

CUADERNOS DE HISTORIA DEL ARTE

ARTÍCULOS



31

2018
MENDOZA
ARGENTINA

Cuadernos de Historia del Arte – N° 31, NE N° 6 – junio – noviembre – 2018
ISSN: 0070-1688 – Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFyL - UNCuyo

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado
Instituto de Historia del Arte

Cuadernos de Historia del Arte

Art History Notebooks
Cadernos de História da Arte

Mendoza, Argentina
2018

31



Instituto de Historia del Arte

Institute of Art History
Instituto de História da Arte

Emilce Nieves Sosa
Directora

Se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos de EDIFYL
Comité Editor Instituto de Historia del Arte - Facultad de Filosofía y Letras – UNCuyo

Compilador:

SOSA, Emilce Nieves

Autores: Lucía, GENTILE. María del Rosario, ZABALA.

Graciela, DISTÉFANO. María Paula, PINO VILLAR. Catherina

CAMPILLAY COVARRUBIAS. María Iris FLORES LEIVA.

Andrea, LEONFORTE.

Compilado por Emilce Nieves Sosa – Nueva Época - Mendoza

Edita: Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo

Nueva Época: N° 6 (NE) – Mendoza - Argentina

Año: 2018

Frecuencia: Semestral Segundo semestre: junio – noviembre

N° 31

ISSN: 0070-1688

1. Artes y Humanidades – Historia del Arte - Historia Regional. 2.

Historia de la Cultura.

I. Sosa, Emilce Nieves, comp.

Los **CHA** es una publicación de frecuencia semestral. La recepción de artículos se encuentra abierta en forma permanente. Sólo se realizan convocatorias especiales para los Dossier. Las convocatorias de sus ediciones se publican durante los meses de abril y de noviembre de cada año. Y en los meses de abril-junio y de junio-noviembre el Equipo Editor recopila los trabajos y lleva a cabo el proceso de evaluación.

Fecha de inicio: 1961

Fecha de la última publicación: primer semestre 2018

Ilustraciones, Mural Musso - FFyL

Tapa: D.G. Clara Muñiz

Comité Editor Instituto de Historia del Arte – FFyL - UNCuyo

CHA o Cuadernos de Historia del Arte - Revista Científica del IHA



Directorios o Registros:

Latindex-Directorio

BINPAR-CAICYT

Objetivos:

Orientar la producción científica hacia los estudios de las diferentes manifestaciones artísticas locales y regionales en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.

Esta revista científica es de acceso libre

Dirigida a investigadores, docentes, becarios, profesionales y estudiantes de posgrado, la publicación se edita en idioma español, portugués e inglés, siempre y cuando sea la lengua materna del autor.

Suscripciones y correspondencia

Calle y Número

IHA - FFyL - UNCuyo - Centro Universitario

Provincia

Mendoza – Ciudad Capital

Código Postal

M5502JMA

Teléfono

(54 261) 4135000 interno 2251

E-mail

iha_publicaciones@ffyl.uncu.edu.ar / iharte@ffyl.uncu.edu.ar

web

<https://www.historiadelarteffyl.com/> / <http://ffyl.uncuyo.edu.ar/instituto-de-historia-del-arte>



CHA

CUADERNOS DE
HISTORIA DEL ARTE



COMITÉ EDITOR

DIRECTOR y EDITOR CIENTÍFICO:

- Dra. Emilce N. SOSA
FFyL - UNCuyo - Argentina

CO-DIRECTOR y CO-EDITOR CIENTÍFICO:

- Dr. Adolfo O. CUETO
FFyL - UNCuyo - Argentina

EQUIPO EDITORIAL

SECRETARIO DE REDACCIÓN

- Lic. Pablo CHIAVAZZA
FFyL - UNCuyo - Argentina

EDITOR TÉCNICO

- Facundo PRICE
ARCA - FFyL - UNCuyo - Argentina

COORDINACIÓN:

- Prof. y Lic. Ana RAMÍREZ
FFyL - UNCuyo - Argentina

SECCIÓN RESEÑAS:

- Prof. Evangelina MARCONI
FFyL - UNCuyo - Argentina

REVISOR DE TEXTOS CIENTÍFICOS:

- Prof. Andrea LEONFORTE
FFyL - UNCuyo - Argentina

TRADUCCIONES:

- Prof. María REARTE (Portugués) FFyL - UNCuyo - Argentina
- Prof. Florencia LUNA (Inglés)
FFyL - UNCuyo - Argentina

DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

- D.G. Clara Luz MUNIZ
ARCA - FFyL - UNCuyo - Argentina

CONSEJO EDITORIAL IHA

1. Dr. Horacio CHIAVAZZA – FFyL - UNCuyo - Argentina
2. Dr. Oscar ZALAZAR - FAD – UNCuyo - Argentina
3. Dra. Natalia FISCHETTI - CCT-CONICET – Mendoza - Argentina
4. Dra. Teresa A. GIAMPORTRONE- FFyL – UNCuyo - Argentina
5. Mgter. Arq. Graciela MORETTI – Universidad Mendoza – Mendoza - Argentina
6. Arq. Marcel NARDECHIA – FFyL – UNCuyo - Argentina
7. Mgter. Viviana CEVERINO – FFyL – UNCuyo - Argentina
8. Mgter. Sergio ROSAS – FAD – UNCuyo
9. Esp. Prof. Victoria RAMÍREZ DOLAN - FFyL – UNCuyo - Argentina
10. Lic. Evangelina MARCONI – IHA – UNCuyo - Argentina
11. Prof. Adriana POZZOLI - FFyL – UNCuyo - Argen

COMITÉ CIENTÍFICO EDITORIAL

1. Dr. Oscar SANTILLI – FFyL- UNCuyo - Mendoza - Argentina.
2. Dr. Ricardo GONZÁLEZ - Universidad de Buenos Aires – Buenos Aires – Argentina.
3. Dra. Laura MALOSETTI COSTA – UNSAM - Buenos Aires – Argentina.
4. Dra. María de las Mercedes REITANO - UNLP – La Plata – Argentina / UNA – Buenos Aires – Argentina.
5. Dra. Cecilia RAFFA - INCIHUSA – CONICET – Mendoza - Argentina.
6. Dra. Noemí CINELLI - Universidad de la Laguna - Tenerife - Canarias - España /Instituto de Estudios Sociales Humanísticos - Universidad Autónoma de Chile – Santiago de Chile – Chile.
7. Dra. María de los Ángeles FERNÁNDEZ VALLE - Universidad Pablo de Olavide Sevilla España / Universidad de Talca - Talca – Chile.
8. Dr. Jorge ESCOBAR - Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco – Cuzco – Perú.
9. Dr. Federico KAUFFMANN DOIG – Director del Instituto de Arqueología Amazónica - Lima-Perú.
10. Dr. Víctor MÍNGUEZ- Universitat Jaume I Valencia – España.
11. Dr. Javier ARNALDO -Universidad Complutense de Madrid - Madrid- España.
12. Dr. Juan CHIVA BELTRÁN – Universitat JAUME I – Castellón de la Plana – España.
13. Dr. Fernando QUILES GARCÍA - Universidad Pablo de Olavide – Sevilla- España.
14. Dr. Antonio José ALBARDONEDO FREIRE Universidad de Sevilla – Sevilla – España.
15. Dra. Lucía ESPINOZA - INTHUAR (Instituto de Teoría e Historia urbano-Arquitectónica), FADU, UNLitoral – Argentina.
16. Dra. Daniela ALEJANDRA CATTANEO - CONICET- CURDIUR, FAPyD, UNRosario – Argentina.
17. Dra. Mariana Inés FIORITO - UTDT, UADE, Universidad KENNEDY – Buenos Aires - Argentina.
18. Dra. Lorena Verónica MANZINI - INCIHUSA- CONICET – Argentina.
19. Dra. Silvia Augusta CIRVINI - INCIHUSA- CONICET – Argentina.
20. Dra. María Florencia ANTEQUERA - IH IDEHESI CONICET - Rosario - Argentina.
21. Dra. María Gabriela MICHELETTI - IH IDEHESI – CONICET
22. Dra. Alejandra Soledad GONZÁLEZ - CONICET / Universidad Nacional de Córdoba – Argentina.
23. Dr. Luis Vives-Ferrándiz SÁNCHEZ - Universitat de València – España.
24. Mgter. Alba CHOQUE PORRAS - Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Lima – Perú.
25. Mgter. Eliana FUCILI – FD – UNCuyo
26. Mgter. Cristián RODRÍGUEZ – (UAC - Talca – CHILE)
27. Arq. Perla Ana BRUNO- Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata – Argentina.
28. Arq. Carlos Jerónimo MAZZA - Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata – Argentina.

La convocatoria en los *Cuadernos de Historia del Arte*, está abierta en forma permanente. Los artículos deberán ser originales, inéditos.

Estas publicaciones están orientadas a los estudios del Historia del Arte y la Cultura, como así también a otras disciplinas o áreas relacionadas a la temática principal como las Humanidades y las Ciencias Sociales. Se encuentra dirigida principalmente a profesionales, investigadores, docentes y estudiantes. Las publicaciones se editan en idioma español, portugués e inglés, siempre y cuando las propuestas sean en la lengua materna del autor.

Los trabajos presentados deben cumplir con las Normas Editoriales del IHA. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos (ideas y opiniones expresadas), como también de no incurrir en plagio o auto-plagio.

La Dirección Editorial autoriza la reproducción total o parcial, siempre que se cite la fuente completa de acuerdo a las normas vigentes sobre los Derechos de autor.

Emilce Nieves Sosa

Dirección Editorial

El Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras fue creado en 1956 por el Dr. Carlos Massini Correas, su primer director. Desde entonces da origen a una serie de publicaciones de investigación científica dentro del ámbito universitario que abarca toda la región de Cuyo.

A cinco años de su existencia surge su primera publicación en 1961, los *Cuadernos de Historia del Arte*. Estos fueron creados con la necesidad de orientar la producción científica hacia los estudios de las diferentes

manifestaciones artísticas locales y regionales en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.

En forma inmediata se constituyó, según lo estableciera su fundador, en un relevamiento, y en un estudio del material artístico producido en la región y, a partir de él, en un espacio dedicado a las discusiones de carácter epistemológico dentro del campo artístico local. Desde sus inicios, la investigación científica se centró en el Arte Regional, para luego avanzar sobre problemáticas históricas y estéticas del Arte Argentino, llegando luego a los estudios del Arte de Hispano Americano.

Dentro de sus contribuciones, Carlos Massini Correas, creó la primera publicación científica Regional Universitaria en Historia del Arte. Estos Cuadernos se orientaron en el campo disciplinar de las humanidades, las ciencias sociales y sobre todo las artes. Así, entre 1961 y 1972 surgen once publicaciones consecutivas. Desde su comienzo, los CHA fue el lugar donde importantes figuras y pensadores de la Facultad de Filosofía y Letras junto a personajes emblemáticos de la de la Universidad Nacional de Cuyo exponían sus trabajos. Entre los referentes locales se

destacan: Carlos MASINI CORREAS, Diego PRÓ, Adolfo F. RUIZ DÍAZ, Ladislao BODA, Víctor DELHEZ, Herberto HUALPA, Blanca ROMERA de ZUMEL, Marta GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Alberto MUSSO, Graciela VERDAGUER, Mirta SCOKIN de PORTNOY. Otros fueron grandes investigadores externos del ámbito de la UNCuyo como Mario BUCCHIAZO, Damián BAYÓN, José Emilio BURUCÚA, entre otros.

A partir del fallecimiento de MASSINI CORREAS se produjo un período de cambios en el IHA. Recién en 1987 se reiniciaron las publicaciones. Años después se presentarían cambios en los CHA tanto en su diagramación como en su formato, manteniendo esta nueva estructura editorial desde 1995/1996 hasta el 2015. Desde entonces, los Cuadernos se organizaron nuevamente con un formato editorial diferente, pasando de una publicación anual a dos publicaciones semestrales. Es entonces que, a partir del 2016 en su sesenta aniversarios, el Instituto proyectó una edición especial: *IHA: 60 Años de investigación sobre el Arte Argentino desde lo Regional*, publicado en dos tomos. Estos cambios se proyectaron desde la necesidad de generar una

transformación en sus publicaciones adecuándose a los nuevos lineamientos editoriales.

Finalmente, a partir del 2017, con la necesidad de incorporar el avance tecnológico así como proceder a la indexación de los Cuadernos, se comenzó con la incorporación de una nueva publicación, en formato “el digital”. Esto porque la editorial del IHA debía ponerse en consonancia con los requerimientos estandarizados de las publicaciones científicas, tanto en el orden Institucional de la Facultad y de la Universidad, como dentro de los parámetros internacionales. Esto nos llevó a una etapa de transformación para el formato digital, a partir de su implementación en el sistema operativo *Open Journal Systems*, de código abierto para la administración de revistas científicas. Este sistema, mejora todos los procesos que intervienen en la digitalización de las revistas científicas electrónicas, asegurando la evaluación (doble ciego), dando una mayor visibilidad a los *Cuadernos de Historia del Arte*. Además, proporciona calidad científica y da mayor difusión de los resultados a través de una mayor proyección y de acceso libre. Aunque no debemos olvidar

que los CHA no han dejado de ser publicados en su tradicional y originario formato papel.

Queremos destacar que los CHA forman parte de una política de publicaciones investigativas que ha sido constante y sostenida por el Instituto de Historia del Arte. Son un elemento de comunicación por excelencia de la realidad cultural de la provincia y de la región captada por sus investigadores y materializadas en sus páginas

Índice

- Lucía Gentile:

Políticas de Archivo: Análisis comparativo de los programas del ICAA y Red Conceptualismos del Sur. p. 21.

- Graciela Distéfano y María del Rosario Zabala:

“Múltiples abordajes para una sociología del arte de América latina. Un estado de la cuestión”, p. 49.

- María Paula Pino Villar:

El movimiento artístico-visual durante la dictadura militar en Mendoza (Argentina), p. 105.

- Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva:

Senografía 1975. procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe, p. 137.

- Andrea Leonforte:

Arte e interculturalidad: el caso del parque escultórico “vía christi” de Junín de los Andes – Neuquén, p. 171.

***Políticas de archivo:
análisis comparativo de los programas del ICAA y Red
Conceptualismos del Sur***

***Policy file: comparative analysis of the ICAA and
Network Programs Southern Conceptualisms***

***Políticas de arquivo: análises comparativo dos
programas do ICCA e Rede Conceitualismo do Sur***

**Lucía Gentile
(LabiAL), Facultad de Bellas
Artes (FBA), Universidad
Nacional de la Plata (UNLP)
La Plata - Argentina
luciagentilelucia@gmail.com**

Fecha de Recepción:05/09/2018

Fecha de aprobación:26/10/2018

Resumen

La cuestión del archivo constituye una de las problemáticas centrales del arte contemporáneo en la actualidad, tanto como modalidad de la práctica de numerosos artistas, como en el desarrollo de iniciativas que, dirigidas desde diversas instituciones públicas o privadas, apuntan a generar políticas de archivo que preserven y den visibilidad a las prácticas de las que se ocupan.

En el caso de las prácticas latinoamericanas, resulta significativo el creciente desarrollo de programas orientados a rastrear, originar y promover los archivos de arte. La presente ponencia tiene como objetivo establecer un análisis comparativo de las políticas de archivo que llevan adelante dos de dichos programas, que tienen posiciones diferentes respecto de lo que entienden como estrategias de

reactivación de las prácticas artísticas, mediante las cuales trazan una cartografía de las prácticas de arte latinoamericano a través de las estrategias de inclusión y exclusión, a la vez que delinear diferentes relatos artístico-políticos del arte latinoamericano.

Uno de esos programas, iniciado en 2001, es el Proyecto *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and Publications project*, dirigido por Mari Carmen Ramírez e impulsado por el International Center for the Arts of the Americas (ICAA) y por el Museum of Fine Arts de Houston. El objetivo de este programa es transformar la apreciación y el entendimiento de las artes visuales latinoamericanas en EE.UU. y el resto del mundo. Para esto el ICAA ha desarrollado una serie de exposiciones y publicaciones y construido un archivo virtual de acceso gratuito que reúne miles de documentos de fuentes primarias de prácticas artísticas latinoamericanas del siglo XX.

Otro programa es el impulsado desde 2007 por la Red Conceptualismos del Sur. La Red es una plataforma internacional de trabajo, integrada por investigadores latinoamericanos y europeos, que surge como respuesta a la “necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico de un conjunto de ‘prácticas conceptuales’ que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta” (Red Conceptualismos del Sur, 2009). Con este objetivo y apuntando a generar instancias de visibilidad pública y de conservación de esos valiosos acervos documentales, la Red –en colaboración con diversas instituciones– desarrolló diferentes iniciativas de archivo: “Cartografías”, “Archivos en uso”, experimentos curatoriales, convenios de cesión en custodia de archivos de artistas a universidades de los países donde se encuentra localizado dicho archivo, etc.

El presente trabajo forma parte de los avances parciales obtenidos en el marco de la investigación titulada “Políticas / poéticas de los archivos de arte crítico de América Latina. Estrategias de reactivación y construcción de relatos artístico-políticos en torno a los archivos de arte latinoamericano. Estudio de tres casos actuales”. La misma se desarrolla bajo la dirección de Fernando Davis y codirección de Florencia Suárez Guerrini en el marco de la Maestría en Estética y Teoría de las Artes (FBA, UNLP), y es beneficiaria de la Beca Tipo A, otorgada por la UNLP.

Palabras claves

**ARCHIVO, POLÍTICAS DE ARCHIVO, ARTE
LATINOAMERICANO, ARTE CONTEMPORÁNEO**

Abstract

The “archive” is one of the main issues of contemporary art today, both as a practice of many artists, as in the development of initiatives, directed from either public or private institutions, that tend to generate archive policies that preserve and give visibility to the practices they deal with.

In the case of the Latin American practices, there is a significant development of programs willing to search for, originate and promote art archives. This paper aims to establish a comparative analysis of the archive policies carried out by two of those programs which have different positions regarding reactivation strategies of artistic practices, from which they draw a map of Latin American art practices through strategies of inclusion and exclusion, while outlining several different artistic and political ideas about Latin American art.

One of these programs, launched in 2001, is the Documents of 20th-century Latin American and Latino Art Project. A digital archive and Publications project, directed by Mari Carmen Ramirez and promoted by the International Center for the Arts of the Americas (ICAA) and the Museum of Fine Arts, Houston. The objective of this program is to transform the appreciation and understanding of Latin American visual arts in the US and the rest of the world. For this, the ICAA has developed a series of exhibitions and publications, and built a digital archive which offers free access to thousands of documents of Latin American artistic practices of the 20th century.

Another program is promoted since 2007 by the Red Conceptualismos del Sur. The network is an international working platform, composed of Latin American and European researchers, which is a response to "the need to intervene politically in the process of neutralizing the critical potential of a set of 'conceptual practices' that took place in Latin America from the 60s" (Red Conceptualismos del Sur, 2009). To this end and willing to generate instances of public visibility and conservation of these valuable documentary collections, Conceptualismos del Sur -in collaboration with various institutions-

developed several archive initiatives: "Cartografías", "Archivos en Uso", curatorial experiments, etc.

The present work is part of the partial advances obtained in the framework of the research entitled "Politics / poetics of the critical art archives of Latin America. Strategies for the reactivation and construction of artistic-political stories about Latin American art archives. Study of three current cases. " It is developed under the direction of Fernando Davis and co-director of Florencia Suárez Guerrini within the framework of the Master's Degree in Aesthetics and Theory of Arts (FBA, UNLP), and is a beneficiary of the Type A Scholarship, granted by the UNLP.

Key words:

FILE, POLICIES, LATIN AMERICAN ART, CONTEMPORARY ART

Resumo

A questão do arquivo constitui uma das problemáticas centrais da arte contemporânea na atualidade, tanto quanto modalidade da prática de numerosos artistas, como no desenvolvimentos de iniciativas que, dirigidas desde diversas instituições públicas ou privadas, apontam a gerar políticas de arquivo que preservem e deem visibilidade às práticas das que se ocupam.

No caso das práticas latino-americanas, resultq significativo o crescente desenvolvimento de programas orientados a restejar, originar e promove os arquivos da arte.

A presente ponência tem como objetivo estabelecer uma análise comparativas das políticas de arquivo que levam adiante dos ditos programas, que têm posições diferentes respeito do que entendem como estratégias de reativação das práticas artísticas, mediante as quais traçam uma cartografia das práticas de arte latino-americano através das estratégias de inclusão e exclusão, à vez que deliniam diferentes relatos artístico-políticos da arte latino-americana.

Um desses programas, iniciado em 2001 , é o Projeto por Mari Carmen Ramirez e impulsionado pelo International Center for the Arts of the Americas (ICAA) e pelo Museum of Fine Arts de Houston. O objetivo

desde programa é transformar a apreciação e o entendimento das artes visuais natino-americana nos EE.UU. e o resto do mundo. Para isso o ICAA tem desenvolvido uma série de exposições e publicações e construído um arquivo virtual de acesso gratuito que reúne Miles de documentos de fontes primárias de práticas artísticas latino-americanas do século XX.

Outro programa é o impulsionado desde 2007 pela Rede Conceptualismos do Sul. A Rede é uma plataforma internacional de trabalho, integrada por pesquisadores latino-americanos e europeus, que surge como resposta à “necessidade de intervir politicamente nos processos de neutralização do potencial crítico de um conjunto de ‘práticas conceptuais’ que tiveram lugar na América Latina a partir da década de sessenta” (Rede Conceptualismos do Sur, 2009).

Com este objetivo apontado a gerar instâncias de visibilidade pública e de conservação desses valiosos acervos documentais, a Rede – em colaboração com diversas instituições - desenvolveu diferentes iniciativas de arquivo: “Cartografias”, “Arquivos em uso”, experiências curatoriais, convênios de cessão em custódia de arquivos de artistas a universidades dos países onde encontra-se localizado dito arquivo, etc.

O presente trabalho faz parte dos avanços parciais obtidos no marco da investigação intitulada “Política / poéticas dos arquivos de arte crítica de América Latina”. Estratégias de reativação e construção de relatos artístico-políticos em volta aos arquivos de arte latino-americano. Estudo de três casos atuais”. A mesma desenvolve-se sob a direção de Fernando Davis e co-direção de Forencia Suárez Guerrini no marco do Mestrado em Estética e Teoria das Artes (FBA, UNLP), e é beneficiária da Bolsa Tipo A, outorgada pela UNLP

Palavras chaves:

ARQUIVO, POLÍTICAS DE ARQUIVO, ARTE LATINO-AMERICANA CONTEMPORÁNEA

ARCHIVOS DE ARTE

La cuestión del “archivo” posee en la actualidad del campo artístico una particular relevancia que resulta, entre otros factores, de los procesos de “desmaterialización”¹ de la obra de arte iniciados hacia los años ’60, que involucran una amplia variedad de prácticas artísticas: el carácter efímero de algunas de dichas prácticas y su cuestionamiento a la obra de arte en tanto objeto, ha generado una valorización de aquellos documentos que las registran (fotografías, gráficos, escritos de los artistas, artículos de prensa, etc.), ya que son éstos la “evidencia” de existencia de la obra, lo que permite reponerla, e incluso, lo que puede ser cooptado por el mercado de arte cuando no hay un objeto-obra mercantilizable. Es el archivo el ente que, por definición, tiene como tarea fundamental la gestión de los documentos. Más allá de este rol general, sus distintos tipos pueden adquirir características particulares, resultando en un uso polisémico del término: se emplea la palabra “archivo” para referirse a una diversidad de prácticas/haceres/instituciones/etc.:

¹ GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000.

- es aplicado en ciertas modalidades particulares de producción artística²: hay obras que se presentan como archivos en sí mismas; otras que surgen a partir del encuentro del artista con determinados documentos de archivo y su posterior interpretación/procesamiento. En este sentido, el teórico de arte contemporáneo Hal Foster³ habla de “arte de archivo”, de “artistas-archivistas” y de un “impulso de archivo”;

es una consecuencia de ciertas investigaciones⁴: frente a la dispersión y desconocimiento de ciertos documentos, para llevar adelante su tarea los investigadores deben hallar dichos documentos, ficharlos, en ocasiones restaurarlos, y muchas veces terminan generando series documentales *ad hoc*⁵;

² GUASCH, Anna María, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

³ FOSTER, Hal, “An archival impulse”, *Revista October*, N° 110, Massachusetts, 2004.

⁴ LONGONI, Ana y LÓPEZ, Miguel, “Cartografías. Un itinerario de riesgo en América del Sur”, *Revista Carta*, N° 1, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

⁵ Si bien desde el punto de vista de la archivística esta práctica es criticable y atenta contra la integridad de un posible archivo ya que no siempre respeta el principio de procedencia de los documentos, es necesario reconocer que en muchos casos los investigadores que “generaron archivo” lograron salvar documentos que estaban

ciertas instituciones (públicas y privadas) consideran como tarea fundamental de sus gestiones la de configurar archivos⁶ que permitan salvaguardar documentación valiosa para el campo artístico del que son parte, que en el caso de América Latina y debido a un estado de precariedad y de falta de inversión, resulta particularmente importante ya que muchos acervos documentales de artistas o instituciones dedicadas al arte se encuentran en riesgo de desaparecer por la dificultad de conservar los documentos. Por otro lado, estos acervos se encuentran en peligro de ser desmembrados ya que en múltiples ocasiones sus albaceas terminan cediendo a las presiones del mercado⁷ y desprendiéndose de los documentos a través de la venta. A su vez, no hay hasta el momento protocolos ni normativas que regulen el funcionamiento de (algo así como) “archivos

condenados a perderse en el magma de papeles que suelen ser los archivos personales de artistas –que muchas veces pasan a las nuevas generaciones de la familia, que se ven desorientadas sobre qué hacer con los mismos- y de algunas instituciones.

⁶ LONGONI, Ana, “Notas para el informe final de la investigación sobre archivos y centros de documentación de arte en América Latina”, inédito, 2007.

⁷ ROLNIK, Suely, “Geopolítica del rufián”, en: GUATTARI, Felix y ROLNIK, Suely, *Micropolíticas. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2013 [2005].

de arte”, que presentan condiciones particulares, diferentes a los archivos históricos o institucionales. Una de estas particularidades está dada por el límite borroso entre el documento y la obra de arte, y sus posibles tratamientos.

Otra característica a mencionar de los archivos de arte es la capacidad legitimadora que éstos tienen para aquellas prácticas y producciones artísticas que forman parte de sus fondos. Los archivos aparecen como un nuevo agente legitimador al interior del campo. Podemos mencionar que esta capacidad deriva directamente de la forma en que estos archivos son entendidos, que no se limita a de la definición sostenida por la disciplina archivística (archivo es el conjunto de la documentación generada por una institución o persona en el desarrollo de determinadas misiones y funciones) sino que se aproxima a concepciones filosóficas, como la perspectiva que sostienen Foucault (archivo es “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos

singulares”⁸ y que permite el agrupamiento en una determinada forma bajo figuras y relaciones distintas) o Derrida (archivo como el “ahora” de un poder, que consigna articulando elementos en una configuración ideal que permite la interpretación de sus elementos, a la vez que representa a la autoridad que lo enuncia⁹). El archivo puede ser entendido en tanto dispositivo¹⁰, como un conjunto estratégico de elementos heterogéneos y situados históricamente, y las relaciones que entre ellos establece determinado poder. Esas relaciones pueden sufrir variaciones generando desequilibrios y desviaciones y están dadas por las políticas de inventario, que, como sostiene la curadora y psicoanalista brasileña Suely Rolnik, abarcan una dimensión técnica y otra poética. La dimensión poética refiere a la capacidad del dispositivo de “crear las condiciones en que tales prácticas puedan activar

⁸ FOUCAULT, Michel, *Arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1979 [1969], pp. 219-220.

⁹ DERRIDA, Jacques, “Mal de archivo. Una impresión freudiana”, conferencia, Londres, 1994.

¹⁰ DELEUZE, Gilles, “¿Qué es un dispositivo?”, en: DELEUZE, Gilles (comp.), *Michel Foucault. Filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1990.

experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originariamente pero con el mismo tenor de densidad crítica”¹¹. Esto resulta fundamental en el caso de las prácticas artísticas que pueden agruparse bajo la idea de “arte crítico”¹²: concepto no cerrado que está en relación con lo experimental, lo conceptual, lo disidente, lo antagonista. La criticidad de las mismas está dada por una postura frente al arte y la política, y al desbordamiento de las nociones tradicionales de obra, arte y artista, y serán las políticas de inventario quienes faciliten o no la posibilidad de reactivar algo de esta criticidad en el presente.

La investigación en curso puntualiza en ciertos casos de archivos que reúnen arte de América Latina. La presente ponencia presenta dos de estos casos, indagando sobre sus políticas, en relación a qué objetivos y motivaciones sostiene cada archivo, cómo incorpora y presenta los documentos que reúne. Es importante tener en

¹¹ ROLNIK, Suely, “Furor de archivo”, Revista *ERRATA* “Arte y archivos”, N° 1, Bogotá, 2010.

¹² LONGONI, Ana y LÓPEZ, Miguel, “Cartografías. Un itinerario de riesgo en América del Sur”, Revista *Carta*, N° 1, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

consideración estas variantes ya que configuran y reconfiguran el discurso del archivo -aquello que es dicho-, al condicionar las lecturas, figuras y relaciones posibles entre los documentos que lo componen.

Archivo digital Documentos del Arte Latinoamericano y Latino de Siglo XX

Se define como un “Proyecto de Archivo Digital y de Publicaciones. Es una iniciativa de varios años de duración, iniciada en 2002, dependiente del International Center for the Arts of the Americas (ICAA)¹³, y dedicada a la recuperación y publicación de materiales de fuentes primarias relacionadas con el arte latinoamericano y latino”.

Dentro de este proyecto, el “archivo digital y sitio web” es uno de sus tres componentes principales, siendo los otros dos la “recuperación de documentos”, y “una serie de volúmenes en inglés emanados en su mayoría del archivo, bajo el título de *Critical Documents of 20th-century Latin American and Latino Art*”.

¹³ <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>

El archivo digital cuenta en la actualidad con más de 5700 documentos, que ha podido reunir gracias al trabajo de diez equipos ubicados en ciudades de América latina y Estados Unidos, cuyas existencias y desarrollo de tareas de investigación son previas al proyecto del ICAA, y entre los cuales se encuentran

centros de documentación, museos dedicados a la investigación, fundaciones y colecciones privadas tanto de América Latina como de los Estados Unidos, todos ellos operando en torno a una entidad aglutinadora. Tales centros participantes proporcionan espacio y equipos de oficina, personal dedicado en la supervisión de los investigadores, amén de apoyo en la localización de artistas y/o documentación, la duplicación de fotografías, escaneados y/o materiales digitales reproducidos¹⁴.

En el caso de Argentina, el equipo asociado fue la Fundación Espigas, institución privada sin fines de lucro dedicada a la investigación, conservación y documentación de las artes plásticas de Argentina.

¹⁴ <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/es-mx/acercade/elproyecto/institucionesyequiposasociados.aspx>

Cada equipo trabaja a partir de los temas del Marco Editorial configurado por el ICAA que:

han servido de guía a los investigadores durante la fase de recuperación y continúan siendo el impulso que vertebró tanto el Archivo Digital como la serie de volúmenes en inglés *Critical Documents*. Propuestos por la Junta Editorial, cada uno de los equipos analizó este marco de referencias temáticas, adaptándolo a sus contextos locales procurando establecer, de ese modo, sus objetivos de investigación y planes de trabajo durante la fase de recuperación.¹⁵

Las unidades temáticas son presentadas con los siguientes rótulos:

- Resistir a las categorías: ¿Latinoamericano y/o Latino?;
- Imaginarios nacionales/Identidades cosmopolitas;
- Reciclaje e hibridez en el arte de Latinoamérica;
- Asuntos de raza, clase y género en las artes visuales de Latinoamérica;
- Arte, activismos y cambios sociales;
- Suprarrealismo, realismo mágico y lo fantástico;
- Utopías geométricas y constructivas del nuevo mundo;
- Abstractos vs. Figurativos durante el período de la guerra fría;

¹⁵ <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/es-mx/acercade/elproyecto/marcoeditorial.aspx>

- En aras de la democracia: arte gráfico y consolidación comunitaria;
- Exilio, desplazamiento, diáspora;
- Conceptualismos y arte no basado en el objeto;
- Medios de comunicación de masas, tecnología y arte;
- Globalización y sus des/contentos latinoamericanos.

En ninguna instancia se hace referencia a fondos documentales ni a los productores de los documentos de archivo que reúne, sino que se privilegia el criterio temático a partir de categorías propuestas por la Junta Editorial y revisadas por los investigadores.

El acceso a los documentos se realiza a través de dos vías: la búsqueda y la navegación.

La búsqueda puede ser por “Palabra clave” (el usuario introduce cualquier término); “Búsqueda avanzada” (rastrea el término introducido por el usuario en uno de los siguientes campos: título, título del periódico, autor, editora, descriptor de tópico, descriptor nombre, descriptor geográfico, sinopsis, anotaciones y notas); y “Filtros”. En esta última opción, el usuario debe especificar al menos una de las siguientes condiciones para realizar su búsqueda: “desde”, “hasta”, “lugar de publicación”, “tipo”, “género”,

“idioma”, y finalmente por “categoría editorial” (las detalladas anteriormente).

La posibilidad de realizar una búsqueda tan fundamental como aquella que consigne documentos reunidos por un mismo equipo de investigación es inexistente dentro de las opciones que ofrece el sitio. No se diferencian niveles de descripción, y no se realiza ninguna descripción sobre el contexto (se ignora el productor, la historia institucional y archivística).

La navegación puede realizarse a través de las mismas categorías editoriales de la búsqueda por filtro, los títulos, los autores, los descriptores de tópico, los descriptores nombres y los descriptores geográficos.

Finalmente, al acceder a la visualización de la descripción de un documento en particular, se brindan una serie de informaciones sobre el documento, similares a las disponibles para la búsqueda (en este caso sí aparece el equipo que aportó el documento).

Si bien la búsqueda es de acceso libre, para acceder a los archivos pdf de los documentos y a otras opciones

avanzadas es necesario contar con un nombre de usuario y contraseña.

Archivos en Uso

El segundo caso se autodefine como “un proyecto colectivo impulsado por distintos grupos de trabajo de la Red Conceptualismos del Sur¹⁶ y del ‘Grupo de Estudios sobre Arte, cultura y política en la Argentina reciente’, radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires”.

El proyecto se desprende de anteriores etapas de trabajo de la Red, en particular del proyecto “Cartografías”, que

¹⁶ “La Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) es una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva fundada en 2007 por un grupo de investigadores y artistas, preocupados por la expropiación y la neutralización del potencial crítico de un conjunto de prácticas conceptuales que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta. El trabajo de la RedCSur se ha materializado movilizandop procesos de preservación y activación de la memoria de esas experiencias mediante la implementación de una serie de políticas de investigación, exhibición, institucionalización y puesta en valor de los archivos, así como tomas de posición públicas ante distintas coyunturas. Actualmente integran la RedCSur unas sesenta personas dispersas en distintos puntos de América y Europa, que impulsan diferentes proyectos comunes. Para mayor información: <http://redconceptualismosdelsur.blogspot.com.es/>”. Tomado de <http://archivosenuso.org/>

constó de diferentes fases. La primera fase se llevó a cabo en 2007 en estrecho vínculo con el Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), y durante su ejercicio se desarrollaron los informes de Argentina, Brasil, Chile y Perú. Luego, la segunda entre 2008 y 2009, estuvo auspiciada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), e incluyó los informes de Colombia, Ecuador y Paraguay. Estas dos primeras etapas conforman “Topografías”, que consistió en “identificar investigadores, instituciones o colectivos que sean o puedan ser depositarios de estos archivos en Latinoamérica; asimismo participaba de la intención de elaborar una cartografía de los archivos o repositorios documentales del arte crítico desde 1950 hasta hoy”¹⁷. La tercera fase llamada “Proyectos”, que se desarrolló en 2010, abandonó las dinámicas de lo territorial en relación al Estado nacional, para pensar los diálogos y genealogías de las redes gestadas en dictadura,

¹⁷ <http://www.museoreinasofia.es/content/proyectos-conjuntos-museo-reina-sofia-red-conceptualismos-sur>

la representación de la colectividad en la reclamación de derechos civiles en la búsqueda de una memoria ciudadana post-nacional y post-tradicional, la recuperación y difusión del conjunto de intervenciones críticas desarrolladas en América Latina a partir de los '50, apuntalando la idea de las especificidades de una historia que no requiere de modelos legitimadores externos, y las experiencias de reactivación y relectura del archivo y sus dispositivos de presentación.¹⁸

Entre las líneas de investigación y temáticas actuales de “Cartografías”, los archivos ocupan un lugar privilegiado y recurrente, y se mantiene el compromiso por diseñar “una nueva manera de coleccionar que evite la fetichización del documento, la desintegración de la memoria local y que sea capaz de fortalecer el archivo como el ámbito donde todos los relatos son posibles”¹⁹.

¹⁸ <http://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur/cartografias>

¹⁹ *Ibíd.*

“Archivos en Uso” se trata de un portal web²⁰ de acceso totalmente libre, que incluso ofrece a las instituciones que así lo soliciten, el préstamo temporal o permanente de sus fondos para que sean puestos a disposición de nuevos usuarios en nuevos contextos. A la actualidad presenta un listado de sus “fondos documentales” que incluye:

- Revistas Culturales subterráneas en la última dictadura argentina

Al ingresar, el fondo puede ser consultado por “Colecciones”, integrada por las revistas “Cuadernos del Camino” y “Riachuelo” (se presenta una descripción de ambas revistas a modo de comentario); “Palabras claves” predeterminadas (entre las cuales podemos mencionar algunas como cine, conventillos, escritura y sujetos, folklore, intelectuales, etc.); “Personas”, donde nos encontramos con un listado de nombres de quienes tuvieron participación directa o indirecta en las revistas.

Cuando finalmente accedemos al nivel del documento, que en este caso es cada número de las revistas, podemos visualizar las imágenes de la digitalización completa del número, y un conjunto de datos que incluye: título, año, número, datos del equipo editorial (director, redactores, colaboradores, arte, diagramación), estado del documento, contenido (lista de artículos del número), derecho de uso, personas, palabras clave, colección.

²⁰ <http://archivosenuso.org/>

- Colectivo de Acciones de Arte (CADA)

Este fondo se navega con las pestañas “Acciones”; “Cronológico” (de 1979 a 2000, y categoría “s/a”); “Lugares” (listado predeterminado de locaciones); “Palabras clave” (predeterminadas, entre las cuales podemos mencionar algunas como “desbordes extrainstitucionales”, “estrategia del deseo”, “ardid artístico”, “textos de otros”, “video como vida”, etc.).

En este caso la naturaleza de los documentos es heterogénea: incluye ilustraciones, audiovisuales, fotografías, cartas, revistas, bocetos, testimonios, artículos de prensa, etc. A nivel de documento, se presenta nuevamente la imagen digitalizada, y se consignan los siguientes datos: Título, Fecha, Descripción comentada del objeto, Acción, Ciudad, Palabras clave.

- Prácticas creativas del movimiento de Derechos Humanos en la Argentina

La búsqueda puede realizarse con las pestañas:

“Archivos”: presenta el listado de series que conforman este fondo. Las mismas son Alfredo Alonso/CeDInCI, Archivo de Artículos de Diarios y Revistas, Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina, Daniel García, Domingo Ocaranza, Eduardo Gil, Edward Shaw, Hasenberg-Quaretti, Héctor Carballo, Julio Flores, Memoria Abierta, Roberto Amigo, Roberto Amigo/CeDInCI. Si bien por cómo está presentada la diagramación del sitio, el nivel se corresponde a series de un mismo fondo documental, cada una posee un productor diferente, por lo que serían fondos en sí mismos.

“Cronológico” (de 1978-1982 a 1990, y categoría “s/a”)

“Lugares” (listado predeterminado de locaciones)

“Autores” (listado predeterminado)

“Estrategias Creativas” (predeterminadas, entre las cuales podemos mencionar algunas como “afiches participativos”, “manos”, “pancartas pintadas”, “rompecabezas”, “títeres”, etc.)

Nuevamente, la tipología de los documentos es diversa, si bien hay una preponderancia de material fotográfico. Los datos consignados a nivel del documento son: Título, Fecha, Descripción comentada del objeto, Derecho de uso, Código, Archivo (nombre de la serie en que se halla), Ciudad, Autor, Estrategia Creativa.

- Roberto Jacoby

Este fondo se consulta por una búsqueda con las etiquetas:

- “Cronológico” (predeterminado de 60s a 00s)

- “Conceptos fetiche” (predeterminados, entre las cuales podemos mencionar algunas como “antihappening”, “autonomía”, “burguesía”, “fiesta itinerante”, “nuevas formas de vida”, “tecnologías de la amistad”, etc.)

- “Personas” (listado predeterminado).

Los documentos son de formatos diversos, y la información que se consigna en su nivel es Título, Fecha, Descripción comentada del objeto, Derecho de uso, Personas, Conceptos Fetiche.

Estas búsquedas se realizan al interior de cada uno de los cuatro fondos disponibles para la consulta. Sin embargo, en la página de entrada al sitio se puede realizar una búsqueda libre que permite cruzar todos los fondos.

Cada fondo posee una descripción general: se mencionan datos biográficos del artista/colectivo de artistas; una breve descripción de las formas de consultar el fondo; la ubicación física de los documentos; y el equipo de investigadores interviniente (estos últimos dos no aplican al fondo *Revistas Culturales subterráneas en la última dictadura argentina*), cuyo rol específico no se menciona.

Es importante señalar que la existencia de dichos conjuntos documentales no siempre es previa, es decir, hay casos en los que los documentos no conforman una unidad por fuera de “Archivos en Uso”, sino que es este proyecto el que los agrupa, y los presenta como un sistema en su portal web. Otros casos, como el archivo personal del artista Roberto Jacoby, sí tienen una unidad previa, y podrían enmarcarse en la definición de archivo entendido como la documentación generada por una persona en el desarrollo de sus misiones y funciones.

Como se mencionó anteriormente, el concepto archivo posee varias acepciones cuando de archivos de arte se trata: si nos ciñéramos exclusivamente a la disciplina archivística y sus principios fundamentales -que son procedencia, orden

original e integridad-, tendríamos dificultades para aplicarles dicho rótulo. Es necesario señalar que el respeto de dichos principios apunta a sostener un sentido original del documento inserto en una determinada trama significativa. Cuando el documento es extraído de esa trama se rompen las relaciones que establecía con la misma, a la que conformaba y por la cual, a su vez, era definido. Es entonces tarea del nuevo archivo que lo acoge encontrar los recursos para dar cuenta de ese tejido del que el documento se desprende.

En la archivística es el principio de procedencia el que determina la clasificación, ordenación, descripción, difusión, identificación y valoración²¹ del archivo y sus documentos. Al prescindir del mismo se desdibujan las acciones que de él dependen y es necesaria la toma de una serie de decisiones en relación a los criterios de ordenamiento que no vienen dados por la procedencia. Este factor nos vuelve a acercar a la perspectiva filosófica del archivo como marco de inteligibilidad de aquello que

²¹ Heredia Herrera, Antonia, *¿Qué es un archivo?*, Ediciones TREA, Madrid, 2006, pp. 123.

reúne, y también a la tarea curatorial, ya que el archivo termina produciendo un discurso a partir de la delimitación de una serie de elementos a los cuales relaciona entre sí y que, a su vez, configuran dicho discurso. La contracara negativa de este fenómeno puede llegar a ser, por un lado, la no inclusión en el archivo de aquellos documentos que no encajan en los lineamientos y criterios que lo están delimitando, pero que sí encajarían (e incluso serían necesarios) en el marco de otros discursos/ curadurías/ investigaciones.

El archivo del ICAA ignora estos principios, privilegiando criterios temáticos que son propios de la práctica investigativa y no de la archivística (lo mismo sucede en las descripciones que realiza de cada uno de sus documentos), cruce recurrente en los archivos de arte, debido a la ya mencionada existencia de archivos como consecuencia de investigaciones.

En “Archivos en Uso” los principios archivísticos están más presentes, sobre todo en determinados fondos documentales como el de Roberto Jacoby y CADA, ya que respetan el principio de procedencia al reunir la

documentación producida por un artista y por un colectivo artístico, respectivamente, en el ejercicio de sus funciones. Esto brinda mayor libertad a quien consulte el archivo: a diferencia del archivo ICAA que consigna los documentos en unidades temáticas que orientan fuertemente la lectura de los mismos, en el caso de “Archivos en Uso” las categorías empleadas para clasificar los documentos no tienen el peso conceptual de las unidades del archivo ICAA, ampliando las posibilidades de lectura y relaciones.

En ambos casos, tanto para el ICAA como para “Archivos en Uso”, los documentos son reunidos con el fin específico de ser socializados, consultados, puestos en circulación, vistos. Dicho fin se establece a partir de identificar una demanda social que lo solicita, y es esta voluntad la que rige la tarea de ambos archivos que finalmente logran democratizar la circulación, acceso e, incluso, valoración, de materiales y saberes necesarios para este campo.

Bibliografía

DAVIS, Fernando y LONGONI, Ana, “Diagnóstico de archivos de arte en Argentina”, inédito.

DELEUZE, Gilles, “¿Qué es un dispositivo?”, en: DELEUZE, Gilles (comp.), Michel Foucault. Filósofo, Barcelona, Gedisa, 1990.

DERRIDA, Jacques, “Mal de archivo. Una impresión freudiana”, conferencia, Londres, 1994.

FOSTER, Hal, “An archival impulse”, Revista *October*, N° 110, Massachusetts, 2004.

FOUCAULT, Michel, Arqueología del saber, México, Siglo XXI, 1979 [1969].

FREIRE, Cristina y LONGONI, Ana (eds.), *Conceitualismos do Sul/ Conceitualismos del Sur*, Sao Paulo, Annablume, 2009.

GIUNTA, Andrea, “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América latina”, Revista *ERRATA* “Arte y archivos”, N° 1, Bogotá, 2010.

-----, *Objetos mutantes*, Santiago de Chile, Palinodia, 2010.

GUASCH, Anna María, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

-----, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000.

Heredia Herrera, Antonia, *¿Qué es un archivo?*, Ediciones TREA, Madrid, 2006.

LONGONI, Ana y LÓPEZ, Miguel, “Cartografías. Un itinerario de riesgo en América del Sur”, Revista *Carta*, N° 1, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

LONGONI, Ana, “Notas para el informe final de la investigación sobre archivos y centros de documentación de arte en América Latina”, inédito, 2007.

Lucía Gentile, Políticas de Archivo: *Análisis comparativo de los programas del ICAA y Red Conceptualismos del Sur*, pp. 21-48.

ROLNIK, Suely, “Geopolítica del rufián”, en: GUATTARI, Felix y ROLNIK, Suely, *Micropolíticas. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2013 [2005].

-----, “Furor de archivo”, Revista *ERRATA* “Arte y archivos”, N° 1, Bogotá

“Múltiples abordajes para una sociología del arte de América latina. Un estado de la cuestión”

“Multiple approaches for a sociology of Latin American art. A state of affairs”

Múltiplas abordagens para uma sociologia da arte da América-Latina. Um estado da questão

Mgter. Graciela Distéfano
gracieladistefano@yahoo.com.ar

Lic. María del Rosario Zavala
mrosarioza@gmail.com

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo
Mendoza, Argentina

Fecha de aceptación: 11/09/2018

Fecha de aprobación 19/10/2018

Resumen

Desde sus comienzos, los estudios sobre arte y sociedad vienen siendo tematizadas desde distintas perspectivas y disciplinas que han aportado valiosos aportes que configuran miradas plurales.

Los artistas y sus producciones en nuestro continente, las tradiciones y sus rupturas, pueden hacer del arte un objeto fecundo para producir conocimiento sobre la sociedad en el contexto latinoamericano. El

aporte desde la sociología, como una de las ciencias sociales claves para nuestra contemporaneidad, puede aportar a la construcción de nuevas perspectivas y tratamientos sobre el arte latinoamericano como parte de los procesos sociales.

Con la intención de apoyar este desarrollo, proponemos un recorrido por las obras fundacionales de la sociología del arte, desde un diálogo con los corpus ya producidos por disciplinas vecinas y fundamentalmente, con la Teoría Social del Arte Latinoamericana, para conformar una agenda de temas y bibliografía desde una mirada sociológica sobre el arte.

Palabras claves:

**SOCIOLOGÍA DEL ARTE – TEORÍA SOCIAL
LATINOAMERICANA – BIBLIOGRAFÍA – ARTE
LATINOAMERICANO**

Abstract

Since its inception, studies on art and society are being themed from different perspectives and disciplines that have provided valuable contributions that shape plural views.

The artists and their productions in our continent, traditions and ruptures can make art a fruitful object to produce knowledge about society in the Latin American context. The contribution from sociology as a social science key to our contemporary times, can contribute to the construction of new perspectives and treatments of Latin American art as part of social processes.

With the intention of supporting this development, we propose a tour of the foundational works of sociology of art, from a dialogue between corpuses produced by neighboring disciplines and with the Social Theory of Latin American Art, to form an agenda of issues and literature from a sociological perspective on art.

Keywords:

***SOCIOLOGÍA DEL ARTE - LATIN AMERICAN SOCIAL
THEORY - BIBLIOGRAPHY - LATIN AMERICAN ART***

Resumo

Desde seus começos, os estudos sobre a arte e sociedade veem sendo tematisados desde distintas perspectivas e disciplinas que tem aportado valiosos aportes que configuram miradas plurais.

Os artistas e produções em nosso continente, as tradições e suas rupturas, podem fazer da arte um objeto fecundo para produzir conhecimentos sobre a sociedade no contexto latino-americano. O aporte desde a sociologia, como uma das ciências sociais chaves para nossa contemporaneidade, pode aportar à construção de novas perspectiva e tratamentos sobre a arte latino-americana como parte dos processos sociais.

Com a intenção de apoiar este desenvolvimento, propomos um percorrido pelas obras fundacionais da sociologia da arte, desde um diálogo com os corpus já produzidos por disciplinas vencidas e fundamentalmente, com a Teoria Social da Arte Latino-americana, para conformar uma agenda de temas e bibliografia desde uma mirada sociológica sobre a arte.

Palavras chaves:

SOCIOLOGÍA DEL ARTE - TEORIA SOCIAL LATINO-AMERICANA - BIBLIOGRAFIA - ARTE LATINO-AMERICANA

I- Arte y sociedad, un encuentro posible para la sociología.

Las relaciones entre arte y sociedad vienen siendo tematizadas desde distintas perspectivas y diversas disciplinas han hecho valiosos aportes que configuran miradas y que se han llegado plantear como excluyentes. A los que provenimos de campos del arte y de las ciencias sociales nos interesa la mirada sociológica, en sus pasajes y coincidencias y también, en sus desencuentros y problemas, en la búsqueda por comprender la vida como un colectivo en creación continua, abierta a nuevas e indeterminadas posibilidades según las elecciones y a la vez, que parte de comprender al arte como el resultado de la práctica colectiva.

A partir de un iluminador artículo de la socióloga chilena Marisol Facuse (2010) en que constata que la sociología latinoamericana, a pesar de haber multiplicado sus focos de atención, “poco o nada se dice en torno a las prácticas artísticas y a su dimensión colectiva, o si se hace, estos trabajos no tienen una gran visibilización en el espacio científico” (p. 75).

Aunque por otra parte, es posible describir un amplio panorama de estudios teóricos y empíricos sobre el arte latinoamericano, o mejor dicho, las prácticas artísticas cuyo abordaje es eminentemente social y tiene en cuenta las dimensiones simbólicas, políticas, económicas, las relaciones y procesos que se desarrollan en torno a ellas. Pero esta autora en algo tiene razón, tales trabajos no provienen, en su mayoría, del campo sociológico propiamente dicho, sino que sus enfoques toman las herramientas metodológicas que requiera el objeto, con una gran libertad en torno a las fronteras disciplinares. Diríamos más bien que se trata de “teorías indisciplinadas” para un objeto de estudio “versátil y nómada” como el arte, aunque no exentas del rigor científico en lo que a provisión y procesamiento de datos se refiere.

Hay una idea clara, el tratamiento del arte como objeto de la sociología es provechoso, pues la mirada sociológica puede introducir nuevas perspectivas y tratamientos sobre la producción artística, y a su vez, el mundo del arte ofrece nuevas estrategias para describir y comprender la complejidad de nuestra contemporaneidad. Y este dialogo

entre mundos cercanos pero distintos puede ser mas accesible si se recurre a corpus ya producidos por disciplinas vecinas.

Con la intención de apoyar este desarrollo proponemos un recorrido por las obras fundacionales de la disciplina, que además fueron fuertemente influyentes en el desarrollo de la teoría social del arte latinoamericano, con la que la sociología puede encontrar coincidencias.

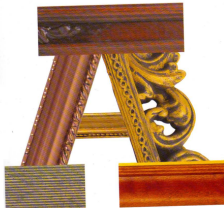
II- Una biblioteca para principiantes


Sin ánimos de exhaustividad, esta propuesta registra algunos de los textos ineludibles para quien desee incursionar en este riquísimo campo. En general los autores coinciden en señalar los comienzos de la sociología del arte a mediados del siglo XX, en la segunda posguerra mundial. Ello no obsta para que reconozca también apreciables antecedentes en el siglo XIX y planteos valiosos sobre la función del arte y los artistas que han atravesado de la historia de occidente, desde Platón pasando por el Renacimiento y llegando a la Revolución Industrial. Pero es a partir de la segunda mitad del siglo pasado donde se

verifica un trazado y una discusión fehaciente. Vamos a observar que el debate va cambiando los centros geográficos e ideológicos. Nacido en cuna marxista, que marcará su impronta materialista, va luego matizándose y tomando otros aportes. También es de notar que las distintas prácticas artísticas -artes plásticas, literatura, música, teatro- son abordadas ya como objeto de análisis, ya como paradigmas de acción.

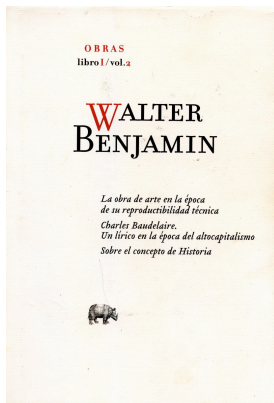
Presentamos aquí una bibliografía anotada, ordenada a partir de un criterio espacial, según el territorio. Por una parte, la “Sociología del Arte clásica” proveniente de Europa, con algunos aportes estadounidenses; y por otro, la “Teoría social del arte de América latina”, dedicada al “análisis de las culturas de las culturas estéticas de América Latina” (Acha, 1993, p. 10) desde las distintas ciencias sociales, donde podemos localizar cómodamente los discursos y planteos de distintos teóricos de nuestro continente.

1. Sociología del Arte clásica

OBRA	REFERENCIAS	RESEÑA
<p data-bbox="170 683 291 746">John Dewey El arte como experiencia</p>  <p data-bbox="181 1059 249 1070">Paidós Estética 46</p>	<p data-bbox="448 363 649 724">Dewey, J. (2008). <i>El arte como experiencia</i>, España: Paidós. (trabajo original publicado 1980).</p> <p data-bbox="448 767 649 1241">John Dewey (Burlington, 1859 - Nueva York, 1952). Filósofo, pedagogo y psicólogo, propone el estudio de las experiencias humanas (infancia, arte, etc.).</p> <p data-bbox="448 1246 649 1385">Es esta obra un paradigma para los planteos del</p>	<p data-bbox="672 400 893 799">Un texto de reciente traducción, pero que Dewey escribiera en 1934 y que ofrece una interesante mirada acerca de la estética y la teoría del arte.</p> <p data-bbox="672 804 893 1385">Se trata de una relación orgánica entre seres humanos y arte, una suerte de <i>naturalismo somático</i>, donde a través de la “forma” el arte codifica y establece modos de relación, que establecen distintos</p>

	<p><i>arte relacional</i> prácticas (ver Bourriaud, artísticas. 2006).</p>
	<p>Hauser, A. Esta obra es una (1963). síntesis, en 3 <i>Historia Social</i> volúmenes, <i>de la</i> desde el <i>Literatura y</i> Paleolítico hasta <i>del Arte</i> (14ª mediados del s. ed.). Madrid: XX. Considera Guadarrama. conceptos de (vols. 1-3). ‘historia’ y (trabajo ‘social’, unidos. original Se propone publicado explicar la 1951). mentalidad, propósitos y contexto socio- Arnold cultural de los Hauser artistas. (Temesvar, Considera que, 1892- en las distintas Budapest, épocas históricas 1978). dejaron en sus Historiador del obras, no arte húngaro de expresiones filiación individuales de marxista y su concepción formación artística, sino el alemana. fiel reflejo de la</p>

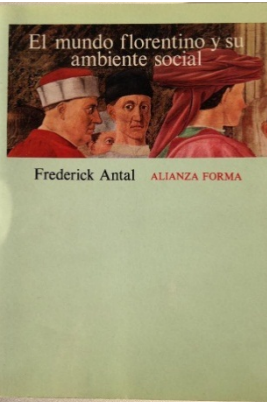
sociedad en que
habitaron.




Benjamín, W. (2008). La obra de arte en su etapa de reproductibilidad técnica. En *Obras*, Libro I/vol. 2. Madrid: Abada. (trabajo original publicado 1989).

Walter Benjamin (Berlin, 1892 – Port Bou, 1940). Uno de los pensadores alemanes más influyentes del pasado siglo, de origen judío y formación marxista es uno de los destacados de

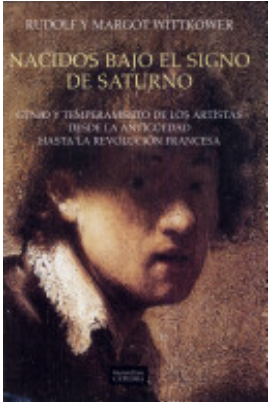
A través de la mayoría, por no decir todos, sus escritos, Benjamin realiza verdaderos aportes para la reflexión arte y sociedad. Pero es este ensayo, el que se ha convertido en paradigma para la comprensión del pensamiento benjaminiano acerca de las problemáticas de la recepción y los nuevos planteos de la cultura visual.

	<p>la Escuela de Frankfurt. En su corta pero provechosa vida, realiza aportes para la filosofía, la teoría del arte y las ciencias sociales en general.</p>
	<p>Antal, F. (1989). <i>La pintura florentina y su ambiente social</i>. Madrid: Alianza. (trabajo original publicado 1948).</p> <p>Friedrich Antal (Budapest, 1897-Londres, 1954). Historiador del arte húngaro de filiación marxista.</p> <p>Se propone explicar la coexistencia de estilos completamente distintos y discrepantes, en el mismo lugar y fecha, entre pintores coetáneos. Rechaza el análisis formal y considera que las obras no deben considerarse aisladas sino en su contexto histórico,</p>

	<p>Estudia en político y principales socioeconómico centros en . Es uno de los europeos, con exponentes de la larga teoría marxista permanencia del “reflejo”. en Florencia.</p>
	<p>Elias, N. Una obra postmortem del autor, <i>Mozart. Sociología de un genio.</i> Barcelona: Península. (trabajo original publicado 1991). Entonces, como una organización de manuscritos y notas, el editor propone un texto en tres partes, donde a través</p>

	<p>1990). Sociólogo judío-alemán cuyo trabajo se centró en la relación entre poder, conocimiento, comportamiento y emoción. Fundador de la “sociología figuracional”.</p>	<p>de la vida y obra de Mozart, Elias, recorre las relaciones entre artista, tiempo y genialidad.</p>
	<p>Bastide, R. (1948). Los problemas de la sociología del arte. <i>Cahiers Internationaux de Sociologie</i>, IV (3), 160-171.</p> <p>Roger Bastide (Nîmes, 1898 - Maisons-Laffitte, 1974). Sociólogo y antropólogo francés, radicado en</p>	<p>A partir de una revisión sobre las mas relevantes producciones en el campo de la sociología del arte hasta fines de los 40, en este corto pero provechoso texto, el autor propone nuevos tumbos para la disciplina, considerando el modo en que el arte es</p>

	<p>Brasil se socialmente especializó en producido como cultura y lenguaje y valor. literatura de Para ello, recurre a la sociología estética de ese país. Charles Lalo.</p>
 <p>Pierre Francastel PINTURA Y SOCIEDAD ENSAYOS ARTE CATEDRA</p>	<p>Francastel, P. Designó su (1960). teoría como <i>Pintura y Sociedad. Destrucción de un espacio plástico.</i> ‘sociología histórica comparativa’. En el vasto campo del análisis de las relaciones entre arte y sociedad, toma como punto de partida la pintura italiana del Quattrocento. Uno de los</p> <p>España: EMECE. (trabajo original publicado 1951).</p> <p>Pierre Francastel</p>

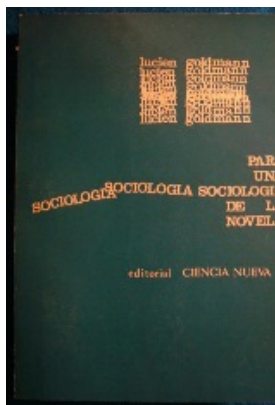
	<p>(París, 1900-1970). Historiador y crítico de arte francés. Estudió en La Sorbona. En Varsovia conoció a historiadores del arte del Este europeo y sus teorías materialistas.</p>
	<p>Wittkower, R y M. (1982). <i>Nacidos bajo el signo de Saturno. El carácter y la conducta de los artistas.</i> Madrid: Cátedra. (trabajo original publicado 1963).</p> <p>Rudolff Wittkower (Berlín, 1901 -</p> <p>aspectos que se propone demostrar es que la representación es convencional y por tanto es consecuencia de las prácticas y de una determinada actitud colectiva con relación al mundo exterior y la acción.</p> <p>Explora la historia de la idea de que la inspiración artística es una forma de locura. Es un compendio de información desde el Renacimiento hasta el Romanticismo de vidas de artistas. Van en pos de investigar cuándo, dónde y</p>

	<p>Nueva York, 1971). Historiador del arte alemán. Margot Wittkower (Berlín, 1902-1995). Historiadora del arte. Matrimonio de investigadores alemanes del Instituto Warburg.</p> <p>porqué se formó una imagen del artista en la mente del público en general y cuáles fueron sus rasgos y fortuna crítica.</p>
	<p>Klingender, F. (1983). <i>Arte y revolución industrial</i>. Madrid: Cátedra. (trabajo original publicado 1948).</p> <p>Francis Klingender (Goslar, 1907-1955). Alemán</p> <p>La Revolución Industrial produce varios efectos, entre ellos la separación definitiva de arte y artesanía y entre arte y técnica. De esta manera se reservan para el artista el lugar del creador de la obra única e irrepetible y</p>

	<p>de filiación marxista. Estudia Economía Política en Londres. destinada a un mercado. Con la variación del paisaje social en varían también las formas de representar.</p>
	<p>Gombrich, E. (2003). <i>Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función del arte y la comunicación visual</i>. Barcelona-Debate. (trabajo original publicado 1999).</p> <p>Ernest Gombrich (Viena, 1909- Londres, 2001). Historiador del arte, austríaco, director del Instituto</p> <p>Un volumen de ensayos que recoge el interés por la función social tanto del “gran” arte como del “bajo”, del estilo gótico internacional, a las caricaturas y propaganda política. Analiza la función de la oferta y la demanda, la competencia y la exhibición, la “ecología” de las imágenes y la “retroalimentación” de los medios y los fines.</p>

Warburg en
Londres.

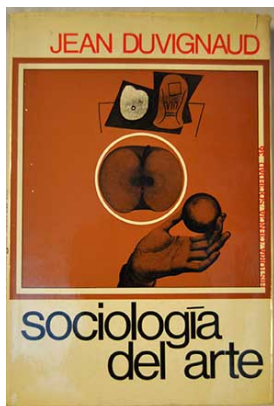
Goldmann, L.
(1967). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva.
(trabajo original publicado 1964).



Lucien Goldmann
(Bucarest, 1913-París, 1970). Filósofo y sociólogo de origen judío rumano, estudió en La Sorbona. Teórico marxista.

Elaboró la teoría denominada “estructuralismo genético”. Intentó definir una sociología de la creación literaria capaz de integrar las estructuras literarias en las estructuras sociales, aplicando la lógica marxista del materialismo dialéctico. Estudió la obra como un producto social (mercado del libro) pero también como una realidad específica con una cierta autonomía relativa.

	<p>Gimpel, J. (1979). <i>Contra el arte y los artistas (o el nacimiento de una religión)</i>. Barcelona: Gedisa. (trabajo original publicado 1968).</p>	<p>En un índice por demás revelador, da cuenta de la mistificación que rodea al arte y los artistas. Mediante la historización del proceso social y económico pone de relieve el proceso en que se va sucediendo el paso del artesano al artista.</p>
<p>Jean Gimpel (sin referencia, 1918-Londres, 1996). Historiador del arte y coleccionista.</p>	<p>Considera a Giotto el primer artista burgués. Describe la inserción de la obra en el contexto económico que la produce y la incidencia del mecenazgo y el coleccionismo.</p>	



Duvignaud, J.
(1988).

Sociología del arte (2ª ed.).
Barcelona:
Península.
(trabajo original publicado 1969).

Jean Duvignaud
(La Rochelle, 1921 - 2007).
Escritor, sociólogo y antropólogo francés. Especializado en teatro, realiza fructíferos aportes a su estudio.

Una obra clásica para la sociología del arte, dedicada principalmente al problema del método. Al romper con los mitos, el esencialismo, y la idealización del arte, la sociología, desde la “aventura de la humanidad” puede ocuparse así de la expresión artística.

Goffman, E.
(1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana.*

Buenos Aires: Amorrortu. (trabajo original publicado 1959). Enmarcado en el interaccionismo simbólico, utiliza la metáfora teatral. Considera a las personas con un enfoque de actores dramaturgos y así define las actuaciones de los individuos en sus interacciones como si se tratase de una obra teatral.

Erwin Goffman
(Alberta, 1922 – Filadelfia, 1982). Sociólogo y escritor canadiense, considerado el padre de la mirosociología

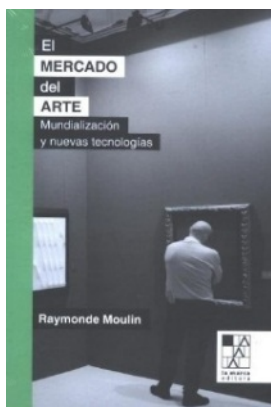
Perteneciente a la segunda generación de la Escuela de Chicago.



Moulin, R.
(2012). *El
mercado del
arte.*

*Globalización
y nuevas
tecnologías.*


Buenos Aires:
La Marca.
(trabajo
original
publicado
2000,
actualizado
2009).



**Raymonde
Moulin** (Paris,
1924).

Historiadora
del arte
francesa,
especializada
en Sociología
del Arte.
Fundadora del
*Centre de
sociologie des
arts.*

Su interés por los artistas contemporáneos la lleva a descifrar los mecanismos del mercado del arte y describir su funcionamiento. Establece las definiciones de los diferentes actores, las condiciones, circunstancias y perspectivas.

	<p>Becker, H. S. (2008). <i>Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico</i>. Buenos Aires: UNAc Quilmes. (trabajo original publicado 1982).</p>	<p>Parte de la perspectiva del interaccionismo simbólico. Considera el arte un trabajo y a los artistas trabajadores. Como práctica humana incorpora la actividad</p>
<p>Howard S. Becker (Chicago, 1928). Pianista profesional de jazz y sociólogo. Forma parte de la segunda generación de la escuela de Chicago</p>	<p>cooperativa que se ejecuta según normas y patrones establecidos. Parte de la observación participante del trabajo de los músicos.</p>	



Bourdieu, P.
(1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus. (trabajo original publicado 1979).

Pierre Bourdieu
(Denguin, 1930-Paris, 2002). Representante de la sociología contemporánea . Algunos conceptos claves de su teoría son los de "habitus", "campo social", "capital simbólico" o

Campo, habitus, legitimidad, bienes simbólicos, distinción, gusto legítimo, son algunas de las categorías con las que combate “la ilusión del sujeto creador”. Pone en evidencia las fuerzas sociales que operan también en el arte. La ilusión del gusto puro y desinteresado por el arte es derrotada mediante los conceptos de *distinción* y *gusto legítimo*.

"instituciones"



Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. (trabajo original publicado 1992).

Desde la idea desidealizante de autonomía del arte y la coacción reductora del marxismo, la sociología de Bourdieu se conforma como un camino entre campo, habitus y homología para hablar de la estructura social en el arte. Se trata de una sociología de la creación artística o intelectual (campo literario) que, tomada como un modelo de aplicación teórica consigue mantenerse trascendiendo especialidades y temas para los

	estudios de arte y sociedad.
	<p>Baxandall, M. (2000). <i>Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento</i>. Barcelona: Gustavo Gili. (trabajo original publicado 1972).</p> <p>Michael Baxandall (Cardiff, 1933-2008). Historiador del arte, británico y conservador del Victoria and Albert Museum.</p> <p>El “ojo de la época” es la metáfora que condensa la tesis fundamental: los cambios en las preferencias visuales son resultado de un proceso social. Analiza los modos de percepción, las prácticas y las convenciones representativas y la experiencia contextual. Pasa del modo de ver del artista al modo de ver del espectador.</p>



Nicos Hadjinicolaou
**Historia del arte
y lucha de clases**

Afirmar que la concepción de historia del arte como historia de los artistas y de sus obras forma parte de una ideología burguesa. De allí que plantea distintos problemas y propone la perspectiva del ‘productor de imágenes’.

Nicos Hadjinicolaou
(Salónica, 1938). Griego, historiador del arte de formación marxista. Estudió en Berlín y París.

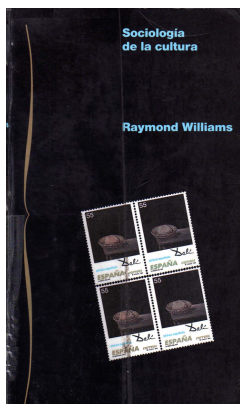


Zolberg, V.
(2002).
Sociología de las artes.
Madrid:
Fundación
Autor. (trabajo original publicado 1990).

Vera Zolberg
(Bruselas, 1933).
Socióloga,
profesora integrante del Departamento de Sociología de la New School for Social Research.

Convencida de que la sociología del arte está en construcción permanente, la autora plantea una serie de cuestiones sobre el mundo del arte que intenta relacionar con pensamientos, ideas y teorías provenientes de la sociología, la antropología y la estética. Zolberg propone romper con la diferencia entre humanismo y sociologismo y construir un análisis sociológico de manera complementaria.

	<p>Burke, P. (1987). <i>Sociología e Historia</i>. Madrid: Alianza. (trabajo original publicado 1980).</p>	<p>Al afrontar la relación entre sociólogos e historiadores, sostiene un discurso desplegado hacia las dos direcciones de estas ciencias sociales que tienen un campo en común: las sociedades humanas. El texto confronta los puntos de vista contradictorios, y las limitaciones que ocasiona la falta de colaboración por los cercos disciplinares.</p>
<p>Peter Burke (Londres, 1937). Historiador británico especialista en historia cultural.</p>		

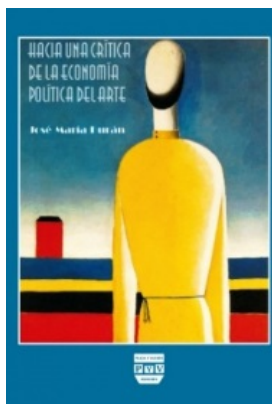


Williams,
Raymond
(1994)
*Sociología de
la cultura*,
España:
Paidós.
(trabajo
original
publicado
1981).

**Raymond
Williams**
(Gales, 1921 –
Inglaterra,
1988). Fue un
intelectual
galés,
perteneciente,
junto con
otros, al
denominado
Círculo de
Birmingham.

Este texto se ha convertido en un clásico de la sociología. El propósito del autor es definir un campo para la sociología de la cultura. No solo es una revisión de los conceptos y tendencias claves del objeto, sino que también trata sobre el planteamiento de un método propio. La vigencia de la propuesta permite a la sociología de la cultura como una convergencia de intereses y métodos muy diversos y a veces contradictorios.

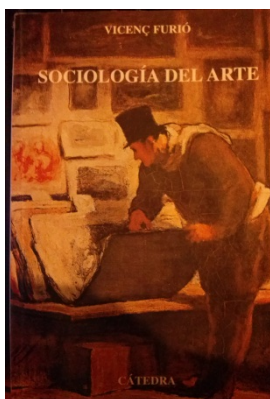
	<p>Heinich, N. (2002). <i>La sociología del arte</i>. Buenos Aires/México: Nueva Visión. (trabajo original publicado 2001).</p> <p>Natalie Heinich (Marsella, 1955). Discipula de Pierre Bourdieu. Estudió filosofía y luego se doctoró en Sociología del Arte.</p> <p>Plantea la sociología del arte como una disciplina de límites difusos, situada entre tradiciones intelectuales heterogéneas. La autora recorre etapas históricas y tradiciones disciplinares y concepciones metodológicas. Permite distinguir los modelos del pasado y los enfoques actuales.</p>
---	---



Durán Medraño, J. M. (2008). *Hacia una crítica de la economía política del arte*. Madrid: PyV.

José María Durán Medraño (Vigo, 1971). Doctor en Historia del Arte. Docente en la Universidad Libre de Berlín.

Las artes son un modo de producción en cuyo interior se efectúan relaciones específicas, que son relaciones sociales determinadas por ideologías concretas. ¿Cómo se entienden estas relaciones específicas de producción del arte considerando su desarrollo paralelo al modo capitalista de producción? Ésta es la pregunta fundamental.



Furió. (2012).
Sociología del arte.

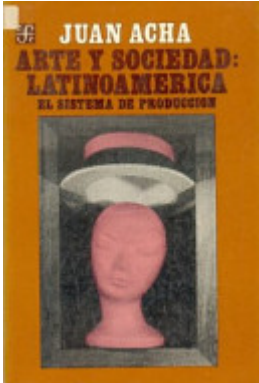
Barcelona:
Cátedra.

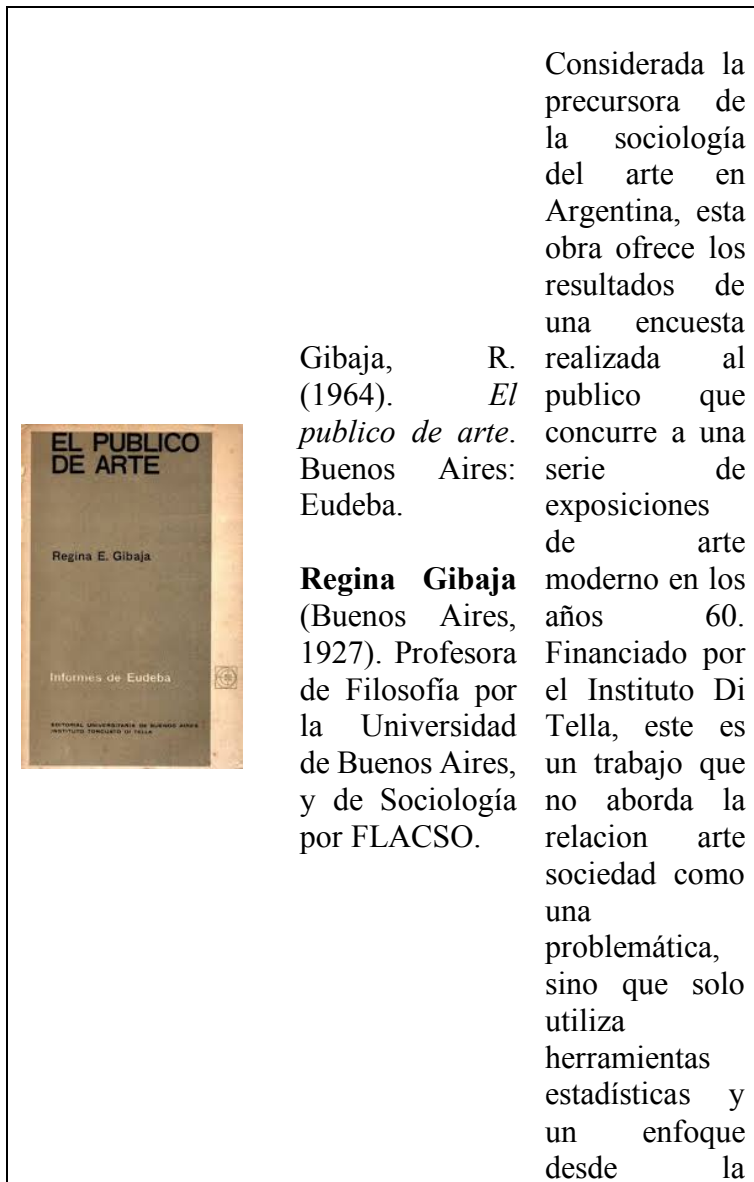
Vicenç Furió
Galí

(Barcelona,
1952). *Formad
o en Historia
del Arte-
Doctor en
Sociología del
Arte. docente
en la
Universidad de
Barcelona.*

Un enfoque original que apunta a tres problemas básicos: el reconocimiento artístico, el mercado de arte y el gusto. A partir de ellos y con abundantes ejemplos tanto de historia como de arte contemporáneo se plantean los agentes y los procesos. A partir de ellos se construyen los cánones y criterios, que según dice el autor son variables y relativos, pero responden a dinámicas que pueden explicarse.

2. Teoría social del arte de América latina

OBRA	REFERENCIAS	RESEÑA
	<p>Acha, J. (1979). <i>Arte y Sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción</i>. México: Centro de Cultura Económica.</p> <p>Juan Acha (Sullana, 1916 – México, 1995). Peruano, estudió química industrial en Alemania. Luego se radicó en México y se dedicó a los problemas del arte latinoamericano.</p>	<p>De manera particular, el autor pone atención en las múltiples mediaciones que operan entre el arte y la base material de la sociedad, así como en la relación recíproca entre la obra artística y su distribución y consumo. Esta es una obra conformada por tres volúmenes: El sistema de producción, El producto artístico y su estructura, y El arte y su distribución.</p>




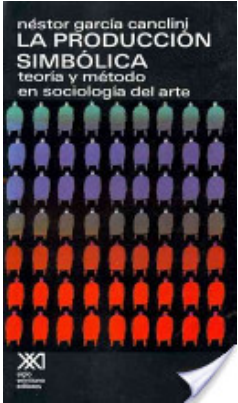
Gibaja, R. (1964). *El público de arte*. Buenos Aires: Eudeba.

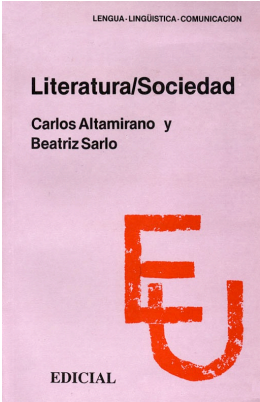
Regina Gibaja (Buenos Aires, 1927). Profesora de Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, y de Sociología por FLACSO.

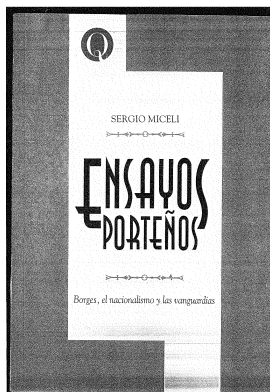
Considerada la precursora de la sociología del arte en Argentina, esta obra ofrece los resultados de una encuesta realizada al público que concurre a una serie de exposiciones de arte moderno en los años 60. Financiado por el Instituto Di Tella, este es un trabajo que no aborda la relación arte sociedad como una problemática, sino que solo utiliza herramientas estadísticas y un enfoque desde la

	sociología para la recolección de los datos.
 <p>Slemenson M. y Kratochwil G. (1970). “Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público”. En Juan Marsal <i>El intelectual latinoamericano</i>. Buenos Aires: Editorial del Instituto.</p> <p>Marta F. de Slemenson (Buenos Aires, 1930). Psicóloga y socióloga. Es cofundadora de la Asociación Gestáltica de</p>	<p>Este texto brinda los resultados de una investigación sociológica que indagan sobre el desarrollo de la vanguardia artística de Buenos Aires, representada por el Instituto Di Tella. Este trabajo fue financiado por el propio instituto y centra su análisis sobre productores, difusores y públicos de arte. Este trabajo va un poco mas allá del de Gibaja, pues ofrece algunas</p>

	<p>Buenos Aires reflexiones (AGBA). sobre los resultados.</p> <p>Germán Kratochwil (Buenos Aires, 1931). Sociólogos, investigadores del Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Di Tella.</p>
	<p>Traba, M. (1973). <i>Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas</i>. México: Siglo XXI.</p> <p>Marta Traba (Buenos Aires, 1930- Madrid, 1983). Considerada argentino-colombiana se dedicó a la</p> <p>Establece el estado de las artes plásticas latinoamericanas durante los años '50 y '60. Se alza contra las vanguardias entendidas como sometimiento a modas extranjeras y frente a esta estética del deterioro</p>

	crítica y a la historia de las artes plásticas LA.	propone un arte de resistencia.
	<p>García Canclini, N. (1979). <i>La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte</i>. México: Siglo XXI.</p> <p>Néstor García Canclini (Buenos Aires, 1939). Estudió letras y luego dedicó a la antropología de la cultura desde una perspectiva latinoamericana.</p>	<p>Plantea problemas teóricos y epistemológicos de la investigación sobre el contexto social del arte. Propone una articulación entre historia del arte y sociología del arte. Con un marco teórico marxista de estructura y superestructura analiza los procesos artísticos de la década del sesenta en pleno auge del desarrollismo.</p>

 <p>LENGUA - LINGÜÍSTICA - COMUNICACION</p> <p>Literatura/Sociedad</p> <p>Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo</p> <p>EU</p> <p>EDICIAL</p>	<p>Altamirano C. y Sarlo B. (2001). <i>Literatura/Sociedad</i> (2^a ed.). Buenos Aires: Edicial.</p> <p>Carlos Altamirano (Buenos Aires, 1939). Sociólogo argentino, Investigador del CONICET y profesor de la Universidad Nacional de Quilmes.</p> <p>Beatriz Sarlo (Buenos Aires, 1942) es una periodista, escritora y ensayista argentina en el ámbito de la crítica literaria y cultural.</p> <p>Este texto se presenta como una versión poco clásica de la “sociología de la literatura”, que trata sobre la relación arte y sociedad que varía según los periodos y las culturas. Básicamente se trata de comprender a la sociología como una herramienta para hablar de la literatura. Por otra parte, es interesante la lectura sociológica de la obra de Antonio Candido y Ángel Rama que ofrece.</p>
---	--



Miceli, S. (2012). *Ensayos porteños*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes.

Sergio Miceli (Río de Janeiro, 1945). Sociólogo brasileiro, profesor de la Universidad de San Pablo y miembro de la Academia Brasileña de Ciencias.

En esta obra reúne varios artículos sobre escritores y artistas argentinos en los que implícita o explícitamente está presente el ejercicio comparativo entre élites argentinas y élites brasileñas. El análisis gira en torno a la obra de José Luis Borges. Desde la veneración hasta la comprensión crítica de su obra, Miceli observa que ningún escritor escapa al mundo circundante,

	<p>tampoco Borges.</p>
 <p>Escobar, T. (1986). <i>El mito del arte y el mito del pueblo</i>. Asunción: Museo del Barro.</p> <p>Ticio Escobar (Asunción, 1947). Paraguayo, abogado y licenciado en filosofía. Se ha dedicado a la crítica de arte y antropología.</p>	<p>Es un cuestionamiento a conceptos arraigados desde ‘arte’ y ‘pueblo’ para definir el arte popular. Las oposiciones ‘arte erudito’ vs ‘arte vulgar’, ‘Bellas Artes’ vs ‘artes manuales’, ‘Arte vs artesanía’ y otras cuestiones en las que se debate la cultura dominada contra la cultura dominante.</p>



Lauer, M. y Eder, R. (1987). *Teoría Social del Arte Latinoamericana*. México: UNAM.

Mirko Lauer (Zatec, 1947). Escritor, poeta, ensayista y politólogo peruano. Miembro del directorio del Diario La República, donde escribe una columna de opinión.

Rita Eder Rozencwaig (México, 1945). Historiadora del arte de la UNAM. Desde 2008 forma parte del comité asesor del Getty Research Institute.

Una nueva concepción del arte y sus roles en las formaciones sociales de América Latina y su matriz cognitiva. Considera su desplazamiento hacia las ciencias sociales para producir una crítica hacia las anteriores formas de entender y de explicar. Busca esclarecer el papel del arte en los mecanismos de dominación y de liberación.

	<p>Richard, N. (1987). <i>Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad.</i> Santiago de Chile: Flacso.</p> <p>Nelly Richard (Caen, 1948). Nacida en Francia reside en Chile desde 1970. Teórica cultural, crítica, ensayista y académica.</p> <p>La Escena de Avanzada se configuró en una serie de exposiciones nacionales e internacionales. Los documentos reflejan el debate sobre el arte y la sociedad chilena, sobre las formas institucionales y las mediaciones ideológicas de la difusión y producción de la vanguardia artística en Chile.</p>
--	---



Jiménez, J. y Castro, F. (1999) *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos.

José Jiménez (Madrid, 1951). Filósofo y Profesor de Estética y teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid.

Fernando Castro (Plasencia, 1964) es un filósofo español especialista en Estética, crítico de arte y profesor en la Universidad Autónoma de Madrid.

Es un compilado de ensayos de críticos y teóricos de arte que brinda un panorama crítico de las tendencias plásticas contemporáneas latinoamericanas. Aborda cuestiones como la transterritorialidad en el arte latinoamericano, el regionalismo crítico, las relaciones entre globalización y contextos locales o las estrategias postmodernas.

	<p>Longoni A. y Mestman, M. (2008). <i>Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino</i> (2ª ed.). Buenos Aires: Eudeba.</p>	<p>Los autores buscan definir el sentido de una experiencia que irrumpe como un desafío a los poderes artístico, cultural y político. En 1968, artistas de la vanguardia rosarina y porteña protagonizan su ruptura con las instituciones artísticas y las formas establecidas de hacer arte</p>
<p>Ana Longoni (La Plata, 1967). Licenciada en Letras y doctora en Artes. Es investigadora independiente de CONICET.</p>	<p>Mariano Mestman (Buenos Aires, 1968). Investigadores argentinos, docentes de la UBA.</p>	

III- *Trayectorias y constataciones particulares*

1. Un recorrido clásico.

Hasta aquí recorrimos los textos y sus autores claves de la Sociología del arte europea y norteamericana, esto sin ánimos de exhaustividad, solo como un puntapié para conformar un catalogo de obras que podamos discutir y ampliar en nuestra presentación.

Al recorrer las biografías de estos autores clave nos encontramos con una curiosidad: la mayoría de los reseñados no provienen de la formación sociológica, arriban a ella historiadores del arte desde los estudios marxistas en los primeros tiempos (Antal, Hauser, Klingerder) y la teoría del reflejo y las grandes generalizaciones como clase y sociedad son el marco donde se desenvuelven las historias. Es la reacción a las estéticas idealistas, la necesidad de encontrar otras explicaciones que la del genio individual y la historia del arte como una sucesión de obras sin anclaje social, político y económico. Vemos luego emerger la reacción crítica y aflorar los matices que centrándose en las obras, pero saliendo del formalismo encuentran elementos de análisis de gran valor

explicativo (el *ojo de la época* de Baxandall, la *fortuna crítica* de Hadjinicolau, por nombrar algunos).

El Instituto Warburg, antes y después de su exilio en Londres, fue un gran formador del pensamiento de la cultura visual, desde Benjamin como su precursor hasta la historia del arte –que no puede dejar de ser social- y llega a nuestros días a través de la obra de Gombrich y en la actualidad, en lengua española de Vincenc Furió.

Sin duda, el sociólogo más citado (según constataciones de Natalie Heinich) es Pierre Bourdieu y curiosamente, su formación de base no es la sociología. Su abordaje se produce a partir de la “magnitud de la filosofía insuficiente” (Criado, 2008) y luego de su experiencia en Argelia que lo convierte en etnólogo. Sus aportes lo convirtieron en cita obligada. Especialmente las categorías de campo y producción simbólica, han sido de lejos las más productivas del siglo XX. La contribución crítica de su obra permite desmitificar y comprender las relaciones sociales al interior del campo artístico. Ésta pone de relieve las situaciones de dominación implícitas en situaciones tan cotidianas como “el gusto” (Bourdieu, 1988).

La misma Nathalie Heinich, discípula rebelde de Bourdieu, tampoco proviene del campo disciplinar de la sociología, sino de la filosofía:

Para sintetizar, sin ánimo de simplificar, pero ateniéndonos a los autores reseñados, sólo los dos norteamericanos provienen disciplinariamente de la sociología: Becker y Zolberg, que a su vez analizan campos artísticos diferentes de las artes plásticas. Esto nos lleva a la pregunta de Nathalie Heinich: ¿qué le hace la sociología al arte? Y a la respuesta que se da a sí misma,

Desde el momento que hay un diseño de investigación sobre fenómenos empíricos; procedimientos de control sobre los enunciados; clara distinción entre la descripción, la interpretación y los juicios de valor; obligación de referirse a los trabajos existentes sobre el tema tratado; en síntesis, desde que se utilizan verdaderos métodos de investigación y de tratamiento de datos, el trabajo se vuelve mucho más apasionante y mucho más productivo.

Y continúa,

...los aportes de la sociología o de la antropología que perduran, provienen de trabajos de investigación, bien sea de

diseños historiográficos y archivísticos como en Weber o Elías, o bien de diseños estadísticos como en Durkheim, o bien de compilaciones de trabajos etnográficos como en Mauss, o de trabajos de observación como en Goffmann. (Rasplus, 2011, p. 79)

¿Qué es lo que tratamos de expresar con esto? Que la sociología del arte es una disciplina de límites permeables y difusos, alimentada por tradiciones intelectuales heterogéneas (Heinich, 2002).

Por tanto, por sus problemas de estudio y por sus métodos de investigación, se acerca más a una transdisciplina, que a una disciplina autónoma. Y esto, a quienes nos acercamos a ella desde distintos campos de las ciencias sociales y el arte, esta constatación nos anima a participar y colaborar, dejando de lado reticencias y prejuicios ya ‘sociologistas’, ya ‘humanistas’ (Zolberg, 1990).

2. Una teoría para la liberación ¿Qué le hace el Arte a la Sociología?²²

²² Expresión que tomamos prestada del texto “El arte como laboratorio de la sociología (y a la inversa)”, de García Canclini (2009).

En nuestra bibliografía anotada, hemos reseñado los textos “cabeza de serie” en lo que se inscribe como la gran Teoría social del arte de América latina (en su amplitud y diversidad), que pensamos fundan la posibilidad de una sociología del arte en nuestro continente.

En términos generales, destacamos algunos posicionamientos característicos:

- La creencia en la excepcionalidad del don artístico.
- La idealización del genio (es decir, la individualidad excepcional)
- La “naturalización” de los criterios de belleza.
- El autodidactismo del artista, de cualquier artista.
- La creación inspirada (no construida).
- La “naturalidad” de las disposiciones artísticas (el artista nace no se hace; lo mismo que el receptor).

Esta característica crítica se encuentra en los principios fundantes de esta polidisciplina, y refieren al debate sobre los mitos e ilusiones que, como dice Mirko Lauer (1987), contribuyeron históricamente a la dependencia política y cultural:

Tales modos mantuvieron al arte vinculado a las ideologías dominantes, aislándolo de sus contextos reales, imponiéndolo como imagen de lo nacional y lo universal, y presentándolo al pueblo entero como paradigma de la creación visual en los diversos países, consideramos que esa tradición inmanentista ha sido pálido reflejo de su original: una teoría y una práctica calcadas, para enfrentar un arte generalmente calcado. Para esa crítica a la creatividad del continente fue en buena medida producto de su condición dependiente; hoy la visión de este problema tiende a ser cada vez más la diametralmente opuesta. (s.r.)

En la década del 70, cuando las dictaduras asolaban el Cono Sur, varios de los intelectuales de los países en regímenes dictatoriales emigraron a México. Tal es el caso del peruano Juan Acha y el argentino Néstor García Canclini, quienes producen desde allí textos considerados pilares y que, sentaron bases de un pensamiento social de forma empírica y documental.

Luego, continua una generación artístico intelectual, conformada por Mirko Lauer en Perú, Ticio Escobar en

Paraguay, Nelly Richard en Chile, entre otros importantes referentes. Estos desarrollan un pensamiento crítico que incorpora elementos del marxismo, de la Escuela de Frankfurt, del estructuralismo, del psicoanálisis, de los estudios culturales con la meta puesta en la independencia cultural. Superando la aplicación de modelos hegemónicos acuñados desde el *mainstream* del arte.

En los 90, en pleno auge del neoliberalismo económico y con el debate de fondo modernidad-postmodernidad se profundizan los estudios teóricos, se comienzan a revisar las dictaduras pasadas, para enfocar las estrategias de resistencia de la producción simbólica. El mundo de las artes visuales encuentra en la figura del curador y en los textos curatoriales un género y una puesta en escena tanto de las historias como del arte contemporáneo.

Las instituciones propugnan estudios, y en Mendoza²³ se organiza la Maestría de Arte Latinoamericano, en la que concurren intelectuales de distintas regiones del continente. La historiadora del arte Elsa Flores Ballesteros ofició en

²³ En la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad de Cuyo. Mendoza. Argentina.

este contexto como difusora de todos estos estudios. Inmediatamente siguieron los coloquios de Arte Latinoamericano que congregaron a gran parte de los integrantes más conspicuos de este movimiento. Revistas y libros circularon entre los ámbitos académicos y las instituciones museales.

La importancia del mercado del arte, de la gestión cultural y las industrias culturales comenzaron a ser objeto de estudio, algunos de marketing pero no pocos de gran solvencia académica. Todo ello continuó desarrollándose en la primera década del siglo XXI, atravesando las crisis y llegando al nuevo impulso de los programas de investigación.

La Teoría Social del Arte Latinoamericano ha echado mano de herramientas sociológicas para comprender su historia y sus aconteceres, y sus teorías son verdaderas transdisciplinas o indisciplinas según se mire.

IV- Para concluir, una invitación y un reconocimiento.

Sería muy bienvenida una sociología del arte en Latinoamérica. De hecho, entre nuestros doctorandos un pequeño grupo está desembarcando en sus orillas. Sociólogos y sociólogas, historiadores del arte pueden compartir y aportar conceptos y modos de encuadrar la realidad que den cuenta de la complejidad y los procesos de producción de las obras, de los públicos, de las instituciones y todo el complejo mundo de las disciplinas artísticas que se cruzan, que se desmaterializan y reconvierten. Hay una interesante gama de estudios que sirven de plataforma para este lanzamiento. Sólo hemos atisbado la punta del iceberg.

Hacemos propia la expresión de Marta Traba, para decir que la labor intelectual latinoamericana en arte debe asumirse como un *campo minado* (1972), lleno de tensiones y desafíos, todos ellos posibles de sortear desde un enfoque epistemológico plural, donde la sociología servida de la interdisciplinarietà, encuentre el modo de abordar al arte como un lugar de apropiaciones e intercambios, y como una herramienta de afirmación de prácticas y representaciones sociales múltiples y heterogéneas como las de nuestro continente

Bibliografía

- Acha, J. (1979). *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. México: Centro de Cultura Económica.
- Arguello Grunstein, A.(2005). Redescubriendo la sociología del arte. Comentario a Lo que el arte aporta a la sociología, de Nathalie Heinich. *Addenda, 12*. México: Centro Nacional de las Artes.
- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Criado, E. M. (2008). *Les deux Algéries de Pierre Bourdieu*. Bellecombe en Bauges: Editions du Croquant.
- Escobar, T. (1985) *El mito del arte y el mito del pueblo*. Asunción: Museo del Barro.
- García Canclini, N. (1979). *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México. Siglo XXI.
- García Canclini, N. (2009). El arte como laboratorio de la sociología (y a la inversa). *Exit Book, Revista semestral de libros de arte y cultura visual, 10*, Madrid.

Graciela Distéfano y María del Rosario Zabala, *Múltiples abordajes para una sociología del arte de América latina. Un estado de la cuestión*, pp. 49-104 .

- Giunta, A. (2002). Sociología del arte. En Carlos Altamirano (director) *Términos críticos en sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, pp. 1-7.
- Gombrich, E. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate.
- Facuse, M. (2010). Sociología del arte y América Latina: Un encuentro posible. *Revista Universum*, vol.1 (25). pp. 74-82.
- Furió Galí, V (2012). *Sociología del Arte*. Barcelona: Cátedra.
- Heinich, N. (2002). *La sociología del arte*. México/Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- Lauer, M. y Eder, R. (1987). *Teoría Social del Arte Latinoamericano*. México: UNAM.
- Rasplu, V. (2011) Entrevista a Nathalie Heinich. *Revista Colombiana de Sociología*. Vol 34(1). Bogotá. Traducida por Jorge Enrique Gonzalez.

***El movimiento artístico-visual durante la dictadura
militar en Mendoza (Argentina)***

***The artistic-visual movement during the military
dictatorship in Mendoza (Argentina)***

***The artistic-visual movement during the military
dictatorship in Mendoza (Argentina)***

**María Paula Pino Villar
INCIHUSA, CCT-CONICET
Mendoza- Argentina
mpaulapino@gmail.com**

Fecha de recepción: 20/09/2018
Fecha de aceptación: 30/10/2018

Resumen

El presente trabajo se pregunta por las dinámicas de circulación de las artes visuales en Mendoza durante la última dictadura militar. Puntualmente nos preguntamos por las dinámicas particulares de circulación en tiempos de suma polarización política, restricción de libertades y proscripción de toda actividad partidaria.

Por empezar, la censura del gobierno militar fue uno de los determinantes más evidentes en la particular configuración que adquiere el mapa de la circulación del período. Nos referimos a la

represión cultural que se percibe en la dificultad que muchos artistas encontraron para exponer en museos de la provincia y al postularse a los salones y certámenes más representativos del período, según consta en fuentes periódicas y fue confirmado en entrevistas a los productores activos en los '70.

Sin embargo, hubo también determinantes positivos, como ser el ideario de izquierda que comprometió a intelectuales del período, dentro de los cuales se encontraban también los artistas mendocinos. En este sentido entendemos las exposiciones realizadas en sedes sindicales o en alianza con gremios y sindicatos, que pugnaban porque "el arte debe estar al servicio del pueblo y de su liberación" (*Diario Mendoza*, 17 de junio de 1973).

Palabras clave:

CIRCULACIÓN ARTÍSTICA – MENDOZA – DÉCADA 1970

Abstract

The present work asks about the circulation dynamics of the visual arts in Mendoza during the last military dictatorship. Specifically we ask about the particular dynamics of circulation in times of extreme political polarization, restriction of freedoms and banning of all party activity.

To begin with, the censorship of the military government was one of the most evident determinants in the particular configuration that acquired the circulation map of the period. We refer to the cultural repression that is perceived in the difficulty that many artists found to exhibit their work in museums of the province and to apply to the most representative salons and contests of the period, as recorded in periodic sources and confirmed in interviews with active producers in the 70s.

*However, there were also positive determinants, such as the ideology of the left that compromised intellectuals of the period, within which we find Mendoza artists. In this sense we understand the exhibitions held in union headquarters or in alliance with different unions, which argued that "art should be at the service of the people and their liberation" (*Diario Mendoza*, June 17, 1973).*

Keywords:

ARTISTIC CIRCULATION - MENDOZA - 1970 DECADE

Resumo

O presente trabalho pergunta-se pelas dinâmicas de circulação das artes visuais em Mendoza durante a última ditadura militar. Pontualmente perguntamo-nos pelas dinâmicas particulares de circulação em tempos de extrema polarização política, restrição de liberdades e proscrição de toda atividade partidária.

Para começar, a censura do governo militar foi um dos determinantes mais evidentes na particular configuração que adquire o mapa da circulação do período. Referimo-nos À repessão cultural que se percebe na dificuldade que muitos artistas encontraram para expor em museus da província a a se postular aos salões e certámenes mais representativos do período, segundo consta em fontes periódicas e foi confirmado em entrevistas aos produtores ativos nos '70.

Porém, houve também determinantes positivos, como ser o ideário de esquerda que comprometeu a intelectuais do período, dentro dos quais encontravam-se também os artistas mendocinos. Neste sentido entendemos as exposições realizadas em redes sindicais ou em aliança com grêmios e sindicatos, que pugnavam porque “a arte deve estar ao serviço do povo e de sua libertação” (Diário Mendoza, 17 de junho de 1973).

Palavras chaves:

ARTISTIC CIRCULATION - MENDOZA - 1970 DECADE

Para comenzar, atendiendo a la propuesta del presente Congreso, debo aclarar que este trabajo interpela los vínculos entre arte y sociedad, propios de la Historia social del arte, desde una perspectiva metodológica afín a la Sociología del arte. Esto es fácilmente identificable en tanto el interrogante que moviliza mi investigación es: cómo se construye el reconocimiento artístico. Por lo tanto, los agentes principales que estructuran este trabajo son los productores y las instituciones del arte.

Es en este sentido, la categoría que resultó operativa para nuestro análisis del arte mendocino en los años '70 es la de *circulación artística*, es decir: la acción a partir de la cual se sociabiliza una producción artística. El concepto de *circulación* posee un carácter dinámico y relacional, que pone en evidencia la distancia y la interacción que sobreviene entre el productor (o artista) y la sociedad en que sus producciones circulan. Es decir, que evidencia los mecanismos de mediación que permiten que una producción artística esté disponible para el público.

1. Aclaraciones sobre las dinámicas de circulación

La categoría que, proveniente de las ciencias sociales, nos ha resultado más operativa para el estudio de las relaciones entre artistas e instituciones ha sido la de *circulación* artística. Como se anticipó, entendemos en este sentido la acción por la cual se sociabiliza una producción artística. Algunos autores se refieren este tipo de prácticas sociales relacionadas al arte como *consumo de bienes culturales*. Sin embargo, ese uso se encuentra más bien relacionado a estudios sobre la recepción de las producciones culturales y los distintos modos de apropiación/consumo de las mismas. Particularmente, preferimos el concepto de *circulación* dado su carácter dinámico y relacional, que pone en evidencia la distancia y la interacción que sobreviene entre el productor (o artista) y la sociedad en que sus producciones circulan. Es decir, que evidencia los mecanismos de mediación que permiten que una producción artística esté disponible para el público. Uno de los autores que reflexionó a propósito de este fenómeno fue Pierre Bourdieu (2007), en su texto sobre “las condiciones sociales de la circulación de las ideas”; en el

mismo da cuenta de la circulación internacional de los textos y llama a no perder de vista que los intelectuales vehiculizan “prejuicios, estereotipos, ideas recibidas” (Bourdieu, 2007:160) También advierte sobre los factores estructurales que condicionan la circulación, la coyuntura política en que son producidos los textos, el “campo de la producción del cual son producto, y del que son receptores” (Bourdieu, 2007:161)

Más adelante, hablando de publicaciones literarias que circulan internacionalmente, se refiere a que “el sentido y la función de una obra extranjera están determinados, tanto por el campo de recepción como por el campo de origen”. En cuanto a ello, destaca que la transferencia desde el campo de origen al campo de la recepción, implica una serie de operaciones sociales. Estas son: la operación de selección, de marcado, y de recepción. El aporte fundamental de su desarrollo radica en evidenciar que no se trata de una operación automática e inmediata, sino que en el transcurso de esta transferencia, actúan “prejuicios, estereotipos, ideas recibidas” que no necesariamente coinciden con los que dieron origen a la obra y que están

siempre determinados por: factores estructurales y la coyuntura política que son los condicionantes de su circulación.

Conviene subrayar que aquí nos detendremos en las particularidades de esta relación entre productores y receptores, que podríamos identificar como instancias de *mediación*. Por su parte, Nathalie Hienich (2002) se refiere a su utilización en la sociología del arte:

En esta disciplina, el uso de la palabra *mediación* es reciente y sirve para designar todo lo que interviene entre una obra y su recepción. Tiende a reemplazar “distribución” o “instituciones”. Por consiguiente, en un primer sentido, podemos hablar de una sociología del mercado, de los intermediarios culturales, de los críticos, de las instituciones (...) (Heinich, 2002: 61)

Asimismo, aquí comprendemos las instancias de mediación en relación a lo que Heinich (2002) denomina

“intermediarios culturales”, que en nuestro trabajo serán denominados *espacios de circulación*. Como tales se abordarán aquellos sitios donde se presentaron en sociedad las producciones artísticas. Es menester aclarar que nuestra aproximación sienta al mismo nivel las salas de arte de administración pública y las de administración privada.

2. La circulación artística en Mendoza durante los años setenta

Este trabajo resume algunas de las preguntas y las alternativas metodológicas sobre las que se estructuró la tesis de Maestría en arte latinoamericano intitulada *Arte mendocino de los setenta en perspectiva social. Alternativas de circulación, debates y trayectorias artísticas (1969 - 1979)*. Como puede inferirse del título la misma aborda el arte de Mendoza durante los años setenta y se centra en el área de las artes visuales, a las cuales cuestiona desde una perspectiva que evidencia el vínculo insoslayable ente arte y política. Para ello se propusieron tres ejes de análisis: las dinámicas de circulación artística, las trayectorias de los productores mendocinos y los

debates sobre el arte que éstos sostuvieron durante el período 1969-1979. Aquí abordaremos el eje correspondiente a las dinámicas de circulación artística.

En la construcción del marco teórico se consideró el enfoque de la *nueva historia* como el más apropiado para responder a los interrogantes sobre si ¿Fue la dictadura militar un determinante para la circulación artística durante los años '70?, también nos preguntamos ¿Cuáles fueron las dinámicas de circulación del arte vigentes durante los gobiernos militares? Y ¿Quiénes fueron los artistas reconocidos del período? Ello nos condujo al estudio de: la censura como condicionante del campo de producción, los *procesos de reconocimiento*, las *trayectorias artísticas* y los debates sobre el arte vigentes en Mendoza, entre 1969-1979. Este modo de narrar la historia del arte ha significado un aporte fundamental en la producción teórica sobre arte argentino. Particularmente, en nuestro caso nos fue útil ya que su perspectiva interdisciplinar se nutre desde el marco de la sociología de la cultura y de la historia social y promueve “el estudio de las relaciones entre arte, política y

sociedad, y más particularmente, de la conformación y el rol de las instituciones...” (Dolinko y García, 2012: 427)

La mayor parte del período 1969-1979 se caracteriza por la represión, censura y el accionar coercitivo de las fuerzas de seguridad que fueron gobierno, es por ello que conocer el rol de las instituciones formales del arte es clave para comprender la complejidad específica del campo artístico mendocino en los años ‘70.

Esta situación de represión, censura y accionar coercitivo de los gobiernos militares implicó que muchos artistas hallaran obstaculizada su participación en exposiciones y postulación a los salones y certámenes representativos del período. Esto nos sitúa ante la dificultad de representar el mundo del arte de los ’70 solamente a partir del discurso institucional.

En otras palabras, se vuelve indispensable complementar la narrativa oficial con otros discursos, que den respuesta al interrogante sobre el arte en dicha década sin excluir a los artistas que tuvieron un posicionamiento ideológico distinto.

Es decir que las políticas restrictivas (y represivas) de los gobiernos militares determinaron una configuración concreta, conformada por los espacios donde exhibieron sus producciones los artistas y por las exposiciones donde circularon sus obras.

En consecuencia, para la realización de este trabajo se entrevistaron artistas activos durante el período que complementaron el trabajo con documentos oficiales, como premios y menciones del Certamen Municipal celebrados entre 1968 y 1979 y los catálogos de exposiciones del mismo período disponibles en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.

Sin embargo, el carácter hipersubjetivo y la mediación de la memoria nos recuerdan que la entrevista es, ante todo, la construcción de un yo-narrativo. Las limitaciones que acompañan a esta técnica nos condujo a incorporar en publicaciones periódicas, que permitieron localizar, contextualizar y contrastar el discurso de los informantes sobre “lo realizado y lo realizable” a propósito de nuestro tema (Alonso, 1998).

El uso de la prensa en las investigaciones históricas es una de fuentes privilegiadas, dado que permiten acceder a la mirada de la época sobre la producción cultural de un período determinado. En este sentido, se tuvieron en cuenta las publicaciones periódicas del *Diario Mendoza* (1971-1974), *Diario Los Andes* (1971-1974) en particular notas periodísticas y críticas que hacen referencias a exposiciones de artes visuales. Asimismo, al observarse que la colección de la Hemeroteca de la Biblioteca San Martín estaba incompletos en cantidad de páginas, fascículos y números que no eran consecutivos, se decidió relevar los 103 números de la Revista *Claves*, editados entre el 30 de octubre de 1970 y el 31 de diciembre de 1974.

En esta revista se halló una declaración sobre el Salón Bienal de Artes Plásticas de 1973, firmada por un grupo de 14 artistas²⁴. Allí expresan su disconformidad con el criterio seguido para la aceptación de obras y otorgamiento de premios. La misma da cuenta del contexto institucional polémico, por el cual se seleccionaban y premiaban obras

²⁴ Entre ellos figuran Elvira Gutiérrez, Luis Scafati, Beatriz Santaella, Roberto Rosas, Iris Mabel Juárez, Carlos Gómez, Inés Rotella y Gastón Alfaro.

que generaron dudas respecto a la transparencia del concurso. La conformación de un jurado por miembros que no pertenecen al campo artístico visual, es prueba de la falta de autonomía plástica del juicio que diera fundamento a los premios. El hecho de que no fueran aceptadas siquiera a participar obras producidas por artistas galardonados en salones anteriores, evidencia un cierto sesgo en la preselección ligado a razones que exceden las características formales de las obras.

Pese a ello, acorde al espíritu de la *época*²⁵, la carta no posee el tono propio de tal desilusión, y el cierre de la misma puede entenderse como una verdadera arenga revolucionaria

²⁵ Claudia Gilman (2012) define *época* como “el campo de lo que es públicamente decible y aceptable –y goza de la más amplia legitimidad y escucha- en cierto momento de la historia” (Gilman, 2012: 36). La autora considera que el bloque sesenta/setenta puede ser descrito en torno a dos aspectos fundamentales: la valorización de la política y la expectativa revolucionaria. Para ampliar: Gilman, C. (2012) *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. 2da edición*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno

Es necesario exaltar la labor seria y renovadora de aquellos que trabajan sin concesiones, que creen convincentemente que el arte es expresión ante todo y no convención, que es creación y no alarde de tecnicismo u oficio, que es una actitud de compromiso frente al momento histórico y no reflejo de excelsitudes originadas en la torre de marfil. (*Claves*, 1973:32).

2.1 Dinámicas alternativas de circulación artística: Galerías comerciales y sedes sindicales

Tanto en el reclamo por el criterio de aceptación y otorgamiento de premios para el Salón Bienal de Artes Plásticas de 1973, como en la afirmación sobre la “actitud de compromiso frente al momento histórico”, encontramos los fundamentos de un circuito alternativo al de las instituciones artísticas tradicionales.

Este se caracterizó por dos tipos de espacios de circulación alternativa, unos más vinculados al capital económico,

conformado por las galerías comerciales (Patiño Correa, Galería Tres, Genesy, Mai-Mai) y algunas entidades bancarias (Banco City, Banco Crédito de Cuyo y Banco de Mendoza) y, por otro lado, con mayor predominio del capital simbólico, encontramos las sedes sindicales (S.O.E.P; Sindicato de Prensa) y la sala del Taller Nuestro Teatro.

Dentro de alternativa de los espacios vinculados al capital económico, existieron las galerías comerciales Patiño Correa, Galería Tres y Mai-Mai que exhibían obras para su venta.

El accionar de las galerías comerciales no fue una novedad del período que aquí se estudia, sino que ya existía en Mendoza un mercado de arte, como atestigua el trabajo de Graciela Distéfano (2007) sobre el mercado artístico mendocino en la década del '60.

A saber por las reseñas que se dedicaron a las exposiciones en galerías comerciales en Mendoza, en el número 10 de la Revista *Claves* de octubre de 1970 se aborda la muestra de Alfredo Ceverino en Patiño Correa y de Roberto Rosas en Galería Tres. Allí se afirma que es la primera vez que

Roberto Rosas expone sus esculturas en chapa soldada. El reseñista aprovecha para destacar el tratamiento que Rosas realiza del material refiriéndose a su “excelente maestría para diversificar las zonas lisas y las tortuosas” (30 de octubre de 1970:2). En el mismo número, al hablar de la exposición de Ceverino en Patiño Correa, el periodista la destaca como “una de las mejores exposiciones de este año en Mendoza” refiriéndose al año 1970. Además detalla que se trató de una veintena de pinturas, y sugiere que el artista tiene un estilo constructivista y una supuesta “influencia del vitral en el uso de los colores puros” de sus pinturas.

Otras exposiciones realizadas en Patiño Correa fueron las de Raúl Capitani en agosto, y Fabián Galdamez en noviembre de 1971. Asimismo, entre las exposiciones de Capitani y Galdamez, encontramos la exposición de Natalio Parisi, que tuvo lugar en septiembre del mismo año en Galería Tres.

La revista *Claves* (26 de noviembre de 1971:2) alude a la exposición de Galdamez, diciendo que se exhibieron esculturas de distintos materiales: granito reconstituido, cemento policromado, quebracho colorado al natural,

terracotas y madera policromada. Mientras que al referirse a la exposición de Raúl Capitani, apenas se anuncia que se trató de 15 dibujos, que dan pruebas de que este artista es “un excelente dibujante” (*Claves*, 24.12.1971: 2)

Por otra parte, en los mismos años también se registraron exposiciones en la Galería Genesy, ubicada en Av. Colón 291 de la Ciudad de Mendoza. El 8 de setiembre de 1972 se inauguró la exposición de óleos de Ángel Gil y Manuel J. Laval. Sobre el primero el Diario *Los Andes* destaca su “dibujo esquemático pero penetrante”, y más adelante se señala que “sus ideas y sentimientos están servidos por una técnica depurada que él aspira a convertir en una estética en sí.” (*Los Andes*, 8 de septiembre de 1972:10)

Una vez más el comentario es acerca de las características técnicas de sus producciones, pero este desarrollo es apenas posterior a un trazado a modo de “escuela” donde se enuncia que Ángel Gil es egresado de la Academia de Bellas Artes y que “sus profesores fueron D. Retamoza, J. Gómez, Mario Vicente y Abal”, refiriendo a su ascendente artístico, a modo de garantía.

Lo mismo sucede cuando se habla de su compañero de exposición, Manuel Laval, nacido en Buenos Aires, de quien se destaca su formación en la Academia Nacional de Bellas Artes y con André Lohte en París” (*Los Andes*, 8 de septiembre de 1972:10) A fines del mismo mes, concluido el ciclo de Gil y Laval, se inaugura la muestra conjunta de Rafael Gangi y Américo Benito Arce. En el Diario *Mendoza* se enuncian brevemente, al igual que *Los Andes*, la formación de los artistas, Gangi egresado de la Universidad de la Boca (1958) y Arce de la Academia Provincial de Bellas Artes (1962). También se describe la búsqueda plástica de Gangi, vinculada a las figuras y sus posibilidades en el marco de lo que él denomina impresionismo; por otra parte, se destacan las ilustraciones que Arce realizó para dos publicaciones: *Ocho ediciones poéticas* y *Tiempo de amnesia* (*Mendoza*, 22 de septiembre de 1972).

Por su parte, la galería Genesy tuvo continuidad durante los años '80, y siguió funcionando en el mismo domicilio de Colón 291, al menos hasta 1987, como atestigua el artículo

de Diario *Los Andes* que anuncia una exposición de acuarelas de Esther Juárez²⁶ en abril de 1987.

En relación con lo enunciado por Silvia Dolinko (2012) a propósito del crecimiento durante el período del consumo de bienes simbólicos, como las piezas de arte en el marco de la creciente sociedad de consumo, resulta significativo el artículo escrito por Marcelo Santángelo en diciembre 1978 “Invertir en obras de arte”. En el mismo, si bien alienta a “invertir en obras de arte”, reflexiona sobre que “no todas las pinturas son obras de arte”, las características que las distinguen de sus contemporáneas y cuál el valor que tienen como obras de arte. Es decir, no por ser una inversión es *arte*, marcando la distancia con que no todo “cuadrito” que se compra posee valor artístico, en una clara alusión a un comprador no especialista: “Cuando compramos algún cuadrito para cubrir algún vacío en la pared, se trata de un acto que nada tiene que ver con obras de arte, salvo que por error una resulte comprada.”

²⁶ “Exposición de acuarelas habilitan en Genesy” (jueves 16 de abril de 1987) Diario *Los Andes*. Fuente: Archivo del Museo Municipal de Arte Moderno

(Santángelo, diciembre 1978) En relación con lo mismo, más adelante insiste:

Lo que sí resulta deplorable, es cuando uno compra un cuadrito (no importa el tamaño) como si se tratara de una obra de arte o bien cuando pensando en comprar una obra de arte compra uno nada más que un cuadrito y vive engañado y tratando de engañar (Santángelo, diciembre de 1978²⁷).

Por otro parte, si bien no fue un espacio que los artistas entrevistados mencionaran directamente al responder sobre los espacios de exposición del período, las fuentes periódicas dan cuenta de que en las sedes de entidades bancarias los artistas locales realizaron numerosas exposiciones. El caso más recurrente fue la sede del Banco City, pero también se registraron exposiciones de Roberto

²⁷ El artículo fue publicado en el año 1981 en la revista *El Espectáculo*, Nro. 4, Mendoza. Más adelante reproducido en el compendio de textos de Marcelo Santángelo editado en 1985 bajo el título *Santángelo. Diez años de papelones. 1974-1983*. Mendoza: Edición del autor.

Rosas en el Banco Mendoza y de Hernán Abal en el Banco Crédito de Cuyo.

Seguramente motivó a los artistas la posibilidad de ser vistos por sus potenciales compradores, también clientes de las entidades bancarias.

Entre las sedes de entidades bancarias, el Banco City fue la entidad que concentró mayor cantidad de artistas, y es 1971 el año en que concentró mayor actividad. El lugar destinado a las exposiciones fue el hall de ingreso, que constaba de tres amplios ventanales. En abril de 1971, expuso sus esculturas en hierro Roberto Rosas; a saber por la reseña, posiblemente se tratara de algunas de las piezas que ya había mostrado el año anterior en Galería Tres²⁸. En septiembre del mismo año, Nilda Yussen también expuso en el hall del Banco City sus esculturas en terracota (*Claves*, 24 de septiembre de 1971). Al mes siguiente, en octubre de 1971, Manuel Gil expuso una serie de repertorio figurativo en chapa batida (*Claves*, 15 de octubre de 1971).

²⁸ “Piezas pequeñas y medianas en hierro, algunas de las cuales ya conocíamos de exposiciones anteriores, nos revelan a un artista plástico que habrá de llegar muy lejos en muy corto plazo.” Versan las líneas de la Revista *Claves* del 16 de abril de 1971, p.2

Concluye el ciclo de exposiciones en noviembre de 1971, con Rafael Montemayor y “sus tintas de color”, posiblemente una mixtura de lápices-fibra y óleo.

El Banco Mendoza, en mayo de 1972, exhibió obras artísticas en sus instalaciones de la calle 9 de julio al 1263. Nuevamente se trató de las esculturas en hierro de Roberto Rosas. En esta ocasión, Fernando Lorenzo (26 de mayo de 1972) se explaya un poco más sobre las piezas expuestas, e incluye en su reseña una imagen de una de las esculturas.

Finalmente, en cuanto al Banco Crédito de Cuyo, sólo tenemos datos de dos exposiciones: una de Sergio Sergi, que es apenas mencionada al abordar la otra que se realizó en esta sede, del artista Hernán Abal. Tanto el relevo de la Revista *Claves* como en el corpus documental disponible en el Archivo del Museo de Arte Moderno, sólo menciona en la sede de este banco la muestra de Hernán Abal. Sabemos que la exposición exhibió doce óleos, siete fueron paisajes, dentro de los cuales encontramos *Casa abandonada* y *Campo quemado y cardos*; y cinco retratos de figuras femeninas, que “se presentan por sí solas, en

medios neutros y fondos sin circunstancia” (*Claves*, 28 de julio de 1972:2).

En cuanto a los espacios de circulación artística vinculados al capital simbólico, Muchos artistas al ser entrevistados sobre los lugares de circulación artística de los '70 destacaron el rol del Taller Nuestro Teatro (TNT). Los testimonios subrayan la labor de su director, Carlos Owens, como un agente central del campo artístico del período, principalmente por la variedad y cantidad de actividades culturales que promovió desde e TNT.

Fernando Lorenzo (Lorenzo, F. 12 de noviembre de 1971:2) describe el interés del director de Nuestro Teatro por generar un espacio de expresión y circulación cultural. También destaca que serán los artistas los encargados de llevar adelante las exposiciones, con lo cual se les otorga plena autoridad para elegir y presentar lo que consideren meritorio. Este aspecto adquiere singular importancia en el contexto que hemos descripto a propósito de la declaración de los 14 artistas sobre el Salón Municipal de 1973. El otro aspecto original es que la sala se cede gratuitamente a los plásticos. En este sentido se distingue del funcionamiento

usual en galerías comerciales, que se reservaban para sí un porcentaje de la venta.

Entre las exposiciones del TNT más destacadas podemos mencionar la realizada en agosto de 1972 con el apoyo de la Sociedad de Artistas Plásticos de Buenos Aires, donde participaron 14 artistas y se expusieron 17 obras. A poco de inaugurada la sala del TNT exponen allí numerosos referentes mendocinos: Beatriz Santaella en junio, Carlos Alonso y Raúl Capitani en setiembre de 1972. En abril de 1973 Orlando Pardo, y en julio del mismo año José Manuel Gil. Una de las exposiciones más reseñada del período fue la muestra-homenaje al maestro Sergio Sergi, realizada en agosto de 1973, a poco de su fallecimiento de la que participaron cerca de 60 artistas (Alonso,; Acevedo; Bermúdez y otros, 1973)²⁹.

El TNT tuvo un rol protagónico como promotor de diversas actividades culturales, hasta que el 24 de setiembre de 1974 resultó blanco de un atentado realizado por el Comando Anticomunista de Mendoza (CAM), donde el estallido de

²⁹ Este catálogo forma parte del archivo personal del Lic. Pablo Chiavazza quien lo facilitó para la presente investigación.

una bomba redujo el edificio a escombros, sin dejar víctimas fatales aunque sí algunos heridos.

Dentro de la circulación artística vinculada a la predominancia del capital simbólico, cabe destacar dos exposiciones que se dieron en conjunto con sindicatos de trabajadores: la realizada en conjunto con el Sindicato de Obreros y Empleados del Estado, en junio de 1973, y la realizada en el Sindicato de Prensa, en octubre de 1974.

A mediados de junio de 1973, con motivo de celebrarse un año de la creación del Sindicato de Obreros y Empleados Públicos, se realizaron múltiples actos, entre ellos una exposición que contó con gran cantidad de público. La muestra conjunta se realizó en el salón de exposiciones del Diario *Mendoza*, y en ella participaron los artistas Gastón Alfaro, Drago Brajak, Luis Scafati, Chalo Tulián y Eduardo Tejón. En la ceremonia inaugural, hicieron uso de la palabra Abdón Góngora de SOEP, y Manuel Gil, representante de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Gil reseñó la personalidad de los expositores y los calificó como “avanzada genuina del proceso de cambio que se advierte, también en las manifestaciones plásticas

que procuran llegar al pueblo” (*Diario Mendoza*, domingo 17 de junio de 1973³⁰).

En cuanto a las características de las obras que los artistas expusieron, todos los artículos que el *Diario Mendoza* publicó al respecto, sólo enuncian que se trató de dibujos, grabados y pinturas sin ahondar en otras descripciones que particularicen las piezas (*Mendoza*, 14 de junio de 1973; 15 de junio de 1973; 17 de junio de 1973).

Por otro lado, la exposición realizada en el Sindicato de Prensa en octubre de 1974. Sobre la misma, el *Diario Los Andes* (11 de octubre de 1974) afirma que se trató de dibujos, pinturas, grabados y esculturas de Gastón Alfaro, Luis Scafati, Sara Mansilla, Iris Mabel Juárez y Chalo Tulián. Al igual que ocurría con la exposición-aniversario de SOEP, en esta oportunidad también estuvo presente el secretario general del Sindicato de Prensa, el señor Ventura Pérez, quien se explayó sobre “conferir un sentido más amplio y actualizado al concepto de sindicalismo”, vinculado al quehacer cultural: “Queremos proyectarnos a

³⁰ Este artículo del *Diario Mendoza* fue reproducido del Fondo Documental Chalo Tulián, actualmente bajo el resguardo del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.

la comunidad y servir como auténtico centro de irradiación cultural”. Los artistas expositores coincidieron en una expresión que vincula esta exposición con la de SOEP por su mandato de servicio al pueblo. Al respecto *Los Andes* dice:

Los artistas coincidieron en la necesidad de acercar el arte a la comunidad y, para lograrlo, ir educando estéticamente a ésta. *Hay que lograr que se organicen exposiciones en forma permanente, que el público se interiorice con la pintura y que, finalmente, se acostumbre a ella como a algo cotidiano y cercano. (Los Andes, 11 de octubre de 1974)*

3. Consideraciones finales

La circulación artística del período 1969-1979 se caracteriza por la voluntad de distanciarse de los espacios

hegemónicos, formales y de la tradición cultural mendocina, como el Museo de Arte Moderno, el Certamen Bienal y el Salón Vendimia.

La circulación fue doblemente condicionada, por coerción entre 1969-1973, más tarde por elección, entre 1973-1974 y, nuevamente, por obligación después de la instauración del accionar paramilitar del C.A.M.

Más allá del caso del Salón Bienal de 1973, que dio origen a la carta de los 14 artistas, no pudieron observarse situaciones similares con anterioridad a 1974/1976. Es crucial no perder de vista que, el año 1974 –y más particularmente el atentado al T.N.T- introduce fisuras que impiden el abordaje del periodo como si se tratase de una continuidad. Si bien el golpe que dio origen al Proceso de Reorganización Nacional tuvo lugar el 24 de marzo de 1976, hechos como el atentado al T.N.T en 1974, o la expulsión de docentes y no docentes de la UNCuyo durante el gobierno de Isabel Martínez de Perón, son comprendidos como actos de censura directa y represión que necesariamente afectan al campo artístico.

Sin embargo, ello no quita que antes de 1974 la ampliación de la circulación a espacios extra-artísticos se funda en una decisión, íntimamente relacionada con los debates del período. La llegada de Cámpora a la presidencia habilitó la posibilidad de pensar la “patria socialista” por la que bregaban los jóvenes revolucionarios de los setenta.

A tono con ello, se destaca la voluntad por parte de los artistas de circular por espacios que buscaron “facilitar la difusión artística”... “un nuevo ambiente que se brinda a la gente que trabaja”, como se refiere Sara Mansilla a propósito de la exposición en el Sindicato de Prensa. (*Los Andes*, viernes 11 de octubre de 1974) Por ello comprendemos que el surgimiento de un circuito alternativo, está también vinculado a las búsquedas de los artistas además de la situación de censura institucional que impusieron las políticas de la dictadura (1966-1973; 1974-1979).

Bibliografía

Alonso, Luis Enrique (1998) “Capítulo 2. Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa” en L.E. Alonso *La mirada cualitativa en sociología: una aproximación interpretativa*. Madrid: Fundamentos.

Bourdieu, Pierre (2007) *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.

Distéfano, María Graciela (2007) *Artes plásticas y mercado en la Argentina de los siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Dolinko, Silvia (2012) *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.

Dolinko, Silvia y García, M. Amalia (2012) “Lecturas en torno a las instituciones artísticas argentinas” en M. I. Baldasarre y S. Dolinko (ed.) *Travesías de la Imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Sáenz Peña: Universidad Nacional Tres de Febrero. 427-437

Heinich, Nathalie (2002) *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lorenzo, Fernando (12 de noviembre de 1971) “Nuestro Teatro”, *Revista Claves*, Año II, N° 34, Mendoza

_____ (26 de mayo de 1972) “El universo de Rosas”, *Revista Claves*, Año II, N° 47, Mendoza.

Los Andes (11 de octubre de 1974) “Sindicato de Prensa: inauguran muestra de pintura y grabado”, Mendoza.

Peist Rojzman, Nuria (2012) *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid: Abada.

Revista Claves (24 de septiembre de 1971) Año II, N° 31, Mendoza.

_____ (28 de julio de 1972) Año III, N° 51, Mendoza.

_____ (15 de octubre de 1971) Año II, N° 32, Mendoza.
_____ (12 de enero de 1973) Año III, N° 62, Mendoza
Santángelo, Marcelo (diciembre de 1978) “Invertir en obras de arte” en Marcelo Santángelo (1985) Santángelo, Marcelo *Santángelo. Diez años de papelones. 1974-1983*. Mendoza: Edición del autor.

Archivos consultados

Archivo personal Pablo Chiavazza, Ciudad de Mendoza, Provincia de Mendoza Argentina. Enero de 2015
Hemeroteca Mayor, Biblioteca Provincial San Martín, Ciudad de Mendoza, Provincia de Mendoza Argentina. Enero de 2015
Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Ciudad de Mendoza, Provincia de Mendoza Argentina. Enero de 2015

Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe

Senografía 1975. Processes of the Chilean art field post-coup and political strategies in the work of Carlos Leppe

Senografía 1975. Processos do campo da arte chilena pós-golpe e estratégias políticas na obra de Carlos Leppe

Catherina Campillay Covarrubias
catherina.campillay@gmail.com

María Iris Flores Leiva
mariairis.flores@gmail.com

Universidad de Chile
Santiago de Chile – Chile

Fecha de recepción: 07/06/2018

Fecha de aceptación: 09/08/2018

Resumen

Lo que sucedió en el campo cultural chileno durante el período dictatorial es una discusión aún vigente y que levanta diversas posturas. La más difundida habla de un “apagón cultural”, que se habría vivido los años posteriores al Golpe de Estado, no obstante y a pesar de la profunda e innegable fractura que este hecho provocó, diversas instituciones reanudaron su funcionamiento a los pocos meses, así como también al año se inauguraron una serie de galerías

independientes que posibilitaron la circulación de nuevos artistas. Existe actualmente una tendencia por investigar la época de la dictadura, por dar cuenta de la manera más prolija documental de qué aconteció en aquellos años. Motivadas por este impulso es que reconocemos la importancia de levantar nuevas investigaciones, capaces de recoger aquellos asuntos no estudiados, pero que tienen roles fundamentales al momento de acercarnos a obras, artistas o exposiciones realizadas en dicho periodo. Como es el caso de Carlos Leppe y su obra "El perchero" creada para la muestra "Senografía".

palabras claves:

ARTE CHILENO, DICTADURA, ESCENA DE AVANZADA, CARLOS LEPPE

Abstract

What happened in the Chilean cultural field during the dictatorial period is a still valid debate that raises different positions. The most widespread speaks of a "cultural blackout", which would have been lived in the years after the coup d'état. However, despite the deep and undeniable fracture that this caused, several institutions resumed their operation within a few months, and also a year later a series of independent galleries were inaugurated making the circulation of new artists possible. There is currently a tendency to investigate the era of the dictatorship, to give account, in the most documentary manner, of what happened in those years. Motivated by this impulse is that we recognize the importance of starting new research, capable of gathering those issues not studied, but that have fundamental roles when approaching works, artists or exhibitions held in that period. As is the case of Carlos Leppe and his work "El perchero" created for the exhibition "Senografía".

Keywords:

CHILEAN ART, DICTATORSHIP, ADVANCED SCENE, CARLOS LEPPE

Resumo

O que aconteceu no campo cultural chileno durante o período ditatorial é uma discussão ainda vigente e que levanta diversas

posturas. A mais difundida fala de um “apagão cultural”, que teria se vivenciado anos posteriores ao Golpe Militar, mesmo assim e a pesar da profunda e inegável quebra que este fato provocou, diversas instituições reiniciaram seu funcionamento aos poucos meses, assim como também um ano depois inauguraram-se uma série de galerias independentes que possibilitaram a circulação de novos artistas. Existe atualmente uma tendência por investigar a época da ditadura, por dar conta da maneira mais caprichada documentalmente do que aconteceu naqueles anos.

Motivadas por este impulso é que reconhecemos a importância de levantar novas investigações, capazes de recolher aqueles assuntos não estudados, mas que têm roles fundamentais no momento de nos aproximar a obras, artistas ou exposições realizadas em dito período. Como é o caso de Carlos Leppe e sua obra “O Cabide” criada para a amostra “Senografia”.

Palavras chaves:

**ARTE CHILENO, DICTADURA, ESCENA DE AVANZADA,
CARLOS LEPPE**

El campo artístico post-golpe en Chile

En una investigación del año 2005, realizada por Paula Honorato y Luz Muñoz para la página web www.textosdearte.cl —la cual describe la escena artística en los años post golpe— se reafirma esta idea del apagón cultural, pero en su propia argumentación podemos vislumbrar cierta discordancia. Esta nos permite afirmar que la idea del apagón no pasa de ser una repetición que se ha vuelto hegemónica y al mismo tiempo nos sirve para abordar los puntos que nos interesan en esta ponencia: *“Durante los tres primeros años que siguen al golpe militar, la escasa actividad pública que se da en el campo de las artes visuales proviene de tres tipos de espacios diferentes. Aquellos ocupados por la oficialidad cultural, los que funcionan por iniciativas de privados y los institutos binacionales al amparo de las embajadas.”* Se habla de escasa actividad pública, no obstante se mencionan tres lugares diferentes desde los cuales es posible ver una articulación del campo de las artes visuales posterior al Golpe de Estado, distintos a la importancia que tenían las instituciones estatales antes de 1973. En el caso de la oficialidad cultural nos encontramos con que el día 25

de septiembre 1973, es decir dos semanas después del Golpe, se publicó en “La prensa de Santiago” un documento titulado: “Desafío para el Arte y la Cultura Chilena” en el cual se hace un análisis de lo que fue el arte y la cultura durante la Unidad Popular y se trazan los lineamientos que debe seguir el régimen para reforzar conceptos como *la chilenidad* en las artes. Al año siguiente la Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento Cultural de la secretaría General de Gobierno publicaron “Política cultural del Gobierno de Chile”. Ambas publicaciones nos permiten vislumbrar cómo la Cultura tuvo un rol en Dictadura, aunque este no esté completamente definido. Así también el Museo de Bellas Artes, bajo la dirección designada de la escultora Lily Garafulic inauguró a los dos meses del golpe una muestra dedicada al pintor Juan Francisco González, la cual tuvo mucha difusión en la prensa, puesto que coincidió con los 40 años de la muerte del artista, al cual se lo instituyó por estos años como el primer pintor capaz de representar lo nacional.

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 137-169.

Las Instituciones binacionales como el Instituto Chileno Alemán de Cultura, el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura o el Instituto Chileno Francés de Cultura por su parte, destacan por el espacio que dieron a las Artes Visuales con un contenido crítico. Recordado es este último por la exposición “Exculturas - Printuras” de Guillermo Núñez que en el año 1975 le costó su encarcelamiento en un conocido centro de tortura y posteriormente su exilio.

Dentro de este hostil panorama aparecen también las iniciativas de privados. Estas tienen particular relevancia puesto que permiten construir otra escena, que se vincula con lo oficial, pero que se vale de estos espacios para ejercer un pensamiento crítico y realizar obras de corte político. *“Esta operación se llevó a cabo en diversos espacios como galerías alternativas, viviendas privadas, talleres colectivos, tiendas de muebles, espacios autogestionados, la calle e instituciones específicas como el Departamento de Estudios Humanístico DEH de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile.”* Es a partir de estas instancias que

la reconocida y difundida “Escena de Avanzada” encuentra el respaldo para moverse en los límites de la institucionalidad oficial y articular un complejo arsenal teórico que se traduce en diversas publicaciones, cuyo principal soporte es el catálogo. La Galería CAL, Galería Sur, Galería Ojo de Buey, Galería Época, Galería Cromo, entre otras, son instituciones privadas que serán testigos y partícipes del trabajo de Nelly Richard, Ronald Kay, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Justo Pastor Mellado, Carlos Altamirano y Carlos Leppe, por mencionar algunos. Dentro de este complejo entramado surge también la Galería Módulos y Formas, cuyo lugar en la historia de la época no ha sido aún relevado, pero que cumple un rol crucial para comprender “El perchero”, una de las obras más emblemáticas en la carrera de Carlos Leppe. Cuestión en la que nos adentraremos.

Galería Módulos y Formas y el concurso Senografía.

Galería Módulos y Formas es fundada en el año 1974 por Luis Fernando Moro, un joven diseñador, que venía recién llegando de Estados Unidos. Una vez establecido en el país

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 137-169.

abrió una tienda de muebles y fue este mismo espacio el que le permitió darse cuenta de la necesidad que tenían los artistas jóvenes de lugares para exhibir su trabajo. Constatar este hecho lo llevó a inaugurar la Galería Módulos y Formas en agosto de 1974, con una exposición de las obras de María Mohler. La segunda muestra fue una exposición del artista Benjamín Lira, el cual también será clave en el desarrollo del Concurso Nacional de Escultura titulado “Senografía”, el que trataremos en esta instancia, a partir del Archivo Personal de Luis Fernando Moro, al que tuvimos acceso.

El concurso y posterior exposición “Senografía” se realizó el año 1975. La fase de convocatoria fue difundida a lo largo de todo el país a través de los periódicos. Analizando la correspondencia que forma parte del Archivo al que nos remitimos, es posible evidenciar un interés en publicitar el concurso a un público lo más amplio posible, escribiendo, por ejemplo, a Canal 13, uno de los canales de la televisión

abierta chilena más importantes. Las bases del concurso³¹, indican que su convocatoria se extendió a todo el territorio nacional. Además nos encontramos con que se trató de un concurso de escultura de materiales libres y que contó con un jurado de relevantes personajes del ámbito cultural nacional, tales como Juan Egenau, Sergio Larraín, Teresa Serrano, Romolo Trebbi, Iván Vial y Raúl Valdivieso. El peso de estos actores en el campo cultural, desde la crítica de arte hasta la arquitectura, nos da luces de que esta no fue sólo una iniciativa independiente de corto alcance, sino que pretendía instalarse en la escena artística y de acuerdo al modo en que fue difundido, podemos afirmar que también en la esfera pública, transformándose en un evento cultural significativo en aquellos años.

Continuando con la lectura de las bases, nos encontramos con un texto teórico, que luego fue posible atribuir al artista Alberto Pérez gracias al relato de Moro³². En él, Pérez desarrolla el tema del concurso, los senos femeninos, y

³¹ Que están también en el Archivo del Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural Palacio La Moneda.

³² Entrevista mantenida en Santiago de Chile el 27/04/2014.

realiza un diagnóstico del momento en el que se encontraban, explicitando una preocupación *por el reemplazo que pudiese haber de los cuerpos humanos por parte de máquinas debido al avance de la técnica*, considerando esto es que propuso la pertinencia del concurso, ya que se plantea como una apropiación del cuerpo a través de la representación. Los senos, por su parte, son rescatados como motivo plástico debido a su constancia histórica como tema y su valor simbólico tradicional, a través de conceptos como seguridad, prosperidad y fertilidad asociados a ellos. Los senos son descritos como “*lo más bello y significativo del cuerpo femenino*”, y el problema plástico que proponen es “*un reto permanente en la historia del arte*” debido a su “*peso, ductilidad, textura, maleabilidad, mayor o menor fluidez de la materia*”. Así, pueden ser desarrollados con libertad de medios, en los cuales caben “*todas las distorsiones, deformaciones o idealizaciones*”³³.

³³ Archivo Personal de Luis Fernando Moro (desde ahora A.P.L.F.M.), 1975, Santiago de Chile.

La convocatoria, ampliamente difundida, fue un éxito. Llegaron alrededor de 70 obras provenientes de diversos lugares del país, y una selección de ellas fue expuesta durante el mes de junio de 1975. Participaron en la muestra 27 artistas como Mario Richeda (egresado de Bellas Artes y ganador del primer premio del concurso, pero cuya huella se pierde en la historia del arte nacional), Francisca Cerda, Francisca Sutil, Benjamín Lira, el mismo Moro y Carlos Leppe. Parte del interés por enviar obras se podría asociar, también, a que este concurso ofreció premios en dinero a los que serían definidos como ganadores. Según se constata en la prensa de la época, este sería el primer concurso artístico que entregaría premios en dinero en el país.

A partir de la entrevista que sostuvimos con Moro y las apariciones en prensa, es posible acercarnos a los otros motivos detrás de la realización de un concurso y exposición con las características anteriormente mencionadas. En un artículo aparecido en el diario *La Segunda*, Luis Fernando Moro realiza un diagnóstico del estado de la escultura en Chile, comentando que, según él,

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 137-169.

esta disciplina no se ha puesto al día según los tiempos, insistiendo en la ya consagrada teoría del desfase para entender la producción de países como el nuestro y pretende, con un tema como el propuesto, que los escultores salgan de ciertos lugares comunes y experimenten con los materiales, en un sentido “*contemporáneo*”.³⁴ Análisis de este tipo también aparecen en las notas escritas sobre la muestra, como cuando la periodista Constanza Vergara sostuvo: “*Tienen [los escultores] pocas oportunidades de mostrar sus obras y menos de venderlas. Encerrados en sus talleres están creando a diario, pero con poca comunicación con el público común y corriente que sólo se siente incentivado por el arte con bombazos publicitarios. Ninguno mejor que éste: SENOS*”³⁵. Podemos afirmar entonces que había una preocupación disciplinar y por la realidad de los artistas en cuanto creadores.

Finalmente, el concurso alcanzaría un gran nivel de popularidad en tiempos de excepción, lo que significó, por

³⁴ A.P.L.F.M. Documento n°18, 1975, Santiago de Chile.

³⁵ A.P.L.F.M. Documento n°4, 1975, Santiago de Chile.

ejemplo, una gran afluencia de público el día de la premiación, que llenó la calle aledaña, según el relato de Moro. Incluso, recuerda que el evento de premiación fue grabada por la televisión local. Ese día, fue la obra de Mario Richeda la que se quedó con el primer lugar del evento. La obra de Leppe obtuvo un segundo lugar, el cual compartiría con la escultora Francisca Sutil.

A partir del archivo en torno a este concurso, se pueden destacar varias aristas que nos parecen relevantes para esbozar su lugar en el campo artístico postgolpe. Se puede evidenciar, en primer lugar, la confluencia de varios actores del campo cultural y artistas en este espacio, además de que contó con un carácter de masividad, en un momento de fuerte represión y persecución política. Esto podría dar luces de cómo la dictadura chilena, que tuvo ciertos intentos de crear una política cultural afín a sus intereses, tenía una política no cohesionada en torno a las prácticas artísticas. También es posible evidenciar un movimiento de artistas a sólo dos años del Golpe, contra la tesis del apagón cultural, que ya bullía con ciertas prácticas que ponían en tela de

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 137-169.

juicio problemas de la política, aunque fuese de manera cifrada. Desde este punto, es que podemos referirnos a la obra presentada por Carlos Leppe al concurso, poniendo especial énfasis en las estrategias políticas que pone en juego dentro de su contexto de exhibición.

“El Perchero” de Carlos Leppe: tensiones y estrategias políticas

Carlos Leppe es un artista chileno considerado dentro del movimiento artístico llamado la Escena de Avanzada. Su obra más difundida es aquella que realiza durante las décadas de los 70s y 80s, la cual ha sido considerada como un hito importante en las prácticas neovanguardistas nacionales, al igual que en el desarrollo de la performance y la problematización del cuerpo del artista en Chile.

La obra de Leppe presentada en el concurso ha sido recogida varias veces como un trabajo emblemático de su trayectoria artística en las décadas de los 70s y 80s. Un ejemplo de las lecturas que se han realizado durante los últimos años sobre ella, la podemos encontrar en la

investigación y exposición “Perder la Forma Humana” realizada por la Red de Conceptualismos del Sur en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), instancia en la que instalan la obra como un paradigma. En su catálogo, específicamente en el capítulo “Desobediencia sexual” abocado a las obras latinoamericanas que responden a preguntas sobre el lugar de los márgenes sexuales en el arte latinoamericano bajo las dictaduras, se da cuenta de ello. Así, la obra de Leppe es descrita como una obra que *“cruzaba la referencia oblicua a la violencia de los cuerpos por el orden represivo de la dictadura, con la extremada artificialidad de la pose y la cosmética de género mediante descalces y deslizamientos de los signos que desorganizaban los marcos de inteligibilidad de la norma heterosexual en su sexuación y generización de los cuerpos.”* Es a partir de esto que *“las torsiones y desplazamientos del sentido que movilizaba, el conjunto de fotografías trastornaba el duro binarismo en torno al cual se configuran las divisiones de sexo y de género en sus*

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 137-169.

asignaciones normalizadas para advertir que dicha división es, antes que nada, política”³⁶.

A estos problemas, se suma desde las lecturas contemporáneas, una supuesta escenificación de los hechos de tortura por parte de la obra, tal como se constata en la presentación que el Reina Sofía hace de “El perchero”³⁷. La alusión es también referida por el crítico Justo Pastor Mellado. El año 2005, éste último menciona que luego de que llegaran olas de brasileños exiliados por la dictadura en aquel país, era de relativamente amplio conocimiento las técnicas de tortura que aplicaban en Brasil a sus detenidos. “Para cualquier sujeto relativamente informado en esos años, en una obra como “El Perchero” hay una mención más que evidente a la tortura”³⁸. Si bien esta afirmación

³⁶ Red de Conceptualismos del Sur, “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012, p. 97.

³⁷ Concha Calvo Salanova, “El perchero (The Clothes Rack)”, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, web: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/perchero-clothes-rack> [en línea], 2015.

³⁸ Justo Pastor Mellado, “Eugenio Dittborn: la coyuntura de 1976-1977”, Santiago de Chile, 2006, web:

podríamos considerarla incluso un testimonio debido a la contemporaneidad del crítico con los hechos relatados, la obra se insertó en la exposición sin generar ninguna polémica, ni ser vista como un cuerpo atormentado, estando protegida por el hecho de ser arte, cuestión que corroboraremos con los análisis de prensa. Por otro lado, podemos afirmar que quienes tuvieron un vínculo con la izquierda podrían reconocer la referencia, puesto que en la esfera pública la tortura y los desaparecidos existían sólo como rumores hasta 1978.

La obra, que se constituye en un cruce entre la instalación, la fotografía, la performance y la escultura, como pie forzado de su entrada al concurso, consta de tres fotografías tomadas por Jaime Villaseca³⁹, en las que podemos ver al artista con un teatral vestido que desaparece en la imagen que se instala al medio de la serie. El vestido, en las dos fotografías en las que aparece, se encuentra agujereado mostrando uno y ambos senos de Leppe. La otra imagen lo muestra desnudo, cubriendo sus pechos y su entrepierna

<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=212> [en línea], 2015.

³⁹ Fotógrafo chileno.

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 137-169.

con gasa y cinta adhesiva. Las tres imágenes se encuentran colgadas de tres percheros de ropa que, a su vez, cuelgan de una estructura de madera. De esta forma, las fotografías se observan dobladas por la mitad, por lo que para dar con la imagen en su totalidad, es necesario transitar en torno a la obra.

La elaboración teórica sobre la obra se haría posteriormente, ya que el concurso no fue la instancia para ello. Un hito fundamental en esta articulación es el catálogo de la exposición “Reconstitución de Escena” del mismo artista, realizada en Galería Cromo el año 1977, en el que el escritor y ensayista Cristián Huneuus, escribió: *“el deseo de la androginia recibe castigo 3 veces: en la irrupción de un pecho único fuera del corsé, en la castración de pechos y falo parchados en gasa y tela adhesiva, en la emergencia final de ambos senos, éxito quebrado como por un boomerang en la destrucción de las piernas envueltas en vendajes de gasa.”*⁴⁰ En la misma publicación, Nelly

⁴⁰ Galería Cromo, “Reconstitución de Escena”, Galería Cromo, Santiago de Chile, 1977, web:

Richard comentó la ambivalencia en el conjunto de obras del artista, definiendo al travestismo exhibido en la obra como una “*práctica de disimulación*”, de falsificación, como un lugar de la impostura y de síntesis de los géneros, restituyendo una unidad andrógina. Esta reflexión se lleva a cabo en un momento histórico en el que el cuestionamiento de las sexualidades y su visibilización se constituía como aberración. A modo de ejemplo, se puede citar el revuelo mediático que significó la primera manifestación de homosexuales en Chile en 1973, antes del Golpe, frente a la cual periódicos tanto de izquierda como de derecha presentaron titulares tales como “Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los maracos en la Plaza de Armas”, en el ya extinto diario El Clarín.

Las lecturas de la obra presentada al concurso de 1975 en Galería Módulos y Formas, apuntan, por lo general, hacia una reflexión sobre la construcción política de los cuerpos sexuados a través de un travestismo que desestabiliza los

<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/3391.pdf> [en línea], 2015.

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 137-169.

imaginarios normativos en torno a aquellos cuerpos latinoamericanos heridos. Resulta interesante cómo, por lo tanto, esta obra se inmiscuye en un espacio basado en la invisibilización de aquella construcción: de los senos fecundos y sensuales de mujeres en abstracto, se pasa a un seno hecho carne en un cuerpo mostrado y oculto; un cuerpo inesperado. En “Senografía” se pusieron en plintos distintas esculturas, si se quiere irreverentes e incluso lúdicas, pero que no asumieron necesariamente como problema la relación entre el tema tocado y la lista de adjetivos con el que fue acompañado en la redacción de las bases del concurso.

Así, teniendo en cuenta el contexto original en el que se piensa y expone la obra de Leppe, nos es posible entenderla en una doble tensión con la instancia que la ampara. La primera tensión tiene que ver con una exposición que, desde sus bases, insiste en un discurso apegado a la tradición del cuerpo femenino en el desarrollo de la historia del arte y de una sociedad patriarcal, donde la corporalidad femenina es forma e inspiración para problemas formales y plásticos,

reforzando ese lugar pasivo y subyugado. La obra se inserta en un espacio donde prima una imagen del cuerpo sanitizada y sin conflictos para, desde este lugar, cuestionar dichas formas de abordar el problema del cuerpo sexuado. Es en este contexto que podemos hablar de esta obra más allá de las estrategias discursivas anteriormente mencionadas. Para ello expondremos las tácticas que utilizó la Escena de Avanzada con el fin de inmiscuirse en los diversos espacios artísticos que se mantenían activos durante el periodo de dictadura en Chile. Nelly Richard en el libro “Márgenes e Instituciones”, que es la base teórica e histórica para hablar de “Escena de Avanzada”, menciona cómo ciertos artistas tales como Eugenio Dittborn o Lotty Rosenfeld participaron y fueron premiados en instancias como los Concursos organizados por la Colocadora Nacional de Valores o las Becas de los Amigos del Arte. Sin embargo, destaca que esta es una estrategia que se acentúa con el auge económico vivido entre los años 1977 y 1982 y que significará que los artistas más experimentales del periodo entren en un proceso de negociación de los límites políticos de las obras con dichas instituciones. A

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 137-169.

pesar de dicho límite temporal que pone Richard, es posible ver cómo la obra de Leppe lleva a cabo un proceso similar a las que ella describe con el concurso de Luis Fernando Moro.

La segunda tensión tiene que ver con que la obra de Leppe entra en un concurso que tenía claramente sus límites definidos por la noción de escultura. Su perchero, sin embargo, se encuentra en un espacio complejo en el que se cruza esta noción con la de instalación, fotografía y performance y que respondía a la situación del arte a nivel global, en sintonía también con diversas experimentaciones que se estaban llevando a cabo en el continente en el momento. “El Perchero” viene entonces a contaminar un lugar cuyas reglas se veían delimitadas por nociones artísticas disciplinares, y que se entendía a sí mismo como un espacio no específicamente político, por ende, no corría ningún riesgo. Aunque el espacio de Módulos y Formas era una galería emergente e independiente, de todos modos este evento tuvo un gran alcance de convocatoria, apareciendo aquella en los grandes medios escritos de la época, los

cuales eran partidarios y tuvieron un rol cómplice con el quiebre democrático. La campaña mediática tenía por simple intención llegar a la mayor cantidad de personas posibles en el territorio nacional, cuestión coherente con el lugar cómodo que tenía la Galería en relación a la dictadura.

Teniendo esto en cuenta, es interesante también la forma en que la prensa abordó la obra en el contexto de la exposición en Módulos y Formas. En el artículo “Ochenta versiones para un tema: los senos femeninos en la galería Módulo (sic) y Formas”, que forma parte del Archivo Personal de Luis Fernando Moro, se describe la obra de Leppe de la siguiente manera: *“sus fotos-perchas mirables por dos lados. Piernas masculinas vendadas trágicamente, senos en torso de hombre, miembro masculino cubierto por vendas, pecho masculino con gran parche poroso, seno que aparece en corset y un sentido del humor y de la estética fuera de lo común.”*⁴¹ Vemos así cómo, en este caso, la obra de Leppe es asumida desde el lugar del humor, en vez de cualquier tipo de crítica o de comentario de índole política,

⁴¹ A.P.L.F.M., Documento n°2, 1975, Santiago de Chile.

lo que se traduciría en un riesgo en el contexto social del momento. La prensa, al referirse al concurso, tiende a destacar su *inaudito* tema, signando su éxito a través de una fuerte campaña de difusión y la curiosidad generada por el tema mismo, misma línea en que fue leída la obra de Leppe.

En otro artículo que forma parte del Archivo, se dice sobre la obra de Leppe: “*obtuvo otro Segundo Premio y choquéo al público con sus fotos perchas que se miraban de todos lados. Demasiado fuerte para colocarlas frente al espejo que decora la galería. No quisieron entregarlo al público, al mismo tiempo, senos en torso de hombre, miembro masculino cubierto de vendas, pecho masculino con gran parche poroso.*” Debido a este comentario, no es de extrañar que en este artículo, que es acompañado de nueve fotografías de la obras expuestas, no reproduzca imagen alguna de la obra de Leppe. Vemos entonces, a partir de la lectura de la prensa en torno al tema, que la obra que posteriormente que la historiografía del arte rescataría de la exposición no fue necesariamente el verdadero foco de

atención del concurso mismo, principalmente por la extrañeza que provocó.

Senografía: La importancia del archivo y su relación con la historia del arte.

Para finalizar nos gustaría destacar la importancia del trabajo con archivo, ya que, tomando esto como punto de partida es posible desplegar varios problemas paralelos que tienen que ver con cómo se reestructuró la institucionalidad cultural luego de su desmantelamiento provocado por el quiebre democrático. Esta investigación hace visible esa rearticulación del campo cultural postgolpe, cuya herencia continúa patente hasta hoy, puesto que actualmente la precariedad y la autogestión siguen definiendo el quehacer de nuestros artistas, quienes se dividen entre exponer en lugares emergentes —que conforman una escena independiente marcada por la autogestión— y conseguir un espacio en las instituciones de mayor renombre, identificamos esto como el resultado que dejó la

implementación del modelo neoliberal en los años de la dictadura.

Volviendo a la exposición, vemos como el impacto a nivel mediático, que se traduce en diversas publicaciones en los medios y la concurrencia de gran cantidad de público, dan cuenta de las formas en que se abordaba la producción cultural bajo estas nuevas coordenadas socio-políticas. Así, el cruce de esto con la obra de Leppe nos permite ampliar su análisis, teniendo en cuenta el modelo mismo del concurso, como manera de formar parte de espacios no necesariamente vinculados por una crítica común o afín para poner en juego reflexiones políticas en la obra. “El perchero”, entonces, lleva a cabo una táctica que opera desde su dimensión objetual hasta la forma en que se inserta en un campo artístico que empieza a dar señas de un nuevo momento histórico.

Esto también nos abre una pregunta en torno a cómo se ha ido construyendo la historiografía del arte chileno. La hegemónica teoría de que el Golpe estaría seguido de largos

años de inactividad en el campo cultural y artístico, es uno de las tesis que se han repetido intensamente en la bibliografía sobre el tema. Esto nos obliga a discutir en torno a cómo se nos ha relatado la historia del arte en Chile, la cual se encuentra plagada de afirmaciones que en su insistencia se han aceptado como parte de ella. Al remitirnos a este tipo de archivos, es posible ver cómo la dinámica de la reestructuración es más compleja e implica tener en consideración todos los espacios existentes, en este caso, galerías nacidas a partir de iniciativas privadas, que no necesariamente se inscriben en la lista de galerías emblemáticas del periodo, conocidas por albergar prácticas de índole experimental y política.

La construcción de una historia que responda a todas las manifestaciones e instancias del arte en la época dictatorial es una tarea demasiado ambiciosa y quizá utópica. No obstante la revisión de los relatos hegemónicos sirve para nutrir y construir nuevas formas de comprender nuestro pasado. Volver la mirada hacia estos espacios, por efímeros que parezcan, pueden darnos luces y señales sobre la

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 137-169.

producción del periodo y los distintos modos de relacionarse en y con el espacio artístico.

Bibliografía

Galería Cromo, “Reconstitución de Escena”, Galería Cromo, Santiago de Chile, 1977, web:

<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/imagenes/pdfs/3391.pdf> [en línea], 2015.

Justo Pastor Mellado, “Eugenio Dittborn: la coyuntura de 1976-1977”, Santiago de Chile, 2006, web:

http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=com_content&task=view&id=212 [en línea], 2015.

Concha Calvo Salanova, “El perchero (The Clothes Rack)”, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, web:

<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/perchero-clothes-rack> [en línea], 2015.

Red de Conceptualismos del Sur, “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012, p. 97.

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975*.
Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de
Carlos Leppe, pp. 137-169.

ANEXO DE IMÁGENES

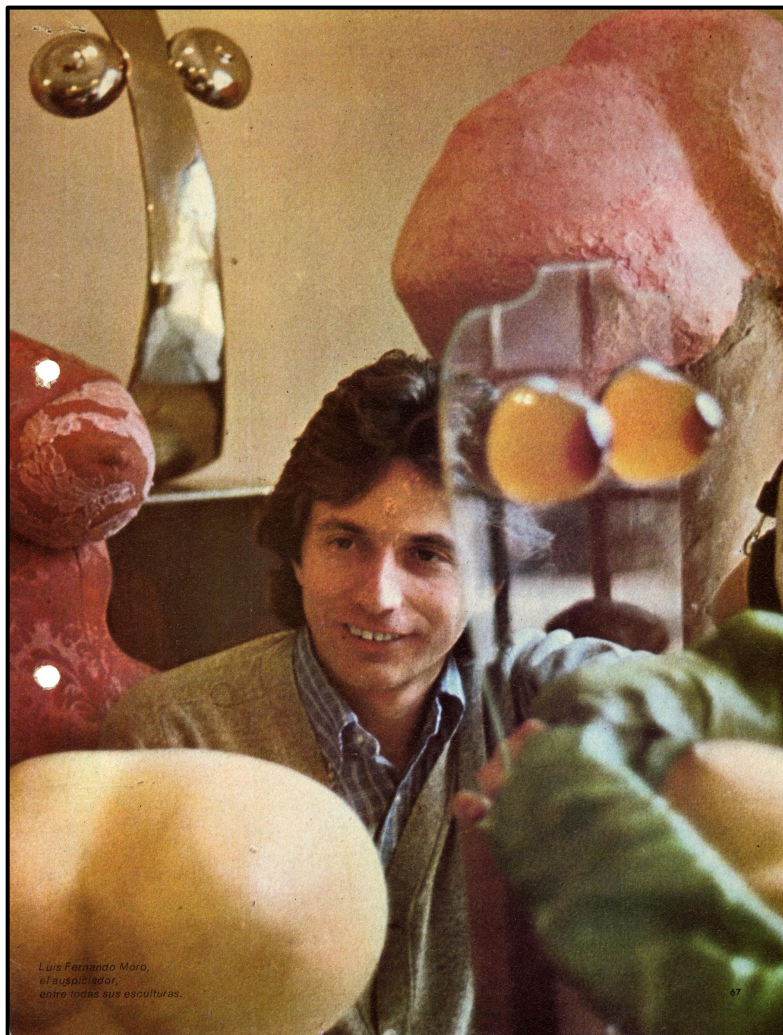


Fig. 1. Luis Fernando Moro con algunas de las esculturas expuestas en Senografía. A.P.L.F.M. Documento n°4.



Fig.2. Fotografía de la exposición Senografía. 1975. A.P.L.F.M.

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975*.
Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe, pp. 137-169.

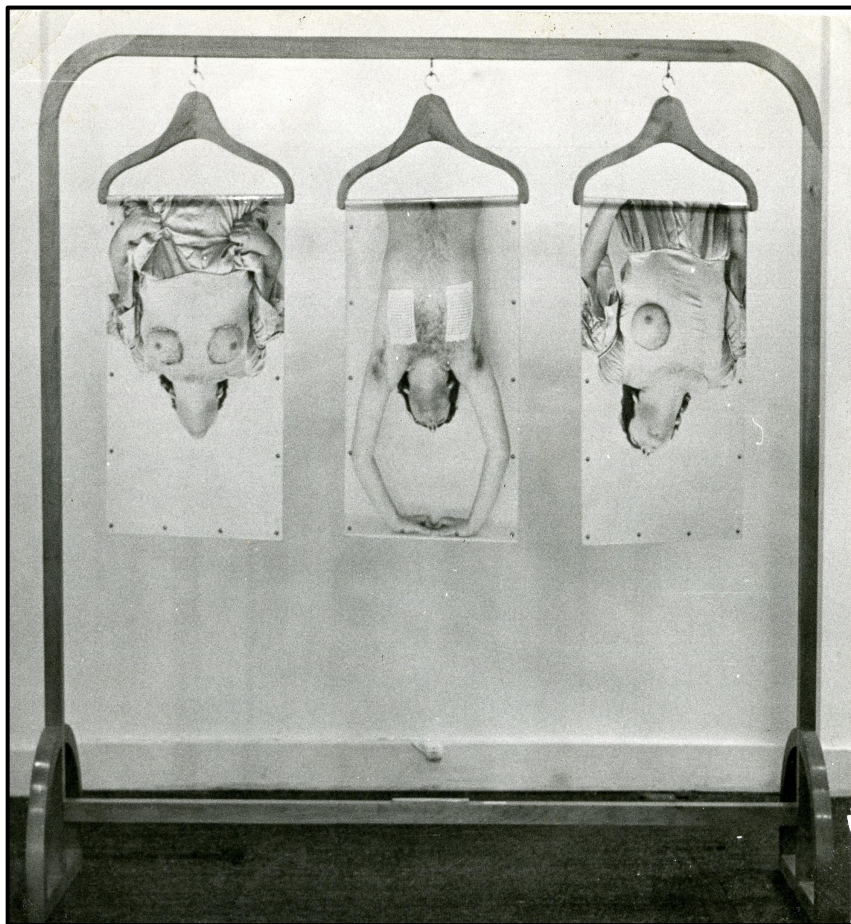


Fig.3: Carlos Leppe "El Perchero" Instalación. 1975. Galería Módulos y Formas.

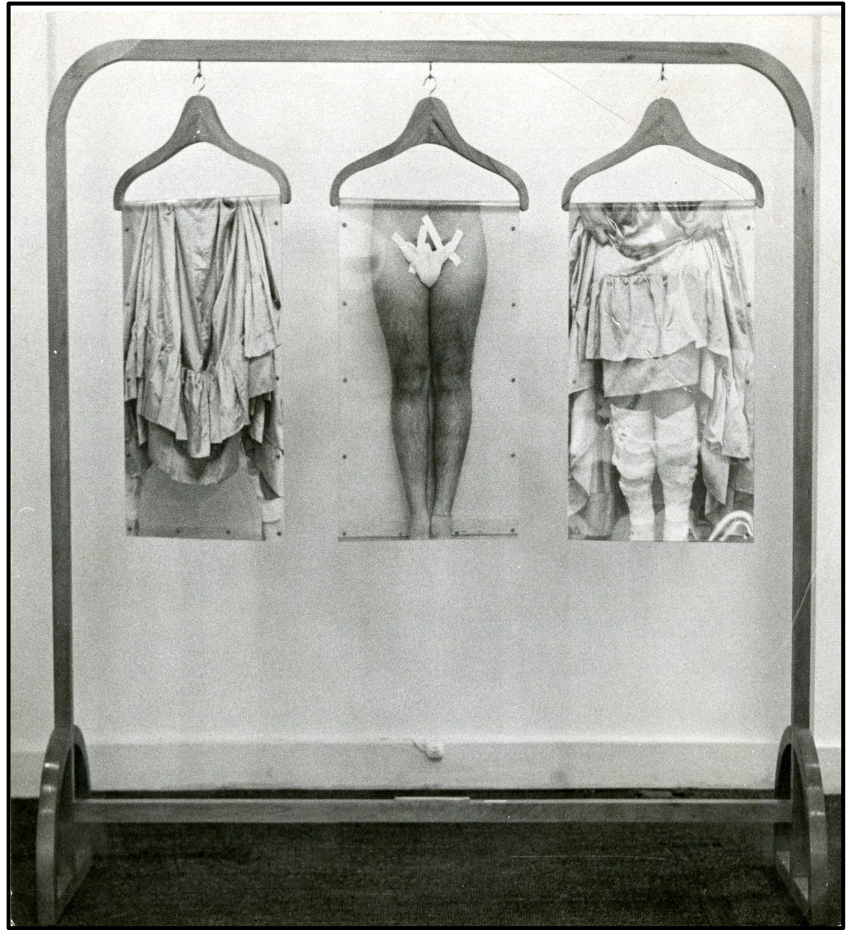


Fig.4: Carlos Leppe “El Perchero” Instalación. 1975. Galería Módulos y Formas.

*Arte e interculturalidad: el caso del parque escultórico
“vía christi” de Junín de los Andes – Neuquén*

*Art and intercultural: the case of sculpture park "vía
christi" Junín de los Andes – Neuquén*

*Arte e multiculturalidade: o caso do parque escultórico
“vía christi” de Junín de los Andes – Neuquén*

Andrea Leonforte
Instituto de Historia del Arte
IHA-FFyL
Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza-Argentina
etrofnoel@gmail.com

Fecha de envío: 13//09/2018
Fecha de aceptación: 16/10/2018

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo problematizar la relación entre arte e interculturalidad a partir del análisis del llamado Parque Escultórico Vía Christi. En este caso, nos interesa realizar un primer acercamiento al término interculturalidad para descubrir los diversos sentidos que surgen en el discurso de nuestros entrevistados.

El Vía Christi es un paseo turístico-religioso que se encuentra en el Cerro de la Cruz de la ciudad de Junín de Los Andes de la provincia de Neuquén. Está compuesto de veintidós estaciones, a modo de grupos escultóricos, que relatan la “vida” o camino de Cristo, y no el habitual calvario de pasión y muerte. Las mismas se extienden a lo largo de un recorrido de dos kilómetros.

El proyecto iniciado hacia 1998, parte de las Hermanas de María Auxiliadora (rama femenina de la congregación salesiana con una larga trayectoria en la región) quienes conformaron un grupo de trabajo integrado por clérigos, autoridades municipales, pobladores, artistas locales y el arquitecto Alejandro Santana, director de la obra.

A partir de entrevistas personales con las religiosas el parque es considerado un verdadero ejemplo de “*interculturalidad, interreligiosidad e identidad latinoamericana*”.

No nos enfocamos en un análisis plástico – formal de la obra de arte, sino que a partir del trabajo de campo y el análisis bibliográfico nos proponemos como objetivo principal conocer la pluralidad de significaciones de los actores implicados (representantes municipales, de la iglesia, de la comunidad mapuche de Junín de Los Andes y artistas plásticos) en el proceso de concepción y ejecución de la obra que fundamentan o no al Vía Christi como una expresión artística de carácter intercultural.

La observación in situ y las entrevistas personales, trabajos que aun se están llevando a cabo, resultan de vital importancia, ya que no se trata de un mero concepto teórico, sino de una realidad en curso que se da en forma práctica e inexorable, pero que adquiere diferentes usos y posee distintas significaciones según los contextos y lugares de enunciación, con implicancias profundas.

Palabras Claves:

CULTURA, INTERCULTURALIDAD, TURISMO, RELIGIÓN

Abstract

This work aims to problematize the relationship between art and multiculturalism from the analysis of so-called Via Christi Sculpture Park. In this case, we want to make a first approach to the term

multiculturalism to discover the different meanings that arise from our interviewees' statements.

The Via Christi is a tourist-religious walk which is located in the Cerro de la Cruz town of Junín de Los Andes in the province of Neuquén. It consists of twenty-two stations with sculptures, which tell the "life" or way of Christ, and not the usual ordeal of suffering and death. They extend over a distance of two kilometers.

The project started around 1998 by the Sisters of Mary Help of Christians (female branch of the Salesian Congregation with a long history in the region) who formed a working group composed of clerics, city officials, residents, local artists and architect Alejandro Santana, director of the work.

From personal interviews to the Sisters, the park is considered a true example of "intercultural, interreligious and Latin American identity."

We do not focus on a formal plastic analysis of the work of art. Instead, from the fieldwork and based on the existing literature, we propose as main objective to know the plurality of meanings of the actors involved -representatives of the municipality, of the church, of the the Mapuche community of Junín de Los Andes and artists- in the conception and execution of the work which may or may not validate the Via Christi as an artistic expression of intercultural character.

The in situ and personal interviews are of vital importance, since it is not merely a theoretical concept, but an underway reality that cannot be stopped from happening, but that acquires different uses and has different meanings in different contexts and places of enunciation, with profound implications.

Keywords:

CULTURE, MULTICULTURALISM, TOURISM, RELIGIÓN

Resumo

A observação in situ e as entrevistas pessoais, trabalhos que ainda estão se levando a cabo, resultam de vital importância, já que não se trata de uma realidade em curso que se dá em forma prática inexorável, mas que adquire diferentes usos e possui distintas significações segundo os contextos e lugares de enunciação, com implicâncias profundas

Este trabalho tem como objetivo problematizar a relação entre arte e interculturalidade a partir da análise do chamado Parque Escultórico Vía Christi. Neste caso, nos interessa realizar uma primeira aproximação ao termo multiculturalidade para descobrir os diversos sentidos que surgem no discurso de nossos entrevistados.

O Vía Christi é um passeio turístico-religioso que se localiza na cidade de Junín de Los Andes da província de Neuquén. Está composto de vinte e dois estações, a modo de grupos escultóricos que relatam a "vida" o caminho de Cristo, e não o habitual calvário de paixão e morte. As mesmas se estendem numa longitude de dois quilômetros.

O projeto iniciado por volta de 1998, além das Ferramentas de Maria Auxiliadora (parte feminina da congregação salesiana com uma extensa trajetória na religião) quem conformaram um grupo de trabalho integrado por clérigos, autoridades municipais, povoadores, artistas locais e o arquiteto Alejandro Santana, diretor da obra.

A partir de entrevistas pessoais com as religiosas o parque é considerado um verdadeiro exemplo de "multiculturalidade, inter-religiosidade e identidade latino-americana".

Não nos enfocamos em uma análise plástico – formal da obra de arte, sendo que a partir do trabalho de campo e da análise bibliográfica nos propomos como objetivo principal conhecer a pluralidade de significações dos atores implicados (representantes municipais, da igreja, da comunidade mapuche de Junín de los Andes e artistas plásticos) no processo de concepção e execução da obra que fundamentam não ao Vía Christi com uma expressão artística de caráter multicultural.

Palavras chaves:

CULTURA, MULTICULTURALIDADE, TURISMO, RELIGIÃO

La presente investigación se enmarca en el trabajo de elaboración de Tesis para la Maestría en Arte Latinoamericano de la Universidad Nacional de Cuyo que tiene como objetivo problematizar la relación entre arte e interculturalidad a partir del análisis del llamado Parque Escultórico Vía Christi ubicado en la ciudad de Junín de Los Andes de la provincia de Neuquén.

En este caso, nos interesa realizar un primer acercamiento al término Interculturalidad 3 para descubrir los diversos sentidos que surgen en el discurso de nuestros entrevistados.

Para ello primero haremos referencia a las características estructurales del parque y a su vinculación con otros centros religiosos de la zona.

En segundo lugar pondremos en discusión diferentes usos del término Interculturalidad que efectivamente se dan en la práctica en contraste con el concepto de Interculturalidad Crítica y los sentidos otorgados por nuestros entrevistados.

Junín de Los Andes como circuito turístico religioso

Las manifestaciones religiosas tangibles e intangibles convierten a las fiestas populares y a los templos en íconos del atractivo turístico.

La provincia de Neuquén cuenta con una gran cantidad de capillas y templos en todo su territorio, especialmente en la zona cordillerana, y además tiene una larga tradición en fiestas religiosas (patronales, santorales, etc.) que son motivo de peregrinaciones y de visitas de cientos de fieles de diferente procedencia (zonas aledañas, otras provincias, Chile). Así por ejemplo, la localidad de Las Ovejas, ubicada al noroeste de la provincia, celebra en el mes de enero la Fiesta de San Sebastián, patrono de Los Crianceros. Si bien la fiesta es organizada por la Municipalidad, la mayoría de las actividades están a cargo de la Iglesia local.

Históricamente, tanto Las Ovejas como Junín de Los Andes son los primeros lugares donde logra instalarse la Congregación Salesiana con sus fines misionales y educativos. En Junín de Los Andes, el patrimonio tangible, tanto los nuevos Santuarios como el Parque temático, testimonian con su desarrollo y significan con su dimensión simbólica un largo recorrido histórico en la concepción

intercultural de la Iglesia, como así también una particular mirada y una concepción desde el arte.

De hecho, Junín fue sede del IX Congreso Internacional de Turismo Religioso y Sustentable y del V Encuentro Argentino de Turismo Religioso llevado a cabo entre el 19 y el 21 de octubre de 2012.

“Entre los objetivos del congreso, se busca fortalecer el turismo de la fe, resaltar la riqueza de los atractivos turísticos y culturales de la región, y destacar los atractivos interculturales e interreligiosos existentes en Junín”⁴².

Resulta interesante destacar que la mirada del turismo desde Junín de Los Andes no solo está centrada en la promoción de la visita a diversos lugares de peregrinación u oración, por cierto muy organizados con su infraestructura correspondiente (accesibilidad, guías,

⁴² Diario La Mañana Neuquén. Sin autor. *Presentan Congreso Internacional del Turismo Religioso y Sustentable*. 12/09/2012. Disponible en: http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2012/9/12/presentan-congreso-internacional-del-turismo-religioso-y-sustentable_161860. Consultado 12/08/2015.

horarios, difusión gráfica impresa y fundamentalmente on line) para favorecer un desarrollo sustentable, sino que específicamente alude a los atractivos que la cultura del lugar tiene en tanto “intercultural” e “interreligiosa”.

Dado el protagonismo histórico que la Congregación Salesiana ha tenido en el desarrollo social y cultural de la región patagónica en general, y en esta ciudad en particular, y debido a su propio desarrollo intrainstitucional en la concepción pastoral, creemos que marca la impronta de esta consideración de la cultura.

La inmensa obra denominada Vía Christi, integra un circuito turístico-religioso que reúne a otros dos Santuarios en Junín de Los Andes: Nuestra Señora de Las Nieves y Beata Laura Vicuña y el Cultrum de San Ignacio, con los cuales se presenta una notable vinculación de sentidos desde la concepción artística religiosa. La simbología se repite: el sol, la cruz andina, el tridígito, el cultrum, el Cristo no barbado, las guardas mapuches, etc.

Laura Vicuña es una de las mayores devociones de las Hijas de María Auxiliadora. Nació en Chile en 1891 y murió con

apenas 13 años siendo alumna del colegio María Auxiliadora.

“El mensaje específico que ofrece este santuario es la UNIDAD DE LA FAMILIA, puesto que Laura Vicuña vivió y murió por el rescate de su familia”⁴³.

La niña, convencida de los valores evangélicos, ofreció su vida Dios a cambio de la redención de su madre quien llevaba una vida licenciosa para sostener la educación de sus hijas⁴⁴. Fue beatificada en 1988 por Juan Pablo II. El templo, realizado hacia 1958 llamado Nuestra Señora de Las Nieves fue remodelado por el arquitecto y escultor Alejandro Santana, director del proyecto del Vía Christi, y, si bien posee una arquitectura neogótica, en su ornamentación se manifiesta simbólicamente la unidad de las culturas que habitan la ciudad⁴⁵.

⁴³ Centro de Espiritualidad Salesiana, (*Revista Faro de Fe y Cultura* N° 5, 2009, Junín de Los Andes) p. 2.

⁴⁴ Relato de la guía turística en el Santuario.

⁴⁵ Centro de Espiritualidad Salesiana. *Op. Cit.*

El Cultrum⁴⁶ de San Ignacio, también fue construido por Santana. En él yacen los restos de Ceferino Namuncurá recuperados tras un largo proceso de reclamo por parte de su comunidad originaria ya que se encontraban en el Fortín de Mercedes, cerca de Bahía Blanca desde 1924. El 12 de agosto de 2009 fueron trasladados a su comunidad en San Ignacio.

Ceferino nació en Chimpay, Río Negro en 1886, hijo de Manuel Namuncurá, estudió en los colegios salesianos y murió en Roma durante sus estudios para sacerdote en 1905. Tras un largo proceso iniciado en 1957 el Papa Benedicto XVI lo declara beato en el año 2007.

Sin dudas, el más imponente atractivo turístico-religioso de Junín de Los Andes es el Vía Christi. Es una obra majestuosa por su tamaño, emplazamiento y por los esfuerzos demandados.

Este Parque Escultórico se encuentra en las laderas del Cerro de la Cruz, bajo un bosque de pinos, ubicado a unos 500 metros de la ruta 40 y del centro de la ciudad.

⁴⁶ Término que en idioma mapudungun designa a un instrumento de percusión utilizado en prácticas ceremoniales

En sí mismo opera como centro turístico religioso que posee un área de informes propia y servicios de visitas guiadas todo el año.

En los años cincuenta un lugareño erigió, en la cima del cerro, una inmensa cruz de cemento pintada de blanco, y desde entonces se constituyó en un lugar referencial de oración para la comunidad y los visitantes. Los terrenos para la construcción fueron donados por Corfone (Corporación Forestal Neuquina). En total son aproximadamente 20 hectáreas.

El proyecto se origina en 1999 y las obras comienzan en el 2000, conjuntamente con la reinauguración del Santuario Nuestra Señora de las Nieves y Beata Laura Vicuña con recursos provenientes de la Nación, la Provincia y la Municipalidad.

Estructuralmente podemos decir que se trata de un camino ascendente, de recorrido peatonal, de algo más de dos kilómetros. A lo largo de él se encuentran emplazados distintos grupos escultóricos a modo de estaciones que recorre el visitante. Son 22 estaciones a través de las cuales

Andrea Leonforte, *Arte e interculturalidad: el caso del parque escultórico "vía christi" de Junín de los Andes – Neuquén*, pp. 171-230.

se narra la vida de Cristo, entendida en un sentido amplio: su encarnación, obra, enseñanzas, pasión y resurrección.

Senderos con losetas artesanalmente decoradas y puentes de troncos que atraviesan pequeñas vertientes naturales, conectan las estaciones. Además de variados elementos decorativos distribuidos en el parque como bebederos con formas naturales, tótems, inmensas vasijas que rememoran culturas latinoamericanas, bancos, mesas y un mirador para un eventual descanso. Todo se encuentra revestido con la técnica de mosaico, colorido, con formas orgánicas, tanto animales como vegetales, con clara referencia al arquitecto catalán Antonio Gaudí.

Junto a cada una de las estaciones y placas en relieve, y distribuidas a lo largo del sendero, se encuentran carteles tallados en madera explicativos de las imágenes, generalmente con alguna cita bíblica.

Se denomina Vía Christi en alusión al “camino de Cristo”. A los primeros seguidores de Jesús se los conoció como aquellos que seguían el camino⁴⁷, por ello se representa en

⁴⁷ Centro de Espiritualidad Salesiana, (*Revista Faro de Fe y Cultura* N° 3, 2008, Junín de Los Andes) p. 1.

las distintas estaciones, no solo los momentos del Vía Crucis, es decir, la pasión y muerte, sino fundamentalmente las enseñanzas de Jesús, es decir, diferentes momentos de su vida, y también del camino de la resurrección conocido como Vía Lucis.

En una entrevista realizada por el diario Río Negro, el director del proyecto, Arquitecto Alejandro Santana, afirma:

“Como no queríamos repetir el tema del dolor, muy trabajado en las artes plásticas, pensamos en realizar un Vía Lucis, como el que hay en Italia en representación de la resurrección. Pero en la charla, todos entendíamos que más del 80 por ciento del Evangelio son las enseñanzas de Cristo, a pesar de que siempre se hizo hincapié en el dolor. Entonces nos pusimos de acuerdo en generar una obra de arte plástica con escenas de las tres etapas del Evangelio, la vida, la muerte y la resurrección, y le pusimos Vía Christi, haciendo una reflexión desde el aquí y hoy”⁴⁸.

⁴⁸Sin autor, Diario Río Negro, *El arquitecto del Vía Christi, suplemento cultural* 13/12/2011, Disponible en Web: <http://www1.rionegro.com.ar/diario>,

Las esculturas están realizadas con la técnica de vaciado en hormigón⁴⁹. Se las obtiene a partir de un primer modelado en arcilla sobre el cual se hacen moldes de yeso por partes los que producen una imagen en negativo. Estos moldes se trasladan al cerro, se unen en el lugar de la estación y se llenan de hormigón. Luego del tiempo necesario para la fragua del material, se rompe el yeso quedando al descubierto la escultura definitiva.

Cada conjunto escultórico está dispuesto sobre solados⁵⁰ circulares de más de 12 metros de diámetro. Algunos de ellos se encuentran enmarcados por pequeños anfiteatros en cuyos escalones se encuentran diversas inscripciones. Tanto en los senderos como en las estaciones se observan diseños mapuches.

Los solados, si bien no están representados exactamente igual, iconológicamente aluden al sol con doce rayos, símbolo de las doce tribus de Israel, de los doce apóstoles, los doce meses del año y según el artista expresa la

⁴⁹ El vaciado es una técnica para reproducir modelos mediante moldes. Se utilizan variados materiales como metales y argamasas y cemento.

⁵⁰ Según el Diccionario Real Academia Española se entiende por solado al revestimiento de un piso con ladrillo, losas u otro material análogo.

perfección para los pueblos semitas, tal como lo ha plasmado en el Santuario Nuestra Señora de Las Nieves y Beata Laura Vicuña, gran parte de la iconografía se repite en ambos centros religiosos.

Dentro del círculo, en la mayoría, se representa la Cruz andina o Cruz americana con la guarda pampa, y en el corazón de la misma se posan las esculturas. En cada círculo o solado se colocan perimetralmente doce placas del arte precolombino argentino representando en cada estación una cultura: Aguada, Belén, Santa María, etc. El revestimiento artesanal de cerámica y azulejo trozado, permite dar lugar a las formas aludidas. Las cuatro piedras situadas en los ángulos de la cruz son petroglifos con ideogramas referidos al mundo prehispánico.

Las esculturas, monumentales, sobre todo las que están erguidas, en general están hechas a una escala dos veces y media mayor que el natural. Todas han sido trabajadas en base a modelos y aluden a personas de Junín de Los Andes o a referentes de otras culturas.

El tratamiento plástico, presenta caracteres expresionistas, estilo mediante el cual se exageran ciertos rasgos a los

efectos de acentuar las expresiones y las emociones, y se observa en el tratamiento de los rostros, las manos y los pies. En otras ocasiones las figuras se resuelven muy sintéticamente a partir de austeras líneas geométricas.

Todas las esculturas se han trabajado con modelos que son personas de la zona y referentes importantes para la humanidad. (Gandhi, Madre Teresa, etc.)

Como el objetivo fundamental del presente trabajo es analizar los diferentes discursos sobre Interculturalidad enunciados en relación al Vía Christi de Junín de Los Andes, es necesario diferenciar los distintos usos y significaciones, contextos y lugares de enunciación desde los cuales dicho concepto es empleado, fundamentalmente porque no se trata de un mero concepto teórico, sino de una realidad en curso que se da en forma inexorable, práctica y experimental que ha ido significándose a través del tiempo. Sabemos que los sentidos otorgados por los diferentes agentes sociales son diferentes y tienen implicancias profundas.

Pero, como toda descripción y exposición de información se realiza desde una postura hermenéutica interpretativa,

aclaremos que las líneas teóricas que nos permiten discurrir en nuestro análisis parten de la Antropología Sociocultural y de la Sociología en relación al funcionamiento de las relaciones de poder.

La Interculturalidad, haciendo referencia a su significado más literal, es decir, a la interacción entre diferentes culturas, es un fenómeno que tiene larga data. Al menos, desde que el hombre primitivo se encontró con otro grupo que no era el suyo, se hizo presente la realidad del otro, del diferente, del desconocido.

Los estudios sobre Interculturalidad se dan principalmente en el campo de la Antropología Sociocultural que es una disciplina que desde el momento de su consolidación se ha dedicado al estudio de la otredad cultural, objeto de estudio éste que ha ido tomando distintas connotaciones a través de los cambios teóricos producidos al interior del campo.

La Antropología, a fines del siglo XIX, en el contexto del Imperialismo y con la Teoría Evolucionista dominando el discurso, construye científicamente su objeto de estudio en relación a la otredad como el “diferente”, el “distinto” al nosotros europeo, al que se encuentra en los estadios

primitivos del desarrollo civilizatorio, basándose en declarados postulados etnocentristas.

En el período de entreguerras y frente al posicionamiento de análisis del Relativismo Cultural, ese otro aparece como “el diverso”, con características socioculturales propias y diferentes, que se dan en forma natural, con lo que comienza a hablarse de diversidad cultural.

Posteriormente y a partir de los procesos de Descolonización surgen las Antropologías “no occidentales” que enfocan a las culturas no como entidades simples, sino como productos complejos derivados de procesos de dominación occidental, entonces el otro es visto como un producto de la desigualdad⁵¹.

La Interculturalidad actualmente es un concepto muy atendido en diferentes áreas del saber. A raíz de la globalización, los procesos de interacción cultural se han intensificado, y el tema de las identidades culturales se ha convertido en una especie de mirador que sirve para el

⁵¹ Boivin, M y otros. *Constructores de otredad. Una Introducción a la Antropología Social y Cultural*, (Buenos Aires, Antropofagia, 2004).

análisis de los procesos socioculturales contemporáneos que atañen a la humanidad.

En las Ciencias Sociales cuando se habla de Interculturalidad se habla de diferentes modos de producción del hecho social: de contactos, intercambios, cruces y desencuentros entre grupos o culturas diferentes. Para Tubino⁵², de este modo, se hace referencia al tipo de relaciones que establecen las culturas entre sí: aculturación, mestizaje, sincretismo, hibridación, etc. Así, la Interculturalidad es esencial a la cultura, no solo porque su nombre la referencia, sino porque estos modos de relación están determinados por el carácter dinámico, plural e históricamente situado de las culturas, las cuales se definen identitariamente en relación e interacción con el otro.

En los diversos modos de concebir las Interculturalidad subyacen concepciones de cultura que orientan las representaciones que los grupos poseen de sí mismos, a partir de las cuales se definen en relación a los otros y

⁵² Tubino, F. *Del Interculturalismo funcional al Interculturalismo crítico*. En: América para todos los americanos. Prácticas interculturales, (UNAM, 2012) pp. 355-366.

enmarcan sus demandas legítimas, dando lugar a luchas simbólicas de poder.

“...el de tomar la diversidad cultural no como mero dato de la realidad, sino como una construcción sociohistórica, esto es, como forma de entender la heterogeneidad humana del mundo, que no existe por fuera de representaciones culturales sobre lo que esa heterogeneidad es, significa o implica. ... Por lo tanto de un campo que, referido antes que nada a formas de pensar lo social en vez de a “características de lo social”, no están al margen de disputas hegemónicas sobre cuál es la mejor forma de re-presentar simbólicamente... y representar políticamente... ese campo, sea para aminorar o sea para revertir las relaciones de subordinación e irrespeto valorativo”⁵³.

Las concepciones de cultura son lugares, es decir, espacios de posicionamiento simbólico desde donde se mira y se lucha, desde donde acciona y funciona lo social. Ámbitos de estudio también de la Sociología.

⁵³ Briones, C. 2008. *Diversidad cultural e interculturalidad. ¿De qué estamos hablando?*, En: García Vázquez, C., comp., *Hegemonía e Interculturalidad*, (Buenos Aires, Prometeo) pp. 35-53.

García Canclini, reflexionando acerca de los aportes de Marx en relación a la teoría de la cultura, explica que posteriores autores de tradición marxista, realizarán estudios que permitirán profundizar los análisis sobre la cultura en sí, en su dimensión significativa, superando el reduccionismo de la teoría reflejo mediante la cual lo cultural o simbólico (superestructura) es un mero producto, mecánico y unidireccional de lo material o económico (infraestructura), teoría por cierto que Marx no sostuvo, justamente por sostener la dialéctica y la posibilidad de que el sujeto pueda adquirir conciencia social con fines emancipatorios.

“Cualquier práctica, dice Godelier, es simultáneamente económica y simbólica; a la vez que actuamos a través de ella nos representamos atribuyéndole un significado”⁵⁴.

Entre los pensadores que marcan un quiebre entre el determinismo económico y el marxismo más moderno

⁵⁴ García Canclini, N., *Ideología, cultura y poder*, (Buenos Aires, UBA, 1995) p.21

abordando aspectos ideológicos de la cultura, no como mero repertorio de ideas de una clase social, sino como escenario conflictivo donde se produce la lucha de clases por imponer su dominio, se encuentra Antonio Gramsci.

Tomaremos su concepto de “hegemonía” en tanto direccionamiento político e ideológico que la clase dominante logra introyectar en los sectores dominados a través de los valores de la vida cotidiana y las instituciones (escuela, iglesia, etc.)

Pierre Bourdieu no niega que la sociedad esté modelada por la cultura, pero afirma que también lo sociocultural es una construcción del individuo. En realidad su interés no está centrado básicamente en la cultura, sino en cómo ella es fundamental para comprender las desigualdades y los desequilibrios sociales donde existen relaciones de dominación y subordinación tanto económica como simbólica, es decir, enfocándose en una Sociología del Poder.⁵⁵

⁵⁵ García Canclini, N., *La Sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*, Disponible en Web: <http://recursos.udgvirtual.udg.mx/biblioteca/bitstream/20050101/713/1/La+sociolog%C3%ADa+de+la+cultura+de+Pierre+Bourdieu++Canclini.htm>, s.f., en línea, Consultado 9/06/ 2015.

Es decir, que en la sociedad existen relaciones de fuerza e, íntimamente entrelazadas con ellas, relaciones de sentido o significación. En estas últimas relaciones se encuentra la cultura como esa dimensión significativa del mundo. Para Bourdieu la estructura social no contribuye a la armonía, sino que reproduce las desigualdades y las diferencias.

Siguiendo esta línea, donde la dominación es estructural – tanto económica como simbólica- pero a la vez modificable o reversible, García Canclini define a la cultura como

“...producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social”⁵⁶.

Es decir, la cultura es un lugar de producción simbólica desde donde se concibe, reproduce y/o transforma el orden social a partir de relaciones de sentido y de poder; donde se definen y redefinen identitariamente los diferentes grupos, y donde los mismos se interrelacionan constantemente produciendo conflictos, encuentros, ensambles y nuevas realidades.

⁵⁶ García Canclini, N., *Op. Cit.* p.60.

Interculturalidad hoy

Los procesos de Interculturalidad han suscitado gran interés en los últimos años debido a los conflictos e intereses culturales, sociales, políticos y económicos que surgen, en diferentes lugares del mundo, a raíz de los efectos ocasionados por una serie de elementos interrelacionados.

En primer lugar, los efectos de la globalización que, si bien tiende a la homogenización cultural debido a la ruptura de las fronteras y los límites ocasionados por la velocidad de las comunicaciones a partir del desarrollo de la tecnología, el flujo de personas en movimiento, capitales, etc., no ha logrado su efecto unificador en materia cultural. Muy por el contrario, a fines del siglo XX se produjo un resurgir de las identidades a modo de resistencias culturales: étnicas, religiosas, nacionales, con dimensiones también políticas, un claro ejemplo de ello fue el levantamiento zapatista en 1994 que demandaba democracia, tierra, pan y justicia para los indígenas mexicanos.

La extensión del capitalismo neoliberal a escala internacional, muy lejos de producir efectos oxigenantes en las economías, actuó como agente multiplicador de la pobreza y la desigualdad. La creciente concentración de la riqueza en pocas manos y el desamparo del Estado hacia los sectores más desfavorecidos incrementaron las inequidades y la exclusión. Todos procesos concatenados, generadores de relaciones entre culturas que se dan de hecho, en forma inevitable, y muy a menudo, conflictivamente⁵⁷.

Evidentemente hay una Interculturalidad que está sucediendo, de hecho, que no es una novedad, inevitablemente condicionada por factores estructurantes modeladores de despojo, exclusión y marginación, que adquieren características propias según los contextos en los que se da. Pero también hay una Interculturalidad deseada, en variadas dimensiones (salud, economía, política, etc.) como proceso a construir que implica desafíos éticos y políticos que promuevan relaciones dialógicas y enriquecimientos mutuos, y que a su vez permitan

⁵⁷ García Vázquez, C, prólogo, en García Vázquez, C. (comp.) *Hegemonía e Interculturalidad. Poblaciones originarias y migrantes*. (Buenos Aires, Prometeo, 2008).

... articular seres, saberes, modos y lógicas de vivir dentro de un proyecto variado, múltiple y multiplicador, que apuntala hacia la posibilidad no solo de co-existir sino de convivir (vivir "con") en un nuevo orden y lógica que parten de la complementariedad de las parcialidades sociales⁵⁸.

En definitiva, leyendo las líneas y significaciones de poder, puede decirse que existen dos fuerzas de construcción intercultural que circulan en direcciones opuestas... *una desde arriba, definida desde los centros hegemónicos...* [y otra] *"desde abajo" ... definida desde los grupos subordinados...*⁵⁹

Mientras que en Europa la problemática está vinculada a los procesos migratorios y las secuelas de la colonización, en

⁵⁸ Díaz, Raúl. *Interculturalidad, pueblos originarios y salud: reflexiones para un debate pendiente*. Manuscrito para la publicación Interculturalidad y Salud, Daniel Magnifico, Roberto Pappalardo, María Soledad López; con colaboración de Luis García Fanlo y Raúl Díaz; edición literaria a cargo de Ángeles Tessio y Diana Juárez, 1ra edición, Buenos Aires, Ministerio de Salud de la Nación, 2012, 115p; 30x21cm; ISBN 978-950-38-0125-3, cita p. 12 a Walsh, Catherine. *Interculturalidad y (de)colonialidad. Perspectivas críticas y políticas*. Ponencia preparada para el XII Congreso ARIC, Florianópolis, Brasil, 29 de junio de 2009.

⁵⁹ García Vázquez, C., prólogo, en García Vázquez, C. (comp.) *Hegemonía e interculturalidad*, (Bs As, Prometeo, 2008).

América Latina, y particularmente en el mundo andino, la temática intercultural surge a partir de los reclamos de los movimientos indígenas quienes, frente a la discriminación étnica y cultural perpetrada por los Estados nacionales, se expresan a modo de resistencia cultural. En los últimos años también se ha comenzado a incluir a la población afrodescendiente.

En Argentina particularmente el proceso de movilización contra hegemónica por parte de los pueblos originarios se inicia a mediados de la década de los 80 con el fin de la dictadura militar. El contexto de defensa de los derechos Humanos favoreció la visibilización de los reclamos que comienzan a adquirir institucionalidad en los noventa, tanto por la Reforma Constitucional de 1994 que reconoce la preexistencia étnica y cultural de los Pueblos Indígenas, como por la conformación de organizaciones propiamente indígenas⁶⁰.

Interculturalidad de hecho vs. Interculturalidad crítica

⁶⁰ Kropff, Laura, *Activismo mapuche en Argentina: trayectoria histórica y nuevas propuestas*, (Buenos Aires, Clacso, 2005).

Como ya hemos anticipado el concepto de Interculturalidad, si bien es objeto de variados abordajes y debates teóricos, es una realidad que se da en la práctica, en forma cotidiana y que sucede inevitablemente. Por lo tanto, son variadas las formas de concebirla, ejercerla y nombrarla, además denota un amplio potencial hermenéutico pues se resignifica constantemente en el campo filosófico, jurídico, comunicacional, artístico y de las industrias culturales.

Nos interesa focalizar en las concepciones y prácticas multiculturalistas, pretendidamente interculturales, en comparación con una "Interculturalidad Crítica". A la par intentaremos mostrar algunos de los sentidos que nuestros entrevistados manifiestan en relación al Vía Christi.

El multiculturalismo actual, en tanto modo de concepción y administración de la diversidad tiene sus orígenes en la misma matriz ideológica liberal que se surge a fines del siglo XVIII con la Revolución Francesa, que dio lugar al surgimiento de los Estados nacionales en el siglo XIX.

Estos Estados instalaron mediante el dominio y la hegemonía un régimen de vida que arrasó las particularidades de la población en su afán constructivo de la nacionalidad, tanto en

países de fuerte tradición indígena como en los atravesados por olas inmigratorias.

Para el caso concreto de las poblaciones originarias de la Argentina implicó, además del exterminio físico, el etnocidio cultural de modos de vida, pensamientos, modos de ser, conocer y estar “otros” en el mundo.

Este ingreso a la modernidad en América Latina que se opera desde las estructuras político-institucionales estatales generadas a partir de las primeras constituciones nacionales después de los procesos independentistas, está simbolizado por excelencia en la construcción y arraigamiento de la identidad y cultura nacional como un proyecto hegemónico, occidentalizador, monocultural y por lo tanto *etnocéntrico*⁶¹, que en todas las esferas de la existencia humana no concibe y no permite otra forma política, económica, social y cultural de vivir que no sea la propia, nacida de la supuesta creencia de la propia superioridad cultural.

⁶¹ *...el etnocentrismo consiste en el hecho de elevar, indebidamente, a la categoría de universales los valores de la sociedad a la cual yo pertenezco.* Todorov, T. *Nosotros y los otros, Reflexión sobre la diversidad humana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1991, p. 13.

Para consolidar su identidad las oligarquías edificaron un pasado fundante y un conjunto de aspiraciones y valores que daba sentido a esa unidad. En este caso aplica la definición de Benedict Anderson, que concibe a la nación como *una comunidad política imaginada*⁶², aludiendo proceso de construcción de una identidad propia, a su vez generadora de una alteridad interna.

Se trataba, en definitiva, de profundizar y de llevar a cabo realmente el proyecto histórico de la modernidad que discurría abstractamente en torno a la igualdad social – *dignidad igualitaria*-, pero operando en la práctica con *un asimilacionismo unificador como estrategia de dominación a las culturas subalternas*⁶³.

Las acciones que se llevarán a cabo en adelante, en relación al ordenamiento político administrativo y de disciplinamiento de la Patagonia estarán vinculadas a los diferentes proyectos que

⁶² Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México, F.C.E., 1994, en Flores Ballesteros, Elsa, *Latinoamérica: construcción de modelos de la tradición de lo nacional a la tradición de lo latinoamericano*, p. 175-187, en: Ravera, Rosa María (comp.) (Estética y Crítica. Los Signos del Arte, Eudeba, 1998).

⁶³ Tubino, F. J., en *Mas allá de la discriminación positiva: entre el multiculturalismo y la interculturalidad*. Red peruana para el desarrollo de las Ciencias Sociales, 2002.

tanto el Estado nacional como la Iglesia llevaron a cabo en la región.

La dominación no culminó con la declaración de finalización de la Campaña al Desierto en 1885, continuó la desarticulación de la vida comunitaria, el desmembramiento, la asimilación mediante la destrucción de identidades, la obligación de vivir en misiones, reducciones o colonias, la entrega de niños, los traslados a otras provincias incorporándolos a procesos de explotación (producción en ingenios, producción vitivinícola), la incorporación al ejército, el envío de prisioneros a Martín García. Toda una serie de prácticas objetivas que demuestran cómo el Estado, mientras se erigía desde el centro, construía marginalidad, subalternidad.

Una de nuestra entrevistadas, la Sra. Pety Piciñam⁶⁴, comenta al respecto

“No, no tengo un nombre, es impuesto obviamente, no a mí, sino a mis abuelos...Porque mi nombre mapuche

⁶⁴ Nacida en una comunidad de Junín de Los Andes es considerada una autoridad filosófica por su capacidad de transmitir ideas a partir del conocimiento del mapudungun, oficia de coordinadora en diferentes ceremonias, además es miembro activista de la Confederación Mapuche de Neuquén.

debería ser relacionado a Piciñan, porque mi abuelo fue Piciñam...

Siempre me dijeron Pety en mi casa y recuperamos el nombre mapuche de mi familia... en el registro nacional... entonces, ese es mi nombre Piciñam...

Mi nombre impuesto es Petrona Pereyra”⁶⁵.

El Estado argentino elaboró un discurso sobre la identidad de los indígenas, que actuó a modo de estereotipo estigmatizante, justificador de las prácticas que siguieron.

Walter Delrío⁶⁶, explica cómo desde la presidencia de Sarmiento se instruye al Ejército para que no se firmen más tratados con los indígenas, sino *convenios*, pues los primeros les conferían el *derecho de gentes*, es decir, los colocaba dentro *del derecho internacional*. Además, en la documentación oficial se suprimen las denominaciones tribales: ranqueles, salineros, etc., por salvajes.

⁶⁵ Piciñam, Pety. Entrevista realizada por Andrea Leonforte. (Neuquén, febrero de 2015).

⁶⁶ Delrío, W. (2015). *El sometimiento de los pueblos originarios y los debates historiográficos en torno a la guerra, el genocidio y las políticas de estado*. Aletheia, 5 (10). En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6697/pr.6697.pdf. p.2.

Las posteriores elaboraciones científicas⁶⁷ colocaron a los indígenas, siempre en una situación de pasado, de exterminado y agotado, al comienzo de la línea de tiempo.

Resulta ejemplificador el caso de la Historia que coloca al indígena *como un margen, un borde... el indígena siempre fue contemplado como precolombino o en todo caso previo a las campañas de conquista de 1878 – 1885, pero nunca más allá de esos eventos... Su inclusión en la Historia nacional es relativamente reciente*⁶⁸.

Otra construcción discursiva que operó hegemónicamente sobre la representación de este otro interno como peligroso y sin derechos fue el carácter de extranjero que se les adjudicó a los mapuches, en tanto invasores chilenos y como parte del llamado proceso de Araucanización de las Pampas.

“En el caso mapuche, el discurso hegemónico nacional ha construido

⁶⁷ Ibidem, p.5-6. Especialmente en ocasión de la inauguración del Museo de Historia Natural de La Plata donde se exponen cráneos de indígenas de la Patagonia, o el de la Antropología de comienzos de siglo que realiza entrevistas a los sobrevivientes, referidas a su vida como indígenas y no a su condición de marginales en las ciudades.

⁶⁸ Ibidem, p. 6.

la idea de que se trata de invasores chilenos a través del concepto de araucanización de las pampas que refiere a la supuesta expansión de los indios chilenos (araucanos agricultores) sobre territorio argentino a partir del siglo XVI, generando la aculturación de los indios argentinos (pampas o tehuelche cazadores y recolectores) y degenerándose a su vez para adoptar el caballo y dedicarse al saqueo de los pueblos y las estancias de la Pampa. Este concepto tiene su origen en producciones intelectuales vinculadas a la construcción de una narrativa nacional y fue usado para justificar la conquista militar de los territorios de Pampa y Patagonia”⁶⁹.

El crisol de razas, la descendencia de los barcos contribuyeron a la construcción de una identidad selectiva blanca, eurocéntrica y territorialmente centrada en Buenos Aires, sede de la dirigencia política y económica.

⁶⁹ Kropff, L. 2005. *Activismo mapuche en Argentina: trayectoria histórica y nuevas propuestas*. En *Pueblos Indígenas, Estado y Democracia*, Pablo Dávalos comp. pp. 103-132. Grupos de Trabajo, CLACSO, Buenos Aires.
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/davalos/CapKropff.pdf>.
P.107.Consultado 25/07/2015

La cruz y la espada

En la Patagonia, la llegada de la Iglesia junto con el Ejército fue un factor verdaderamente de peso para lograr el sometimiento y civilización del indígena a través de la evangelización como dispositivo asimilador⁷⁰.

La idea de la asimilación a través de la evangelización que concretamente significa “conversión”, prácticas muy asentadas en América Latina desde la época colonial, contribuía fuertemente al ideal de “civilización” que el Estado propugnaba en aquellas tierras consideradas inhóspitas y deshabitadas.

La Congregación Salesiana tuvo un gran protagonismo en la Patagonia, a pesar de las fricciones con el Estado nacional y su orientación laica. Desde Carmen de Patagones, donde se instalan en 1879, irradiarán su acción evangelizadora y educadora hacia el sur.

En Tierra del Fuego y la Patagonia Septentrional la Congregación implementó el sistema de “reducciones”, en

⁷⁰ En Junín de Los Andes se estableció el primer fortín en enero de 1883 y la Congregación Salesiana funda su primer casa de misión en 1892 con el padre Domingo Milanésio.

el sentido de un lugar establecido, fijo y organizado por los misioneros.

El sistema de “misiones volantes”, es decir, acciones de predicación limitadas en tiempo y en espacio, se desarrolló en la Patagonia Septentrional y Central debido a que el Estado no realizó los aportes económicos necesarios para el establecimiento de colonias y centros misionales, con lo que en la práctica los misioneros debieron realizar grandes recorridas evangelizadoras a través de las cuales iban detectando enclaves aptos para establecerse con capillas, colegios, etc. Recorrieron cientos de veces los ríos Negro, Colorado y Chubut, todo el triángulo neuquino y los pasos cordilleranos hasta Chile.⁷¹

Una de las sedes y asentamientos para esas recorridas fue el colegio de Junín de Los Andes, creado por Domingo Milanesio en 1896, sobre la base de una Casa – Misión salesiana establecida por él mismo en 1892⁷².

Domingo Milanesio fue uno de los pioneros itinerantes que cruzó numerosas veces la cordillera trayendo desde Chile a

⁷¹ Ibidem, p.83

⁷² Quezada Luna, J. M., Op. Cit. P. 15

las Hijas de María Auxiliadora con quienes funda la misión en 1892 a partir de la cual se desarrolló una intensa labor educativa y evangelizadora que continua hasta nuestros días.

“Yo fui a la escuela de la Comunidad, en el Malleo,... pero o sea digo esto para entendiendo que no era necesario que me saquen de mi familia para llevarme a otra escuela, pero llegó el momento en que los salesianos fundan otra escuela en la comunidad, la hoy ex Mamá Margarita.

...entonces yo con 12, más o menos y mis hermanas... nos sacan de la familia para supuestamente estar con mejor educación, mejor atendidos y porque nos iban a dar ropa y nos iban a dar comida...el cura convence a mi mamá que había enviudado...

Y termino el ciclo primario y de ahí me llevan, sin consulta previa a mi mamá, al colegio María Auxiliadora de Junín de Los Andes.

...era como que se apropian de los hijos y listo”⁷³.

⁷³ Piciñam, Pety. *Op. Cit.*

La evangelización de la Patagonia está siendo profundamente estudiada, ya que ha sido escrita hasta ahora, solo por los miembros de la Congregación y es muy compleja en cuanto a la mirada que tuvieron sus protagonistas⁷⁴

Este asimilacionismo, en tanto práctica de absorción de las minorías dentro de la cultura dominante se dio durante el siglo XIX, pero hoy en un contexto global cargado de desigualdades e inequidades donde los cruces se intensifican, surgen reacciones contestatarias y contrahegemónicas en los sectores subalternos, y a su vez nuevas estrategias hegemónicas dominantes. En este contexto consideramos al “multiculturalismo neoliberal” como heredero de las declamaciones abstractas de igualdad de la Ilustración, solo que el énfasis está puesto en la diferencia.

Frente a la emergencia de los reclamos de los pueblos originarios⁷⁵ (reparaciones económicas, políticas y territoriales,

⁷⁴ Nicoletti, Andrea, *Indígenas y Misioneros en la Patagonia*, (Buenos Aires, Continente, 2008) p. 21.

⁷⁵ En Argentina particularmente el proceso de movilización contrahegemónica por parte de los pueblos originarios se inicia a mediados de la década de los 80 con el fin de la dictadura militar. El contexto de defensa de los derechos Humanos favoreció la

reconocimiento de sus creencias ancestrales y sus modos de vida)⁷⁶ y de distintos movimientos sociales en relación a sus derechos, programas especiales frente a la marginación(educación intercultural bilingüe) y a la situación de subordinación a los estrechos límites de la comunidad nacional, los Estados fueron adoptando, con diferentes matices, una visión multicultural del problema a partir de la cual solo se declara la “tolerancia y el respeto” a estos pueblos, pero sin realizar una intervención transformadora y democrática, que daría lugar a verdaderas relaciones inter, tal como señala Canclini

“...multiculturalidad supone aceptación de lo heterogéneo; interculturalidad implica que

visibilización de los reclamos que comienzan a adquirir institucionalidad en los noventa, tanto por la Reforma Constitucional de 1994 que reconoce la preexistencia étnica y cultural de los Pueblos Indígenas, como por la conformación de organizaciones propiamente indígenas. Hoy al del reclamo de las tierras se suman la defensa del agua contra la megaminería contaminante y el avance de las corporaciones.

⁷⁶ Díaz, Raúl, *Apuntes sobre Interculturalidad*. Programas Médicos Comunitarios, Interculturalidad y Salud, Ministerio de Salud, Presidencia de la Nación, disponible en Web: http://www.msal.gob.ar/medicoscomunitarios/images/stories/Equipos/educacion-permanente-en-servicio/interculturalidad_y_salud_web.pdf, consultado 7/09/2015

los diferentes son lo que son en relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos.”⁷⁷

Sin dudas el reconocimiento de las diferencias en la actualidad es esencial, pero al no incidir en prácticas sociales concretas se corre el riesgo de ahondar la desintegración social. El multiculturalismo así entendido se vincula al relativismo cultural que concibe a las culturas como un todo en sí mismo, estanco que dificulta los posibles intercambios.

En la actualidad, este multiculturalismo que embandera las “políticas de la identidad” a favor de la diversidad cultural, esto es, “reconocimiento y declaración de tolerancia y respeto” a las diferencias, se hace imprescindible para gobernar atenuando los niveles de conflictividad, pero sin lugar a dudas las desigualdades e injusticias persisten ya que como reconocimiento abstracto de las diferencias, no impactan en la realidad con el debido reconocimiento de derechos y autonomías requeridas.

El multiculturalismo como respuesta hegemónica invisibiliza la desigualdad social, la discriminación racial y cultural y

⁷⁷ García Canclini, N, *Op. Cit.* p. 15.

mantiene el statu quo. Sin embargo, es un modo de interacción entre culturas que algunos autores reconocen como “Interculturalidad Funcional”, también llamada “Neoliberal” pues postula el diálogo y la tolerancia, el respeto y el reconocimiento, debido a la dignidad igualitaria, sin cuestionar las relaciones de dominio, es decir que reproduce a la perfección la maquinaria hegemónica de injusticia social y discriminación cultural.⁷⁸

Se produce una *inclusión formal por adición o sumatoria que pasa a convivir con los conocimientos “verdaderos”, pero, de todos modos, tratados como aspectos folclóricos*⁷⁹, siguiendo intacto el monoculturalismo hegemónico.

Un claro ejemplo de Interculturalidad funcional es el del emplazamiento en la Casa Rosada del monumento a Juana Azurduy (heroína indígena de la independencia boliviana)

⁷⁸ Tubino, F. Op. Cit. P. 75

⁷⁹ Díaz, Raúl. *Interculturalidad, pueblos originarios y salud: reflexiones para un debate pendiente*. Manuscrito para la publicación Interculturalidad y Salud, Daniel Magnífico, Roberto Pappalardo, María Soledad López; con colaboración de Luis García Fanlo y Raúl Díaz; edición literaria a cargo de Ángeles Tessio y Diana Juárez, 1ra edición, (Buenos Aires, Ministerio de Salud de la Nación, 2012), 115p; 30x21cm; ISBN 978-950-38-0125-3. P. 6

donado por el Gobierno Boliviano inaugurado el 15 de julio de 2015.

A continuación, citamos un comunicado de la Confederación Mapuche de Neuquén⁸⁰

“PAN Y CIRCO EN CASA ROSADA
DEDICADO A NOSOTROS, PUEBLOS
INDÍGENAS

Se prepara desde las diversas provincias del país, el traslado de integrantes de comunidades indígenas hacia una nueva “fiesta popular”, esta vez en la Casa Rosada. Esta vez será la inauguración de la estatua de Juan Azurduy. Hay micros y pasajes aéreos

⁸⁰ Kropff, Laura. *Activismo mapuche en Argentina: trayectoria histórica y nuevas propuestas*, (Buenos Aires, Clacso, 2005) Explica el proceso de conformación de conformación de...*organizaciones autónomas y supracomunitarias...* en la década de los noventa en la provincias de Neuquén y Río Negro, ...*vinculadas a los movimientos de Derechos humanos y la iglesia católica*. Una de las primeras organizaciones fue en 1972 la Confederación Indígena Neuquina (CIN), íntimamente vinculada al partido populista provincial MPN (Movimiento Popular Neuquino). En forma paralela surgieron reclamos al amparo del Obispo Jaime de Nevares, figura paradigmática en la defensa de los Derechos Humanos. *Estas organizaciones... fueron generando espacios de autonomía política hasta separarse de la Iglesia y los organismos de derechos humanos e incluso confrontar en algunas instancias. En esa disputa la misma CIN pasó a ser denominada Confederación Mapuche Neuquina y se desprendió del dominio del MPN.*

para una multitud que se le exige aplaudir acriticamente lo que va a acontecer.

Mientras se denuncia desde los 4 extremos del país la situación de exclusión y discriminación a cientos de comunidades que demandan DERECHOS HUMANOS PARA LOS PUEBLOS INDÍGENAS, las únicas menciones a sus gritos han sido numerosos actos simbólicos y retóricos, cargados de demagogia y resignación. Desde la creación de direcciones sin ningún tipo de facultades para incidir en las políticas de exclusión, a nombrar salones de la Casa Rosada con nombres indígenas o a generar actos estruendosos para hacer público la declaración de la independencia en idiomas indígenas.

Esta vez se nos hará parte de una nueva celebración, mientras la situación de despojo y expulsión de los territorios comunitarios no se detiene. Como muestra de esta realidad, más de un contingente, pasará frente al acampe de KOPIWINI en Av. 9 de Julio y Av. de Mayo, como una muestra cruel de este intento de ocultar el sol con las manos”⁸¹.

⁸¹ Confederación Mapuche de Neuquén, *Pan y circo en Casa Rosada dedicado a nosotros, pueblos indígena*, Red Social Facebook, 13/07/2015, disponible en Web: <https://www.facebook.com/pages/Confederaci%C3%B3n-Mapuche-de-Neuqu%C3%A9n/444250588989024?fref=ts>, Consultado 20/07/2015.

En general se trata de acciones que intentan disminuir o controlar el nivel de conflictividad originado por el no cumplimiento de los derechos constitucionales, por ejemplo la entrega de títulos de tierras a comunidades aborígenes. En Junín de Los Andes viven 38 comunidades mapuches de las cuales solo 14 poseen títulos y escrituras de sus tierras⁸². En la actualidad el gobierno neuquino está realizando relevamientos y mediciones en terrenos comunitarios que no satisfacen en absoluto las expectativas y requerimientos de los habitantes de sus habitantes. Además, la provincia está signada por una gran conflictividad producto del avance de las corporaciones como la megaminería contaminante que genera constantes reclamos por la defensa del agua.

“La propuesta de la interculturalidad funcional coopta la diferencia cultural, se la apropia, la usa, pero en definitiva, la controla, ya que es como si la demanda fuera aceptada

⁸² Zamudio, Teodora, *Comunidades Mapuches del Neuquén*, Sin fecha, disponible en Web: <http://indigenas.bioetica.org/base/base1-1.htm>. Consultado 12/08/2015

e incorporada, pero en realidad, nada se modifica en la institución”⁸³.

Sin embargo, a través de estos actos simbólicos, que dan la sensación de inclusión, el Estado “culturaliza” una problemática que es esencialmente política y económica, manipulando y apoderándose de la diferencia cultural.

Desde el punto de vista de una “Interculturalidad Fuerte” ya no se trata solo de complacencias y tolerancias

“La Interculturalidad “fuerte” es la que promueve cambios estructurales en las relaciones de colonialidad que aún hoy circulan en las políticas públicas y en los imaginarios...

Desde los pueblos originarios/indígenas, en particular desde sus organizaciones representativas, esto no es más que la continuidad de la norma y la fuerza colonial, no la de la Colonia sino la de la colonialidad del sistema opresivo de relaciones sociales de un país que no se ha declarado plurinacional, es decir, que es mononacional, y que, aunque reconoce que hay culturas indígenas no les da el carácter o reconocimiento de pueblos originarios...

⁸³ Díaz, Raúl. *Op. Cit.*, p. 6

La Interculturalidad es por tanto una política, un discurso, una práctica que abarca todos los aspectos de la sociedad, la economía, la cultura y la subjetividad de las personas”⁸⁴.

Respetar, reconocer, contemplar, admitir, es tan solo tolerar la diferencia dentro de concepciones liberales etnocéntricas inmutables. La reacción actual que lucha por una “verdadera Interculturalidad” se erige contra los valores liberales universales hegemónicos reivindicando las diferentes posibilidades de ser y estar en el mundo, demostrando el carácter de imposición de la pretendida universalidad occidental europea y reivindicando la “pluriversalidad”, un mundo donde otros mundos sean posibles.

No permitir que la diferencia sea activa e intervenga en relaciones de simetría política y cultural, es como claramente se ha expresado, simplemente un gesto, una actitud y no una medida que posibilite verdaderamente la integración democrática que los gobiernos liberales declaman a ultranza.

Como ya hemos señalado Interculturalidad no es un término descriptivo, no es mera retórica discursiva, es una realidad que

⁸⁴ Díaz, Raúl, *Op. Cit.* , p .3

efectivamente sucede y que se constituye en anhelo para una verdadera convivencia.

“...se refiere a complejas relaciones, negociaciones e intercambios culturales, y busca desarrollar una interacción “entre” personas, conocimientos, prácticas, lógicas, racionalidades y principios de vida culturalmente diferentes; una interacción que admite y que parte de asimetrías sociales, económicas, políticas y de poder, y de las condiciones institucionales que limitan la posibilidad de que el “otro” pueda ser considerado sujeto- con identidad, diferencia y agencia- con capacidad de actuar. No se trata simplemente de reconocer, simplemente descubrir o tolerar al otro, o a la diferencia en sí. Tampoco se trata de esencializar identidades o entenderlas como adscripciones étnicas inamovibles”⁸⁵.

Otro modo de significar y administrar las diferencias, aunque con mínimas diferencias con el multiculturalismo y que se da en la práctica cotidiana es la llamada “Interculturalidad Relacional”.

⁸⁵ Walsh, Catherine. Op. Cit. P. 45

Como los cruces y contactos son cada vez más frecuentes y existe un reconocimiento declarado de la diversidad, lo que se enfatizan son

“... esos espacios de relación y contacto. Da lo mismo que sean culturas extranjeras o culturas de pueblos indígenas/originarios, el hecho dado es que hay diferencias culturales: cada cual tiene la suya y debe ser respetado por ello, y en consecuencia todas pueden intercambiar algo”⁸⁶.

Como si la relación no pasara justamente por los desequilibrios y la falta de igualdad. Bajo esta perspectiva nuevamente se estancan las posibilidades reales de intercambios enriquecedores, pues nada se moviliza, todo permanece inmutable al no transparentarse los modos de dominación, es más, actualmente la promoción de la diversidad se convierte en un lucrativo negocio.

Interpelada respecto de la Interculturalidad presente en el Vía Christi, Pety Piciñam nos dice que no lo conoce, pues nunca ha ingresado al Parque. Sí ha visitado el Santuario de Laura

⁸⁶ Díaz, Raúl. *Op. Cit.* P.5

Vicuña que era la antigua capilla donde ella, como alumna del colegio rezaba la Biblia y participaba de las misas.

“Acá, al costado [refiriéndose a los telares mapuches que decoran las paredes laterales] acá está todo está transformado hacia la simbología mapuche... y los tejidos...yo me quiero morir, porque esos tejidos los hicieron nuestras mejores tejenderas, obviamente que les pagaron mejor que artesanía neuquina, pero sirven para eso, para seguir la idea de la evangelización.

Y ahora me toca ver esta cuestión que incluso la virgen tiene imagen de mapuche, o sea, es impresionante. Obviamente eso es una apropiación...

La interreligiosidad, ni siquiera ha sido parte del análisis, digamos no corresponde... es otro mundo... totalmente opuesto. Entonces, ¿de qué manera si no es por medio de la dominación? De una inferioridad, de una idea de que hay que entrar por ese lado, porque se asemeja, porque podría ser parecido. Yo estoy hablando de ese cristianismo que es parte de la dominación. Tal vez, habría otra forma de entender, nosotros tenemos comunicación con otras religiones como los hermanos judíos”.

“Dominación”, “apropiación por semejanzas”, son los conceptos que prevalecen. Desde este punto de vista se realiza una manipulación de las diferencias en pos de una pretendida igualdad que inferioriza o menosprecia a la religión mapuche. Por otra parte la *interreligiosidad ni siquiera ha sido parte del análisis...*, con lo cual admite la posibilidad de interacciones dialógicas aunque sea imposible la correspondencia de las religiones por similitudes ya que esta es claramente una estrategia de dominación.

Sin embargo, admite que hoy, en todos los pueblos indígenas hay un *sincretismo*, pero también producto de la “imposición” que tergiversó palabras del mapudungun imponiendo otras que no corresponden a la cosmovisión mapuche. Por ejemplo, Ñuque mapu: Ñuque es mamá y mapu es tierra.

“Y no corresponde que digamos que todas... las culturas del pueblo mapuche creen en un dios... El Ngechen o el Futa Chao son todos conceptos que tomó el cristianismo para enseñar su propia creencia religiosa ¿ No?, entonces para nosotros no existe un ser superior...NO EXISTE. Ni existen muchos dioses, somos parte de una diversidad, y este concepto implica en profundidad... hasta ni

siquiera hay un concepto en castellano para poder explicártelo.

...Es difícil porque inmediatamente se remite al cristianismo o al sentido castellano...que es otra forma, que tiene impreso de una concepción occidental cristiana...

Padre, dios, madre, tierra en mapudungun no existen. Y si no existen en el idioma no existen en la cosmovisión”⁸⁷.

El arquitecto y escultor Alejandro Santana a través de una revista que edita el Centro de Espiritualidad Salesiana de Junín de Los Andes, explica de qué manera se produce la Interculturalidad

“La primera estación [el pesebre] es la clave de la interpretación... el rostro de estas personas es el mismo de nuestra gente, es el misterio de Dios hecho hombre, que viene según cada pueblo, según cada cultura...

Él se hizo hombre, lo hizo en una cultura determinada. Y si esto ha pasado quiere decir que cada cultura puede también reinterpretar, redescibir y remodelar el misterio de su presencia para acercarnos cada vez más al Misterio de nuestra propia realidad. Eso es lo

⁸⁷ Piciñam, Pety. Op. Cit.

que humildemente tratamos de hacer con esta experiencia artístico religiosa”⁸⁸.

Sentido eminentemente religioso, centrado en Cristo que como hombre acompaña el devenir de la humanidad en el camino, que está en cada una de las cosas cotidianas, pero el encargo que la Congregación le hace es hacer hincapié en la identidad del lugar.

A continuación describe ciertas características del mundo actual que permiten comprender su propio sentido acerca de la identidad del hombre del lugar, teniendo en cuenta la globalización y los intercambios culturales que inevitablemente se han producido, las uniones y mezclas que hacen que las culturas se reconfiguren en relación a las demás, de allí toda la simbología presente en el Vía Christi.

“Es claro que estos son procesos dinámicos, entonces estamos en constante cambio. Si vemos para atrás como fueron los mismos mapuches, los tehuelches, vienen de otros lugares, de otra gente que se fueron juntando...que hay que tomarlo como riqueza. Lamentablemente no siempre se dio en una historia amigable, pero generalmente

⁸⁸ Centro de Espiritualidad Salesiana. 2008. (*Revista Faro de Fe y Cultura* N° 3., Junín de Los Andes) p. 2

la cultura se está alimentando de los saberes de todos. Pero me parece que decir la cultura ya, no es lo mismo que hace 200 años... vamos moviéndonos, vamos modificándonos. Y bueno, en algo que a parte está en un contexto de cambio globalizado que en este momento se está produciendo. Y bueno, a mí me parece que en esa historia de decir: nuestra identidad, no podemos decir es ésta, sino que hay cierta formación de todas estas cosas.

Hubo algunas resistencias para hacer esto eh... [se refiere al Vía Christi] tanto de los sectores tradicionales de la Iglesia como de la gente de las pastorales indígenas les parecía que lo que estábamos haciendo era introducirnos en cosas que no nos pertenecen. Yo creo que lo importante es decir: yo me siento heredero, porque soy de acá y me siento como tal⁸⁹.

En la página web del Centro de Espiritualidad salesiana de Junín de Los Andes, el artista manifiesta que desde el punto de vista artístico se trata de un *sincretismo* caracterizado por adopciones, paralelismos, entrelazamientos entre *lo cristiano* y *lo mapuche*.

⁸⁹ Santana. Alejandro. Entrevista realizada por Andrea Leonforte. Abril de 2012.

“Lo interesante de esta obra es el sincretismo que, al igual que el Santuario, manifiesta lo cristiano y lo mapuche en forma entrelazada. Los rostros adoptan rasgos de los pueblos originarios de la zona, estos conjuntos escultóricos son acompañados por placas en relieve que hacen un paralelo entre la vida de Cristo, la Iglesia, Ceferino Namuncurá y Laura Vicuña”⁹⁰.

Catherine Walsh, analista de referencia para nuestro trabajo plantea la necesidad de trabajar por una Interculturalidad Crítica que solo es posible desde una mirada decolonial, también llamado giro decolonial. Una perspectiva “otra”⁹¹ que sostenida por la comunidad de argumentación Modernidad/Colonialidad apunta a favorecer las reacciones disruptivas contra la matriz colonial de poder que opera desde *la colonialidad del poder (político y económico), la*

⁹⁰ Santana, Alejandro, *Vía Christi*, Centro de Espiritualidad Salesiana, Junín de Los Andes, disponible en Web: <http://www.ceslaura.com.ar/Via%20Christi/Via%20Christi.htm>. Consultado 12/03/2012.

⁹¹ Resaltar la otredad no como una alternativa al modelo occidental moderno, sino justamente como un lugar ,tanto epistémico como político, diferente capaz de admitir mundos diversos.

*colonialidad del saber (epistémico, filosófico, ...) ...la colonialidad del ser (subjetividad, control de la sexualidad y roles atribuidos a los géneros)*⁹², como elemento constitutivo de la modernidad.

Esta perspectiva al evidenciar los mecanismos de funcionamiento de la matriz colonial de poder mediante la racialización y la inferiorización de seres, prácticas y saberes basada en una supuesta superioridad universal del ser occidental permite que los procesos de Interculturalidad cobren relevancia y asuman un papel protagónico en la construcción de un mundo verdaderamente democrático. Pero para ello la Interculturalidad no debe ser observada como un mero dato de la realidad o una palabra que sirve para describirla, sino como *...proceso y proyecto social, político, ético y epistémico.*⁹³

Se trata de una verdadera transformación de las estructuras políticas y sociales que promuevan y legitimen maneras

⁹² Mignolo, Walter, Introducción, en Walsh, C. y otros. *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento.* (Buenos Aires, Del Signo, 2006) p. 13.

⁹³ Walsh, Catherine, *Interculturalidad, Estado y Sociedad* (Ecuador, Abya Yala, 2009) p.14.

diversas de ser, estar, pensar y existir para que el otro sea considerado con *identidad, diferencia y agencia*⁹⁴.

“Éste es el gran desafío, que está aún en sus albores, obligándonos a adoptar un compromiso ético y político en defensa de una interculturalidad promovida por el mutuo enriquecimiento, y por dinámicas inter que, por un lado, **anuncien** - y hagan posible- a una sociedad igualitaria y, por otro, denuncien cualquier tipo de condicionamiento basado en prejuicios raciales, étnicos y de clase social de larga data”⁹⁵.

⁹⁴ Ibidem, P.45.

⁹⁵ García Vazquez, C., Prólogo, en García Vázquez, C. (comp.) *Hegemonía e interculturalidad*. (Bs As, Prometeo, 2008).

Bibliografía

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*. México, F.C.E., 1994, en: Flores Ballesteros, Elsa, *Latinoamérica: construcción de modelos de la tradición de lo nacional a la tradición de lo latinoamericano*. p. 175-187, en: Ravera, Rosa María (comp.) *Estética y Crítica (Los Signos del Arte, Eudeba, 1998)*.
- Boivin, M y otros. *Constructores de otredad. Una Introducción a la Antropología Social y Cultural*. (Buenos Aires, Antropofagia, 2004).
- Briones, C. 2008. *Diversidad cultural e interculturalidad. ¿De qué estamos hablando?*, En: García Vázquez, comp., *Hegemonía e Interculturalidad*, (Buenos Aires, Prometeo), pp. 35-53.
- “Centro de Espiritualidad Salesiana”, (Revista Faro de Fe y Cultura N° 5, 2009, Junín de Los Andes).
- Confederación Mapuche de Neuquén, *Pan y circo en Casa Rosada dedicado a nosotros, pueblos indígenas*, Red Social Facebook, 13/07/2015, disponible en Web: <https://www.facebook.com/pages/Confederaci%C3%B3n-Mapuche-de-Neuqu%C3%A9n/444250588989024?fref=ts> Consultado 20/07/2015.
- Delrío, W., “El sometimiento de los pueblos originarios y los debates historiográficos en torno a la guerra, el genocidio y las

políticas de estado”, Aletheia, N° 5, en Memoria Académica, 2015, Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6697/pr.6697.pdf.

- Díaz, Raúl, Interculturalidad, pueblos originarios y salud: reflexiones para un debate pendiente. Manuscrito para la publicación Interculturalidad y Salud, Daniel Magnífico, Roberto Pappalardo, María Soledad López; con colaboración de Luis García Fanlo y Raúl Díaz; edición literaria a cargo de Ángeles Tessio y Diana Juárez, 1ra edición, Buenos Aires, Ministerio de Salud de la Nación, 2012, 115p; 30x21cm; ISBN 978-950-38-0125-3, cita p. 12 a Walsh, Catherine. Interculturalidad y (de) colonialidad. Perspectivas críticas y políticas, (Ponencia preparada para el XII Congreso ARIC, Florianópolis, Brasil, 29 de junio de 2009).

- Díaz, Raúl, Apuntes sobre Interculturalidad. Programas Médicos Comunitarios, Interculturalidad y Salud. Ministerio de Salud. Presidencia de la Nación, disponible en Web: http://www.msal.gov.ar/medicoscomunitarios/images/stories/Equipos/educacion-permanente-en-servicio/interculturalidad_y_salud_web.pdf, consultado 7/09/2015.

- García Canclini, N. Ideología, cultura y poder, (Buenos Aires, UBA, 1995).

- García Canclini, N., La Sociología de la cultura de Pierre Bourdieu, disponible en Web: <http://recursos.udgvirtual.udg.mx/biblioteca/bitstream/20050101/713/1/La+sociolog%C3%ADa+de+la+cultura+de+Pierre+Bourdieu++Canclini.htm>, s.f., en línea, Consultado 9/06/ 2015.

- García Vázquez, C. “Prólogo”, en García Vázquez, C. (comp.) Hegemonía e Interculturalidad. Poblaciones originarias y migrantes, (Buenos Aires, Prometeo, 2008).

-Diario La Mañana Neuquén. Sin autor. Presentan Congreso Internacional del Turismo Religioso y Sustentable. 12/09/2012. Disponible en:

http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2012/9/12/presentan-congreso-internacional-del-turismo-religioso-y-sustentable_161860. Consultado 12/08/2015.

-Sin autor, Diario Río Negro, El arquitecto del Vía Christi, suplemento cultural 13/12/2011, Disponible en Web: <http://www1.rionegro.com.ar/diario>.

- -Diccionario de la Real Academia Española, edición 2017, disponible en: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>, consultado el 15 de agosto de 2015.

- Kropff, L., Activismo mapuche en Argentina: trayectoria histórica y nuevas propuestas, en: *Pueblos Indígenas, Estado y Democracia*, en Pablo Dávalos (comp), pp. 103-132, Grupos de Trabajo, CLACSO, Buenos Aires, 2005, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/davalos/CapKropff.pdf>. P.107.Consultado 25/07/2015

- Tubino, F., Del Interculturalismo funcional al Interculturalismo crítico, En: *América para todos los americanos. Prácticas interculturales*, (UNAM, 2012.).

-Tubino, F. J. En *Mas allá de la discriminación positiva: entre el multiculturalismo y la interculturalidad*, (Red peruana para el desarrollo de las Ciencias Sociales, 2002).

- Todorov, T., *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, (Buenos Aires, Siglo XXI, 1991).

- Nicoletti, Andrea, *Indígenas y Misioneros en la Patagonia*, (Buenos Aires, Continente, 2008).

- Mignolo, Walter, Introducción, en Walsh, C. y otros. *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento*, (Buenos Aires, Del Signo, 2006).

- Santana, Alejandro, *Vía Christi, Centro de Espiritualidad Salesiana, Junín de Los Andes*, disponible en Web: <http://www.ceslaura.com.ar/Via%20Christi/Via%20Christi.htm>, consultado 12/03/2012.

- Walsh, Catherine, *Interculturalidad, Estado y Sociedad*, (Ecuador, Abya Yala, 2009).

Andrea Leonforte, *Arte e interculturalidad: el caso del parque escultórico "vía christi" de Junín de los Andes – Neuquén*, p. 171-230.

- Zamudio, Teodora, Comunidades Mapuches del Neuquén, sin fecha, disponible en Web:

<http://indigenas.bioetica.org/base/base1-1.htm>, Consultado 12/08/2015.

Entrevistas

- Piciñam, Pety. Entrevista realizada por Andrea Leonforte. (Neuquén, febrero de 2015).

- Santana, Alejandro. Entrevista realizada por Andrea Leonforte. Abril de 2012.

