

CUADERNOS DE HISTORIA DEL ARTE

ARTÍCULOS



29

2017
MENDOZA
ARGENTINA

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
2017

29



Instituto de Historia del Arte

Institute of Art History
Instituto de História da Arte

Emilce Nieves Sosa
Directora

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

Director y Compilador:
SOSA, Emilce Nieves

Autor/es: María C. DAWSON; Noemí, CINELLI; Marta,
FLORES; Pamela, OBRIST; Adriana POZZOLI; María V.,
BASILE.

Compilado por Emilce Nieves Sosa – Nueva Época - Mendoza

Edita: Instituto de Historia del Arte – FFyL - UNCuyo

Nueva Época: N° 4 (NE) – Mendoza – Argentina

Año: 2017

Frecuencia: Semestral Segundo semestre: junio/noviembre
N° 29

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 la 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 2017

Ilustraciones tapa: Mural Alberto 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



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



INSTITUTO
DE HISTORIA DEL ARTE



CHA

CUADERNOS DE
HISTORIA DEL ARTE

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



OPEN ACCESS



OPEN ACCESS

Índice

- María Cristina Dawson:

Idea e Ideología en la Imagen artística Latinoamericana contemporánea, p. 19.

- Noemí Cinelli:

Pintura, Independencia y Educación. La evolución de las Bellas Artes chilenas en el siglo XIX, p. 43.

- Marta Flores y Pamela Obrist:

Experiencias de profesionalización desde una perspectiva de género, p. 79.

- Adriana Pozzoli:

Catedral de Loreto. Baluarte histórico y cultural de Mendoza, p. 105.

- María Verónica Basile:

Refugios de la cultura en el contexto autoritario de la última dictadura militar argentina. El caso del Goethe Institut en Córdoba, p. 125.

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 EDITOR

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. GIAMPORTONE- 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 - Argentina

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 Angeles 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 MINGUEZ- 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.

Emilce N. Sosa es Doctora en Historia, Magister en Arte Latinoamericano, y ha realizado estudios de pogrado en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Dentro de sus funciones es Directora del Instituto de Historia del Arte de la de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo y Vicedirectora del Museo de Arte Sacro Cuyano-CEIDER, donde se desempeña como docente de las cátedras de Historia del Arte Argentino, Historia del Arte Regional y Cultura Contemporánea. Es también directora del Doctorado en Patrimonio Histórico Cultural de esa misma casa. Es miembro del Comité de doctorado en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Universidad Autónoma de Chile. Participa como miembro científico en varias publicaciones científicas como: Revista de Estudios Regionales CEIDER, Revista de Historia del Arte Peruano, Revista Pasajes entre otras. Además de dirigir en la actualidad un proyecto de investigación dentro ámbito del IHA.

***Idea e Ideología en la Imagen artística Latinoamérica
contemporánea***

***Idea and Ideology in the Latin American contemporary
art***

***Ideia e Ideologia na Imagem artística Latino-americana
contemporânea***

**María Cristina Dawson
Investigador Independiente
Argentina
macdaw@libero.it**

Fecha de envío: 20/06/2017
Fecha de aceptación: 01/08/2017

Resumen

Marcel Duchamp en sus *Readymade*, nombre que el mismo asignó a sus obras, declaraba que el interés de su trabajo estaba centrado en las ideas más que en el producto material. Posteriormente el Arte Conceptual continuó explorando esta misma orientación teórica. Estas nuevas propuestas introdujeron una profunda innovación tanto en la creación artística como en el modo de interpretar el arte y su narrativa

en la sociedad. Teniendo en cuenta la tradición artística anterior, el concepto de arte se amplió a ser considerado un proceso intelectual donde en la relación obra-idea, la fuerza de la idea se impone sobre la representación figurativa. La imagen se ha desvinculado poco a poco de convenciones y símbolos y su significado depende de la intencionalidad del artista y de la voluntad del espectador. Esta prevalencia de la idea sobre el objeto material define una “nueva organización mental” (expresión de Jean-Pierre Vernant), para entender el nuevo concepto de Imagen, que tendencialmente desvincula el objeto material de la Idea.

La ruptura con el concepto de arte como mimesis, de la representación figurativa con la Idea, ha ampliado enormemente las posibilidades del arte permitiéndole explorar nuevas formas comunicativas. Siendo el Arte, Idea, involucra desde fragmentos de realidad hasta conceptos más articulados y complejos.

En la Imagen artística Latinoamericana coexisten tendencias divergentes que, de todos modos, comparten el concepto de arte como libertad de la materialidad con respecto a la idea, el estatuto del arte en la sociedad como libertad crítica frente a las ideologías y el arte como lugar de la utopía.

Desde la teoría de las *Visual studies* de Gottfried Boehm y J.P. Vernant sobre el estatuto teórico de la imagen, y desde los presupuestos del Arte Conceptual, el trabajo presente pretende delinear e interpretar el curso de la Imagen en relación con la dialéctica Idea - Ideología, en la producción Latinoamericana, partiendo de las obras de Luis Camnitzer, Alvaro Barrios y Marta Childron, sus convergencias y divergencias entre ellas y con otras expresiones contemporáneas.

Palabras claves:

ARTE CONCEPTUAL - IMAGEN - ARTE – IDEOLOGÍA

Abstract

Marcel Duchamp in his Readymade, as he called it, stated the interest of his work was focused on ideas rather than material production. Later the Conceptual Art continued exploring this same theoretical orientation.

The new proposals introduced an intensive innovation in both the artistic creation and the way to interpret art and its narrative into

society. Considering the previous artistic tradition the concept of Art became an intellectual process where within the relationship masterwork-Idea, the strength of the Idea was imposed over the representation.

Breaking with the concept of art as mimesis, the Art has expanded its possibilities and can explore new forms of communication. Art like Idea involves fragments of reality and more articulated notions.

In the Latin American artistic image, divergent trends coexist sharing the concept of art as freedom of materiality with respect to the Idea, and the concept status of Art in society as critical freedom against ideologies and as the place of utopia.

Based on the theory of “Visual studies” of Gottfried Boehm and J.P. Vernant about the theoretical status of the images, and from the principles of Conceptual art, this paper seeks to trace and survey the course of the images in relation to the dialectic idea-ideology in the Latin American contemporary visual production. Taking as a starting point the works of Luis Camnitzer, Alvaro Barrios and Marta Chilindron, I will try to highlight the convergences and divergences between them and with other contemporary authors.

Keywords:

CONCEPTUAL ART - IMAGE - ART - IDEOLOGY

Resumo

Marcel Duchamp em seus Readymade, nome que ele mesmo asignou a suas obras, declarava que o interesse de seu trabalho estava centrado nas idéias mais do que no produto material. Posteriormente o Arte Conceitual continuou explorando esta mesma orientação teórica. Estas novas propostas introduziram uma profunda inovação tanto na criação artística como no modo de interpretar a arte e sua narrativa na sociedade. Levando em conta a tradição artística anterior, o conceito de arte se ampliou a ser considerado um processo intelectual onde na relação obra-ideia, a força da idéia se impõe sobre a representação figurativa. A imagem tem se desvinculado pouco a pouco de convenções e símbolos e seu significado depende da intencionalidade do artista e da vontade do espectador. Esta prevalência da idéia sobre o objeto material define uma “nova organização mental” (expressão de Jean-Pierre Vernant), para entender o novo conceito de imagem, que na tendência desvincula o objeto material da ideia.

A ruptura com o conceito de arte como mimese, da representação figurativa com a ideia, tem complicado enormemente as possibilidades de arte permitindo-lhe explorar novas formas comunicativas.

Sendo a Arte, Ideia, involucra desde fragmentos de realidade até conceitos mais articulados e complexos.

Na imagem artística Latino-Americana coexistem tendências divergentes que, de todos modos, compartilham o conceito de arte como liberdade da materialidade com respeito à ideia, o estatuto da arte na sociedade como liberdade crítica frente às ideologias e a arte como lugar da utopia.

Desde a teoria dos Visual studies de Gottfried Boehm e J.P. Vernant sobre o estatuto teórico da imagem, e desde os pressupostos da Arte Conceitual, o trabalho presente pretende delinear e interpretar o curso da imagem na relação com a dialética Ideia – Ideologia, na produção Latino-Americana, partindo das obras de Luis Camnitzer, Alvaro Barrios e Marta Childron, suas convergências e divergências entre elas e com outras expressões contemporâneas.

Palavras chaves:

ARTE CONCEITUAL – IMAGEM – ARTE – IDEOLOGIA

En el escenario contemporáneo caracterizado por los procesos de globalización, con la trasposición inducida de modelos estéticos y económicos que tienden a homogeneizar la producción artística, podemos legítimamente preguntarnos si existe un modo de representación artística latinoamericana. Para pensar la imagen de Latinoamérica se intentará delinearla recurriendo a los significados de idea, representación, ideología y arte como concepto.

Como sabemos Platón sitúa la imagen en el área conceptual de la mimesis (*eidolon*: la realidad es copia de la idea y la imagen es una copia de la realidad), en este sentido Vernant contrariamente piensa que “la imagen no tiene vinculación de semejanza externa respecto a un modelo, y está pensada, más bien en base a un símbolo divino”, “buscando de este modo, a través de las formas figurativas de establecer un puente entre lo humano y lo divino”¹, la representación es el resultado elaborado de una producción cultural, consiste en una construcción conceptual ligada a una situación

¹ VERNANT J.P., *L'immagine e il suo doppio*, Milano-Udine, Mimesis 2010, p.14. Traducción de la autora.

histórica, un lenguaje, lo que Vernant define como una categoría mental, se da cuando la Imagen se hace representación, pero no es imitativa sino convencional.

Cuando Jean-Pierre Vernant investiga el concepto de Imagen dice que el concepto de representación figurada constituye el resultado de una compleja construcción del conocimiento. No puede ser entendida sino como una articulada estructura simbólica en la que entran en juego diferentes códigos culturales. “El concepto de representación figurada no es evidente ni es unívoco, ni permanente, pero constituye lo que llamaríamos una categoría histórica...La categoría de la representación figurativa no es un dato inmediato del espíritu humano, un hecho natural, constante y universal, es una categoría mental que, en su elaboración, presupone que los conceptos de apariencia, imitación, semejanza, imagen, simulacro se hayan enucleado y delineado, en sus relaciones recíprocas y en la común contraposición a la realidad, al ser”.²

Al concepto de Idea se han asignado significados diversos a través del tiempo. Uno de ellos es como unidad en la

² VERNANT J.P., *op.cit.* p.14. Traducción de la autora.

multiplicidad, “la esencia o la substancia de lo múltiple y el ideal o el modelo de las cosas, especie única susceptible de ser intuida en una multiplicidad de objetos, éste es claramente el punto de vista platónico”³ para quien la imagen es secundaria en relación a la idea. Otro significado proviene de Aristóteles, para quien la idea “no constituye una sustancia privilegiada ni un ejemplar o modelo de las cosas”⁴ sino que la idea es real porque es la sustancia de las cosas. La idea no está fuera de los objetos sino que constituye su substrato. En este trabajo se van a privilegiar otros dos significados que han resistido el paso del tiempo y constituyen un dato adquirido de la reflexión contemporánea: la idea es **representación** dado que se refiere a algo considerado objetivamente, sin embargo, al mismo tiempo se diferencia de la representación como imitación, en cuanto la idea puede también implicar ruptura, no mera representación de la realidad sino negación de la realidad presente y proyección hacia el futuro, que implica una tensión utópica “una anticipación

³ ABBAGNANO N., *Dizionario di Filosofia*, Torino, UTET 1988, p.548. Traducción de la autora.

⁴ ABBAGNANO N., *op.cit.*, p.549. Traducción de la autora.

de lo que puede acontecer, señala una **posibilidad**.”⁵

La ruptura de la continuidad entre representación y mimesis, entre la realidad y su imagen que Vernant encuentra ya presente en el inicio del arte griego cuando recupera los orígenes del término *eidolon*, esta radical inversión en la interpretación de la relación entre imagen y representación posibilita comprender el cambio en el proceso creativo teorizado a principios del siglo veinte por Marcel Duchamp y expresado en sus *Readymade*, donde plasmó su interés en las ideas por encima del objeto. “El colocó el acto creativo a un nivel asombrosamente sencillo: a la decisión singular, intelectual y arbitraria de considerar un objeto cualquiera o una actividad, arte”⁶. Planteó una nueva relación entre la idea y la representación, y entre la imagen y su significado que se consolidará definitivamente a fines de los 50 y 60 en América y en Europa, llamado Arte conceptual y fue elaborado a nivel teórico a fines de 1960 en Estados Unidos por Solomon Le Witt, el cual “privilegia

⁵ DEWEY J., *Logica, Teoria dell'indagine*, Torino, Einaudi 1949. p.164. Traducción de la autora.

⁶ STANGOS N., *Concepts of modern art*, London, Thames and Hudson 2001³, p.257. Traducción de la autora

el concepto a la obra, el proceso intelectual al resultado tangible y persigue la utopía de una especie de desmaterialización definitiva del arte. El trabajo artístico es esencialmente proceso lógico, definición a priori del resultado buscado, proyecto absolutamente no emotivo de la acción del lenguaje. La obra no es sino el resultado previsto por el proceso mental operado”.⁷

“El Arte conceptual nace con la intención de desplazar el discurso artístico de sus objetos y materiales tradicionales...Se plantea como objetivo la búsqueda de la propia concepción y del propio significado. La obra de arte consiste en analizar e investigar el lenguaje artístico específico y el sistema que lo contiene. De este modo se llega a un tipo de arte desmaterializado, entendido como una utilización de formas y materiales duraderos. Los materiales pueden ser hojas de papel, discursos verbales sobre el arte, reflexiones filosóficas acerca el sistema artístico. El arte pasa de ser un método de intuición y de síntesis a un ser un método de análisis científico,

⁷ AA.VV., L'arte contemporanea en *La storia dell'arte*, Milano, Electa 2006, p.286. Traducción de la autora.

característico de la dinámica científica y filosófica. El arte nos había acostumbrado a la ambigüedad intencional de los significados, pero el Arte conceptual asume los datos de la ciencia y la necesidad de la exactitud del significado unívoco.”⁸

Harry Flynt puso en evidencia su relación con el lenguaje “es sobre todo un arte en el que el material es el concepto, de la misma manera que, por ejemplo el material de la música es el sonido. Dado que el concepto se halla estrechamente ligado al lenguaje, el arte conceptual es un tipo de arte en el que el material es el lenguaje.”⁹

La obra de Joseph Kosuth de 1965 “una y tres sillas”, concreta estas ideas y pone de manifiesto este proceso que entendió expresar el conceptualismo y que opera desde el objeto concreto, la silla, su imagen, la fotografía de la silla y la idea, la definición escrita, (el lenguaje escrito) de silla que nos remite a la idea del objeto. Con lo cual quedó claramente expresada, la importancia del lenguaje para

⁸ MILLET C. en BONITO OLIVA A., *L'arte oltre il duemila, L'arte moderna*, Milano, Sansoni 2002, p.362. Traducción de la autora.

⁹ DEMPSEY A., *Estilos, escuelas y movimientos*, Barcelona, Blume 2002, p.240.

conocer y para comunicar. Fue en especial J. Kosuth quien utilizando la relación objeto-palabra, afrontó la investigación sobre la relación realidad-representación y entre el objeto y la imagen.

Este acto implica una definición nueva de arte. El arte es un proceso, no más un objeto, para llegar a una idea, que puede ser o no, independiente del objeto utilizado para representarla. A la base del arte conceptual está la idea de proceso intelectual, esto posibilitó ampliar las fronteras de la representación artística indefinidamente, y abrir la posibilidad del arte para plasmar todo razonamiento. Como proceso intelectual, por ende, puede abordar una multitud de conceptos y fenómenos. El arte conceptual cambió la perspectiva tradicional del arte, de acuerdo con la terminología de Vernant, estaríamos en presencia de una nueva categoría mental donde el objeto no tiene más una relación de semejanza con lo representado, o sea que el objeto evoca una idea, no en razón de su semejanza con lo representado sino por voluntad creativa del artista. Dado que la idea no está necesariamente vinculada al objeto por una relación de semejanza, se reduce la relevancia de la

materialidad, no es primaria la calidad de la ejecución, ni de los materiales, ni la originalidad de los objetos. Se produce un desplazamiento en el que el proceso lógico de ejecución de la obra desplaza la expresión visual. La obra de arte es el concepto en forma lógica y estructurada como el lenguaje escrito. El arte pasa de **reproducir** ideas a **producirlas**. La obra es por ende en si misma tautológica, se autodefine y se auto explica en la relación objeto-palabra y la palabra constituirá la imagen mediante un proceso absolutamente analítico. El Arte conceptual representa una radicalización de la idea de autonomía del arte, llevando hasta una posición extrema el principio de la no dependencia del arte respecto a la materialidad, las ideologías, la estética y la funcionalidad. Como ha sido expresado, esta formulación influyó y modificó el modo de hacer arte también en América Latina y Europa.

El arte en Estados Unidos es tendencialmente autónomo, es autorreferencial, no remite a ideas o ideologías, (Robert Barry, *Something*, 1969, On Kawara *Date painting*, 1973, John Baldessari, *Everything is purged from this painting*, 1966, Joseph Kosuth, *The eighth investigation*, 1971, Hans

Haacke, *Condensation cube*, 2008) diversamente al arte europeo y latinoamericano que, ligados a sus propias tradiciones, tienden a conservar su perfil ideológico. Entendemos aquí ideología en el sentido de sistema articulado de creencias y valores que puede influir sobre la conducta o provocar un cambio de mentalidad. Ambos casos reflejan un proyecto de transformación de la realidad en el cual el arte es asumido –como afirma Achille Bonito Oliva– como modelo de comportamiento alternativo.¹⁰ (Marcel Broodthaers, *Museo ficticio*, 1968, Joseph Beuys, *Terremoto en un edificio*, 1982, Emilio Isgró, *Enciclopedia Treccani, Volumen XXV*, 1970). La producción artística es coherente con una idea de transformación y compromiso con la sociedad, con la búsqueda de un efecto que trasciende el arte y se concibe con una dimensión crítica y didascálica. (Cildo Meireles, *Quem matou Herzog*, 1975, *Insercoes em circuitos ideológicos: Projeto Coca-cola*, 1970. En particular en esta última obra se evidencia una actitud crítica a una política de expansion commercial y de

¹⁰ BONITO OLIVA A., *L'arte oltre il duemila, L'arte moderna*, Milano, Sansoni 2002, p.313.

importación de modelos culturales. Nelbia Romero, *Salsipuedes*, 1983, Luis Camnitzer, *Sobras*, 1970. Ambos denuncian la violencia del poder contra el propio pueblo.)

Es importante destacar que, cualquiera sea su procedencia geográfico-cultural, el artista, con el instrumento del arte conceptual, pone frente al espectador-artista “procesos de pensamiento visualizados”, como decía el título de una muestra al Kunstmuseum de Lucerna organizada por Jean C. Ammann en 1970. Por esto el amplio repertorio artístico, y los diversos campos de investigación donde fue adoptado: Land art (tiene como objetivo, a diferencia del conceptualismo, la acción territorial), Minimal art, arte povera, process art, Fluxus.¹¹ “Lo que Duchamp puso en marcha, condujo a un movimiento abierto para todos, un tiempo de tremenda liberación, experimentación y posibilidades”.¹²

“El arte conceptual fue tomado en muchos países latinoamericanos, desempeñó un rol importante en los años

¹¹ AA.VV., *L'arte contemporanea en La storia dell'arte*, Milano, Electa 2006, p.290. Traducción de la autora.

¹² STANGOS N., *Concepts of modern art*, New York, Thames and Hudson 20013, p.259. Traducción de la autora.

1970-80 en Argentina, Uruguay, Brasil y Chile. En los otros cuatros países tomó dos direcciones principales: cuestionó la lógica cartesiana y la noción de razón y por otro lado tuvo un propósito ideológico como metáfora política”.¹³

En este marco teórico de reflexión sobre el objeto en la obra de arte y su rol en la comunicación considero importante analizar, del amplio repertorio artístico, algunas obras de artistas latinoamericanos.

Luis Camnitzer en su obra *Living Room*, 1968, usa palabras para describir como está organizado este espacio doméstico, algunas frases hacen clara referencia a la cultura Argentina y al lenguaje rioplatense en particular. La habitación es una caja negra, cuyos laterales están atados con piolín, constituyendo una estructura flexible, precaria, fácil de desmontar. Esta imagen puede evocar la memoria personal y colectiva y su lugar.

Luis Camnitzer, *Libros y concreto de hormigón*, 2002, la obra es de alto contenido crítico sobre la imposibilidad de ejercer el propio rol. Crea una imagen angustiosa y

¹³ BARNITZ J., *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, University of Texas Press 2010, p.275. Traducción de la autora.

tormentosa privando a los libros de su capacidad de comunicar información. Da cuenta con esto de la paralización de la cultura, la pérdida de la capacidad crítica y la reificación de la cultura a través de la supresión de su objeto más emblemático que es el libro. Con el auxilio de la tecnología moderna (el concreto) los libros se convierten en un muro.

Alvaro Barrios, *El regalo de casamiento*, 2008, utiliza el lenguaje de Roy Lichtenstein para abrir la discusión acerca del objeto artístico y su ponderación, sea del espectador, sea de los coleccionistas de arte. Transmite un contenido irónico sobre la manipulación y banalización del arte.

Doris Salcedo, *Instalación para la Bienal de Estambul*, 1998, la obra hace referencia a un momento político violento en Bogotá. Las sillas arrojadas en un espacio público entre dos edificios crean una trama que evoca las fosas comunes. Nos preguntamos: donde están sus usuarios, evoca así también la ausencia colectiva, el silencio. Ella ha declarado la necesidad de afrontar todos los temas, incluyendo la violencia y la política, fuera de las imágenes explícitas.

Gabriel Orozco, *Vereda rota*, 1992, muestra un ángulo roto de la vereda, nos muestra la importancia de los pequeños detalles en la inmensidad de la realidad. Nos induce a un proceso de visualización desde una generalidad indeterminada y confusa hasta el particular, de lo abstracto a lo cotidiano. El objeto roto remite a algo fuera de la obra misma, que podría ser el concepto de conflicto; el tratarse de la vereda puede aludir a un espacio social, a un espacio y conflicto social.

Estas obras tienen en común una intencionalidad que trata de comprometer al espectador con el contexto, sea políticamente, culturalmente, con el paisaje o con la vida cotidiana y un mensaje directo y tendencialmente persuasivo. El uso de una narrativa que intenta movilizar, influenciar la conducta, proponer una forma de pensar y actuar. Para involucrar al espectador y a la sociedad y hacernos partícipes, **el objeto** ocupa un lugar decisivo en la representación. En cuanto a la relación artista-espectador menciono la obra escultórica de Marta Chilindron *View of cube 48 orange*, 2014, quien se propone comprometer no solo intelectualmente en el proceso creativo sino también

físicamente al espectador dado que el mismo recorre, camina, piensa y así puede compartir y explorar la experiencia artística. Considero que se trata de una observación relevante para nuestro análisis, dado que, no obstante la desmaterialización del arte constituya también una tendencia (o una posibilidad) del arte latinoamericano, ese proceso está marcado por características distintivas, fundamentalmente debido a que la materialidad de la obra permanece en el ámbito de lo simbólico conservando una cierta relación de semejanza o analogía con la idea representada. La imagen material hace presente, propone o evoca en código simbólico, aspectos del mensaje que pretende transmitir. El símbolo remite a otro objeto de la realidad a causa de una relación o de un aspecto compartido. “El pensamiento simbólico no es un revestimiento secundario del pensamiento, sino su mediación necesaria y esencial.”¹⁴

El arte latinoamericano de la época colonial es sobre todo vehículo de transmisión de creencias y valores. El conflicto

¹⁴ CASSIRER E., *Filosofie delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia 1966, p.20. Traducción de la autora.

social y político que acompañó el surgimiento de América Latina está contenido en su producción artística, la representación asumió una nueva categoría respecto al arte europeo (de matriz tardo medieval-renacentista-barroco). Se delineó una categoría que podemos definirla imagen latinoamericana y que trascendió el ámbito religioso (devocional-conmemorativo) y definió la imagen política, civil y popular. El arte colonial es Imagen, capaz de transmitir mensajes directos y claros y así funcionó como instrumento de la consolidación de la hegemonía política. El simbolismo del arte europeo, la capacidad mística de la representación se transformó en la imagen de la experiencia directa con el mundo. La imagen americana comprometía al espectador con el contexto, sea social, político, devocional. Las imágenes inducían a la práctica religiosa y a promover el sistema político, dado su carácter directo, persuasivo. La imagen fue el puente entre el espíritu y la realidad, el nuevo contexto histórico.

La obra de arte latinoamericana actual conserva en parte esa predilección por el objeto visible que está a la base de nuestra conformación cultural. La producción

latinoamericana es variada y compleja: es conflicto, debate, discusión, memoria y contiene la idea de proyecto.

A través de diversas obras de arte podemos registrar la característica común del compromiso del arte con la realidad. Es portador de un proyecto, de una alternativa a la situación presente, de una idea de transformación o de utopía. Temáticas típicas que en un contexto social diverso tienden a desaparecer por la expansión del consumismo y el anuncio del fin de la historia y de las ideologías.

En el contexto del marco teórico del arte conceptual podemos afirmar que en el arte latinoamericano prevalece la comunicación visual sobre el aspecto lógico o el proceso intelectual. A pesar de haber incorporado códigos expresivos del arte conceptual, el arte latinoamericano conserva su estructura profunda de compromiso y denuncia. El proceso de desmaterialización del objeto no se ha completado totalmente, tanto que en ocasiones el lenguaje escrito en la obra es redundante, porque se puede comprender su significado sin necesidad de apelar al texto. La imagen latinoamericana responde a una categoría histórica producto del proceso de colonización del

continente. Dada la ruptura, y el conflicto social y político que acompañó el desarrollo de América Latina, se configuró una nueva categoría mental, primero de matriz religiosa, que posteriormente trascendió al ámbito político y popular, y que configuró el arte latinoamericano desde sus orígenes y hasta hoy como medio para alcanzar determinados objetivos que están fuera del arte mismo.

Es un tipo de arte en el que se manifiesta la tensión entre el pasado y el futuro, reflejando de este modo la dinámica que se manifiesta en las sociedades de América Latina. Sobreviven en las manifestaciones artísticas elementos compositivos precedentes, releídos en una clave diferente y muchas veces en ruptura con la tradición. Es legítimo hablar de un modo de representación latinoamericano ya que es un tipo de manifestación artística que ha mantenido, en su continuidad histórica, la convicción que el arte puede influir sobre el comportamiento, puede contribuir a cambiar la sociedad y mantener la memoria colectiva. Estas características hacen que no se trate de un producto estético de consumo masivo.

Idea, representación como posibilidad, concepto como

propósito ideológico, se nuclean en el arte latinoamericano en una determinada forma que define una categoría artística con su propia estructura basada en la crítica y la denuncia de la realidad y que a pesar de que los objetos de la representación son familiares, la obra no se funde con lo cotidiano, la expresión no alcanza, en este sentido, un grado de desmaterialización. En cuanto conserva la narrativa y la imagen no es consumible. Se trata de una práctica artística que posee un estatuto estético propio y no necesariamente debe estar vinculado a un área geográfica ni a la nacionalidad del artista.

Bibliografía

- ABBAGNANO N., *Dizionario di filosofia*, Torino, UTET 2006¹⁰.
- ARGAN G.C., *L'Europa delle capitali*, Milano, Skira 2004.
- AA.VV., *Blanton Museum of art. Latin American Collection*, Austin, University of Texas Press 2006.
- AA.VV., *Permission to be global. Latin American Arte*, Boston, Museum of Fine Arts, 2014.
- AA.VV., L'arte contemporanea en *La Storia dell'arte*, Milano, Electa 2006.
- BARNITZ J., *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, University of Texas Press 2010⁵.
- BONITO OLIVA A., *L'Arte oltre il Duemila*, Milano, Sansoni 2002.
- CASTEDO L., *A history of Latin American Art and Architecture*, New York-Washington, Friederick A. Paeger Publishers 1969.
- CIERI VIA C., *Introduzione a Aby Warburg*, Roma-Bari, Laterza 2011.
- CRESPI F., *Il pensiero sociologico*, Bologna, Il Mulino 2002.
- DEMPSEY A., *Estilos, escuelas y movimientos*, Barcelona, Blume 2002.
- DURAND G., *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo, Bari 2009.
- FREEDEN M., *Ideology*, Oxford-New York, Oxford 2015.
- MOSQUERA G., *Contemporary Art in Latin America*, London, Black Dog Publishing 2010.
- SHINER L., *The invention of art*, Chicago, Chicago University Press 2001.
- SOSA E., *El uso de la imagen en los procesos de transformación cultural en Hispanoamérica*, en "Las artes y la arquitectura del poder, XIX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA, Sección VI, Los rituales del poder, Fiestas, ceremonias y espectáculos del poder", Universidad Jaime I, Castellón, España 2012.

María Cristina Dawson, *Idea e Ideología en la Imagen artística Latinoamérica contemporánea*, pp. 19-41.

SOSA E., *La catequización de la imagen en la América colonial*, en “V Jornadas de Cultura y Cristianismo”, ISBN 978-950-774-205-7, FFYL, UNCuyo, Mendoza 2011, formato CD.

STANGOS N., *Concepts of modern art*, New York, Thames and Hudson 2001³.

VERNANT J.P., *L'immagine e il suo doppio*, Milano-Udine, Mimesis 2010.

Pintura, Independencia y Educación. La evolución de las Bellas Artes chilenas en el siglo XIX¹⁵

Painting, Independence and Education. The evolution of Chilean Fine Arts in the 19th century

Pintura, Independência e Educação. A evolução das Belas Artes chilenas no século XIX

Cinelli, Noemi
Conicyt- Fondecyt Chile/ Universidad Autónoma de Chile/
Santiago - Chile
Universidad de La Laguna
Tenerife - España
noemicinelli@gmail.com

Fecha de envío: 29/06/2017
Fecha de aceptación: 28/07/2017

Resumen

La apreciable evolución de las Bellas Artes chilenas en el pasaje desde el siglo XVIII al XIX tiene su *raison d'être* en dos factores: el primero

¹⁵ El presente escrito es fruto de las investigaciones llevadas a cabo en el marco del Proyecto CONICYT Iniciación FONDECYT número 11160359, otorgado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Chile, titulado “*Diálogos decimonónicos entre Chile y Europa. La enseñanza del dibujo, vehículo de influencias y transferencias artísticas*”, del cual la autora es Investigadora Principal.

fue el impulso dado a la sistematización de los estudios artísticos en la formación de los jóvenes artistas. A partir de 1796 con la fundación en Santiago de la Academia de San Luis gracias a los esfuerzos del ilustrado santiaguino Manuel de Salas empezaron a establecerse las necesarias formas de institucionalidad académica que reconocieron en el dibujo la disciplina fundamental en el proceso de aprendizaje artístico.

A partir del siglo XIX el Instituto Nacional, la Academia de Pintura y otras instituciones se preocuparon de canalizar los estudios artísticos hacia una perspectiva vinculada más a las Bellas Artes que al ámbito de la industria y de la agricultura.

La pintura chilena experimentó entonces un cambio de tendencias artísticas que la dirigirán hacia formas que en 1969 Antonio Romera definió felizmente de un “romanticismo tropical”, y que en nuestra opinión tienen en el francés Monvoisin su mejor interprete.

Esta consideración nos lleva directamente al segundo factor, eso es, la presencia en suelo chileno de artistas extranjeros, los “viajeros” que además de introducir cambios estilísticos innovadores en el panorama de la pintura chilena, agilizaron la circulación de tratados de arte, libros y estampas que desde Europa alimentó una verdadera reforma del discurso entorno a cuestiones estéticas y de *gusto*.

En las siguientes páginas demostraremos como estas circunstancias dialogando entre sí gracias a un contexto social y sobre todo político que lo permitió, favorecieron un verdadero florecimiento de las Bellas Artes en Chile.

Prueba de ello fueron las palabras pronunciadas en 1849 por el pintor italiano Alessandro Ciccarelli en ocasión del discurso inicial para la inauguración de la citada Academia de Pintura. Refiriéndose a su proyecto educativo para levantar las condiciones de las Bellas Artes chilenas, aplica el exquisito sistema que el teórico Winckelmann en 1764 había aplicado al estudio de la Historia del Arte de la Grecia del V siglo a. C. .

El prusiano vinculaba determinadas condiciones políticas, geográficas y climáticas con la creación de un contexto favorable al florecimiento de las Artes. En Santiago todas las circunstancias se estaban dando en aquella época, así que Ciccarelli puso al joven País el lisonjero apodo de “Athenas de Suramérica”.

Palabras claves:

**EDUCACIÓN ARTÍSTICA, PINTURA, CHILE,
EMANCIPACIÓN**

Abstract

*The significant evolution of Chilean Fine Arts during the passage from the 18th to the 19th century has its *raison d'être* in two factors. The first one was the boost to the systematization of artistic studies in the education of young artists. Since 1796, with the foundation of the Academia de San Luis in Santiago thanks to the erudite Manuel de Salas' effort, the required forms of academic institution that recognized in drawing the essential discipline in the process of artistic learning, started to be set up.*

From the 19th century onwards, the National Institute, the Painting Academy and other institutions started focusing artistic studies on Fine Arts rather than with the field of industry and agriculture.

The Chilean art painting experienced a change in artistic trends to forms that Antonio Romera in 1969 thoroughly defined as "tropical romanticism", and that from our point of view has the best performer in the French Monvoisin.

This consideration takes us straight to the second factor, that is, the presence in Chilean territory of foreign artists. The "travelers" who not only introduced innovative stylistic changes in Chilean painting, but also who accelerated the circulation of artistic treaties, books and engravings that, from Europe, nurtured a real remodeling of the discourse about aesthetic matters and of taste.

In the following pages, we are going to demonstrate how these circumstances, coexisted due to a social and politic context which allowed it, favoured a real development of Fine Arts in Chile.

Proof of it are the words pronounced by the Italian painter Alessandro Ciccarelli in the Painting Academy inauguration speech. Referring to his educational project to make Chilean Fine Arts more relevant, he applied the refined system that the theorist Winckelmann in 1764 applied to the study of Grecian Art History of the 5th century B.C.

The Prussian historian linked certain politic, geographic and climatic conditions to the creation of a positive context for the development of Arts. In Santiago this positive circumstances were developing in that

moment, thus Ciccarelli gave to the young country the pleasant nickname of “Athens of South America”.

Keywords:

ARTISTIC EDUCATION, PAINTING, CHILE, EMANCIPATION

Resumo

O prusiano vinculava determinadas condições políticas, geográficas e climáticas com a criação de um contexto favorável ao florescimento das Artes. Em Santiago todas as circunstâncias se estavam dando naquela época, assim que Ciccarelli pôs ao jovem País o lisonjeiro apelido de “Athenas de América do Sul”.

*A apreciável evolução das Belas Artes chilenas na passagem desde o século XVIII ao XIX tem seu *raison d’être* em dois fatores: o primeiro foi o impulso dado à sistematização dos estudos artísticos na formação dos jovens artistas. A partir de 1796 com a fundação em Santiago da Academia de San Luis graças aos esforços do ilustrado santiaguino Manuel de Salas começaram a se estabelecer as necessárias formas de institucionalização acadêmica que reconheceram no desenho a disciplina fundamental no processo de aprendizagem artística.*

A partir do século XIX o Instituto Nacional, a Academia de Pintura e outras instituições preocuparam-se de canalizar os estudos artísticos orientados a uma perspectiva vinculada mais às Belas Artes que ao âmbito da indústria e da agricultura.

A pintura chilena experimentou então um câmbio de tendências artísticas que a dirigirão até formas que em 1969 Antonio Romera definiu felizmente de um “romancismo tropical”, e que em nossa opinião têm no francês Monvoisin seu melhor intérprete.

Esta consideração nos leva diretamente ao segundo fator, isso é, a presença no solo chileno de artistas estrangeiros, os “viageiros” que além de introduzir câmbios estilísticos inovadores no panorama da pintura chilena, agilizam a circulação de tratados de arte, livros e estampas que desde Europa alimentou uma verdadeira reforma do discurso por volta de questões estéticas e de gosto.

Nas seguintes páginas demonstraremos como estas circunstâncias dialogando entre si graças a um contexto social e sobre tudo político que o permitiu, favoreceram um verdadeiro florescimento das Belas Artes no Chile.

Prova disso foram as palavras pronunciadas em 1849 pelo pintor italiano Alessandro Ciccarelli em ocasião do discurso inicial para a inauguração da nomeada Academia de Pintura. Referindo-se a seu projeto educativo para levantar as condições das Belas Artes chilenas, aplica o magnífico sistema que o teórico Winckelmann em 1764 tinha aplicado ao estudo da História da Arte da Grécia do V século a.C.

Palavras chaves:

EDUCAÇÃO ARTÍSTICA, PINTURA, CHILE, EMANCIPAÇÃO

Introducción

En las siguientes páginas analizaremos el rol que tuvieron la implantación y la sistematización de los estudios artísticos en la evolución de las Bellas Artes en la sociedad chilena, en el delicado momento histórico de la transición desde el régimen monárquico al consolidarse de la República, concretamente, entre 1796 y 1869.

El marco cronológico elegido toma en consideración un hecho objetivo. Hasta el año 1652 no encontramos noticias acerca de formas de enseñanza artística en Chile. En esta fecha Francisco de Escobar, Damián Muñoz y Crisóstomo Atahualpa se dedicaban a la formación de sus discípulos a través del estudio de tres tipos de pintura: la enseñanza desarrollada en Cuzco que tenía como objeto ejercicios pequeños en los que quedaban patentes ciertas influencias flamenca y bávara; la pintura de retrato que tuvo poco tratamiento y difusión; y por último la pintura a la romana, con el paisaje como protagonista y el dibujo como base, realizada mirando constantemente al Renacimiento Europeo como fuente de inspiración. Aunque

prometedoras, estas formas de enseñanza nunca tuvieron una sistematización ni una reglamentación¹⁶.

Hasta 1796, año en que la Academia de San Luis empezó a dictar sus cursos de dibujo, no se registran en Chile formas sistematizadas de enseñanza de las Bellas Artes¹⁷. Hasta la fecha, los artistas habían basado su formación en el aprendizaje en talleres poco especializados, muchas veces en ámbito familiar¹⁸. Será a lo largo del siglo XIX cuando gracias a la herencia intelectual legada por el fundador de la Academia, Don Manuel de Salas¹⁹, y a las actuaciones de

¹⁶ VILLEGAS VERGARA, Lautaro Ignacio, *et al.*. *Dibujo en Chile (1797-1999). Variaciones epistemológicas, aplicaciones profesionales* (Santiago: Lom Ediciones, 2017), p. 44.

¹⁷ AMUNATEGUI, Miguel Luis. “Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile”, en *Revista de Santiago*, (Santiago de Chile: Imp. Chilena, abril 1849), , n.II pp 37-47; AMUNATEGUI Miguel Luis, *Los precursores de la Independencia de Chile*, (Santiago: Imprenta Litografía i Encuadernación Barcelona, 1910).

¹⁸ No olvidamos los esfuerzos de los hermanos jesuitas en los siglos XVI, XVII y parte del XVIII para la implantación del sistema educación más efectivo que tuvo Hispanoamérica en la época, pero creemos que aquellos dieron sus frutos más en el ámbito de las manifestaciones arquitectónicas religiosas que en el de las creaciones pictóricas. Cfr. BERRÍOS, Pablo. *Del taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, (Santiago: Estudios de Arte, 2009).

¹⁹ AMUNATEGUI, Miguel Luis. *Don Manuel de Salas*, (Santiago de Chile: Imprenta Nacional, 1895).

personalidades relevantes de los fautores de la Independencia como los dos Egaña o más tarde el presidente Manuel Bulnes, que el País se dotó de aquellos centros educativos aptos para la formación de jóvenes artistas²⁰.

A nuestro parecer en 1869, año de la muerte de Alejandro Ciccarelli fundador de la pionera Academia de Pintura, termina la época moderna en Chile²¹, abriéndose la era del Arte Contemporáneo cuyas inquietudes no pueden tener cabida en la ponencia que presentamos.

Debido a las circunstancias históricas que Chile vivió entre finales de siglo XVIII y comienzos de XIX, resulta necesario vincular la evolución de las Bellas Artes a los sucesos políticos que vieron el alternarse de las viejas y nuevas instituciones gubernamentales que velaban por el País²². La vinculación tiene sus raíces en los diferentes

²⁰ AMUNATEGUI Miguel Luis, *Los precursores, op.cit.*

²¹ CICCARELLI, Alejandro y CHACÓN, Jacinto. *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su director Alejandro Ciccarelli: seguido de la contestación en verso leída por D. Jacinto Chacón*, (Santiago: Imprenta Chilena, 1849

²² AAVV., *Historia de Chile, 1808-1994*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1998) ; CAMPOS HARRIET, Fernando et al..

centros educacionales que según las directrices monárquicas, libertadoras, o republicanas decidieron acerca de la Educación artística en Chile²³.

Estado de la cuestión

Al investigador empeñado en temas artísticos chilenos resultará evidente la sensible disparidad entre el nivel técnico y estilístico de lo producido hasta finales de siglo XVIII y el alcanzado por las creaciones que inundaron el panorama de las Artes del siglo XIX y que llevaron a la feliz elección de “Atenas de Sur América” como apodo para Santiago²⁴.

Estudios sobre la época de Carlos III en el reino de Chile, (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1989

²³ RIPAMONTI MONTT, Valentina. “Academia de Pintura en Chile. Sus momentos previos”, en *Intus- Legere: Historia 4-1*, (Santiago: Ed. Universidad Adolfo Ibañez, 2010), pp. 127-156; SERRANO, Sol. “La Revolución Francesa y la formación nacional de educación en Chile”, en KREBS Ricardo y GAZMURI Cristian, *La Revolución Francesa y Chile*, (Santiago de Chile: Universitaria 1990), pp. 247-275

²⁴ PANIAGUA PÉREZ, Jesús. *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804): II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004)*, (León, Ed. Universidad de León, 2005); PEREIRA SALAS, Eugenio, *Historia del Arte del Reino de Chile*, (Santiago de Chile, Ed. Universidad de Chile, 1965.

Creemos que el positivo cambio se debió a diferentes factores que favorecieron por un lado el nacimiento de un debate propiamente científico entorno a las Artes y consecuentemente la aparición de un “público” aficionado a ellas²⁵. Por el otro abrieron paso al desarrollo del proceso de ennoblecimiento del artista en la sociedad. Hasta entonces el discurso no se había emprendido ya que, hasta la subida al trono del rey Carlos III que puso en marcha el complejo sistema de las conocidas reformas de la modernización borbónica, las actividades entorno a las Artes y a la formación artística no fueron lo que más preocupó a la sociedad chilena²⁶.

Entre los factores a los que nos referimos caben destacar dos en particular, el primero de ello es la implementación y articulación de los estudios artísticos fuertemente ligados a la enseñanza del dibujo a través de un sistema de institucionalidad académica hasta aquel entonces

²⁵ RÁMIREZ RIVERA, Hugo Rodolfo, *Fuentes para el estudio de la Historia de Chile*, (Santiago de Chile: UNESCO, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1984)

²⁶ FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto. *Carlos III*. (Madrid: Arlanza, 2001).

desconocido²⁷. El segundo se refiere a la presencia en suelo chileno de algunos artistas “viajeros” y eruditos extranjeros que asentaron las bases de la renovación de las Artes a través de la instauración de un diálogo entre lo aprendido fuera de Chile y el arte local. Con su llegada empezó además una constante circulación de tratados de Artes, publicaciones y estampas que alimentó una verdadera

²⁷ Una precisión acerca del panorama de la educación en Chile en la época considerada. La coyuntura económica en la que Chile se encontraba a finales de XVIII hacía que la educación y las actividades culturales en particular no fuesen una de las prerrogativas que más preocupaban e interesaban la sociedad, derivando ello en la ausencia de un organismo central y secular que tutelara las tareas relacionadas con la enseñanza. Además en el año 1767 por orden de Carlos III de Borbón los jesuitas fueron expulsados también del territorio chileno, quedando el país, que progresaba culturalmente con el perseverante fomento de la Iglesia, en una fase de retraso en este ámbito. Con el fatídico 1767 se interrumpió el avance de las formas básicas de institucionalidad cultural en Chile. El rol del Convictorio Carolino, el Colegio Máximo de San Miguel, y otros colegios de primeras letras puede ayudarnos en la comprensión de la historia de la educación en Chile, aunque la escasa literatura sobre estas instituciones es un obstáculo al conocimiento del desarrollo de los cursos de arte y dibujo. Cfr. AAVV., *La misión y los jesuitas en la América española, 1566-1767: cambios y permanencias*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005); ARANEDA BRAVO, Fidel. *El barroco jesuita chileno*, (Concepción: Eds. Revista Atenea, 1965); VILLEGAS VERGARA, Lautaro Ignacio. op. cit., p. 63; FRONTAURA Y ARANA, José Manuel. *Historia del Convictorio Carolino*, (Santiago de Chile: Imprenta Nacional, 1889); BRAVO LIRA, Bernardino. *El Barroco en Hispanoamérica: manifestaciones y significación*, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, (Santiago: Imprenta Nacional, 1938).

reforma del discurso en torno a cuestiones estéticas, y aún más importante, en torno a cuestiones de *gusto*.

La preocupación pedagógica en Chile: desde la Academia de San Luis a la Academia de Pintura

Por lo que se refiere la implementación del sistema de enseñanza artística, debemos empezar nuestra reflexión con el estudio de la citada Academia de San Luis, fruto de los esfuerzos incansables del ilustrado chileno por excelencia, el santiaguino Manuel de Salas²⁸. En las palabras de Isabel Cruz de Amenábar se debe a él «el destacado papel en el desarrollo cultural de las postrimerías de la Colonia [...] ilustre filántropo, educador, promotor de las artes e industrias diversas, quién representa acabadamente la influencia de la mentalidad ilustrada en el Chile de fines del siglo XVIII»²⁹.

²⁸ CELIS MUÑOZ, Luis. “Manuel de Salas. Pensamiento educativo en tiempo de transición”, en *Revista Pensamiento Educativo*, (Santiago: Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, junio 2004) n. 34, 1, pp. 18-27

²⁹ CRUZ OVALLE, Isabel. *Arte: lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*, (Santiago de Chile: Ed. Antártica, 1984), Pt 10, cap. I, 57-112, p. 99

Para comprender mejor la personalidad de Salas, sus intereses y sus influencias políticas y morales, podemos acudir a una carta que el día 25 de enero de 1773 dirigió desde Lima a José Antonio Rojas:

Estimaré a V. que agregue a mis encargos una flauta buena i algunas estampas tanto de humo como a buril, por que estoi tomando lecciones de dibujo; i para este mismo efecto envíeme V. a Palomino, 2 tomos; a Samuel Marolois, “De arquitectura y perspectiva” 2 tomos; a Lebrun, “La Historia de Alejandro” i la de “Don Quijote”, estampadas; a Gerardo Lairesse, “Principios de Dibujos”, un tomo en folio; a Don José de Ribera, alias El Españolito. Añada V. a estos autores algunos colores que acá no se hallan, como son, alcorca de grano, carmín superfino de Florencia y azul ultramar. Mis hermanos me dicen le pida a V. “los Viajes de Ciro” en francés i “Mil y un Día”. Para mi envíe “El Paraíso Perdido” de Milton; las “Poesías del Abate Grecourt”, “El Espirit”, “El Filósofo Sans Souci”, “El Belisario”, y unas “Memorias sobre América y los Americanos”, que nuevamente han salido en francés, anónimas en tres tomos [...].³⁰

³⁰ Transcribimos parte de la *Carta de Manuel de Salas a José Antonio Rojas, 25 de enero de 1773*, con la misma ortografía con la que se publicó en el tercer y último tomo de *Escritos de Don Manuel Salas relativos a él y su familia*, p. 116, editado por la Universidad de Chile en 1914.

En otro escrito de 1801 titulado *Memorial* queda evidente su entendimiento ecléctico y completo del concepto de educación, más allá de la enseñanza. Encontramos una referencia a la obra del Conde de Campomanes³¹ *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* de 1755

Utilizando un lenguaje menos culto de Campomanes y más asequible para las élites santiaguinas, Salas elaboró un texto fundamental para entender su compromiso con la educación. Nos referimos al *Reglamento del Gremio de los Plateros*³², fechado al 9 de abril de 1802. Salas determina una correspondencia entre arte y dibujo que hasta aquel

³¹ Campomanes, cuyo pensamiento económico le valió la palma de representante más logrado del despotismo ilustrado de la época de los Borbones, fue partidario de la idea del libre ejercicio de la artesanía fuera de los circuitos de las cofradías y de los gremios, que en su opinión solo limitaban el trabajo del individuo. El asturiano, al que Salas se inspiró claramente, expuso sus ideas acerca de las leyes para reglamentar las artes recurriendo a palabras como: orden público, ley natural y educación; legitimó la subordinación y la necesidad de disciplina de los artesanos, determinó la justa práctica en sus oficios, descalificando los saberes locales de los artesanos y planteando su regulación a través de la sistematización de su educación.

³² SALAS, Manuel. *Escritos de Don Manuel de Salas: y documentos relativos a él y a su familia*, (Santiago de Chile: Ed. Universidad de Chile, 1914).

entonces no se había tomado en consideración en el panorama de las Bellas Artes chilenas³³.

La primera referencia a la idea de poner en marcha una academia en Santiago data al 1 de diciembre de 1795, en el documento que Salas dirigió a *los Señores de la Junta del Consulado de Chile*³⁴. La relevancia de tal escrito titulado *Representación al consulado sobre la necesidad de establecer un aula de matemáticas* radica en diferentes cuestiones que levantó su autor:

- todas las disciplinas tienen igual importancia y no existe una diferenciación entre las principales y las secundarias;
- el dibujo es una disciplina separada de la geometría y de la aritmética, pero que igual que estas dos, es materia indispensable para poder desenvolverse con maestría tanto en la agricultura como en el comercio y la industria;
- la enseñanza del dibujo conlleva el aprendizaje con modelos vivos y las clases requieren ser dirigidas por maestros que sigan un plan de estudio establecido;

³³ IBIDEM, vol. I, p. 485.

³⁴ BERRÍOS, Pablo, op. cit., p.38.

- para que florezcan las Bellas Artes en Chile es esencial que los artistas dominen los principios del dibujo, a falta de lo cual, las artes no pueden hacer el menor progreso.

Las clases de dibujo empezaron a dictarse como previsto en la noche, y contaban con instrumentos pertenecientes al mismo Salas que puso a disposición cien modelos, mesas, bancos, candeleros, como él mismo nos informa en la *Representación*. La feliz casualidad de la presencia temporánea del profesor Martín Petris en Chile hizo que pudiese encargarse durante un año y medio de las clases citadas, mientras que el arquitecto italiano Toesca³⁵, dictaba las de geometría y aritmética. Cuando Petris tuvo que seguir con su viaje a Perú en 1798, su cargo fue tomado por Ignacio Fernández Arrabal, procedente de la Casa de la Moneda, donde ejercía como platero, y que ya conocía la Academia de San Luis por haber sido uno de sus alumnos.

La Biblioteca Nacional de Santiago guarda el *Libro de cuentas de la Academia*. El documento nos proporciona interesantes noticias acerca del plan docente, desarrollado

³⁵ MODIANO, Ignacio. *Toesca: arquitecto itinerante de la tradición clásica del siglo XVIII y otros ensayos*, (Santiago de Chile: Eds. Del Pirata, 1955).

de acorde a cuatro cátedras, Dibujo, Matemática, Gramática, Primeras Letras. Otra información interesante se refiere al profesor que cobraba más, que era el de dibujo, con 400 pesos anuales, quedando claro el prestigio y la importancia que se le reconocía dentro del organigrama de la institución³⁶.

El destino de la Academia después reunida la primera Junta Nacional de Gobierno el día 18 de septiembre de 1810 no podría seguir siendo el de una institución que gozaba de apoyo de la realeza, así que Salas, muy astutamente dejó manifiesta la exigencia de incorporar la Academia al citado Convictorio Carolino. En el escrito del ilustrado fechado al 11 de abril de 1811, dirigido al *Presidente y a los Vocales de la Junta de Gobierno*, tuvo cabida también el deseo de ver otra vez en marcha el curso de dibujo que llevaba sin dictarse desde diciembre de 1799 por falta de profesores que pudiesen encargarse de ello³⁷. Aunque la Junta no satisfizo

³⁶ Biblioteca Nacional de Chile, *Libro de cuentas de la Academia de San Luis*, dato recopilado en AMUNATEGUI SOLAR, Domingo. *Los primeros años del Instituto Nacional*, (Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1889), p. 86.

³⁷ *Carta del 11 de abril de 1811, dirigida al Presidente y a los vocales de la Junta Provisional de Gobierno*, en SALAS, Manuel de, op. cit., vol. I, p.631.

la solicitud de Salas, a partir de este momento se asistió al establecimiento de diferentes instituciones que se preocupaban por la educación pública y privada en todo el territorio chileno³⁸.

Como bien subraya Sol Serrano, la Academia permanecerá como la primera experiencia educacional chilena de clara procedencia e inspiración ilustrada, y que resume en si las dos promesas que la próxima Independencia realizará: la confianza en el pensamiento científico como instrumento para transformar positivamente la realidad; y una mayor presencia del Estado en el fomento de este incontenible cambio³⁹.

La Comisión de Educación que se creó en esta nueva etapa histórica dispuso la fundación de un único centro de educación estatal que fusionara la Academia de San Luis, la Universidad de San Felipe y otros colegios, primera tentativa del gobierno recién formado de controlar la educación en Chile⁴⁰.

³⁸ VILLEGAS VERGARA, Lautaro Ignacio, op. cit.

³⁹ SERRANO, Sol, op. cit., p.251.

⁴⁰ *Decreto de la Junta Nacional de Gobierno que incorpora la Universidad de San Felipe al Instituto Nacional. Firmado en el Palacio*

El nuevo aparato pedagógico confluyó en el Instituto Nacional de Chile fundado en 1813 y establecía el estudio de materias como la geometría y el dibujo junto con la aritmética y la botánica. Su estructura se debe claramente al modelo usado en la Academia de San Luis por Manuel de Salas.

En los años que siguieron a la fusión de los diferentes centros educacionales, se trabajó para dar vida propia e identidad al Instituto; a ello contribuyeron destacadas personalidades de la élite cultural chilena, entre los cuales cabe citar a Juan Egaña y Camilo Henríquez que firmaron el informe que conllevó a la fundación oficial del Instituto el 27 de julio. Salas también dio su contribución a ello, hasta que el viaje emprendido a Uruguay le alejó de Santiago. Egaña estaba poniendo las bases de la futura Escuela de Bellas Artes en Chile gracias a lo empezado por Salas⁴¹.

de Gobierno: Francisco Antonio Pérez, Agustín de Eyzaguirre, Juan de Egaña, José Tadeo Mancheño, Santiago de Chile, 2 de agosto de 1813.

⁴¹ En el proyecto firmado por el citado Egaña, el Instituto debía de albergar en su sede el Anfiteatro Anatómico, la Academia de Leyes y Prácticas Forenses, un Gimnasio, un Jardín Botánico, una Escuela de Pintura y Escultura, el Gabinete de Historia Natural, el Laboratorio Químico y la Escuela del Dibujo. Estos últimos eran los centros que Salas había previsto implantar en la Academia de San Luis para la

Para monitorear el desarrollo de la enseñanza del dibujo, podemos referirnos a un informe de 1813 sobre la organización del Instituto Nacional: este se orientaba a un ejercicio práctico más cercano al ámbito de las Bellas Artes, en particular al retrato y al paisaje⁴².

Se estaba paulatinamente produciendo un cambio importante: si Salas había introducido el discurso del dibujo dentro una perspectiva técnica y científica más que propiamente pertinente al ámbito de las Bellas Artes, el nuevo impulso dado por Egaña lo estaba dirigiendo hacia la formación de jóvenes artistas.

La Reconquista Española que siguió a la derrota de Rancagua significó el cese de las actividades del Instituto a finales de 1814, hasta cuatro años más tarde, cuando la Independencia favoreció su reapertura después de la victoria de Chacabuco⁴³. El Plan de Estudios propuesto por

formación de los jóvenes que se preparaban para el mundo del arte y de la industria, aunque en la realidad solo consiguió implantar la cátedra de dibujo.

⁴² AMUNATEGUI SOLAR, Domingo, *Los primeros años*, op. cit., pp. 160-168.

⁴³ VILLALOBOS, Sergio et al., *Historia de Chile*, (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1991).

los órganos de gobierno del Instituto reconocía un particular rol a la enseñanza del dibujo como disciplina fundamental para forjar en los aprendices la noción de *gusto*. En las palabras de Berríos “tal idea se podía considerar análoga a las voluntades de formar ciudadanos o formar la nación, más cuando tenemos en cuenta el cariz pedagógico de la idea de formación. El arte y la instrucción, continuando la tradición ilustrada, eran tenidos en cuenta en la medida en que cada proyecto progresista ponía grandes esperanzas en ambos elementos”⁴⁴. Resultaba clara la estrategia de la nueva clase criolla que decidía sobre el gobierno del Instituto: estaba en efecto sirviéndose hábilmente del Arte como vehículo para afirmar su lograda posición dentro de la élite directora de la joven República⁴⁵. Entre los nombres de profesores de dibujo en cargos, cabe mencionar a algunos de ellos, como Henry Jenny, Charles Wood Taylor, Alejandro Seghers, José Zegers Montenegro, cuyas elecciones en temas de educación artísticas merecen ser

⁴⁴ BERRÍOS, Pablo, *Del taller*, op. cit., p.47.

⁴⁵ DUARTE GUTIÉRREZ, Patricio. “Razón de identidad histórica y posibilidades de expresión en el espacio público de Independencia”, en *Revista de Urbanismo*, n. 4, (Santiago de Chile: Ed. Universidad de Chile, 2001), pp. 1-38.

analizadas de manera más pormenorizada por la historiografía hispanoamericana.

Discurso aparte merece la Academia de Pintura ya que en los años de su fundación a mediados de 1800, existía en Chile un Estado Docente que estaba llevando exitosamente adelante la enseñanza profesional de las Bellas Artes a través de numerosas iniciativas pedagógicas. Será suficiente en esta sede referirnos a dos episodios en concreto: el primero es la experiencia de la Academia Chilena que en el año 1823 marcó un hito en tema de organización institucional al prever la primera agrupación oficial de las disciplinas impartidas en tres grandes ramas: ciencias morales y políticas, literatura y artes, ciencias físicas y matemáticas; y el segundo remonta a la Ley Orgánica del primer día de febrero de 1837, año en el cual se creó el Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción pública con el intento, entre otros, de dirigir la educación en todo el territorio nacional⁴⁶.

⁴⁶ BERRÍOS, Pablo, *Del taller*, op. cit., p. 90 y ss.

Protagonista de esta nueva fase será Alejandro Ciccarelli, napolitano de procedencia, cuya trayectoria internacional le vio empeñando tanto en su ciudad natal como en Roma y en Rio de Janeiro antes de su llegada a Santiago de Chile en 1848. A él se debe la elaboración del reglamento de la Academia que abrió sus puertas el día 8 de marzo de 1849, acto celebrado con un magnífico discurso de inauguración que se puede considerar una de las páginas pioneras de la moderna idea de Historia del Arte en Chile.

El objetivo de la naciente institución debía ser preparar a jóvenes artistas en la pintura de historia, género que en los mismos años estaba estimulando los pinceles de los mejores autores tanto en Francia como en Italia. Y para hacer una *buena* pintura histórica, era imprescindible que los artistas chilenos dominaran las reglas del dibujo preciso. En su búsqueda de la Belleza debían hacerse guiar por el exquisito filtro que los griegos nos legaron para mirar e imitar la Naturaleza, tras un complejo proceso de elaboración artística de la teoría de la *mimesis* de matriz platónica. Los ecos del sistema winckelmanniano y de las modernas ideas

europas de inspiración mengsiana⁴⁷ acerca de la educación artística resultan patentes en algunos de los paradigmas que Ciccarelli intentó forjar gracias a la Academia: en un contexto propicio para su florecimiento, a las Bellas Artes se encomienda la tarea de inspirar a la sociedad; el pintor es una figura profesional que se forma de acorde a un plan de estudio dirigido por profesores preparados para ello. El ambicioso y optimista proyecto de Ciccarelli gozó en sus días de muchos elogios y otras tantas críticas, sin embargo creemos que sea todavía tarea por completar la de reconocer el complejo rol que él jugó en la formación de una verdadera *conciencia* artística en la sociedad chilena del siglo XIX.

2. Gusto artístico y divulgación. Los artistas viajeros y el nuevo concepto de Bellas Artes en Chile en el siglo XIX.

El segundo factor que hemos decidido destacar en este estudio está relacionado con la presencia en suelo chileno

⁴⁷ ROETTGEN, Steffi. *Anton Raphael Mengs: 1728-1779*, (Munich: Hirmer, 2003).

de artistas, teóricos del Arte y periodistas que en sus continuos desplazamientos tanto en el País como a lo largo de todo el Continente alimentaron la circulación y por ende la divulgación de las moderna ideas acerca del gusto, de la belleza, de la complejidad del proceso creativo de una obra artística.

Fueron diferentes los canales a través de los cuales en Chile se asistió paulatinamente a la instauración de un fecundo debate científico entorno a las Bellas Artes.

En primer lugar el hecho que los artistas extranjeros entre los cuales cabe destacar al Mulato Gil⁴⁸, a los citados Monvoisin⁴⁹ y Ciccarelli, a María Graham y a Mauricio Rugendas, llevaban consigo estampas y copiosas bibliotecas en sus grandes cajas traídas de Perú, Brasil y Europa⁵⁰. En efecto con los navíos españoles y franceses,

⁴⁸ MAJLUF, Natalia, *José Gil de Castro. Pintor de libertadores. Catálogo de la exposición*, (Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2014); MESA, José de y GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*, (Lima, Fundación A.N. Wiese, 1982).

⁴⁹ BÖHM, Günther. “Artistas Judíos en Chile en el Siglo XIX”, *Separata de la Revista Judaica Iberoamericana*, N° 2, (Santiago, Ed. Universidad de Chile, 1978).

⁵⁰ En Europa la lectura se convirtió en el medio más accesible para llegar a una reforma del debate científico, a través del nuevo impulso recibido por la prensa y por la ampliación del público interesado en

llegaban a los puertos de Valparaíso y Concepción los recientes escritos de Arte que en Francia, Italia, Alemania, estaban alimentando una reforma de las Artes.

En segundo lugar la ciudad de Santiago empezaba a hospedar interesantes exposiciones de obras de arte especialmente pictóricas. A tal propósito basta con citar la organizada en 1843 en la Sala de la Cámara de Diputados, actual Teatro Municipal de la ciudad, que reunió a la élite capitolina para admirar los cuadros del aclamado Raymond Monvoisin, pinturas que Faustino Sarmiento no dudó en elogiar con palabras halagadoras⁵¹.

cuestiones artísticas. Los tratados y las publicaciones periódicas representaron la prueba del hecho que en el Siglo de Las Luces el arte había alcanzado un protagonismo como tema de debate cotidiano hasta ahora desconocido, considerando también que las tradicionales formas de divulgación de materias artísticas hasta el momento iban dirigidas solo a un público elitista. Cfr. ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001).

⁵¹ JAKSIC, Iván. “Sarmiento y la prensa chilena del siglo XIX”, en *Historia*, n. 26 (Santiago de Chile: Instituto de Historia de la Universidad Católica de Chile, 1991), pp. 117-144.

Debemos mencionar además el desarrollo de la industria editorial que despertaba el interés de un público nuevo acerca del mundo de las Bellas Artes, tal y como testimonian algunas páginas que en 1849 los periódicos El Araucano, La Revista de Santiago y El Museo de Ambas Américas, El Seminario de Santiago, los Anales de la Universidad de Chile, dedicaron a las actuaciones del citado Ciccarelli y de artistas contemporáneos⁵².

Estos tres factores, interactuando entre ellos, hicieron que las Bellas Artes fuesen elevadas a categoría de *necesidad social*. Ya no se identificaban con el progreso industrial que Manuel de Salas había soñado lograr, sino que se vieron garantizado un sitio de reconocido prestigio dentro de las actividades útiles a la formación de un *buen ciudadano*.

Porque en efecto, hay que tener en cuenta otra reflexión, es decir que es esta la época en que la consolidada élite chilena, usando las palabras de Alfredo Jocelyn -Holt hizo que la noción de ciudadano hiciese desaparecer la de

⁵² SILVA CASTRO, Raúl. *Prensa y periodismo en Chile: (1812-1956)*, (Santiago de Chile: Biblioteca Nacional de Chile, 2002).

súbdito, quedando el *gusto* como una componente propia del individuo, que no debía someterse a las directrices reales en temas de Arte *in primis* en lo referido al género del retrato de ostentación⁵³.

Entre los pintores que favorecieron tal proceso, cabe destacar algunos en particular.

En primer lugar el peruano José Gil de Castro, último eslabón entre la tradición pictórica cortesana limeña de finales de siglo XVIII y las nuevas corrientes academicistas que propugnaban una renovada inspiración *a lo clásico* tanto en Pintura como en el debate acerca de la reciente disciplina de la Teoría del Arte. El rol que él jugó en el panorama de las Bellas Artes chilenas fue fundamental, por un lado en función de las elegantes innovaciones estilísticas aportadas al género del retrato, por el otro, por haber agilizado la afirmación de un imaginar nacional chileno, lejos de los modelos monárquicos procedentes de la Península. Con la llegada a América de los artistas europeos

⁵³ JOCELYN -HOLT Alfredo, *El peso de la noche: nuestra frágil fortaleza histórica; José Gil de Castro y la Nueva Sensibilidad*. (Santiago: Ed. Planeta, 1999), p. 90.

como Mauricio Rugendas desde Alemania y Raimundo Quinsac Monvoisin desde Francia, Chile experimentará otro cambio en el gusto y en las tendencias artísticas, que abrió paso a aquellas representaciones embebidas por el romanticismo que el historiador Romera ya en el año 1969 definía felizmente, *tropical*⁵⁴. Esto solo por citar unos entre los artistas que, a nuestro parecer, intervinieron de manera más incidente en la circulación de modelos culturales procedentes de Europa y América.

Serán los mismos años en los que Chile se valió de las meritorias aportaciones de los escritos producidos por la llamada Generación de 1842⁵⁵, y como subrayan Berríos y sus coautores⁵⁶, no al azar en la década en cuestión a Chile le tocó un enorgullecedor primado, el del mayor número de libros impresos en toda América Latina. Entre los fautores de las más brillantes iniciativas que tuvieron el Arte como protagonista, destacaron las aportaciones de Andrés

⁵⁴ ROMERA, ANTONIO. *Asedio a la Pintura Chilena (Desde el Mulato Gil de Castro a los Bodegones Literarios de Luis Durand*, (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1969), p. 20

⁵⁵ STUVEN, Ana María. “La generación de 1842 y la conciencia nacional chilena”, en *Revista de Ciencia Política*, n. 1, vol. IX (Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1987), p. 61-80

⁵⁶ BERRIOS, Pablo, op. cit., p. 130.

Bello⁵⁷, del citado Faustino Sarmiento, de Francisco Bilbao, Aníbal Pinto. Gracias a las actuaciones de algunos de ellos Chile se dotará de la ilustre Sociedad Literaria, que tendrá en el joven Victorino Lastarria el enérgico proclamador del *Discurso de incorporación*, animado por las mismas esperanzas que en sus días fueron de Ciccarelli frente a la Academia⁵⁸.

Las palabras con que Lastarria invitaba a un despertar de las conciencias de Chile a través de un intrépida contraposición al sistema hispánico colonial- cuyos ecos el intelectual liberal percibía en sus días en la ignorancia de buena parte de la población- fueron pioneras para la creación de una literatura *omnia* nacional. La novedad de sus ideas, que recibieron muchas críticas por su contraposición a las de Andrés Bello, residía en la vertiente filosófica que el reconocía a las Letras: ellas debían abarcar

⁵⁷JAKSIC, Iván. *Andrés Bello: La pasión por el orden*, (Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 2010).

⁵⁸ LASTARRIA, José Victorino. *Discurso de incorporación de D. J. Victorino Lastarria a una Sociedad de Literatura de Santiago, en la sesión del tres de mayo de 1842*, (Valparaíso, Impr. de M. Rivadeneyra, 1842).

desde las Ciencias hasta las Artes⁵⁹, debían alimentarse de modelos originales sin tomar en préstamo los de otros Países, y debían satisfacer las necesidades del pueblo ante el gobierno. La literatura social, como ha sido bautizada, debía ayudar Chile en la construcción de su propia identidad nacional.

⁵⁹ RÁBAGO CORDERO, Ana Silvia. “El concepto de literatura en Chile durante la década de 1840: José Victorino Lastarria y la Sociedad Literaria”, en *Históricas, Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM*, n. 100 (México DF: Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, mayo-agosto 2014), pp. 29- 40

Fuentes bibliográficas

AAVV., *Historia de Chile, 1808-1994*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

AAVV.. *La misión y los jesuitas en la América española, 1566-1767: cambios y permanencias*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005).

AMUNATEGUI Miguel Luis, *Los precursores de la Independencia de Chile*, (Santiago: Imprenta Litografía i Encuadernación Barcelona, 1910).

AMUNATEGUI, Miguel Luis. “Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile”, en *Revista de Santiago*, (Santiago de Chile: Imp. Chilena, abril 1849), , n.II, pp 37-47.

AMUNATEGUI, Miguel Luis. *Don Manuel de Salas*, (Santiago de Chile: Imprenta Nacional, 1895).

AMUNATEGUI SOLAR, Domingo. *Los primeros años del Instituto Nacional*, (Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1889).

ARANEDA BRAVO, Fidel. *El barroco jesuita chileno*, (Concepción: Eds. Revista Atenea, 1965).

BERRÍOS, Pablo. *Del taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, (Santiago: Estudios de Arte, 2009).

BÖHM, Günther. “Artistas Judíos en Chile en el Siglo XIX”, *Separata de la Revista Judaica Iberoamericana*, N° 2, (Santiago, Ed. Universidad de Chile, 1978).

BRAVO LIRA, Bernardino. *El Barroco en Hispanoamérica: manifestaciones y significación, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina*, (Santiago: Imprenta Nacional, 1938).

CAMPOS HARRIET, Fernando et al.. *Estudios sobre la época de Carlos III en el reino de Chile*, (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1989).

CELIS MUÑOZ, Luis. “Manuel de Salas. Pensamiento educativo en tiempo de transición”, en *Revista Pensamiento Educativo*, (Santiago: Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, junio 2004) n. 34, 1, pp. 18-27.

CICCARELLI, Alejandro y CHACÓN, Jacinto. *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su director Alejandro Ciccarelli: seguido de la contestación en verso leída por D. Jacinto Chacón*, (Santiago: Imprenta Chilena, 1849).

CRUZ OVALLE, Isabel. *Arte: lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*, (Santiago de Chile: Ed. Antártica, 1984), Pt 10, cap. I, 57-112.

DUARTE GUTIÉRREZ, Patricio. “Razón de identidad histórica y posibilidades de expresión en el espacio público de Independencia”, en *Revista de Urbanismo*, n. 4, (Santiago de Chile: Ed. Universidad de Chile, 2001), pp. 1-38.

FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto. *Carlos III*. (Madrid: Arlanza, 2001).

FRONTAURA Y ARANA, José Manuel. *Historia del Convictorio Carolino*, (Santiago de Chile: Imprenta Nacional, 1889).

JAKSIC, Iván. “Sarmiento y la prensa chilena del siglo XIX”, en *Historia*, n. 26 (Santiago de Chile: Instituto de Historia de la Universidad Católica de Chile, 1991), pp. 117-144.

JAKSIC, Iván. *Andrés Bello: La pasión por el orden*, (Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 2010).

JOCELYN -HOLT Alfredo, *El peso de la noche: nuestra frágil fortaleza histórica; José Gil de Castro y la Nueva Sensibilidad*. (Santiago: Ed. Planeta, 1999).

LASTARRIA, José Victorino. *Discurso de incorporación de D. J. Victorino Lastarria a una Sociedad de Literatura de Santiago, en la sesión del tres de mayo de 1842*, (Valparaíso, Impr. de M. Rivadeneyra, 1842).

MAJLUF, Natalia, *José Gil de Castro. Pintor de libertadores. Catálogo de la exposición*, (Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2014).

MESA, José de y GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*, (Lima, Fundación A.N. Wiese, 1982).

MODIANO, Ignacio. *Toesca: arquitecto itinerante de la tradición clásica del siglo XVIII y otros ensayos*, (Santiago de Chile: Eds. Del Pirata, 1955).

PANIAGUA PÉREZ, Jesús. *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804): II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004)*, (León, Ed. Universidad de León, 2005).

PEREIRA SALAS, Eugenio, *Historia del Arte del Reino de Chile*, (Santiago de Chile, Ed. Universidad de Chile, 1965).

RÁBAGO CORDERO, Ana Silvia. “El concepto de literatura en Chile durante la década de 1840: José Victorino Lastarria y la Sociedad Literaria”, en *Históricas, Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM*, n. 100 (México DF: Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, mayo-agosto 2014), pp. 29- 40.

RÁMIREZ RIVERA, Hugo Rodolfo, *Fuentes para el estudio de la Historia de Chile*, (Santiago de Chile: UNESCO, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1984).

RIPAMONTI MONTT, Valentina. “Academia de Pintura en Chile. Sus momentos previos”, en *Intus- Legere: Historia 4-1*, (Santiago: Ed. Universidad Adolfo Ibañez, 2010), pp. 127-156.

ROETTGEN, Steffi. *Anton Raphael Mengs: 1728-1779*, (Munich: Hirmer, 2003).

ROMERA, ANTONIO. *Asedio a la Pintura Chilena (Desde el Mulato Gil de Castro a los Bodegones Literarios de Luis Durand*, (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1969).

SALAS, Manuel. *Escritos de Don Manuel de Salas: y documentos relativos a él y a su familia*, (Santiago de Chile: Ed. Universidad de Chile, 1914).

SERRANO, Sol. “La Revolución Francesa y la formación nacional de educación en Chile”, en KREBS Ricardo y GAZMURI Cristian, *La Revolución Francesa y Chile*, (Santiago de Chile: Universitaria 1990), pp. 247-275.

SILVA CASTRO, Raúl. *Prensa y periodismo en Chile: (1812-1956)*, (Santiago de Chile: Biblioteca Nacional de Chile, 2002).

STUVEN, Ana María. “La generación de 1842 y la conciencia nacional chilena”, en *Revista de Ciencia Política*, n. 1, vol. IX (Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1987), p. 61-80.

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001).

VILLEGAS VERGARA, Lautaro Ignacio, et al.. *Dibujo en Chile (1797-1999). Variaciones epistemológicas, aplicaciones profesionales* (Santiago: Lom Ediciones, 2017).

Fuentes Documentales consultadas

Archivo Nacional de Chile (ANC), Fondo Vario, volúmenes: 175; 254; 275; 747; 749; 754; 801.

ANC, Fondo Vario, vol. 280, ff 15, *Decreto de la Junta Nacional de Gobierno que incorpora la Universidad de san Felipe al Instituto Nacional. Firmado en el Palacio de Gobierno: Francisco Antonio Pérez, Agustín de Ayzaguirre, Juan de Egaña, José Tadeo Mancheño*, Santiago de Chile, 2 de agosto de 1813.

ANC, Fondo Vario, vol. 155, ff 43-44, *Carta de Manuel de Salas enviada al Gobernador (Presidente) de Chile Luis Muños de Guzmán*, 12 de agosto de 1802.

ANC, Fondo Vario, vol. 156 ff.26-27, *Carta de Manuel de Salas, del 11 de abril de 1811, dirigida al Presidente y a los vocales de la Junta Provisional de Gobierno*.

*Experiencias de profesionalización desde una
perspectiva de género*

*Experiences of professionalization from a gender
perspective*

*Experiências de profissionalização desde uma
perspectiva de gênero*

Marta Flores
FAHU
Universidad Nacional del Comahue
Argentina
martaflores58@yahoo.com.ar

Pamela Obrist
FAHU
Universidad Nacional del Comahue
Argentina
pamelaobrist@hotmail.com

Fecha de envío: 27/06/2017
Fecha de aceptación: 02/08/2017

Resumen

Este trabajo analiza los mecanismos de inclusión/exclusión que actúan en el proceso de profesionalización de las artistas, considerando dos momentos particulares de la historia de las artes en argentina.

Se considera en primera instancia a la pintora Raquel Forner (1902-1988), señora de la modernidad artística argentina. Nos centraremos en sus inicios como artista profesional, en la década del veinte y exploraremos, por un lado sus esfuerzos en el camino elegido y, por otro, la visión de lo femenino y masculino en artes que enarbola la crítica periodística, en una sociedad marcada por la ideología de la domesticidad.

El segundo momento nos traslada a la actualidad y, desde una perspectiva de género examinamos un proceso de profesionalización marcado por la institucionalización de la formación artística y la incorporación de las artistas al mercado laboral como docentes. En consecuencia, tanto la creación como la interpretación se configuran como trabajos propios de un tiempo percibido como tiempo libre. Esta situación es compartida por varones y mujeres pero las decisiones y disponibilidades sobre el tiempo extra laboral son diferentes.

Palabras claves:

PROFESIÓN - ARTISTAS - GÉNERO - TIEMPO

Abstract

This paper analyzes the mechanisms of inclusion/exclusion that take place in the process of professionalization of women artists, considering two particular moments in the history of the arts in Argentina.

It is considered in the first instance the painter Raquel Forner (1902-1988), leading figure of modern art in Argentina. We will focus on its beginnings as a professional artist, and the efforts being undertaken to establish itself as such, in a society crossed by the ideology of domesticity.

The second stage takes us to the creation and performance of music in today's Argentina, and a process of professionalization that results in the incorporation of artists to the teaching. We question if this is a kind of artistic production that, far from commercial channels, functions as a leisure time activity. Analyzing how in this case the time dimension will be traversed by the generic asymmetries.

Keywords:

PROFESSION - ARTISTS - GENDER – TIME

Resumo

Este trabalho analisa os mecanismos de inclusão/exclusão que atuam no processo de profissionalização das artistas, considerando dois momentos particulares da história das artes na Argentina.

Considera-se, primeiramente, à pintora Raquel Forner (1902-1988), ícone da modernidade artística argentina. Centraremos em seus inícios como artista profissional, na década de vinte e exploraremos, por um lado seus esforços no caminho escolhido e, por outro, a visão do feminino e masculino nas artes que hasteia a crítica jornalística, em uma sociedade marcada pela ideologia da domesticidade.

O segundo momento nos translada à atualidade e, desde uma perspectiva de gênero examinamos um processo de profissionalização marcado pela institucionalização da formação artística e a incorporação das artistas ao mercado laboral como docentes. Consecuentemente, tanto a criação como a interpretação configuram-se como trabalhos próprios de um tempo percebido como tempo livre. Esta situação é compartilhada pelos homens e mulheres mas as decisões e disponibilidades sobre o tempo extra laboral são diferentes.

Palavras chaves:

PROFISSÃO – ARTISTAS – GÊNERO – TEMPO

1) Introducción

Historiadoras e historiadores de las artes visuales y de la música han demostrado repetidamente que la ausencia de la mujer en los discursos estéticos e histórico-artísticos tradicionales no se debe en absoluto a su ausencia del pasado, sino más bien a una narración básicamente masculina, que responde a un orden patriarcal. Una mirada de género de estas trayectorias profesionales permite una desnaturalización de los roles femeninos y masculinos, y visibilizar las barreras de cristal que afectan el camino de profesionalización de las artistas.

Considerar al arte como un trabajo y a los y las artistas como integrados al mercado laboral nos aleja de la visión del arte como producto de “genios” o de “iluminados” (en masculino). A la vez, nos aproxima a la cotidianidad de quienes utilizan su habilidad para producir bienes, materiales o inmateriales, que pueden colocar en un mercado en el que tienen posibilidades desiguales.

En suma, a partir de un análisis de las condiciones del proceso de profesionalización de las artistas, trabajamos en torno a dos momentos diferentes de la historia de las artes

argentinas pero desde la misma pregunta: ¿cuáles son los mecanismos de inclusión/exclusión que actúan en el camino de profesionalización de las artistas?

2) Raquel Forner: Profesionalización y vanguardismo en Buenos Aires hacia la década del 1920.

Partimos explorando la experiencia de la pintora Raquel Forner (1902-1988) hacia los años '20. Esta primera parte de nuestro trabajo nos conduce a una época signada por el pensamiento vanguardista. En él, la definición del arte como esfera autónoma va de la mano con el canon de la novedad, prevalece una concepción eurocéntrica del arte y el elogio del individuo artista como personalidad excepcional. Forner perseverará en su intento de hacerse un lugar como profesional dentro del medio artístico rioplatense. Indagamos los esfuerzos de pintora en este camino, pero además la visión de lo femenino y masculino en las artes que enarbola la crítica periodística, en una sociedad marcada por la ideología de la domesticidad. Su figura se inserta en las artes visuales argentinas en un momento en que la profesionalización artística había

abierto para las mujeres un espacio otrora vedado por los límites de la “decencia” y la “moralidad”.

A comienzos del siglo XX, no sin dificultades, algunas mujeres principalmente de clase media, dan los primeros pasos para acceder a las profesiones liberales, artísticas y literarias como la abogacía, la medicina, las bellas artes que estarán fuera del alcance de las mujeres trabajadoras. Estos avances generaran sostenidos debates en la época, en los que se discutirá la conveniencia de la inclusión de las mujeres en el mercado laboral. En este momento, superar la domesticidad e interactuar en el espacio público, implicaba una condena social y además, el código civil argentino, las obligó hasta 1926 a pedir autorización para ejercer cualquier profesión.⁶⁰

Los fuertes prejuicios basados en el género marcarán los avances de las mujeres en la esfera pública, estableciendo el lugar “correcto” para ellas, y cualquier intento de superación será condenado socialmente.

⁶⁰ Ariza, J., “Mujeres del arte. Diletantismo, profesionalización y modernidad en las primeras décadas del siglo XX en Argentina”, *Actas del Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*, San Francisco, California, del 24 al 26 de mayo de 2012.

Raquel Forner: desafíos a la ideología de la domesticidad:

En las primeras décadas del siglo XX, el espacio doméstico aparece como el ámbito por excelencia de las mujeres de clase media y alta que pueden aspirar a la formación en diferentes habilidades, entre las que se encuentra la pintura, siempre que la actividad quede reducida al ámbito de la familia y amigos. Algunos géneros, como la pintura de frutas y flores se presuponen adecuadas para la sensibilidad femenina; en cambio, las expresiones vanguardistas, que recién asoman en la Buenos Aires, serán formas de expresión más resistidas y, en todo caso, apenas toleradas, pero en los artistas varones. Hacia la segunda y tercer década del siglo algunas artistas avanzan en la profesionalización de su actividad aunque, como veremos, condicionadas por los fuerte prejuicios de género imperantes. Raquel Forner hará frente a los estereotipos que confinaban a las mujeres al espacio privado, y buscará alcanzar un renombrado reconocimiento dentro del medio artístico.

Esta pintora nace en Buenos Aires hacia 1902, se forma en la Academia Nacional de Bellas Artes como profesora de Dibujo, de adonde egresa en 1922 y dos años más tarde, en 1924 participa por primera vez del Salón Nacional, en el cual obtiene el tercer premio por su obra “Mis vecinas”. De origen burgués, es proveniente de una familia de clase acomodada. Su padre es un comerciante vinculado al mercado de telas, por lo que la pertenencia de clase de la artista le permitirá aminorar las desigualdades basadas en el género, al tener cubiertas las necesidades que le den la libertad de poder dedicarse a la creación artística con absoluta tranquilidad.

Al analizar las publicaciones realizadas por medios escritos de la época pudimos observar un la presencia de un fuerte esencialismo en cuanto a las características “femeninas” o “masculinas” en el arte. Por otro lado, gran parte de la prensa escrita de la época hará una valoración positiva de la pintura y la personalidad de Raquel. Para destacarla se subrayan rasgos “masculinos” en las mismas y se califica su obra como poco “femenina”. Respecto a su

participación en el Salón Nacional de 1924 la revista Atlántida expresa:

“Una de las notas llamativas y fuertes del Salón la da (...) Raquel Forner (...) esta es la primera vez que la artista expone y se ha revelado netamente una *personalidad que, por su vigor, no parece femenina.*”⁶¹

Otras publicaciones también destacan su pintura señalando rasgos “masculinos”, por ser decidida, intensa, vigorosa. Respecto a esta primera exposición de Raquel, El Diario afirma: “La forma decidida con que están tratados (los colores) los hacen parecer *producto de una mano masculina*”⁶². Más adelante, hacia 1925, en el diario La República, se afirma “...pintando esta mujer *es muy varón...*”⁶³.

Lo que se define como “masculino” o “femenino” en una cultura es una construcción social. Esta división basada en la anatomía de las personas supone formas determinadas de sentir, actuar, y ser, que limitan las potencialidades de

⁶¹Revista Atlántida, septiembre, 1924, cursivas de las autoras, Archivo de la Fundación Forner Bigatti (Buenos Aires, 7/13).

⁶²El Diario, 20 de septiembre, 1924, cursivas de las autoras, AFFB (Bs.As., 7/13).

⁶³La República, 26 de mayo, 1925, AFFB (Bs.As, 7/13).

las personas⁶⁴. La interpretación social de lo biológico cobra importancia y queda expuesta en la crítica de arte de la prensa escrita respecto a Raquel Forner, al considerar formas determinadas de sentir, actuar y ser que corresponden a las mujeres y otras a los varones. Por otra parte, el discurso sexista de la prensa escrita contribuye a reproducir las inequidades basadas en el género vigente en la sociedad, a partir de la producción de significados sociales sobre la masculinidad y la femineidad, manifestando cuales son los roles adecuados a cada sexo.

La personalidad de Raquel se describe en estos medios de comunicación, a partir de estereotipos culturales acerca de lo concebido como “femenino” y lo “masculino”, se señalan valores asociados a la masculinidad, como la seguridad, la valentía, y otros asociados a la femineidad como la pasividad, la vulnerabilidad, etc.

Por otro lado, la prensa de la época asociará lo varonil, a la virtud. Por su parte, Raquel aparentemente no buscará de manera intencional que su obra se aleje de los valores

⁶⁴Lamas, M. “La antropología feminista y la categoría de género”, en *Nueva Antropología*, Vol. VIII, N° 30, México. 1986

considerados “femeninos”, sino que pretende en sus obras llevar adelante una exploración artística.

La pintora manifestará claramente su intención de proyectarse como artista profesional, y de obtener el reconocimiento a partir del esfuerzo que pretende imprimirle a su trabajo. Expresará hacia 1924:

“Todavía no he hecho nada, usted se apresura a dedicarme un espacio en la revista, pero tenga la seguridad de que he de llegar, porque trabajaré y trabajaré hasta que lo consiga; me lo he propuesto y...y hay mucha pasta-”⁶⁵.

Demostrará una marcada convicción con respecto a su profesionalización, aunque también un cuestionamiento a la división sexual del trabajo, que es construido desde una visión androcéntrica. Hará frente a la esfera pública, afrontando desafíos, expresando públicamente sus opiniones, y también a través de su pintura, desafiando los cánones artísticos tradicionales. No logra predominar en este caso la *dominación masculina*, esta convicción le permite a Raquel desafiar ese *cercado invisible* que

⁶⁵ Forner en Revista Atlántida, 4 de diciembre de 1924, AFFB (Bs.As. 9/12).

impone a las mujeres una actitud pasiva y sumisa. La pintora logra confrontar lo que Bourdieu⁶⁶ denomina, la *asimilación de la dominación*, que reproduce las desigualdades sociales entre varones y mujeres.

Los logros de esta artista como tal, se vinculan a que no consentirá a las representaciones dominantes de la diferencia entre los sexos y llevará adelante una forma de resistencia sutil pero efectiva, a modo de fisuras que minan esa dominación. Privilegiará además, la libertad de expresión, frente a las enseñanzas académicas tradicionales, y formará parte de las primeras vanguardias. Estas búsquedas artísticas renovadoras son reflejadas por la prensa de la época. Hacia 1924 la crítica sostiene que la pintura “Mis vecinas” “pone en el conjunto de la muestra un fresco y bienvenido propósito de renovación”⁶⁷.

Raquel Forner se opone al sistema artístico existente, va en contra de una forma establecida de expresión, y en esa lucha se consolidará como una artista de vanguardia. Pero además lleva adelante una ruptura de los roles de género

⁶⁶ Bourdieu, P. *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama 1998.

⁶⁷Recorte de diario, S/D, 1924, AFFB (Bs.As.9/12).

vigentes, lo que le permitirá alcanzar grandes logros profesionales.

3) La música como profesión. Una aproximación desde la perspectiva de género.

Un panorama diferente al vivido por Raquel Forner se abre al acercarnos a la realidad actual. En tiempos globalizados, en una Argentina en la que la formación artística está institucionalizada y el ingreso al mercado es ineludible, el pensamiento estético ha cambiado. El segundo caso nos traslada a la historia reciente de la ciudad de Neuquén (Patagonia Argentina), y a un proceso de profesionalización de las artes marcado por la institucionalización de la formación artística, y por la incorporación de las artistas al mercado laboral como docentes del sistema provincial. Esto llevará a que la actividad artística quede reducida al “tiempo libre” de los y las artistas, tiempo que será vivido de manera desigual por mujeres y varones.

Las y los artistas entrevistados parten de una concepción diferente del arte, ligada a causas que incluyen los derechos

humanos, las luchas feministas y/ o las reivindicaciones gremiales.

En esta ciudad se ha conformado un campo artístico propio en el que confluyen diferentes propuestas artísticas. La presencia de las mujeres en la danza, la música, el teatro, las artes plásticas, artesanías, cuenta cuentos, el cine, tiene una impronta significativa. Desde una perspectiva de género, revisaremos las formas que asume la profesionalización artística femenina en esta ciudad, teniendo en cuenta la presencia de un campo cultural subalterno.

Retomamos a la socióloga francesa Nathalie Heinich⁶⁸ que, en su investigación sobre las posibilidades profesionales de los escritores contemporáneos detectó lo que llama “una especie de economía invertida” en la que no es la actividad creativa la que sirve para ganarse la vida, sino el hecho de ganarse la vida lo que permite tener tiempo libre para dedicar a la creación. Ello es perceptible en la compositora que hemos entrevistado

⁶⁸ Heinich N., *La Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

“Vivimos en una sociedad machista. Trasciende la profesión de uno. Es notable que la gente que se ocupa de la composición es mayoritariamente masculino... El tiempo...Uno es mamá, trabaja, se complica como mujer...siempre he hecho lo que me gusta...no es tan simple. Trabajo porque necesito, tengo tres hijos, me interesa la vida familiar... No tengo disponibilidad completa, tengo limitaciones respecto de mis inquietudes.”⁶⁹

Ahora bien, los oficios que nutre el trabajo del creador o la creadora son múltiples, como lo son los ámbitos en los que se desarrollan. Nos interesa la forma en que las artistas neuquinas utilizan su habilidad artística en términos de capital cultural incorporado⁷⁰ como una manera de ingresar al mundo del trabajo.

Metodológicamente, estos interrogantes se han ceñido a los preceptos de la etnografía antropológica, teniendo en cuenta las dificultades propias de la implicación en el

⁶⁹ A. en entrevista en Neuquén, 10 de diciembre de 2009.

⁷⁰ Bourdieu, “Las formas del capital. capital económico, capital cultural y capital social” en Poder, Derecho y Clases Sociales, Bilbao, Desclée de Brower, 2000. 131 - 164.

campo de estudio⁷¹.

Docencia, tiempo extra-laboral y creación artística:

La necesidad de hacer confluir la trayectoria laboral con la profesional⁷² conduce a los y las artistas a iniciar una carrera docente que les brindará el necesario sustento. Como afirmamos, habitualmente el trabajo rentado deja el tiempo libre para el trabajo creativo que, aunque no siempre sea rentado, cuando lo es, puede convertirse en un efectivo ingreso de los sujetos al mercado laboral de la cultura.

Para los entrevistados/as, docentes y alumnas/os de la Escuela Superior de Música, la docencia de la música, tiene un doble aspecto y es que el o la docente, además de serlo o antes de serlo, ha de ser también un músico en

⁷¹ La condición de habitante de ciudad de Neuquén ha sido una cuestión a tener en cuenta en esta investigación, y también el formar parte del campo artístico.

⁷² El concepto de profesional de acuerdo a vicerrector de la Escuela Superior de Música de Neuquén, no se refiere a réditos económicos, sino al aumento de la calidad de la producción musical. Aunque también, aparece en las entrevistas la necesidad de “convencer a los compañeros” de que no se puede “tocar sin cobrar”. Colonna en entrevista en Neuquén 2 de julio de 2015.

actividad (ha de “tocar”). Esta actividad puede reducirse a tocar en casa o en el aula pero siempre se parte de la base de que para transmitir un conocimiento estético es necesario experimentarlo primero y esa vivencia se relaciona con el “ser músico”.

La incorporación de los y las artistas a la docencia modifica radicalmente la imagen de artista aislado de las instituciones. En efecto, el ingreso al sistema educativo implica un salario regular y la seguridad de la jubilación (en Neuquén a los 52 años para las mujeres y 55 para los varones, más 25 años de servicio). La etapa post jubilatoria, es percibida por entrevistados y entrevistadas como un momento de libertad, en que se logrará “hacer arte” “tocar”. Se trabaja para tener tiempo libre para poder trabajar de artista y/o, una vez jubilado, se tiene el suficiente tiempo libre para el arte.

El tiempo que cualquier docente utiliza para ganar su salario es un tiempo impuesto por el sistema. Varones y mujeres docentes comparten esta condición. Pero cuando termina el trabajo asalariado, ese tiempo extra-laboral es utilizado en parte para la creación artística. El arte se

convierte entonces en una práctica privilegiada del tiempo libre del /la trabajador/a que, en términos de Dumazedier⁷³ (1962), utiliza su tiempo de ocio para su propio perfeccionamiento y capacitación que serán utilizados en su práctica laboral docente. Aquí aparecerá un condicionamiento de género que aparta a las mujeres de la práctica artística profesional, en tanto su propio tiempo libre se ve condicionado

“No tengo un fin de semana libre...y por suerte me bancan en casa...pero no es común. Yo hablo por ahí con mujeres que dicen que no tocan porque se tienen que quedar con los chicos... Además de trabajar en la orquesta, de dar clase, tengo dos grupos de cámara...”⁷⁴ (F. integrante de la orquesta sinfónica)

Comparando el tiempo de mujeres y varones, María Teresa Balanza⁷⁵ resalta el factor autónomo o heterónimo que

⁷³ Dumazedier, J, *Vers une civilisation du loisir*, Paris, Ed. Du Seuil, 1962. Escal, F. y Rousseau – Dujardin J. *Musique et différence des sexes*, Montréal, L’Harmattan, 1999.

⁷⁴ F., en entrevista realizada en Neuquén, 20-07-2010.

⁷⁵ Balanza M. T., “Ausencias historiográficas y presencias sociales. Notas bibliográficas sobre el uso del tiempo y género”, en *Arenal Revista de Historia de las Mujeres*, Vol. 8 Núm1, Universidad de Granada, 1984.

tengan del uso y del sentido del tiempo. En el primer caso, se trata de aquel tiempo estructurado y organizado por la propia persona que lo utiliza y, en el segundo, de otro tipo de tiempo estructurado y organizado por otros.

Definiremos “tiempo libre” o “tiempo de ocio” como un “tiempo autorregulado”, opuesto al tiempo productivo. ¿Cuál es el espacio y los tiempos que asignan las mujeres para ocuparse de la producción de sus obras? Instalan el taller en su casa, se dedican a la enseñanza y a otras actividades del ámbito público, exponen en algunas ocasiones, cuestiones que evidencian que no pueden vivir de su producción artística. Los varones, por el contrario separan lo doméstico con lo público y se abren al mercado de bienes simbólicos porque han hecho del arte su medio de vida.

“Por ejemplo, yo me pongo a estudiar y pongo el lavarropas, entonces, mientras estudio lavo... eso a un hombre no le pasa...” (P. integrante de la Orquesta Sinfónica)⁷⁶

En cambio, en la producción femenina existe un tiempo de

⁷⁶ A. en entrevista realizada en Neuquén, 10-05-2011.

creación supeditado al trabajo doméstico del que los mandatos culturales no eximen a las mujeres, incluidas aquellas que se permiten transgredir e incursionan en las profesiones específicamente masculinas.⁷⁷

Ello está presente en los testimonios de las entrevistadas. Entre ellas, seleccionamos a la citada compositora A., integrante del grupo vanguardista “Banda Crítica” que relata

“Mis hijos dicen ‘mi mamá hace música’ (...) No es que no cocine, pero cuando tengo tiempo (...) siempre me he sentido acompañada, ha sido natural para ellos (...) Además inquietos por saber qué estoy haciendo (...) El grupo en el que estoy es un grupo de investigación y reflexión. Se compone de otra manera, a través de la interacción. El modelo académico es que el compositor compone solo. Pero nosotros, en Banda Crítica trabajamos en improvisación colectiva”⁷⁸

⁷⁷ Bonaccorsi N. Y Ozonas L., “Las expresiones culturales femeninas como búsqueda de identidad” en *La Aljaba*, 2ª.Época v.10 Luján ene./dic. 2006.

⁷⁸ A. en entrevista realizada en Neuquén, 10-05-2011.

4) Conclusiones

A través de nuestra investigación hemos encontrado que las sujetas de nuestro trabajo, compositoras, intérpretes y artistas plásticas, se nos muestran como creadoras conscientes de su situación, y comprometidas con ideas políticas y sociales. Las mujeres artistas de las diversas disciplinas están y estuvieron preocupadas por los debates estéticos de su época, tal como lo demuestra su participación en diversos colectivos y grupos artísticos. La situación de las artistas está atravesada por esta multiplicidad de factores, que van más allá de la concepción que relega la preocupación de las artistas al ámbito doméstico, concibiendo al ideal de la domesticidad, como su único freno.

Aún cuando diversas artistas de todas las disciplinas buscaron su profesionalización, encontraron en sus trayectorias barreras institucionales y sociales. A pesar de esto, las trabas encontradas no llegan a equipararse con el silencio que rodeó a las artistas y sus éxitos a la hora de elaborar una pretendida Historia del Arte o de la Música

“Universales”.

En la Argentina, durante las primeras décadas del siglo XX algunas artistas visuales dan los primeros pasos hacia la profesionalización de la actividad. Lo que las llevará hacer frente a mandatos sociales que las relegaban a la esfera doméstica, y en algunos casos también se dará un desafío a las formas de expresión vigentes, incursionando en las expresiones vanguardistas. Deberán enfrentar estereotipos que naturalizaban los roles femeninos y masculinos, y superar barreras de cristal que afectarán sus posibilidades de profesionalización. Entre ellas se destaca Raquel Forner que integra el campo artístico modernista argentino hacia la década de 1920.

La profesionalización de los y las artistas en las últimas décadas no puede soslayar el trabajo docente que es la manera de incorporarse al mercado de trabajo asalariado, con una remuneración regular y la perspectiva de un retiro jubilatorio asegurado. La docencia convierte a los y las artistas en trabajadoras y trabajadores en relación de dependencia en instituciones que tienen como eje la reproducción social. Desde ese lugar, la actividad artística,

de escasa rentabilidad en el área que hemos trabajado, se convierte en una tarea productiva a realizar en el tiempo "no laboral" y por ello sujeto a las desigualdades condicionamientos que la estructura de género propone al tiempo libre femenino en relación al masculino.

Tanto mujeres y varones comparten las condiciones del trabajo artístico en un espacio no hegemónico y se sitúan como artistas – docentes en el campo social respondiendo desde allí a nuevas demandas y compromisos.

Bibliografía

Ariza, J., “Mujeres del arte. Dilematismo, profesionalización y modernidad en las primeras décadas del siglo XX en Argentina”, en *Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*, San Francisco, California, del 24 al 26 de mayo de 2012.

Ariza, M. y De Oliveira, O. “Inequidades de género y clase. Algunas consideraciones analíticas.”, en *Nueva Sociedad*. 164 noviembre-diciembre 1999

Balanza M. T., “Ausencias historiográficas y presencias sociales. Notas bibliográficas sobre el uso del tiempo y género”, en *Arenal Revista de Historia de las Mujeres*, Vol. 8 Núm1, Universidad de Granada, 1984

Bonaccorsi N. Y Ozonias L., “Las expresiones culturales femeninas como búsqueda de identidad” en *La Aljaba*, 2^a Época v.10 Luján ene./dic. 2006

Bourdieu, “Las formas del capital. capital económico, capital cultural y capital social” en *Poder, Derecho y Clases Sociales*, Bilbao, Desclée de Brower, 2000

Bourdieu, Pierre “La dominación masculina”, Barcelona, Anagrama 1998.

Dumazedier, J., *Vers une civilisation du loisir*, Paris, Ed. Du Seuil, 1962. Escal, F. y Rousseau – Dujardin J. *Musique et différence des sexes*, Montréal, L’Harmattan, 1999.

Flores, M. “‘Mamá toca esta noche’. Algunos Aspectos de la Vida Musical en Neuquén desde una Perspectiva de Género”. En *La Aljaba* 2^a Época. 2009, UNLuján, UNLaPampa, UNComahue. Pp 163-184.

Gamba, Susana (coord.), “Diccionario de estudios de género y feminismos”, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2007

Heinich N., *La Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

Lamas, Marta, (1986) “La antropología feminista y la categoría de género”, en *Nueva Antropología*, Vol. VIII, N° 30, México. 1986

Manchado Torres, M. “Caminos escondidos bajo techos de cristal” en Iniesta R. (ed.) *Mujer versus Música*, Valencia, Rivera Editores, 2011. Pp 9-36.

Rockwell, E., *La experiencia etnográfica*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

Scott, J., “El género. Una categoría útil en el análisis histórico” en Lamas, M. (compiladora) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG, 1996 265-302.

Téllez Infante, A., “Trabajo y representaciones ideológicas de género.

Propuesta para un posicionamiento analítico desde la antropología cultural” en *Gazeta de Antropología* No. 17, 2001. <http://www.red-redial.net/revista-gazeta.de,antropologia-281-1998-0-14.html> consultado el 15-07-2015.

Trasforini, M.A. *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y Modernidad*, España, Universidad De Valencia. 2009

Archivos consultados

Archivo de la Fundación Forner-Bigatti.

Catedral de Loreto
Baluarto histórico y cultural de Mendoza

Cathedral of Loreto Historical and cultural bulwark of
Mendoza

Catedral de Loreto
Baluarto histórico e cultural de Mendoza

Adriana Pozzoli
Turismo – FFyL
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina
adrianapozzoli@yahoo.com.ar

Fecha de envío: 07/07/2017
Fecha de aceptación: 02/08/2017

Resumen

La Iglesia de Loreto, hoy Catedral de la Provincia de Mendoza, constituye un baluarte histórico y cultural de la Provincia en la medida en que ella ha sido y es el eje en torno al cual se desarrollaron y se desarrollan una serie de hitos y eventos relacionados con la tradición y

el culto de una comunidad que la consagró como templo fundamental de su historia. Sede del primer seminario de Mendoza, su ubicación, su arquitectura y su patrimonio artístico la destacó como un sitio de gran interés para el desarrollo y la actividad cultural de la comunidad mendocina desde su fundación hasta el presente. El trabajo muestra la investigación histórico-artística realizada sobre la 'Iglesia Matriz' que dejó ver un tesoro cultural-patrimonial testigo de una época inicial y fundacional para nuestra comunidad colmada de expresiones que son el sustento de la historia de nuestra Provincia y baluarte de la profunda religiosidad que caracteriza a su pueblo.

Palabra claves:

IGLESIA- LORETO- ARQUITECTURA- IMAGINERÍA

Abstract

The Church of Loreto, today the Cathedral of the Province of Mendoza, constitutes a historical and cultural bastion of the Province. It has been the axis around which a series of milestones and related events were developed together with the tradition and the cult of a community that consecrated it as the fundamental temple of its history. Headquarters of the first seminar in Mendoza, its location, its architecture and its artistic heritage, it is a site of great interest for the development and cultural activity of the Mendoza community from its founding to the present. The work shows the historical-artistic research carried out on the 'Mother Church' that showed a cultural-patrimonial treasure witness of an initial and foundational time for our community full of expressions that are the sustenance of the history of our Province and bastion of the profound religiosity that characterizes its people.

Keywords:

CHURCH- LORETO- ARCHITECTURE- IMAGINARY

Resumo

A igreja de Loreto, hoje Catedral da Província de Mendoza, constitui um baluarte histórico e cultural da Província na medida em que tem sido e é o eixo em torno ao qual desenvolvem-se uma série de hitos e eventos relacionados com a tradição e o culto de uma comunidade que

a consagrou como templo fundamental de sua história. Sede do primeiro seminário de Mendoza, sua localização, sua arquitetura e seu patrimônio artístico a destacou como um sítio de grande interesse para o desenvolvimento e a atividade mendocina desde sua fundação até o presente. O trabalho mostra a investigação histórico-artística realizada sobre a “igreja matriz” que deixou ver um tesouro cultural-patrimonial testemunha de uma época inicial e fundacional para nossa comunidade cheia de expressões que são o sustento da história de nossa Província e baluarte da profunda religiosidade que caracteriza seu povo.

Palavras chaves:

CHURCH- LORETO- ARCHITECTURE- IMAGINARY

Un poco de historia

Rastreando algunas fuentes...

La importancia que tiene la Iglesia Matriz de la provincia de Mendoza como acervo del patrimonio arquitectónico-religioso local es incuestionable a pesar del escaso material documentado, como antecedentes escritos e iconográficos que refieren al tema. Nuestra Señora de Loreto, como expresa su denominación eclesiástica hoy, tiene una larga historia en donde lo religioso, político y artístico se entrelazan haciendo de ella una obra interesante para ser investigada.

La estudiosa del tema Estela Premat, en su obra *Iglesia Matriz de Mendoza (1561-1864)*⁷⁹, se refiere al proyecto inicial para la construcción de la Iglesia Matriz de la Provincia y a todos los avatares para la realización de la misma. Allí pueden observarse datos significativos como que “*en el plano de 1854 apareció frente a la plaza Nueva, manzana este, una nueva Iglesia de Loreto. A esta advocación estuvo dedicada la Jesuítica hasta 1731 en que*

⁷⁹ Cf. Premat, Estela. *Iglesia Matriz de Mendoza (1561-1864)*.

cambió por la de la Inmaculada Concepción”⁸⁰. Nos menciona la autora que la Nueva Iglesia de Loreto en el año 1858 recibió como anexo al primer seminario de Mendoza y debido al terremoto de 1861 ambos edificios quedaron destruidos. En el año 1863 se termina de reconstruir y se la destina como Iglesia Matriz.

Estela Premat ha realizado un aporte muy valioso para la investigación en el escrito *"Arte religioso en Hispanoamérica"* del libro *Imaginería religiosa. A cada santo su vela*, de varios autores, donde se pone de manifiesto la gran influencia que América recibió en los siglos XVI y XVII por parte de españoles y portugueses, respondiendo éstos a los objetivos de la contrarreforma que defendía los dogmas de fe atacados por los protestantes. Este aporte se manifiesta en las imágenes de culto de la exaltación a la Virgen María, la veneración a los mártires y a los santos en éxtasis. En el trabajo la autora nos muestra una imagen de "La Inmaculada", colección de la Iglesia de Loreto; talla en madera, policromada y dorada del siglo XVIII con una altura de 1,13 metros.

⁸⁰ *Ibidem*

El Dr. Adolfo Cueto en su obra "*La Iglesia Matriz de Mendoza*", perteneciente a los *Cuadernos de Historia del Arte* del Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras UNC, tras un minucioso relato de la Historia de la Iglesia Matriz en Mendoza, hace referencia al año 1865 y a la situación en que Nuestra Señora de Loreto se constituye 'provisoriamente' como Iglesia Matriz; luego se traslada a la Iglesia de San Nicolás de la Av. Sarmiento de la ciudad capital. Ello muestra el proceso de conformación de la Iglesia que en sus comienzos no había sido investida con el título de Iglesia Catedral de la Provincia sino que su designación es posterior y luego de un proceso histórico en el que se van dando condiciones que hacen propicia aquella situación.

José Verdaguer en su *Historia Eclesiástica de Cuyo* menciona que la primer Iglesia de la Compañía de Jesús de la Ciudad de Mendoza fue dedicada a Nuestra Señora de Loreto. El provincial P. Diego de Torres Bollo, en una de sus cartas escrita en Santiago de Chile el 5 de abril de 1611 dice

"La Sra. Doña Inés de León que nos dio aquella casa (de Mendoza), ha continuado en llevarla adelante, de suerte que además de cien pesos que de cada año de limosna ha dado éste y el pasado, más de mil en ornamentos de altar, y en lámparas, candeleros, incensarios y vinagreros de plata y parece que no piensa en otra cosa desde acá sino en que enviare a su Iglesia de Loreto, que esa es la advocación de ella. Es esta muy buena obra por ser en tierra tan necesitada. En 1645 fue consagrada por el obispo Villarroel, la nueva Iglesia del Colegio dedicada asimismo como la anterior, a Nuestra Señora de Loreto cuya Iglesia había hecho construir el P. Juan González Chaparro, durante el tiempo que fue rector de dicho Colegio (1636-1640); fue arruinada por una inundación en 1716". En el capítulo XVII de la mencionada obra se lee "Las primeras iglesias reedificadas en Mendoza después del terremoto del 20 de marzo de 1861 fueron la de Nuestra Señora de Loreto y la de Santo Domingo, y luego la de San Nicolás".⁸¹(sic)

⁸¹ Cf. Verdaguer, José. *Historia eclesiástica de Cuyo*. Segunda parte. Milano, Premiata Scuola Tipográfica Salesiana, s.f.

El alma de los trabajos para la reconstrucción de la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto fue el Pbro. D. Manuel Apolinar Videla, quien tomó a su cargo con gran empeño esta obra, costeándola en suma y por parte con su peculio particular. Fue reedificada en el mismo sitio donde estuvo la capilla de igual título edificada entre los años 1836 y 1853 en la cuadra oeste de la Plaza Nueva o Constitución y la que en 1858, al fundarse el seminario, fue adjudicada a este establecimiento. En 1863 estaba ya habilitada para el culto; consta que en dicho año el gobernador de Mendoza don Luis Molina envió con fecha del 7 de marzo una nota al obispo Alzador rogándole se designase presidir los solemnes funerales que por las víctimas del terremoto del 20 de marzo de 1861, habían de celebrarse en la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto. Por auto del 17 de febrero de 1864, el obispo Alzador le dio el título de Iglesia Matriz de Mendoza, en cuya calidad continuó hasta el año 1886, en que el obispo Achával transfirió la mencionada categoría a la Iglesia de San Nicolás. El 11 de febrero de 1874, la Iglesia de Loreto fue destruida por un incendio.

El Templo. Su importancia histórico-artística

El valor que persigue la investigación en este campo se dirige a interrelacionar la documentación sobre estas obras para conocer la historia de esta Iglesia mendocina, que actualmente es un referente de arquitectura de la provincia.

El rastreo cuidadoso de fuentes documentales permitirá conocer las obras de arte ponderando y valorándolas. Tal actividad otorgará la posibilidad de la justificación iconográfica conforme a las funciones y a la advocación mariana a la que está dedicada el templo.

Nuestra Señora de Loreto es uno de los templos más antiguos de la ciudad; conserva su estructura arquitectónica a pesar de haber sido reconstruida y refaccionada en varias ocasiones. La construcción actual data de 1875 y es de planta basilical, con una nave central y dos laterales y sus dimensiones son: largo 47 metros, ancho 15 metros, alto 6,40 metros. La nave central es el doble en su ancho que las laterales y su interior cuenta con tres espaciosas naves abovedadas y finamente decoradas; en ellas encontramos una serie de

columnas redondas que separan las naves laterales de la nave central. Ésta tiene bóveda de cañón con pinturas en el techo y las laterales de techo plano dividido en ocho rectángulos con molduras y arabescos.

La fachada está segmentada por tres puertas: una principal y dos laterales, la primera con un gran trabajo de *vitreaux* en la parte superior. Esta construcción está coronada por tres cúpulas, la del centro tiene mayores dimensiones que las laterales y constituye el campanario de la iglesia. En el acceso a la Iglesia, en el costado derecho y al pie de una de las puertas se encuentra una imagen de la Virgen de Loreto sentada sobre la casa de Nazaret trasladada por los ángeles.

Volviendo a su interior es importante mencionar los valiosísimos vitrales colocados en la sacristía y calificados como obras de las más destacadas del arte religioso de la provincia. Se trata de antiguas piezas como la del Sagrado Corazón de Jesús traídas desde Francia por el primer obispo de Mendoza, Monseñor Aníbal Verdaguer.

El altar principal es de madera y cobija la imagen de Nuestra Señora de Loreto, la cual viste una faja de Brigadier de Aeronáutica ofrendada por el Gobierno Nacional en 1961. Nuestra Señora fue proclamada Patrona de los viajes aéreos y protectora aeronáutica del mundo, esto debido a la tradición que cuenta la traslación de la Casa de Nazaret por los ángeles a Loreto, Italia.

Si seguimos recorriendo la Catedral nos encontraremos con bellas imágenes escultóricas en las naves laterales, las cuales describiremos a continuación: la nave lateral izquierda contiene figuras como la de Nuestra Señora de Loreto Quiteña del siglo XVII; luego se puede ver una imagen de la Virgen Negra con el niño y a continuación encontramos al Cristo de la Buena Esperanza que nos muestra a Nuestro Señor sentado sosteniendo en sus manos una cruz y una balanza. Podemos observar también sobre un pequeño pedestal a Cristo con la cruz a cuestas en el medio de dos figuras, una de ellas representa a Don Bosco y la otra a Santo Domingo de Guzmán; a su lado, a unos metros la Virgen

del Rosario de San Nicolás acompañando a una obra única en Sudamérica: "La dormición de San José". Todas estas imágenes coronadas por columnas salomónicas doradas.

En el costado derecho del altar, antes del inicio de la nave lateral podemos ver a la Virgen del Pilar, una hermosa imagen de reducidas dimensiones. Luego, enfrentando espacialmente a la dormición de San José y con las mismas características de retablo vemos a Jesús con Santa Margarita María La Coque. Aparece a continuación la Virgen de los desamparados y a unos metros Nuestra Señora del Carmen con todos sus atributos; a unos pasos, las imágenes de San Cayetano y Santiago apóstol peregrino, para luego ver a unos metros a Cristo Crucificado tras una reja. Todas estas imágenes guardan el mismo estilo, pudiendo considerárselas dentro del naturalismo de temática religiosa. En una galería contigua a la Iglesia hay un museo con reliquias que fueron conservadas a través de los años y entre las que se encuentran numerosos objetos; un armario con distintos cálices y hábitos

sacerdotales, imágenes de ángeles y el casquete papal de Pio IX.

Los retablos eran maderas talladas, estucadas y policromadas con capas de distintos colores que luego se estofaban con técnicas europeas; éstas consistían en la aplicación de grabados sobre láminas de oro y plata traídos del Tirol austríaco, mientras que los grupos escultóricos procedían de Italia. En cuanto al estilo de los retablos se entiende que es barroco español por dos características: una, la acentuación en lo religioso y otra, su expresividad; los mismos están recargados de relieves y ornamentos que datan de principios del siglo XX.

La Iglesia de Nuestra Señora de Loreto muestra un rico escenario de obras artísticas tanto pictóricas como escultórico-arquitectónicas que a la luz de la metodología iconológica aportan un nutrido caudal de elementos que permiten el conocimiento de las formas y sentido de las interpretaciones que cobraban vigencia en el contexto histórico-cultural de la época. El estudio iconográfico e iconológico es de un valor singular para

entender el proceso histórico que vivía la provincia en términos de su fe religiosa y del aporte cultural que brindó a las generaciones venideras que se enriquecieron de aquellas manifestaciones histórico-religiosas. En este marco se destacan algunas de las imágenes de la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto como es el caso de Santiago Apóstol Peregrino. La imagen exenta de Santiago el Mayor ha dado lugar a la creación de tres tipos iconográficos, pues ha sido representado como Apóstol, Peregrino y Caballero. Los dos primeros se confunden casi siempre, ya que los atributos del peregrino, esclavina con las conchas, sombrero de alas anchas y el Borbón con la calabaza, aún se mantienen en los casos en que aparece únicamente como Apóstol, generalmente de pié, diferenciándose así de los demás. Otro caso digno de destacar es La dormición o tránsito de San José sobre el cual los autores que han meditado acerca de su vida están de acuerdo en que su tránsito ocurrió en el momento en que Jesús ya no tuvo necesidad de él; allí aparece San José en el lecho mortuario rodeado de

ángeles, Jesús y la Virgen. Se destaca también Santo Domingo de Guzmán, quien fuera fundador de la orden de Predicadores y uno de los Santos más venerados en América; nace en el siglo XII y las fórmulas iconográficas seguidas para representarlo no son muy variadas y responden a tipos definidos en el siglo XVI. Se prefirió la figura de un hombre en la edad viril, levemente ascético, con barba corta y cerquillo y vestido con el hábito blanco y negro de la orden. Sus atributos son el perro con pelaje a manchas de los mismos colores del hábito y una tea encendida en la boca recordando el sueño que tuvo la Beata Juana de Aza. Al mismo tiempo alude a todos los religiosos dominicos, los guardianes del Señor, encargados de ahuyentar a los ladrones, es decir a los demonios que rondan alrededor de las almas. Finalmente, la figura de San Cayetano, cofundador de la Orden de los Clérigos regulares teatinos y popularmente conocido como el "Santo del pan y del trabajo"; nació en el siglo XV; estudió Teología, se graduó en Derecho y a los treinta y tres años se ordenó Sacerdote. Es muy difundida la

tipología que se ha mantenido hasta nuestros días y que lo muestra contemplando extático al Niño Jesús que sostiene en sus brazos; por lo general se lo representa con la sotana de Clérigo, pero es frecuente que vista la sobrepelliz y sostenga un lirio.

Al cabo de las observaciones realizadas y luego del análisis iconográfico e iconológico efectuado sobre la vasta existencia de elementos artísticos de variada índole se puede colegir que existe escasa documentación sobre los aspectos artísticos de la Iglesia en cuestión. Asimismo no se conocen grandes ni notables creadores de las obras, a ello puede haber contribuido que el terremoto de 1861 haya eliminado rastros de los autores haciendo desaparecer la documentación que acreditara su paternidad artística. Por otra parte se entiende que la producción de la imaginería proviene de Europa ya que el número de artistas locales en la fecha examinada era escaso lo que implica que no se precise la datación de las obras de la Iglesia. No obstante, y aún cuando no se han hallado trabajos de investigación referidos al objeto de nuestro estudio sí, en cambio, se han podido precisar los momentos históricos

relevantes de la Iglesia a través de los años como su construcción y reconstrucciones posteriores y su crecimiento patrimonial (pinturas, esculturas y reliquias históricas). Podemos concluir que la investigación sobre este monumento histórico-artístico no ha terminado aún restando por desentrañar variados aspectos relativos a la datación y autorías de las obras allí albergadas.

Bibliografía especializada

- 1.- CUETO, Omar A. "La Iglesia Matriz de Mendoza". En: *Cuadernos de Historia del Arte*. Mendoza, Instituto de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, 1996.nº15.pp11-51
- 2.- LOVISOLO, Juan Pablo. "Nuestra Señora del Buen Viaje. Su historia". En: *Cuadernos de Historia del Arte*. Mendoza, Instituto de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, 1997.nº16.
- 3.- PREMAT, Estela del Carmen. *Iglesia Matriz de Mendoza (1561-1864)*.
- 3- "Reconstruyen los muros de la Catedral de Loreto". En: *Los Andes*. Mendoza, 25 de octubre1987.
- 5.- SANTARELLI, Giuseppe. *Loreto*. Ancona, Anibaldi-Congregación Universal de la Santa Casa Loreto, 1997.155p.
- 6.- VERDAGUER, José Aníbal. *Historia Eclesiástica de Cuyo*. Segunda parte. Milano, Premiata Scuola Tipográfica Salesiana, s.f.
- 7.- ZABALZA, Cleto (Monseñor). *Inventario de la Iglesia de Loreto*. Mendoza, Archivo Eclesiástico del Arzobispado de Mendoza (manuscrito), 1919. ADM. Caja 34. Sig 7.8.4.Doc.318. Biblioteca Instituto Paulo VI.

Bibliografía General

- 8.- BUSCHIAZZO, Mario. *Bibliografía del Arte Colonial Argentino*. Buenos Aires, Instituto de Arte. Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires, 1947.
- 9.- DUDA de LUTYK, Marta y Bustos de Evans, Silvia. *Los Historiadores y sus textos. Siglos XX-XXI: Las Nuevas Historias*. Mendoza, Fac. de Filosofía y Letras, UNC, 2007.254p
- 10.- "De la Imaginería Culta a la Devoción Popular". Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, a.2, n° 8, oct-nov-dic 1999.
- 11.- *Iglesia de Loreto (imagen de 1890 aproximadamente)*. Mendoza, *Archivo de Fotografía Histórica, Fac. de Filosofía y Letras, Univ. Nacional de Cuyo, 2008 (Gentileza Prof. Daniel Grilli)*.
- 12.- SCHENONE, Héctor. *El arte después de la conquista. Siglos XXVII y XXVIII. Obras provenientes de Templos de Buenos Aires, Instituciones Religiosas y Civiles, Museos y Colecciones Particulares*. Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. (Catálogo razonado).
- 13.- VILLALOBOS, Delia. "Imaginería Hispanoamericana". En: A.A.V.V. *Imaginería religiosa: A cada santo su vela*. Mendoza, Museo del Área Fundacional 1997.

Sitios Web y Consultas a través de Direcciones Electrónicas

- 14.- <http://www.skyscrapercity.com>. Visitada en octubre de 2017
- 15.- <http://www.monografias.com/trabajos16/virgen-loreto/virgen-loreto.shtml>. Visitada en octubre de 2017.
- 16.- <http://www.corazones.org/lugares/italia/loreto/santa-casa-loreto.htm>. Visitada en octubre de 2017

“Refugios de la cultura en el contexto autoritario de la última dictadura militar argentina. El caso del Goethe Institut en Córdoba”

“Culture refuge during authoritarian context of the last military argentina dictatorship. Goethe Institut in Córdoba”

Refúgios da cultura no contexto autoritário da última ditadura militar argentina. O caso do Goethe Institut em Córdoba”

**Dra. María Verónica Basile
CONICET - IDH – CIFYH
Universidad Nacional de Córdoba
Argentina
mvbasile@gmail.com**

Fecha de envío: 29/06/2017
Fecha de aceptación: 18/07/2017

Resumen:

Las siguientes líneas, se proponer indagar el lugar que ejercieron los institutos culturales extranjeros en el contexto autoritario y represivo de la última dictadura militar en la Argentina (1976 -1983). Este tipo de

entidades se caracterizan por su inserción en la vida cultural y social de un país a través de la enseñanza del idioma, sin embargo también suelen reconocerse por constituirse en espacios de socialización y por el apoyo y difusión de las artes. Desde un enfoque que privilegia los aportes de la historia cultural - reflexionamos sobre el Goethe Institut en la ciudad de Córdoba, considerado para muchos un refugio de la cultura en aquel contexto restrictivo pero también un espacio para la creación y producción artística.

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS, DICTADURA, INSTITUTOS EXTRANJEROS, POLÍTICAS CULTURALES

Abstract:

Foreign cultural institutes are recognized for their insertion in the cultural and social life of a country by the teaching of the language. However, they are also often distinguished by their support and dissemination of arts. In these lines, it is analyzed their role under an authoritarian and repressive context during last dictatorship in Argentina. From an approach that privileges the contributions of cultural history - we refer to the Goethe Institut in the city of Córdoba, considered for many a refuge of culture in that restrictive context but also a space for artistic creation and production.

Keywords:

***ARTISTIC PRACTICES, DICTATORSHIP, FOREIGN
INSTITUTES, CULTURAL POLICIES***

Resumo

As seguintes linhas, propõem-se indagar o lugar que exerceram os institutos culturais estrangeiros no contexto autoritário e represivo da última ditadura militar na Argentina (1976 -1983). Este tipo de entidades caracterizam-se por sua inserção na vida cultural e social de um país através do ensino do idioma, porém acostumam se reconhecer por se constituir em espaços de socialização e pelo apoio e difusão das artes. Desde um enfoque que privilegia os aportes da história cultural – refletimos sobre o Goethe Institute na cidade de Córdoba, considerado para muitos um refúgio da cultura naquele

contexto restritivo mas também um espaço para a criação e produção artística

Palavras chaves:

***PRÁTICAS ARTÍSTICAS, DITADURA, INSTITUTOS
ESTRANGEIROS, POLÍTICAS CULTURAIS***

“Refugios de la cultura en el contexto autoritario de la última dictadura militar argentina. El caso del Goethe Institut en Córdoba”

Introducción

En la ciudad argentina de Córdoba pueden reconocerse un número significativo de entidades culturales vinculadas a países extranjeros. Por un lado, hallamos aquellas asociaciones por afinidad de origen conformadas por inmigrantes o sus descendientes pero que no necesariamente tienen una relación directa u oficial con el país, comunidad o región con la que se identifican. Gran parte de ellas son producto de las olas migratorias de fines del siglo XIX y que tenían como propósito funcionar como mecanismos de solidaridad, de ayuda mutua entre los recién llegados. No obstante, poco a poco fueron extendiendo sus actividades y ejerciendo un rol activo con el resto de la sociedad. Por otro lado, pueden señalarse aquellas instituciones que si poseen una articulación oficial con la nación de origen, llegando a ser incluso consecuencia de una política exterior pero también pueden reconocerse otras surgidas desde el ámbito local y que luego obtendrían el reconocimiento y validez político-institucional. No es nuestro propósito hacer o seguir algún tipo de clasificación teórica sobre estas entidades, sino más bien poder

diferenciarlas para dar cuenta de las particularidades de aquella que si es objeto de nuestro análisis, es decir el *Goethe Institut* (Instituto Goethe Córdoba, en adelante IGC).

En términos temporales, nos ubicamos en el período que comprende el último régimen cívico militar de facto, autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional* durante sus fases de *agotamiento y descomposición* (Quiroga, 2004). Concretamente, revisamos los años 1980 – 1983. Nos preguntamos acerca de aquellas posibles *hendiduras y/o espacios* de expresión artístico-cultural en el marco de un contexto autoritario y represivo, que bajo el Terrorismo de Estado ejerció la censura y la persecución. No obstante, como ya han dado cuenta un número importante investigaciones desde el propio gobierno autoritario y por fuera del ámbito oficial existieron iniciativas y espacios que promovieron, desarrollaron y contuvieron diferentes prácticas y manifestaciones artístico-culturales.ⁱ

En términos metodológicos, consultamos fuentes documentales escritas, en su mayoría de carácter hemerográfico (concretamente una revista de difusión cultural oficial municipal *La Guía de Córdoba Cultural* publicada entre los años 1980 a 1983 y el diario local *La Voz del Interior*). Debemos advertir que ante la consulta institucional y de la biblioteca de la sede del *Goethe Institut* en Córdoba, la respuesta fue que no disponen de un archivo que preserve la documentación o materiales vinculados a la entidad. Si pudo observarse un acervo bibliográfico especializado en la enseñanza del idioma, literatura y artes visuales. Encontramos, sólo un número limitado de publicaciones concernientes a la relación histórica entre Alemania – Argentina; no así materiales gráficos, folletería, anuarios u otros materiales destinados a mostrar y/o recopilar la labor del IGC. En cierta medida, de acuerdo a una de las bibliografías consultadas, esta decisión de *no acopio, conservación y/o resguardo* de papelería institucional parece ser parte de una política de la entidad. En efecto, nuestra revisión de fuentes se amplió a aquellas

caracterizadas como secundarias, en su mayoría producidas de manera reciente.

En los relatos posdictadura, hallamos de manera recurrente la descripción y/o referencia al Goethe Institut como uno de los micro espacios en el marco autoritario que funcionó como lugar de refugio, encuentro y libertad. Sin embargo, como parte de esas lecturas bibliográficas, advertimos que esto parecía ser una particularidad no solamente local (es decir, de las sedes en la Argentina) sino también durante el régimen franquista en las filiales españolas de Madrid y Barcelona. Rocío Roble Tardío, quien aborda dichas experiencias, los define como “espacios de excepción política”. De acuerdo a la autora, esto derivaría de “su naturaleza diplomática, en tanto que unidades dependientes del Ministerio de Cultura y de Asuntos Exteriores del Gobierno de la República Federal de Alemania”, podían ser considerados lugares “donde la reunión no constituía delito y donde no había restricciones ideológicas” (2014:47). Sin embargo, no consideramos que tal definición pueda ser utilizada para el caso local y por lo tanto preferimos

explorar los sentidos adjudicados y que emerge en los testimonios como *refugio*.

Antes de seguir avanzando, consideramos necesario explicitar el derrotero del Goethe Institut en el contexto internacional y particularmente en el caso cordobés.

1. Los orígenes

El *Goethe Institut* inició sus actividades en el marco de la posguerra. De acuerdo al relato oficial, un grupo de pioneros interesados en la enseñanza y la difusión del idioma alemán habían decidido crear una institución que se diferenciara del Instituto Alemán oficial y representara la cultura y la lengua alemanas en el exterior. Entre los objetivos fundacionales se hallaban la difusión del idioma y el fomento de la cooperación cultural internacional. Pero de acuerdo a dos de sus representantes Thomas Lindemann y Christian Lüffe subyacía aquel “afán de sacar a Alemania del aislamiento de la guerra y el III Reich.”ⁱⁱ En 1951 se funda el primer instituto en Múnich y al año siguiente se inaugura la primera sede extranjera en Atenas (Grecia),

donde ya existía un antecedente de una asociación cultural greco alemana. También hayamos que en 1952 se abrió en la ciudad de Santiago de Chile dentro del continente americano.ⁱⁱⁱ En la década del sesenta, el Departamento Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores resolvió asumir la administración de casi totalidad de los institutos culturales alemanes en el extranjero que hasta entonces habían dependido de las embajadas y representaciones diplomáticas. De esta manera, ejercerían la representación cultural de la República Federal de Alemania.^{iv} El trabajo cultural en el extranjero era reconocido oficialmente como el tercer pilar de la política exterior alemana (además de la económica y la diplomacia tradicional). En efecto, el resultado fue la creación de ciento setenta entidades en casi setenta países.^v En materia de organización institucional, cada área geográfica responde a un director regional (actualmente con sede de Sao Paulo, Brasil).

En la Argentina, se radica primero en Buenos Aires en el 1967 y un año después comienza a funcionar en Córdoba. De acuerdo a la recopilación documental, la sede local

surge por el impulso de un grupo de mujeres ligadas a la enseñanza de la lengua alemana y las tareas de traducción: Herta Noak y María Esther Novillo de Liebau, con Charlotte von Lücken y Gustava Behrend de Lugartenientes. Algo similar, puede reconocerse en la constitución local de la Alianza Francesa.

En el período que abordamos, con características similares y una intensa grilla de actividades formaban parte del entramado cultural cordobés: el ACIC del Centro Unión Israelita, la Alianza Francesa de Córdoba (desde 1931) y la Asociación Británica (desde 1939). A excepción del centro israelita, constituyeron como labor central la enseñanza de la lengua extranjera y poco a poco adquirieron una fuerte presencia cultural. Si bien surgen como emprendimientos locales al ser reconocidos e integrados por la representación extranjera, en el caso del IGC y la Alianza Francesa, la dirección era desempeñada por una persona de origen extranjero, es decir perteneciente y designado por la sede central de la entidad.

En términos geográficos o físico-espaciales, la mayoría se situaron en las adyacencias del considerado centro histórico, coincidente con la traza originaria del pasado colonial, seguía siendo el lugar donde se concentraba la mayor actividad de la ciudad. Las autoridades cívico-militares al frente del poder municipal se habían propuesto para fines de los años setenta un plan urbanístico orientado hacia la periferia que era a su vez acompañado de una descentralización cultural que en concreto significó la refuncionalización de antiguos mercados de abastos barriales devenidos en centros culturales oficiales.^{vi} No obstante, el centro continuaba concentrando los espacios culturales oficiales y comerciales (cines, salas de teatro, galerías, museos, como así también bares, entre otros); no así aquellos que pueden ser considerados independientes (más bien vinculados con ello denominado underground y/o alternativo, en gran medida localizados en los barrios. Por otra parte, ese *centro* era sede de poder administrativo, bancario y eclesiástico además del policial. En relación a ello, debe mencionarse que alrededor de la plaza central, lo que en tiempos coloniales funcionó como Cabildo, sede

administrativa y judicial de la ciudad, estuvo alojada la dependencia de la Policía provincial y junto el Departamento de Informaciones denominado D2 y que fuera uno de los centros de detención clandestina y tortura de la ciudad^{vii}. En este sentido, nos permitimos recuperar al decir y conforme a los aportes de la Red Conceptualismo del Sur (2012) esa latencia y convivencia entre el *terror* y *la fiesta*, lo *vital* y *la muerte*, en el marco de esa confluencia espacial. Asimismo, permite pensar en las circulaciones o recorridos posibles de los sujetos en la ciudad.

Como venimos señalando, los institutos extranjeros no limitaron su actividad a la enseñanza de lengua sino que funcionaron también como operadores culturales, ofreciendo en sus sedes posibilidades de encuentro y socialización a partir de una abundante y variada programación artística pero también en la biblioteca, mencionada en muchos relatos como espacio de contención. A través de ICG arribaron además exposiciones itinerantes promovidas por la sede central y que circulaban por la red institutos en los diferentes países.

En ese mismo sentido, oficio como espacio de intercambio entre prácticas experimentales internacionales y locales. De acuerdo a la memoria institucional del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa: “el Goethe- Institut Córdoba alimenta la agenda del museo desde mediados de los setenta con numerosos ciclos de exposiciones (obra gráfica, principalmente), conciertos, conferencias y otras actividades.”^{viii} En las fuentes hemerográficas relevamos tanto la realización de un significativo número de muestras de arte plástico individuales y colectivas, conferencias vinculadas a la ciencia, la literatura, como así también ciclos de música y de cine y presentaciones teatrales, entre otros. De esta revisión puede además reconocerse cierto tejido conectivo que iba conformando el IGC con otras instituciones locales.

En relación a las artes escénicas, un emblema de la institución fue el Teatro Goethe Córdoba que exploró tanto la dramaturgia alemana pero traducida y adaptada al contexto local como también en materia escénica, puestas y técnicas no convencionales. Desde el año 1968

participaron en él numerosos referentes del teatro local (Mabel Brizuela, Víctor Moll, Jorge Pinus, Sofía Waisbord, Raúl Brambilla, entre otros). Incluso Rafael Reyeros formó parte de la agrupación como su escenógrafo. Antes de cumplir una década, el grupo enfrentó su desmembramiento, en tanto las condiciones impuestas por este régimen dictatorial obligaron a muchos a exiliarse. Algunos de ellos, dejaron el país y presentaron sus obras en España.^{ix} Tras estar un tiempo en Alemania, su directora Chete Cavagliatto retorna en 1980 a la Argentina. En ese contexto en el que sólo seguían funcionando unos pocos grupos, reanuda el funcionamiento del Teatro Goethe. Algunas de las obras fueron: *La balada de Bertold Bretch* de Herbert Lederer (1978), *Los prójimos* (1978), de Tankret Dorst: *La curva* (1981) y *Los parientes* (1982), entre otras.

Un hecho anecdótico, pero que da cuenta del lugar que ejercieron estas instituciones en la promoción cultural local en tiempos autoritarios fue la participación del grupo en el Festival *Cervantino* de 1983. Este evento que tiene lugar en la ciudad de Guanajuato (México) propone reunir las

“*mejores expresiones del mundo*” en música, teatro, danza y artes visuales. El *Teatro Goethe* había sido invitado y si bien los organizadores garantizaban los costos del alojamiento, no los del viaje. Por ello, el grupo solicitó ayuda al gobierno nacional y provincial (aún dictatorial) para poder asistir ejerciendo la representación del país en el festival. Sin embargo, fueron rechazados en ambas esferas gubernamentales, esgrimiendo entre los argumentos oficiales el hecho de no se tratará de dramaturgia argentina (la obra era *Mockinpott* del autor alemán Peter Weiss). El hecho fue atendido por la prensa y finalmente en conferencia se anunció que sería el propio Goethe Institut el que asumiría los costos lo que significó que el grupo cordobés asistiría al Festival pero como representante Alemania Federal.

2.Un *refugio cultural* en tiempos de autoritarismo

El Goethe Institut fue considerado para muchos un lugar emblemático de contención y libertad en el contexto restrictivo de la última dictadura militar argentina. En

relevamiento realizado es frecuente encontrar testimonios que lo describen como un espacio de reunión, expresión y de acceso a aquello que estaba restringido por el régimen autoritario. De manera metafórica muchos refieren – tanto a la sede porteña como a la local – como *un bunker, una isla, un refugio, un oasis*. Incluso este atributo fue recuperado y señalado en una publicación institucional destinada a reflejar los ciento cincuenta años de las relaciones entre Alemania y Argentina, tomando como hito originario el Tratado de Amistad, Comercio y Navegación de 1857. Como parte de ese vínculo se encuentra la sede porteña respecto del que se señala: “en 1976 se convirtió en uno de los epicentros del primer cine experimental o underground argentino (...) en plena dictadura militar fueron proverbiales los ciclos de cine documental que no se podían exhibir en otro lado.”^x En relación a ello, el director y guionista Pablo Mazzolo, se aproxima a la definición “espacios de excepción” de Rocío Robles Tardío (2014): “*durante la dictadura el Instituto Goethe era como un refugio donde podían mostrar sus películas sin que los persiguieran, era como una especie de pequeña embajada,*

porque era alemán” (Bernáthová, 2014). Algunas referencias sobre la sede cordobesa son transcriptas a continuación. Con motivo de celebrarse quince años de su apertura en Córdoba el diario local recordaba:

En los años de ira (la época del proceso), el Instituto Goethe supo ser como un bunker, una reserva de ecología cultural donde preservar ideales y normas de conducta, dónde reunirse y hablar de temas ahuyentados o vedados. “Pude sobrevivir gracias a los Goethe, con seminarios, ciclos de conferencias y el tácito aval que me brindaban”, repetía el arqueólogo y antropólogo Rex González cuando le recordaban la persecución de la que fue objeto porque sus documentales con Jorge Prelorán lo tornaron “sospechoso” a la mirada omnímoda del régimen.

(...) Por entonces y al promediar la década del '70 conocimos a los realizadores del “nuevo cine alemán”, a Fassbinder, Herzog y Wim Wenders y su testamento del desvarío nacionalsocialista. Desfilaban visitantes que hablaban de los cerebros lavados por la propaganda o desplegaban enormes muestras fotográficas con objetivos primeros planos de la miseria y la esperanza latinoamericanas. La música – tan bella y la más “apolítica de las artes” – es un coto clásico e inexpugnable de

los alemanes, al que ingresaron *ensembles* de danzas modernas y contemporáneas.^{xi}

Como señaláramos muchos de quienes eran asiduos de las actividades programadas por el IGC o que concurrían a la biblioteca coinciden en describirlo como una *isla*, un espacio casi autónomo que les permitía acceder a materiales literarios o filmicos. Entre los artistas visuales – por aquellos años estudiantes – puede mencionarse a Jorge Torres quien en un video conmemorativo de los cincuenta años del IGC reconoce las muestras y la biblioteca fue clave para su formación y que les permitió tener un panorama de lo que ocurría en las artes visuales en el mundo.^{xii} Por otra parte, el artista Aníbal Buede relataba:

Lo que para nosotros era una isla era el Instituto Goethe. Tenía una biblioteca donde podíamos descubrir cosas que no veíamos en ningún lado. Pasaban muchas cosas, pelis de Wim Wenders, de Herzog, documentales de festivales de teatro, allí también descubrí a Pina Bausch. Creo que casi toda mi generación tiene mucho que ver con eso. Por otro lado, nuestros predecesores conformaban una generación sin maestros, no tenían referentes (los milicos se encargaron de eso) y el Goethe —aunque por

vertientes distintas— también fue su fuente.
(...) (En Balangero, N. & Burba, 2012:15)

Diego Tatián también con motivo del aniversario escribió:

La vitalidad cultural del Goethe-Institut Córdoba durante la transición democrática de los años 80 -en los que asistí durante muchas tardes a los cursos de alemán, idioma al que pude asomarme con placer y desaprendí después- fue parte de una marca festiva y afectiva que envolvió a la ciudad recuperada de su noche más oscura, y que la ciudad no olvida. Durante la dictadura había sido -dicen quienes acudían allí para buscar palabras libres, en el idioma que fuere, que no podían ser pronunciadas casi en ninguna otra parte- un importante espacio de encuentro para los seres diezmados de la utopía, arrojados a la intemperie cultural y política de ese tiempo aciago. Pero en los años 80, como un fulgor, se liberó un deseo de otros, un anhelo de comunidad y una discusión sobre todas las cosas que encontró en el Goethe una apertura para cobijar nuevas experiencias y receptar las rarezas culturales de los inquietos, los conjurados de otro mundo y los no conformes. Una lengua, una biblioteca, la puesta en circulación de la

filosofía, el teatro, la literatura, las ciencias, la música y el cine forjaron la trama de una intervención urbana persistente e intensa (...) ^{xiii}

La propia directora, Chete Cavagliatto, manifestó que el Teatro Goethe le salvo la vida: “fue una protección intramuros... fue bastión para los intelectuales y artistas de Córdoba. Fue el único lugar donde se podía hablar de ciertas cosas, donde la gente se podía quedar después de una conferencia, una obra de teatro o un concierto, para hablar sobre lo que estaba pasando” (Pérez, 2010 p.18).

De alguna manera estos testimonios dan cuenta de esa función de *resguardo* que ejerció el Goethe Institut y que luego continuó contribuyendo e incidiendo a través de sus diversas actividades en la trama cultural cordobesa

3. Reflexiones de cierre

En estas últimas líneas no nos proponemos dar cuenta exclusivamente de conclusiones arribadas sino más bien una apertura a nuevos interrogantes y reflexiones de carácter abierto. Asimismo, señalar que si bien, abordamos

la experiencia del Goethe Institut, es posible una lectura amplia del entramado cultural cordobés en el contexto autoritario. Asimismo, señalar se inserta en una línea de investigación más amplia que se propone indagar sobre las políticas culturales en un sentido macro pero también sobre las prácticas artísticas *entre* la dictadura y la posdictadura, explorando esferas oficiales e independientes como así también vínculos y redes translocales.

Concretamente en relación a lo aquí desarrollado, consideramos que pensar sobre el derrotero IGC nos permite reconocerlo como una entidad *no neutral* en relación al desarrollo de determinadas prácticas artísticas en el contexto local. Puede ser valorado como lugar de encuentro y de debate *en libertad* en un período marcado por la clausura, la persecución y la censura. Por otra parte, puede observarse como un espacio con una propuesta diferente a las oficiales, tendiente a propiciar manifestaciones artísticas de carácter experimental. En estos puntos hallamos coincidencias con lo ocurrido en la sede porteña pero también con las filiales españolas de

Madrid y Barcelona durante el régimen franquista de acuerdo al trabajo de Rocío Robles Tardío. Compartimos con la autora la existencia de “cierto interés por convertir los Institutos en centros de referencia, nacional pero sobre todo internacional, para el pensamiento, la cultura y la creación artística contemporánea” (Robles tardío (2014: 47).

Es posible reconocer su accionar como parte de la política cultural exterior del gobierno alemán, pero también, de acuerdo a nuestro interés, como parte de las influencias extranjeras en el desarrollo del campo artístico-cultural cordobés. Visible en la realización de actividades específicas como parte de la política de promoción cultural pero también a través de la biblioteca de la institución que permitía el acceso a obras y materiales bibliográficos vinculados a las (neo) vanguardias en un momento en que se ejercía un importante control sobre determinados conocimientos y a los que era posible acceder. No obstante, funcionó también como un espacio de socialización,

reunión e intercambio, en un momento en que este tipo de actividades estaban prohibidas.

La revisión de las actividades llevadas a cabo por el IGC y la recuperación de algunos relatos por parte de quienes participaron o frecuentaron la entidad, permite poner en cuestión la idea de que durante el régimen autoritario no habría habido políticas culturales o que consistía una total clausura del campo cultural. En ese mismo sentido, permite reconocerlo como uno de esos *espacios* en los que fue posible mantener y desarrollar ciertas prácticas artístico-culturales en un contexto represivo. Para muchos un espacio referencial sintetizado en metáforas como *un bunker, un oasis, una isla, un refugio...*

Bibliografía

Balangero, N. & Burba, L (2012): Aníbal Buede. Colección 1.330.022, etcétera / artistas contemporáneos de Córdoba, Córdoba: Ediciones Casa13.

Bernáthová, D.: “Una mirada al cine experimental de Buenos Aires”, Radiodifusión Checa 7, Radio Praga, 04/12/2014. URL: <http://www.radio.cz/es/rubrica/panorama/una-mirada-al-cine-experimental-de-buenos-aires>

Pérez, S.:Entrevista a Chet Cavagliatto. Influencias del teatro alemán en Córdoba en las décadas de 1970 y 1980. El Teatro Goethe, puestas en escena y técnicas de trabajo”, *Revista Avances* N° 16, 2010. pp. 11-26.

Pérez, S. & Acastello, A.: “Ruptura del espacio escénico en el teatro de Córdoba en los `70. La propuesta espacial del grupo *Teatro Goethe*. Tensiones entre campos culturales nacionales e internacionales”. En: Nusenovich Marcelo & Zablosky, Clementina (Dir.) *Fragmentos para una historia de las artes en Córdoba*. Córdoba: Ed. Brujas, 2013.

Robles Tardío, R.: “El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo”, *Revista Desacuerdos* N° 8, 2014, pp. 46 – 81.

Tatián, D.: “Más allá de la lengua” En: <https://www.goethe.de/ins/ar/es/ueb/50j/20956535.html>
Recuperado: 29 de octubre de 2017.

Fuentes documentales y hemerográficas

Argentina – Alemania. Un recorrido a lo largo de 150 años de relaciones bilaterales, Embajada de la República Federal de Alemania, 2007.

Folleto que acompaña la exposición "Museo Caraffa 100 Años. Notas desplegadas" (2014), Gobierno de la Provincia de Córdoba, Argentina.

Guía de Córdoba Cultural, Municipalidad de Córdoba, Argentina (1980 – 1983)

Diario La Voz del Interior

ⁱ Véase: Basile (2014). En un trabajo anterior abordamos parte de las políticas culturales oficiales del municipio de Córdoba durante el régimen de facto, como así también gran parte de las ponencias presentadas en la primera y segunda edición de las Jornadas de discusión de avances de investigación: “Entre la dictadura y la posdictadura. Producciones culturales en Argentina y América Latina” (2013 y 2014).

ⁱⁱ “El oficio de ser historia”, diario La Voz del Interior, Artes y Espectáculo, tapa 20/06/1992.

ⁱⁱⁱ De acuerdo a lo que pudimos relevar, además de Chile, surgieron sedes en La Paz (Bolivia) en 1954, en 1963 Sao Paulo (Brasil) y Montevideo (Uruguay), entre otras.

^{iv} Debe señalarse que además del Goethe Institut otras organizaciones intermediarias son el DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico), la Fundación Humboldt que en el caso de Córdoba hay articulado actividades.

v A la fecha de este trabajo hay 159 institutos en 98 países. En la década de los noventa, por razones presupuestarias un número importante de estas entidades fueron cerradas.

^{vi} Véase Basile, M. V. “Políticas de juventud, teatro y dictadura en la ciudad de Córdoba (1980 – 1983)”, en González & Basile (coordinadoras) *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas. Fragmentos históricos sobre la década de 1980*, Córdoba: Alción, 2014. Pp. 109-134

^{vii} Hoy funcionando como Archivo Provincial de la Memoria.

^{viii} Folleto que acompaña la exposición "Museo Caraffa 100 Años. Notas desplegadas" (2014), Gobierno de la Provincia de Córdoba, Argentina.

^{ix} Véase “Nuevas actuaciones del grupo «Teatro Goethe», de Córdoba (Argentina), en Barcelona”, *La Vanguardia Española* 18 de febrero de 1977 p.44 (la denominación Goethe en vez de Goethe se mantiene por el original, que figura así titulado y en el cuerpo del texto).

^x Argentina – Alemania. Un recorrido a lo largo de 150 años de relaciones bilaterales, Embajada de la República Federal de Alemania, 2007. p.120

^{xi} “Anillos de plata”, diario *La Voz del Interior*, Artes y Espectáculos, tapa, 22 de junio de 1992.

^{xii} Jorge Torres:

(<https://www.goethe.de/ins/ar/es/ueb/50j/20944161.html>)

Recuperado: 29 de octubre de 2017.

^{xiii} Tatián, Diego: “Más allá de la lengua”

(<https://www.goethe.de/ins/ar/es/ueb/50j/20956535.html>)

Recuperado: 29 de octubre de 2017.