



EDICIÓN 16
JULIO - DICIEMBRE 2022
E-ISSN 2389-9794





Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte 16, julio-diciembre de 2022
Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín
E-ISSN 2389-9794

Vicerrector de la Sede: Juan-Camilo Restrepo-Gutiérrez Dr.
Decana de la Facultad: Johanna Vázquez-Velásquez Dra.
Directora del Departamento: Elissa-Lorraine Lister-Brugal Dra.

Director-editor: Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona Dr.
Asistente editorial: Daniela López-Palacio

Comité Editorial

Adolfo León-Grisales Dr., Universidad de Caldas, Colombia
Beatriz-Elena Acosta Mg., Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, Colombia
Felipe Beltrán-Vega Mg., Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia
John-Fredy Ramírez-Jaramillo Dr., Universidad de Antioquia, Colombia
María-Eugenia Chaves-Maldonado Dra., Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Colombia

Comité Científico

Aura-Margarita Calle-Guerra Dra., Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia
Carlos Rojas-Cocoma Dr., Universidad de los Andes, Colombia
Isabel-Cristina Ramírez-Botero Dra., Universidad del Atlántico, Colombia
Laura Quintana-Porras Dra., Universidad de los Andes, Colombia
María-Cecilia Salas-Guerra Dra., Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Colombia
Mario-Alejandro Molano-Vega Dr., Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia
Mauricio Vásquez-Arias Dr., Universidad EAFIT, Colombia
Mauricio Vélez-Upegui Mg., Universidad EAFIT, Colombia

Corrección y edición de textos: Daniela López-Palacio

Diseño y diagramación: Melissa Gaviria, Oficina de Comunicaciones, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Portada: Omar Portela, *Soledades*, fotografía digital, 22 de marzo de 2020.

Páginas del número: 204 / **Periodicidad:** semestral

Dirección: Carrera 65 No. 59A-110, edificio 46, oficina 108, Centro Editorial, CP 050034, Medellín, Antioquia, Colombia

Teléfono: (604) 4309000 - 46282

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Sitio web: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica>



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

EDITORIAL

5-8

Nota editorial número 16

Editorial issue 16

Nota editorial número 16

Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona

TEMA LIBRE / OPEN TOPIC / TEMA LIVRE

9-32

Inventión e inventiva en el arte colonial: una aproximación al corpus neogranadino

Invention and Inventiveness in Colonial Art: An Approach to the New Granada Corpus

Invenção e inventividade na arte colonial: uma aproximação ao corpus da Nova Granada

Almerindo Ojeda

33-67

Una industria del ornamento. Arquitectura, construcción y nacionalismo en Argentina (1914-1929)

An Ornament Industry. Architecture, Construction and Nationalism in Argentina (1914-1929)

Uma indústria de ornamentos. Arquitetura, construção e nacionalismo na Argentina (1914-1929)

Juan-Pablo Pekarek

68-98

El espacio arquitectónico: entre la oportunidad de enlazar arte/vida y de reconducir la arquitectura al arte

The Architectural Space: between the Opportunity to Link Art/Life and to Redirect Architecture to Art

O espaço arquitetônico: entre a possibilidade de vincular arte e vida e o redirecionamento da arquitetura para a arte

José-Fernando Fraenza y Natalia-Sofía Destéfanis

99-119

Zoran Mušič y la experiencia visual del cuerpo en el campo de concentración de Dachau

Zoran Mušič and the Visual Experience of the Body in the Dachau Concentration Camp

Zoran Mušič e a experiência visual do corpo no campo de concentração de Dachau

Luis-Fernando Vélez-Osorio

120-143

Mundo y Ser: filosofía de la visión y pintura como fenómeno expresivo en Maurice Merleau-Ponty

World and Being: Philosophy of Vision and Painting as an Expressive Phenomenon in Maurice Merleau-Ponty

Mundo e Ser: filosofia da visão e pintura como fenômeno expressivo em Maurice Merleau-Ponty

Cruz-Elena Espinal-Pérez

144-170

Sobre la noción de imagen en José Luis Pardo y Gilbert Simondon: a propósito de la relación entre filosofía y estética

On the Notion of Image in José Luis Pardo and Gilbert Simondon: Regarding the Relationship between Philosophy and Aesthetics

Sobre a noção de imagem em José Luis Pardo e Gilbert Simondon: sobre a relação entre filosofia e estética

Isabella Builes-Roldán

GALERÍA / GALLERY

171-177

Traducción. Selección de poemas de Tristan Derème

Translation. Selection of Poems by Tristan Derème

Tradução. Seleção de poemas de Tristan Derème

Juan-Carlos Atehortúa-Sampedro

178-194

Artista invitado. Otra Medellín otra

Guest Artist. Another Medellín Other

Artista convidado. Outro Medellín outro

Omar Portela

195-203

Videoarte. Paisajes codificados

Videoart. Coded Landscapes

Videoarte. Paisagens codificadas

Esteban Gutiérrez-Jiménez



Nota Editorial 16

Queridos lectores,

Nos alegra contarles que finalmente, después de un proceso largo (poco más de un año), Dialnet (Difusión de Alertas en la Red) el pasado 11 de noviembre de 2022 incluyó la revista en su repositorio <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=27799>

“Dialnet es un portal de difusión de la producción científica hispana cuyo funcionamiento se inició en 2001 especializado en ciencias humanas y sociales. El portal está gestionado por la Fundación Dialnet, de la Universidad de La Rioja, una entidad sin ánimo de lucro creada en febrero de 2009 para la gestión y desarrollo de una de las mayores bases de datos de literatura científica del mundo”.

Es un logro más para la visibilidad de la revista y para que siga creciendo como lo viene haciendo en años recientes. También es un reconocimiento al trabajo de nuestro equipo editorial a lo largo de estos tres años en que se ha ido fortaleciendo la publicación. Agradecimientos especiales a la asistente editorial de la revista, Daniela López Palacio, a la coordinadora de revistas de la Facultad, Ana Lucía Pérez Rodríguez, a la traductora Olga Patricia Correa, y al director del centro editorial, profesor Manuel Bernardo Rojas por todo su apoyo a este proyecto editorial

El número 16, tema libre abre con el texto de Almerindo Ojeda, “Inventión e inventiva en el arte colonial: una aproximación al corpus neogranadino”, que plantea a los grabados como una fuente de inspiración fundamental del arte colonial. Dichas obras no se limitaron a simplemente copiar los modelos europeos, sino que el autor



evidencia que el arte neogranadino tuvo varios distanciamientos explicados por diversos mecanismos de la inventiva como la impresión, la reproducción, la traducción, la instalación, la combinación, la adaptación, la reinterpretación y la invención, categorías que amplían y enriquecen el debate en torno a la cultura colonial.

Seguidamente, Juan-Pablo Pekarek en “Una industria del ornamento. Arquitectura, construcción y nacionalismo en Argentina (1914-1929)” estudia el impacto del campo académico y profesional de los arquitectos en Argentina, entre la primera guerra mundial y la época de la depresión financiera en un contexto de modernización de la industria de la construcción, que buscó sustituir importaciones. El hierro y el hormigón jugarán un papel central en los debates en torno al nacionalismo y a las imposiciones del desarrollo industrial local.

José-Fernando Fraenza y Natalia-Sofía Destéfani presentan “El espacio arquitectónico: entre la oportunidad de enlazar arte y vida y reconducir la arquitectura al arte”, donde analizan la relación de la arquitectura y el concretismo rioplatense, a partir de la redefinición del concepto del espacio propuesto por Tomás Maldonado. Para ello plantean la importancia de la noción del espacio en la arquitectura moderna a partir de las vanguardias artísticas y como esta nueva noción generó una renovada conexión interdisciplinar entre la arquitectura y las artes visuales.

A continuación, sigue Luis-Fernando Vélez-Osorio y su artículo “Zoran Mušič y la experiencia visual del cuerpo en el campo de concentración de Dachau”, que se aproxima a los dibujos del pintor esloveno Anton Zoran, un deportado que registra los cuerpos de los prisioneros. Cuerpos materiales y cuerpos sociales que fueron destruidos por las extenuantes jornadas de los campos de concentración. Pero el artista encuentra en esos cadáveres vivos algo que no pudo ser destruido y que identifica como *esencial*. Para aproximarse a este concepto el autor del artículo se apoya en Soler, Levi y Blanchot.

Cruz-Elena Espinal-Pérez en “Mundo y Ser: filosofía de la visión y pintura como fenómeno expresivo en Maurice Merleau-Ponty” propone un enfoque desde una ontología de la visión para dilucidar al arte pictórico como fenómeno expresivo. Para ello se plantea como eje la relación entre mundo y ser y visible e invisible.

Por último, Isabella Builes-Roldán cierra la sección de artículos con el texto “Sobre la noción de imagen en José Luis Pardo y Gilbert Simondon: a propósito de la relación entre filosofía y estética”, que inicia con una breve historia conceptual de la imagen y como se ha abordado. Posteriormente indaga sobre la imagen

entendida como espacio desde la teoría de José Luis Pardo. Finalmente, la autora aborda la concepción de Gilbert Simondon sobre la imagen y la articula con la propuesta de Pardo.

Abrimos la sección Galería, con la traducción de Juan-Carlos Atehortúa-Sampedro de los poemas de Tristan Derème, un poeta francés que fue olvidado a inicios del siglo XX. Aquí se traducen algunos de sus poemas de 1910 para su libro *Petits Poèmes*, que nos cuentan sobre la vida, el amor, los sueños y la figura del escritor.

Como Artista invitado tenemos al fotógrafo Omar Portela, que a partir de su lente nos comparte una particular mirada de la ciudad –concretamente Medellín– desde la perspectiva de las azoteas de las más altas e icónicas edificaciones. Su obra fotográfica articula arquitectura, historia, patrimonio y temas sociales.

Finalmente, cerramos esta edición con el Videoarte “Paisajes codificados” de Esteban Gutiérrez-Jiménez, doctor en arte y arquitectura y docente del Instituto Tecnológico de Medellín (ITM). Su obra se preocupa por rastrear los cambios culturales que generan las tecnologías digitales. En “Paisajes codificados”, se explora la relación dinámica del paisaje urbano con el paisaje natural, una tensión constante entre la modernización y el crecimiento urbano frente a la naturaleza. Es por medio del computador que colecciones de fotografías y videos de paisajes se transforman en su obra en escenas digitales que mudan constantemente.

Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona

Doctor en Historia. Profesor titular en dedicación exclusiva

 <https://orcid.org/0000-0002-0743-0228>

Director-Editor





Quar.P.T

Invención e inventiva en el arte colonial: una aproximación al *corpus* neogranadino

Almerindo Ojeda





Invención e inventiva en el arte colonial: una aproximación al corpus neogranadino*

Almerindo Ojeda**

Resumen: es bien sabido que los grabados proporcionaron los modelos fundamentales para el arte colonial hispanoamericano. Pero el arte colonial no se limitó a copiar grabados. El propósito de este artículo es demostrar que el arte colonial neogranadino, al igual que las otras variantes regionales del arte colonial previamente estudiadas por el autor, aplicó una serie de *mecanismos de la inventiva* a los grabados que le sirvieron de modelo, a saber, *impresión, reproducción, traducción, instalación, combinación, adaptación, reinterpretación, e invención*. Es de esperar que este estudio del arte neogranadino contribuye, tanto al esclarecimiento de la contribución específica del arte colonial a la historia universal del arte, como a la identificación de su verdadera originalidad o autonomía.

Palabras clave: historia del arte; arte colonial; Nuevo Reino de Granada; inventiva; circulación de imágenes; usos del grabado.

* **Recibido:** 30 de abril de 2021 / **Aprobado:** 10 de septiembre de 2021 / **Modificado:** 21 de septiembre de 2021. Este artículo es resultado de la investigación *Fuentes Grabadas del Arte Colonial*. Se agradece a Marta Fajardo de Rueda, Laura Liliana Vargas Murcia, María Cecilia Álvarez White y Gustavo Adolfo Vives Mejía por sus valiosos comentarios a una primera versión de este artículo.

** Doctor en Lingüística por The University of Chicago (Chicago, Estados Unidos). Profesor emérito de University of California (Davis, Estados Unidos). Profesor Honorario de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima, Perú)  <https://orcid.org/0000-0002-3396-0150>  aeojeda@ucdavis.edu

Cómo citar / How to Cite Item: Ojeda, Almerindo. "Invención e inventiva en el arte colonial: una aproximación al corpus neogranadino". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 16 (2022): 9-32.





Invention and Inventiveness in Colonial Art: An Approach to the New Granada Corpus

Abstract: it is well known that engravings provided the fundamental models for Spanish American colonial art. But colonial art was not limited to copying engravings. The purpose of this article is to demonstrate that New Granadan colonial art, like the other regional variants of colonial art previously studied by the author, applied a series of inventive mechanisms to the engravings that served as a model, namely, *printing, reproduction, translation, installation, combination, adaptation, reinterpretation, and invention*. It is to be hoped that this study of New Granadan art contributes both to clarifying the specific contribution of colonial art to the universal history of art, and to identifying its true originality or autonomy.

Keywords: history of art; colonial art; New Kingdom of Granada; inventiveness; circulation of images; uses of print.

Invenção e inventividade na arte colonial: uma aproximação ao corpus da Nova Granada

Resumo: é sabido que as gravuras forneceram os modelos fundamentais para a arte colonial hispano-americana. Mas a arte colonial não se limitava a copiar gravuras. O objetivo deste artigo é demonstrar que a arte colonial neogranadense, como as outras variantes regionais da arte colonial anteriormente estudadas pelo autor, aplicava uma série de mecanismos inventivos às gravuras que serviam de modelo, a saber, *impressão, reprodução, tradução, instalação, combinação, adaptação, reinterpretação e invenção*. Espera-se que este estudo da arte neogranadense contribua tanto para esclarecer a contribuição específica da arte colonial para a história universal da arte, quanto para identificar sua verdadeira originalidade ou autonomia.

Palavras-chave: história da arte; arte colonial; Novo Reino de Granada; inventividade; circulação de imagens; usos de gravura.

Los mecanismos de la inventiva en el arte colonial

Es bien sabido que los grabados, mayormente europeos, proporcionaron los modelos fundamentales para el arte colonial hispanoamericano entre los siglos XVI al XVIII¹. Pero las obras de arte creadas en las colonias españolas también se alejaron, a veces dramáticamente, de las xilografías, los aguafuertes, los buriles, y las litografías que las inspiraron. Para describir estos alejamientos con precisión, hemos estudiado los resultados reunidos en el *Proyecto para el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial* (PESSCA por sus siglas en inglés), proyecto que se ha dedicado, en los últimos quince años, a identificar las fuentes grabadas del enorme *corpus* del arte colonial². El panorama que empieza a emerger de este estudio es que el uso de los grabados en la creación del arte colonial fue bastante diferenciado, variando desde la simple impresión en tacos de madera o planchas de cobre importadas de Europa hasta la producción de verdaderas *invenzione* u obras de arte sin precedente alguno. Entre ambos extremos podemos documentar modestas reproducciones de grabados importados, audaces traducciones de grabados a otros lenguajes artísticos, sorprendentes combinaciones de dos o más grabados, afortunadas instalaciones de composiciones basadas en grabados, ingeniosas adaptaciones de fuentes grabadas a sensibilidades locales, y reinterpretaciones radicales del contenido de la fuente grabada. Así llegamos a la conclusión de que distintos *mecanismos de la inventiva* operaron en el arte colonial. Se trata de los mecanismos de *impresión, reproducción, traducción, instalación, combinación, adaptación, reinterpretación, e invención*.

Nuestro estudio del material de PESSCA se ha desarrollado área geográfica por área geográfica, discerniendo los efectos de los mentados mecanismos de la inventiva en el arte colonial producido en los territorios de Quito y los actuales países de Perú, Bolivia, y México³.

1. Almerindo Ojeda, "El grabado como fuente del arte colonial: estado de la cuestión", en *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal Michaud*, eds. Cécile Michaud y José Torres della Pina (Lima: Colección Barbosa-Stern, 2009). El grabado también fue modelo, por supuesto, del arte europeo.

2. *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (PESSCA), página web, 2005-2021, <https://colonialart.org/>

3. Almerindo Ojeda, "The Use of Prints in Spanish Colonial Art: Approaching the Bolivian Corpus", en *The Art of Painting in Colonial Bolivia*, ed. Suzanne Stratton-Pruitt (Filadelfia: Saint Joseph's University Press, 2017), 137-153; "Los mecanismos de la inventiva en el arte colonial: una aproximación al *corpus* peruano", acta del 56 Congreso Internacional de Americanistas, Salamanca, Universidad de Salamanca, España, 16 al 20 de julio de 2018; "Los mecanismos de la inventiva en el arte colonial: una aproximación al *corpus* novohispano", en *El Antiguo Testamento y el Arte Novohispano. Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de San Carlos de octubre 2018 a marzo 2019*, coord. Marcela Corvera-Poiré (Ciudad de México: Museo Nacional de San Carlos, 2018), 45-65; "Los mecanismos de la inventiva del arte colonial: una aproximación al *corpus* quiteño", IV Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano "Las orillas del Barroco", Cáceres, Trujillo, Guadalupe, Extremadura, España, 10 al 12 de abril de 2019, en *Horizontes del Barroco. La cultura de un imperio*, vol. 23, *Universo barroco iberoamericano*, eds. María de los Ángeles Fernández-Valle, Carme López Calderón, Yolanda Fernández-Muñoz e Inmaculada Rodríguez-Moya y coords. Salvador Hernández-González y Eva Calvo (Santiago de Compostela y Sevilla: Andavira Editora S. L - Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes - Universidad Pablo de Olavide, 2021), 59-70, <https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/14753/01.%20Fernando%20Rodríguez%20de%20la%20Flor.pdf?sequence=1&isAllowed=1>





El objetivo de este artículo es extender este análisis al *corpus* artístico producido fuera de Quito, concretamente en el Nuevo Reino de Granada. Incluido en este *corpus neogranadino* se encuentra el arte colonial creado en el extenso territorio constituido por las actuales Colombia, Venezuela, Panamá, y las áreas de Ecuador fuera de su ciudad capital Quito. Es de esperar que este estudio del arte neogranadino contribuirá, tanto al esclarecimiento de la contribución específica del arte colonial a la historia universal del arte, como a la identificación de su verdadera originalidad o autonomía.

En cuanto a la metodología de este estudio, procedimos de la manera siguiente. Una vez establecida la influencia de un grabado sobre una obra colonial, comparamos las diferencias entre el grabado y su resultado, tratando de discernir, en estas diferencias, los efectos de los distintos mecanismos de la inventiva que hemos propuesto. Vale recalcar que para establecer la influencia de un grabado sobre una obra colonial no basta con descubrir semejanzas entre ambas obras; es preciso identificar semejanzas que no sean dictadas por las iconografías de los temas representados. Así, para afirmar que una pintura colonial de la Anunciación deriva de un grabado preexistente del mismo tema, no basta tener, en ambas obras, a la Virgen María y al Arcángel Gabriel. Es preciso verificar, por ejemplo, que ambos personajes ocupen las mismas posiciones, tengan las mismas posturas, o estén ataviados de las mismas maneras. O que estén acompañados de los mismos objetos y que dichos objetos ocupen las mismas posiciones. O que ambas obras contengan textos que no provengan de la célebre salutación angélica⁴.

En este estudio nos referiremos constantemente a obras de arte reproducidas en la página web de PESSCA. Para visualizar estas reproducciones, basta con navegar a través de <https://colonialart.org/> e ingresar, en el buscador de la misma, los códigos PESSCA de las obras deseadas. Los códigos PESSCA son de varios tipos. Los códigos de las obras coloniales consisten en una secuencia de números seguida de una letra B; los códigos de las fuentes grabadas de las obras coloniales se componen de una secuencia de dígitos seguida de una letra A. Los códigos de las yuxtaposiciones de una obra colonial y su fuente grabada –las llamadas *correspondencias*– consisten del código de una obra colonial precedido del código de un grabado, mediando entre ambos una barra diagonal. Así, una obra colonial puede tener el código PESSCA 5275B; el grabado que le sirvió de fuente lleva el código PESSCA 652A, y el código de la correspondencia entre ambas obras es PESSCA 652A/5275B.

4. Almerindo Ojeda, “What is a correspondence?”, *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (PESSCA), página web, 2005, <https://colonialart.org/essays/what-is-a-correspondence>



Impresión

Este es el mecanismo que alude a la impresión colonial de una *matriz* importada. En otras palabras, se refiere a la impresión de un taco de madera, una plancha de cobre, una piedra litográfica, o un tipo que fue cortado, grabado, fundido, o confeccionado fuera del Nuevo Reino de Granada. Aunque una matriz y una impresión tomada de ella son, estrictamente hablando, dos obras de arte distintas, una de ellas se usa para crear la otra. Y tanto la matriz como la impresión deben representar *una y la misma imagen*. Por tanto, aunque un impresor puede aplicar un alto grado de creatividad en su práctica artística, esta creatividad está constreñida por su obligación de *reproducir* una imagen grabada.

Aún no logramos identificar casos del mecanismo de impresión en el *corpus* neogranadino, ya que no se han encontrado impresiones tomadas de matrices europeas importadas al Nuevo Reino de Granada. Sin embargo, sí se importaron matrices a Quito. Así, está documentado que, en 1743, Joseph Maria Maugeri, Provincial de la Provincia Jesuita de Quito, llevó de España a su provincia, 15 *laminitas de tirar estampas*, así como 9 *dichas de plomo de lo mismo*⁵.

Los temas de las matrices importadas por el padre Maugeri fueron *figurativos*. Pero existe evidencia de que también se importaron matrices *tipográficas*. Así, en julio de 1735, la Compañía de Jesús coordinó la llegada a Cartagena de Indias de “tres cajones de letra de imprenta, con el fin de practicarla”⁶. Del mismo modo, para 1743 está igualmente documentada, en Cartagena o Santa Marta, la llegada de *letras de imprenta* (o tipos) para los *colegios* de la *Compañía de Jesús* de Quito, y para la conversión de nativos⁷.

Pero no solo fueron jesuitas los que importaron matrices. Después de ser expulsada la Compañía de Jesús de los territorios españoles en 1767, el principal impresor de Bogotá, don Antonio Espinoza de los Monteros, encargó *una porción de letra* de Madrid. Dichos tipos llegaron a Cartagena en 1781. El material costó 15 000 reales de vellón, y ocupaba nada menos que veintiocho cajas⁸.

5. Archivo General de Indias (AGI), Sevilla-España, Fondo: Casa de la Contratación, Sección: Contratación, leg. 8, Año de 1743. Tomado de Laura-Liliana Vargas-Murcia, “Estampas europeas en el Nuevo Reino de Granada (siglos XVI-XIX)” (tesis de doctorado, Universidad Pablo de Olavide, 2013), 139-140.

6. Alfonso Rubio, “Los inicios de la tipografía neogranadina, 1732-1782. Letras y cajistas hacia un lenguaje impreso”, *Lingüística y Literatura*, no. 71 (2016): 57, <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n71a03>

7. AGI, Fondo: Casa de la Contratación, Sección: Contratación 1638, leg. 8, año de 1743. Tomado de Vargas-Murcia, “Estampas europeas”, 139.

8. José Toribio Medina, *La imprenta en Bogotá (1739-1821)*. *Notas Bibliográficas* (Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1904), XIV.



Reproducción

Este es el mecanismo que implica crear un grabado copiando otro grabado del mismo tipo. Así se crea una xilografía tras otra, un buril según otro, o una litografía tras otra. Un ejemplo de los efectos de este mecanismo en el Nuevo Reino de Granada es el grabado de *La Virgen de Chiquinquirá* creado en 1791 por Francisco Benito de Miranda tras el grabado del mismo tema abierto en Madrid por Juan Pérez en 1735⁹.

Ahora bien, es cierto que se ha sostenido que el grabado de Benito de Miranda no es una copia *directa* del grabado de Pérez, sino una copia *indirecta* del mismo, una copia mediada, en efecto, por el grabado del mismo tema abierto por Bernardo Albiztur y Tornaria (1744 – ca. 1807)¹⁰. Una comparación cuidadosa entre estas obras revela, sin embargo, que el grabado de Benito de Miranda sigue más de cerca al grabado de Pérez que al de Albiztur. Especialmente en la forma del lirio y la aureola de san Antonio de Padua¹¹.

Pero, ¿no podría ser que el grabado de Benito de Miranda se basara directamente en la imagen original de la Virgen de Chiquinquirá —la imagen taumatúrgica pintada por Alonso de Narváez en el siglo XVI—?¹² Aunque la pintura de Narváez bien podría ser la fuente original de todas las otras imágenes de La Chinca, es poco probable que esta pintura fuera la fuente *inmediata* del grabado de Benito de Miranda. Pues también aquí la obra de Benito de Miranda está más cerca al grabado de Pérez sea en los atributos de san Antonio y san Andrés, el cetro de la Virgen, la *mandorla* a su alrededor, o la amplitud del entorno del tema central¹³.

Encontramos otros ejemplos del mecanismo de reproducción en el Nuevo Reino de Granada en un folleto producido con ocasión de la campaña mundial de vacunación contra la viruela emprendida por la Corona española a comienzos del siglo XIX. El

9. Juan Pérez, *Virgen de Chiquinquirá*, 1735 / Francisco Benito de Miranda, *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, 1791. PESSCA 652A/5275B, <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin/virgen-de-chiquinquirá/652a-5275b>

10. Marta Fajardo de Rueda, “Francisco Benito de Miranda”, *Diccionario biográfico español* (Madrid: Real Academia de Historia, 2018), <http://dbe.rah.es/biografias/61141/francisco-benito-de-miranda> Se puede apreciar el grabado de Albiztur en Bernardo Albiztur y Tornaria, *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, 1764. PESSCA 5291A, <https://colonialart.org/artworks/5291a>

11. Se agradece a Liliana Vargas Murcia por sus iluminadoras observaciones al respecto.

12. Marta Fajardo de Rueda, “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”, *HISTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 6, no. 11 (2014): 87, <https://doi.org/10.15446/historelo.v6n11.4197>

13. Para una presentación detallada de la historia visual de la *Virgen de Chiquinquirá*, ver María-Cecilia Álvarez-White, *Chiquinquirá: arte y milagro* (Bogotá: Presidencia de la República de Colombia - Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1986).



folleto se tituló, en parte, *Origen y descubrimiento de la vaccina*. Los propósitos de este folleto fueron educar al público sobre la viruela, promover el uso de la vacuna contra esta enfermedad, y detallar el procedimiento de inoculación correspondiente. Este folleto fue publicado en Santafé de Bogotá en la casa editorial *La Patriótica*. Contenía cuatro ilustraciones grabadas que reproducían otras tantas ilustraciones al folleto del mismo título producido en Madrid un año antes¹⁴.

La primera de estas ilustraciones grabadas es el frontispicio del folleto, y representa a una vaca en un ambiente rural, *curioso y merecido homenaje al animal que hizo posible la preparación del virus [para la vacuna]*, como escribió Gabriel Giraldo Jaramillo. La segunda de estas ilustraciones es una representación de la aguja de vacunación y las *tomas* de la vacuna tras cuatro, ocho, y once días de haber sido inoculada. La tercera representa a una madre inoculando a su hijo, y la cuarta muestra a un niño que expone, sin reparo alguno, tres tomas de la inoculación.

Como observara Susana Ramírez-Martín, las versiones neogranadinas de estas ilustraciones dejan de lado toda ornamentación y material secundario, limitándose a comunicar la información esencial que debían transmitir. Así, la primera de las ilustraciones neogranadinas elimina a una de las dos vacas representadas en la ilustración española correspondiente; la tercera elimina la mesa ornamental que acompaña al grupo compuesto por la madre y su hijo, y la cuarta deja de lado los instrumentos musicales y al animal doméstico que entretiene al niño vacunado en la composición española¹⁵.

Cabe mencionar, que se ha sostenido que las planchas de los grabados neogranadinos fueron importadas de España¹⁶. De haber sido esto así, habríamos tenido

14. Ver José de Fonseca y Miranda, *Two cows in a rural setting*, 1801 / Unidentified Santaferero Artist, *Cow in a rural setting*, 1802. PESSCA 5292A/5292B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/antigua-imprenta-de-nicolas-calvo-quijano-la-patriotica#c5292a-5292b> José de Fonseca y Miranda, *Smallpox vaccination needle and takes*, 1801 / Unidentified Santaferero Artist, *Smallpox vaccination needle and takes*, 1802. PESSCA 5293A/5293B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/antigua-imprenta-de-nicolas-calvo-quijano-la-patriotica#c5293a-5293b> José de Fonseca y Miranda, *Mother Vaccinating her Child against Smallpox*, 1801 / Unidentified Santaferero Artist, *Mother Vaccinating her Child against Smallpox*, 1802. PESSCA 5294A/5294B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/antigua-imprenta-de-nicolas-calvo-quijano-la-patriotica#c5294a-5294b> José de Fonseca y Miranda, *Child Vaccinated against Smallpox*, 1801 / Unidentified Santaferero Artist, *Child Vaccinated against Smallpox*, 1802. PESSCA 5295A/5295B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/antigua-imprenta-de-nicolas-calvo-quijano-la-patriotica#c5295a-5295b> Versiones locales de este folleto se publicaron también en Lima y Ciudad de México. Ver Álvaro Garzón-Martha, *Historia y catálogo descriptivo de la imprenta en Colombia (1738-1810)* (Bogotá: s.e., 2008), 398.

15. Academia Nacional de Medicina [Colombia], "redes de propagación de la vacuna en Nueva Granada: institución y documentos, doctora Susana-María Ramírez-Martín, 24 mayo de 2018", video de YouTube, 5 de junio de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=UwSSOi0pkKo>

16. Gabriel Giraldo-Jaramillo, *El grabado en Colombia* (Bogotá: ABC, 1959), 115.



un ejemplo del mecanismo de impresión presentado en la sección 1. Los hechos, sin embargo, no abonan esta hipótesis. Para empezar, la página titular del folleto neogranadino lleva el *imprimatur* de la imprenta local. Por otro lado, las dos ediciones difieren marcadamente. No solo en diagramación y tipografía, sino también en ilustración, especialmente, en ilustración.

Traducción

Aquí nos referimos a la recreación de un diseño grabado mediante una técnica diferente, sea esta gráfica, pictórica, escultural, o arquitectónica. Un buen ejemplo de este mecanismo es la litografía de san Cristóbal realizada por Justo Pastor Lozada en 1823. Esta litografía sigue una xilografía española del siglo XVIII¹⁷. Aunque la litografía de Lozada se realizó en tiempos poscoloniales, la obra es enteramente colonial, tanto en su forma como en su contenido.

También ejemplos del mecanismo de traducción son las distintas formas de ornamentación de un grabado, sea mediante la iluminación, el bordado, o la aplicación. Imágenes de la Virgen de Chiquinquirá nos ofrecen ejemplos de todas estas formas de ornamentación¹⁸. Pero no son los únicos. Por un lado, tenemos la serie de apóstoles grabados por Marco Alvise Pitteri (1702-1786) tras diseños de Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754) que se encuentran en la capilla de Jesús Nazareno en Marinilla, Antioquia-Colombia. Estos grabados han sido iluminados y adheridos a láminas de vidrio por sus anversos, aparentando así ser pinturas sobre vidrio invertido¹⁹. Por otro

17. Anonymous, *Saint Christopher*, siglo XVIII / Justo Pastor Lozada, *Saint Christopher*, 1823. PESSCA 632A/4630B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/antiguas-imprentas-no-identificadas#c632a-4630b>

18. Bernardo Albiztur y Tornaria, *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, 1764 / Unidentified Illuminator and Gilder, *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, siglo XVIII. PESSCA 5291A/5291B <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin/virgen-de-chiquinquir%C3%A1-5291a-5291b> Juan Pérez, *Virgen de Chiquinquirá*, 1735 / Unidentified Embroiderer, *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, siglo XVIII. PESSCA 652A/4780B, <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin/virgen-de-chiquinquir%C3%A1-4780b> Francisco Benito de Miranda, *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, 1791 / Francisco Benito de Miranda and Unidentified Ornamentalist, *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, siglo XVIII o XIX. PESSCA 5290A/5290B <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin/virgen-de-chiquinquir%C3%A1-5290a-5290b>

19. Marco Alvise Pitteri, *Saint Peter*, 1742 / Anonymous, *Saint Peter the Apostle*, siglo XVIII. Código: 1737B, ver PESSCA 408A / 1737B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-marinilla/iglesia-de-jesus-nazareno#c408a-1737b> Ver también Gustavo-Adolfo Vives-Mejía, "Series iconográficas quiteñas en Antioquia", en *Arte quiteño más allá de Quito: memorias del seminario internacional*, agosto 2007, ed. Alfonso Ortiz-Crespo (Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2010), 128-143. Muchas de las correspondencias de este ensayo se deben a Gustavo Adolfo Vives Mejía. Ver en las páginas de PESSCA, las descripciones de las obras que remitimos desde los enlaces incluidos en este artículo.



lado, el Museo Colonial de Bogotá recoge una importante colección de grabados iluminados²⁰, la iglesia de Las Nieves de Bogotá alberga una serie parcial de profetas grabados por Cornelis Galle I (1576-1650) e iluminados por un artista neogranadino no identificado²¹. El Museo de El Chicó exhibe, por su parte, un notable grabado de san Agustín, abierto por Johan Friederich Greuter (1590-1662) tras diseño de Pieter de Witte, que ha sido hermosamente dorado e iluminado²².

Regresando ahora a traducciones que abandonan la *materialidad* de los grabados surgen, en primer, lugar los dibujos y, especialmente, los dibujos de trazo puro. Ejemplos de estos serían los integrantes del célebre *corpus* gráfico tradicionalmente atribuido a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y custodiados en el Museo Colonial de Bogotá desde su fundación. De momento, hemos identificado las fuentes grabadas de varios de los 106 dibujos de este *corpus*²³. Sin embargo, el análisis material de estos dibujos plantea serias dudas sobre la autenticidad de los mismos e incluso sobre su origen colonial²⁴. Tales dudas deberán ser despejadas antes de poder ser considerados resultados de mecanismos de la inventiva colonial.

Son muchísimas las traducciones de obras grabadas a obras pictóricas en el Nuevo Reino de Granada. Estas obras pictóricas son muy distintas entre sí. Centrándonos solo en sus soportes, y dejando de lado la gran cantidad de obras sobre lienzo,

20. Museo Colonial, *Catálogo de bienes gráficos y documentales Museo Colonial* (Bogotá: Ministerio de Cultura - Colsubsidio, 2020), cat. 111-125.

21. Cornelis Galle I, BARUCH. Aduentum Chrifti in carnem, poftremaq. mundi / Tempora prædico præmoneoq. pios, 1613 / Unidentified Illuminator, BARUCH. Aduentum Chrifti in carnem, poftremaq. mundi / Tempora prædico præmoneoq. Pios, siglo XVII. PESSCA 3942A/3942B – 3945A/3945B <https://colonialart.org/archives/subjects/old-testament/kings-prophets-and-sibyls/prophets/3942a-3942b>

22. Johan Friedrich Greuter, *Saint Augustine*. Código: 1697A / Anonymous, *Saint Augustine*, siglo XVIII- PESSCA 1697A/1697B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/museo-de-el-chico/1697a-1697b> El nombre latinizado de Pieter de Witte es *Petrus Candid*.

23. Ver, por ejemplo, Unidentified Artist, *O Tristissimum Spectaculum*, ca. 1750. PESSCA 658BB <https://colonialart.org/artworks/658bb> Unidentified Artist, *Madonna of the Chair*, ca. 1750. PESSCA 659BB <https://colonialart.org/artworks/659bb> Unidentified Artist, *Saint Thomas Aquinas*, ca. 1750. PESSCA 1593BB <https://colonialart.org/artworks/1593bb> Unidentified Artist, *Mater Amabilis (Virgo Orans)*, ca. 1750. PESSCA 5365BB <https://colonialart.org/artworks/5365bb> Unidentified Artist, *Mater Amabilis (Virgo Orans)*, ca. 1750. PESSCA 5365BB-bis <https://colonialart.org/artworks/5365bb-bis> Siendo el último de estos una repetición del anterior.

24. Aaron Hyman, "Collecting by creating, or what we want for our colonial artists: The forged drawings of Vásquez de Arce y Ceballos", conferencia presentada en el 105th Annual Conference of the College Art Association, Nueva York, febrero 15-17 de 2017; Alessia Frassani, "Gregorio Vásquez y la colección de dibujos del Museo Colonial", en *Catálogo Museo Colonial Volumen V: Bienes gráficos y documentales* (Bogotá: Museo Colonial de Bogotá, 2020), 43-64.



tenemos pinturas sobre vidrio²⁵, madera²⁶, cobre²⁷, muros²⁸, piedra²⁹, e incluso madreperla al natural³⁰.

Con respecto a traducciones de lenguajes artísticos tridimensionales tenemos las notables tallas sobre madera policromada y dorada de la iglesia de San Francisco de Bogotá³¹. Más allá de estas, tenemos obras de estuco modelado³², piedra

25. Joseph Kollanetz, *Saint John Nepomucene*. Código: 1999A / Anonymous, *Saint John Nepomucene*, siglo XVIII. PESSCA 1999A/1999B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/museo-de-el-chico/1999a-1999b> Klauber Workshop, *Saint Anthony of Padua*, ca. 1750 / Quito School, *Saint Anthony of Padua*, siglo XVIII. PESSCA 2495A/2495B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-medellin/monasterio-carmelita-de-san-jose/2495a-2495b> Jozef Wolfgang Xaver Klauber, *Saint Dominic Receiving the Rosary from the Virgin*, siglo XVIII / Unidentified Artist, *Saint Dominic Receiving the Rosary from the Virgin*, siglo XVIII o XIX. PESSCA 3050A/3050B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-medellin/monasterio-carmelita-de-san-jose/3050a-3050b>

26. Benoît Thiboust, *Angels gird Aquinas with the girdle of chastity*, 1689-1691 / Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, *Angels gird Aquinas with the girdle of chastity*, ca. 1689. PESSCA 1593A/1593B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-medellin/rodrigo-cardona-martinez-collection/1593a-1593b> Heinrich Aldegrever, *Susan at her bath*, 1555 / Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, *Susan at her bath*, siglo XVII. PESSCA 1598A/1598B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/museo-colonial-formerly-museo-de-arte-colonial/1598a-1598b> José María Martín, *Virgen de la Consolación*, 1826 / Anonymous, *Virgen de la Consolación*, siglo XIX. PESSCA <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin/virgen-de-la-consolacion/1591a-1641b> Unidentified Artist, *Saint Gregory the Great* / Unidentified Artist, *Saint Gregory the Great*, siglo XVII. PESSCA <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-del-cauca/ciudad-de-popayan/casa-del-poeta-valencia/3104a-3104b>

27. Pier Leone Ghezzi, *Saint Joseph*, 1707. Código: 3317A / Unidentified Artist, *Saint Joseph*, siglo XVII o XVIII. PESSCA 3317A/3317B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-medellin/catedral-basilica-metropolitana-de-la-inmaculada-concepcion/3317a-3317b> Anton Wierix, *The Transverberation of St. Teresa*. PESSCA 100A/4162B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-medellin/museo-de-antioquia/100a-4162b>

28. Juan de Arphe y Villafañe, *Rhinoceros*, 1585. Código: 689A / Anonymous, *Rhinoceros*, siglo XVI o XVII. Código: 689B. PESSCA 689A/689B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-boyaca/ciudad-de-tunjaca/casa-del-escribano-don-juan-de-vargas#c689a-689b>

29. Raphael Sadeler, *Mystical nuptials of Saint Catherine of Alexandria*, 1570-1632 / Unidentified Artist, *Mystical nuptials of Saint Catherine of Alexandria*, siglo XVII. PESSCA 4392A/4392B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/museo-colonial-formerly-museo-de-arte-colonial/4392a-4392b>

30. Cornelis van Caukercken, *Saint Peter the Apostle*, ca. 1640-1680 / Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, *Saint Peter*, siglo XVII y XVIII. PESSCA 2542A/3165B <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/series-of-apostles#c2542a-3165b>

31. Cornelis Galle I, *The Return from Egypt*, 1597-1610 / Anonymous, *The Return from Egypt*, ca. 1625. PESSCA 686A/687B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/convento-de-san-francisco#c686a-687b>

32. Cornelis Galle II, *The Holy Family with Saint Anne*, 17th century / Unidentified Neogranadine Artist, *The Holy Family with Saint Anne*, 17th century. PESSCA 2647A/4879B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/seminario-mayor-de-san-jose/2647a-4879b>; Albrecht Dürer, *The crowning with thorns and the mocking of Christ*, 1509 / Lorenzo de Lugo or Francisco de Sandoval, *The crowning with thorns and the mocking of Christ*, 1686-1689. PESSCA 4728A/4728B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-boyaca/ciudad-de-tunjaca/iglesia-de-santo-domingo/4728a-4728b>



tallada³³ y marfil³⁴. Pero también tenemos traducciones a los lenguajes de la orfebrería. En primer lugar *La Lechuga*, la célebre custodia producida en el taller de José de Galaz³⁵. Hay también notables traducciones al lenguaje arquitectónico. Aquí encontramos traducciones de grabados a cielos³⁶, columnas³⁷, frisos³⁸, portadas³⁹ y tabernáculos⁴⁰.

En resumen, el arte gráfico europeo se tradujo a una amplia gama de lenguajes artísticos en el Nuevo Reino de Granada. Cada uno de estos lenguajes ofrece distintas posibilidades expresivas y retos técnicos propios.

Instalación

Este es el mecanismo por el cual obras coloniales inspiradas por grabados se colocan en el espacio de tal manera que con ello ganan valor simbólico adicional. Un ejemplo común de este mecanismo consiste en colocar traducciones de representaciones grabadas de los cuatro evangelistas sobre púlpitos coloniales. Y es que es en virtud de esta colocación es que los evangelistas se convierten en muros

33. Sebastiano Serlio Bolognese, *Frieze*, 1544 / Bartolomé Carrión, *Frieze (detail)*, 1600. PESSCA 1524A/1524B <https://colonialart.org/archives/subjects/architecture/friezes-frisos/1524a-1524b>

34. Johan Sadeler I, *The Holy Family in Egypt served by angels*, 1581 / Unidentified Artist, *The Holy Family*, siglo XVIII. PESSCA 5160A/5160B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/unidentified-departments/unidentified-collections/5160a-5160b>

35. Unidentified Artist, *Wettenhausen Monstrance (Hierothea Wettenhusaria)*, 1681 / Workshop of Jose Galaz, *Monstrance with archangel stem (La Lechuga) (Detail)*, 1700-1707. PESSCA 3619A/3622B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/banco-de-la-republica/3619a-3622b>

36. Sebastiano Serlio Bolognese, *Panelled Ceiling Ornaments*, 1537 / Luis Márquez (?), *Flat Ceiling*, 1618. PESSCA 952A/1572B, <https://colonialart.org/archives/subjects/architecture/ceilings-cielos/flat-rasos/952a-1572b> Sebastiano Serlio Bolognese, *Panelled Ceiling Ornaments*, 1537 / Alonso de León (carpentry) and Juan de Rojas (gilding), *Flat Ceiling*, 1598. PESSCA 1571A/1571B <https://colonialart.org/archives/subjects/architecture/ceilings-cielos/flat-rasos/1571a-1571b>

37. Juan de Arphe y Villafañe, *The Composite Order*, 1585 / Anonymous, *Altarpiece column*, siglo XVII. PESSCA 1528A/1528B <https://colonialart.org/archives/subjects/architecture/supports-soportes/columns-columnas/1528a-1528b> Bartolomé Carrión, *Capital*, 1598. PESSCA <https://colonialart.org/artworks/1584B/view>

38. Sebastiano Serlio Bolognese, *Frieze*, 1544 / Bartolomé Carrión, *Frieze (detail)*, 1600. PESSCA 1524A/1524B <https://colonialart.org/archives/subjects/architecture/friezes-frisos/1524a-1524b>

39. Giacomo Barozzi da Vignola, *Vigna Grimani Portal*, 1593 / Marcos Guerra ¿?, *Portal*, 1667. PESSCA 1496A/1579B <https://colonialart.org/archives/subjects/architecture/portals-portadas/1496a-1579b> Giacomo Barozzi da Vignola, *Portal of the Farnese Palace in Caprarola* / Anonymous, *Portal*, siglo XIX. PESSCA 1509A/1580B <https://colonialart.org/archives/subjects/architecture/portals-portadas/1509a-1580b> Sebastiano Serlio Bolognese, *Rustic portal*, 1537 / Pedro Pérez ¿?, *Portal*, 1638, PESSCA 1569A/1570 <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-boyaca/ciudad-de-tunja/iglesia-de-san-ignacio#c1569a-1570b>.

40. Andrea Pozzo, *Tabernacolo Ottangolare*, 1700 / Adolfo Dueñas, *Altar*, siglo XIX. PESSCA 1585A/1585B <https://colonialart.org/archives/subjects/architecture/altars-altares/1585a-1585b>



simbólicos tras los cuales la palabra divina se predica. Uno de estos púlpitos se encuentra en la iglesia de Santa Bárbara de Santa Fe de Antioquia. Los cuatro paneles que este púlpito ofrece a los fieles llevan representaciones pintadas de los cuatro evangelistas basadas en diseños rococó creados por Gottfried Bernhard Göz (1708-1774). Estos diseños fueron luego grabados y publicados por la Casa Editorial Klauber de Augsburgo, Bavaria, entre 1737 y 1742⁴¹.

Valores simbólicos similares se añaden al tallar un apostolado sobre el púlpito de la iglesia de San Francisco de Bogotá. Estas tallas —relieves policromados y dorados— se basan en una serie de apóstoles grabada por Raphael Sadeler I (1500-1632) en 1595. Como sugerimos para el caso de los evangelistas, tallar apóstoles sobre uno de los púlpitos de la iglesia San Francisco de Bogotá los convierte en muros desde los cuales los dogmas de la fe se transmiten a los fieles. Esta referencia a los dogmas de la fe no es caprichosa. Como los mismos grabados de Sadeler lo revelan, los doce apóstoles están asociados, uno a uno, a los doce artículos del Credo, también llamado *Credo* o *Símbolo de los Apóstoles*⁴².

Un ejemplo más complejo del mecanismo de instalación nos lo ofrece una custodia forjada y tallada por Antonio Rodríguez y N. Álvarez en 1773. Esta custodia, hoy en el Museo de Arte Religioso de Popayán, está basada en la página titular de la crónica de la Dinastía Habsburgo compuesta por Hortensio Pallavicino (1608-1691)⁴³. Esta página titular, que fue grabada por Federico Agnelli (1626-1702), nos muestra a un águila bicéfala —emblemática de la Casa de Habsburgo— en cuyo corazón se inscribe el título

41. Gottfried Bernhard Göz, *Saint Augustine*, 1732-1742 / José Pablo Chaves, *Saint Augustine*, siglo XVIII. PESSCA 2213A/2216B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-santa-fe-de-antioquia/iglesia-de-santa-barbara#c2213a-2216b> Gottfried Bernhard Göz, *Saint Jerome*, 1737-1742 / José Pablo Chaves, *Saint Jerome*, siglo XVIII. PESSCA 2214A/2217B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-santa-fe-de-antioquia/iglesia-de-santa-barbara#c2214a-2217b> Gottfried Bernhard Göz, *Saint Ambrose*, 1737-1742 / José Pablo Chaves, *Saint Ambrose*, siglo XVIII. PESSCA 2955A/2956B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-santa-fe-de-antioquia/iglesia-de-santa-barbara#c2955a-2956b> Klauber Workshop, *Saint Gregory the Great*, siglo XVIII / José Pablo Chaves, *Saint Gregory the Great*, siglo XVIII. PESSCA 3221A/3222B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-antioquia/ciudad-de-santa-fe-de-antioquia/iglesia-de-santa-barbara#c3221a-3222b>

42. Raphael Sadeler I, *Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria virgine*, 1595 / Unidentified Santafereno Artist, *Saint James the Greater*, 1623-1633. PESSCA 1708A/1587B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/convento-de-san-francisco#c1708a-1587b> La asociación entre los doce artículos del Credo y los doce apóstoles se basa en la creencia, documentada desde el siglo IV, de que el Credo fue compuesto colectivamente por los apóstoles, a razón de un artículo por apóstol, una vez que Cristo les encomendó evangelizar las naciones del mundo. Esta creencia empezó a resquebrajarse en el siglo XV, pero pervivió en la iconografía. Ver Jack Rogers, *Presbyterian Creeds* (Louisville: Westminster John Knox Press, 1985), 62-63.

43. Hortensio Pallavicino, *Austriaci Caesare* (Milano: Ludovico Montia, 1649).



de la crónica de Pallavicino. En la custodia, el águila bicéfala de los Austria constituye el cuerpo del ostensorio, y el corazón del águila es el sol en el que se exhibe la hostia consagrada. Aquí tenemos, por tanto, una doble instalación. Primero, el diseño de la página titular se instala como el cuerpo de la custodia. Segundo, la Santa Eucaristía se presenta como el corazón del águila que representa a la Casa de Habsburgo. En la primera instalación, un receptáculo metafórico del título de una crónica se convierte en un receptáculo literal de la Santa Eucaristía; en la segunda, la Eucaristía se coloca en el centro mismo de la dinastía imperial que gobierna el territorio⁴⁴.

Combinación

Este es el mecanismo por el cual dos o más grabados se usan en la creación de una misma composición. Un buen ejemplo de este mecanismo puede verse en las pinturas murales de las techumbres de la sala principal de la Casa del Escribano don Juan de Vargas en Tunja. En efecto, como bien señaló Martín Soria en 1956, la iconografía de estas techumbres, que datan de fines del siglo XVI o comienzos del siglo XVII, deriva de varios paneles de ornamentación manierista grabados entre 1540 y 1560 por René Boyvin (1520-1585) tras diseños de Léonard Thiry (activo ca. 1530 y ca. 1550). Como los paneles que los inspiraron, las pinturas murales de Tunja representan varios dioses y diosas greco-romanas (Diana, Juno, Júpiter, y Minerva). Estos son altamente ornamentales, y revelan el influjo de la primera escuela de Fontainebleau, especialmente, el de Giovanni Battista di Jacopo (1494-1540), mejor conocido como *Rosso Fiorentino*⁴⁵.

Otro ejemplo de este mecanismo es una pintura de Antonio Acero de la Cruz, pintor neogranadino del siglo XVII. La pintura que tenemos en mente representa tres trinitades superpuestas. En primer lugar, está la *Trinidad Divina* compuesta por Dios Padre, Dios Hijo, y Dios Espíritu Santo. En segundo lugar, está una *Primera Trinidad Terrenal* compuesta por Jesús, María, y José. Finalmente, está una *Segunda Trinidad Terrenal*, compuesta esta vez por la Virgen María, su padre Joaquín, y su madre Ana⁴⁶. Las primeras dos trinitades derivan de un conocido grabado de Hieronymus Wierix (1548-1624) —si no de una imagen de espejo de esta— mientras que la tercera de

44. Federico Agnelli, 1649 / Antonio Rodríguez & N. Álvarez, *Habsburg Monstrance* (Detail), 1773. PESSCA 3809A/3809B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-del-cauca/ciudad-de-popayan/museo-de-arte-religioso/3809a-3809b>

45. Juan de Arphe y Villafañe, *Rhinoceros*, 1585 / Anonymous, *Rhinoceros*, siglo XVI o XVII. PESSCA 691A/691B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-boyaca/ciudad-de-tunja/casa-del-escribano-don-juan-de-vargas#c689a-689b>

46. Antonio Acero de la Cruz, *Triple Trinity*, siglo XVII. PESSCA 3388B <https://colonialart.org/artworks/3388b>



estas trinitades se basa en un grabado, también muy conocido, de Schelte Adamsz à Bolswert (1586-1659) tras un diseño de Gerard Seghers (1591-1651)⁴⁷. Este segundo grabado tiene, a propósito, una fuerte conexión local, ya que fue dedicado al Padre Ildephonso de Buyça, jesuita español que fungió como procurador general de la Provincia Peruana de la Compañía de Jesús. Esta dedicatoria fue además emitida por el padre Fabián López, otro jesuita español asignado a la *Provincia Peruviana*, quien eventualmente llegó a ser procurador general de Indias para la Compañía de Jesús⁴⁸.

Para un tercer ejemplo del mecanismo de combinación, dirijamos nuestra atención a otra custodia del Museo de Arte Religioso de Popayán, esto es, a la custodia producida por José de la Iglesia en 1743. En esta lujosa custodia, vemos dos figuras modeladas. Una de ellas corona el sol de la custodia y representa al Padre Eterno con los brazos abiertos. La otra representa un arcángel que sirve de fuste al ostensorio, pues sostiene al sol de la misma con brazos elevados⁴⁹. Estas figuras provienen de dos grabados distintos. El primero ilustra el segundo libro del *Pindus Charitatis*, obra de François-Desiré de Sevin (activo entre 1640 y 1700) publicada en Amberes ca. 1695. El segundo de estos grabados representa la Custodia de Wettenhausen (*Hierotheca Wettenhusaria*), y fue publicado como ilustración a la traducción latina de 1681 del *Mondo Simbolico* de Filippo Picinelli⁵⁰. Cabe añadir que la idea de usar un arcángel de brazos erguidos como fuste de custodia fue enormemente popular en el arte colonial. Fuera del Nuevo Reino de Granada, la podemos documentar en México, por el norte, y en Arequipa, Cusco, y Potosí, por el sur.

47. Hieronymus Wierix, *Double Trinity (The Promenade of Jesus)*, 1649. PESSCA 89 <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-boyaca/ciudad-de-duitama/museo-de-arte-religioso#c89a-3388b>

48. Almerindo Ojeda, "La difusión de un interesante grabado en el Virreinato del Perú", ponencia presentada en el Segundo Congreso Internacional de Arte Peruano, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú, 24 de octubre de 2018.

49. José de la Iglesia, *Monstrance with archangel stem, paschal lamb in the base of the sun, and God the Father as colophon*, 1740. PESSCA 3620C <https://colonialart.org/artworks/3620c>

50. Unidentified Artist, *Wettenhausen Monstrance (Hierotheca Wettenhusaria)*, 1681 / José de la Iglesia, *Monstrance with archangel stem, paschal lamb in the base of the sun, and God the Father as colophon*, 1740. PESSCA 3619A/3620B

<https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-del-cauca/ciudad-de-popayan/museo-de-arte-religioso#c3619a-3620b> Jacob Peeters o Jacobus de Man, *Monstrance surmounted by God the Father and God the Spirit (Laudetur Sanctissimum Sacramentum)*, 1675 / José de la Iglesia, *Monstrance with archangel stem, paschal lamb in the base of the sun, and God the Father as colophon*, 1740. PESSCA 3915A/3620B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-del-cauca/ciudad-de-popayan/museo-de-arte-religioso#c3915a-3620b> Ver José-Andrés de Leo-Martínez, "A propósito de la platería oaxaqueña: un estudio desde lo histórico y la forma", en *Áurea quersoneso. estudios sobre la plata iberoamericana: siglos XVI-XIX*, coords. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, Jesús Paniagua-Pérez y Nuria Salazar-Simarro (Lisboa, León y Ciudad de México: Universidade Católica Portuguesa - Universidad de León - CONACULTA - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014), 193-204; Marta Fajardo de Rueda, "Orígenes, significados y creatividad en la orfebrería colonial: la custodia de la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Santafé (La Lechuga)", *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 19, no. 29 (2016): 7-19, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/60259> Presumiblemente, este segundo grabado reproduce una custodia encontrada en la Abadía de Wettenhausen, Kammeltal, Bavaria, Alemania.

Adaptación

Este es el mecanismo que cambia la fuente grabada de una obra colonial para que esta responda a las necesidades y sensibilidades de la cultura local. O también para que sea capaz de asumir nuevas funciones en ella. Este cambio puede afectar tanto a la forma como al contenido. Los cambios de forma pueden alterar la escala, el formato, o el estilo de la fuente; los cambios de contenido pueden ser grandes o pequeños, pero nunca modificar la *identidad* de los personajes principales, eventos centrales, o ideas fundamentales del grabado. Este es un tema al cual regresaremos en la sección siguiente.

Ya hemos dado algunos ejemplos del mecanismo de adaptación en las ilustraciones neogranadinas del folleto publicado en ocasión de la campaña mundial de vacunación contra la viruela. Como detallamos más arriba, las fuentes de las ilustraciones coloniales fueron despojadas de detalles que pudieran distraer o complicar el crítico mensaje sanitario original⁵¹.

Otro ejemplo de adaptación del contenido puede ser detectado en la pintura sobre *El Patrocinio de San José* de la iglesia de San Francisco de Buga, en el Valle del Cauca. La pintura deriva de un grabado producido por el importante taller regentado por la familia Remondini en Bassano del Grappa (Véneto, Italia) en la segunda mitad del siglo XVIII —si no de un grabado anterior copiado en dicho taller—. Iconográficamente, la pintura sigue muy de cerca a su fuente. Excepto por un detalle: la edad de San José. Mientras que el grabado representa al santo como un anciano de barba canosa frondosa, la pintura lo representa como un hombre joven con una barba negra que sigue los contornos de su rostro⁵². Este detalle es crítico, pues la edad de José de Nazareth ha sido el tema más controversial de su iconografía. Las Escrituras canónicas no se pronuncian sobre la edad del padre putativo del Salvador. Pero, aunque es posible escribir sobre él sin indicar su edad, es más bien imposible pintarlo sin hacerlo.

La idea de que José era un hombre mayor al casarse con María surge de *apocrypha* que reforzaba piadosamente la doctrina de la concepción asexual de Cristo. Esta

51. José de Fonseca y Miranda, *Two Cows in a Rural Setting*, 1801 / Unidentified Santafereno Artist, *Cow in a Rural Setting*, 1802. PESSCA 5292A/5292B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-cundinamarca/ciudad-de-bogota/antigua-imprenta-de-nicolas-calvo-quijano-la-patriotica#c5292a-5292b>

52. Remondini Workshop, *Patrocinium of Saint Joseph*, segunda mitad del siglo XVIII / Unidentified Artist, *Patrocinium of Saint Joseph*, siglo XVIII. PESSCA 3692A/3692 <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/joseph-of-nazareth/3692a-3692b>





idea se representó en el arte medieval hasta el siglo XVI, cuando Joannes Molanus (1533-1585), interpretando la *dicta* tridentina, opinó que el santo debería ser representado como un hombre de veintitantos años. Una prolongada controversial se produjo. En ella, autoridades como Petrus Canisius (1521-1597) y Federico Borromeo (1564-1631) sostuvieron que José de Nazareth debería seguir siendo representado como un anciano. Tanto para honrar la tradición iconográfica como para mejor entender su castidad. Fue aquí que los tratadistas españoles Francisco Pacheco (1564-1644) y Juan Interián de Ayala (1656-1730) jugaron un rol decisivo al argüir que el santo debería ser representado como un hombre de treinta y tantos o cuarenta y tantos años dado el vigor que sus esfuerzos exigirían. Como lo revela la adaptación de la pintura de San Francisco de Buga, la influencia de los académicos fue decisiva, tanto en España como en sus territorios ultramarinos⁵³.

Pasando a ejemplos de adaptación en la forma, consideremos un notable apostolado pintado por un pintor no identificado y recogido hoy en el Museo de Arte Religioso de Popayán. Este apostolado deriva de uno grabado por Marco Alvise Pitteri tras pinturas de Giovanni Battista Piazzetta⁵⁴. Esta serie de Piazzetta-Pitteri fue enormemente popular en los territorios coloniales, y la hemos mencionado ya en conexión al mecanismo de traducción.

Aunque el apostolado de Popayán deriva del apostolado grabado por Pitteri existe una diferencia importante entre ambos. Mientras que los grabados nos presentan a los apóstoles en bustos, las pinturas lo hacen a cuerpo completo. Por qué habrían de hacerlo es, por supuesto, imposible de determinar sin tener a la vista los contratos de la obra en cuestión. Sin embargo, observamos cambios de escala y formato en la traducción de grabados a pinturas. Estos cambios facilitan la *apreciación colectiva* de estas obras en iglesias, por ejemplo. Y esto contrasta con la *apreciación individual* que los grabados en general favorecen.

Por otro lado, notamos que estos cambios de escala y formato le permiten al pintor representar escenas de trasfondo en la mitad inferior de las composiciones. Estas escenas representan los martirios de los apóstoles pintados a cuerpo completo en los primeros planos respectivos. Resulta así que una adaptación en la forma

53. Charlene Villaseñor-Black, *Creating the Cult of St. Joseph. Art and Gender in the Spanish Empire* (Princeton: Princeton University Press, 2006), 46-47; Irma Barriga, *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor San Joseph en el Perú virreinal* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Riva-Agüero, 2010), 118-120.

54. Marco Alvise Pitteri, *Saint Paul, 1742* / Anonymous, *Saint Paul, siglo XIX*. PESSCA 671A/671B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-del-cauca/ciudad-de-popayan/museo-de-arte-religioso#c671a-671b>



—cambio en el tipo de retrato— hace posible una adaptación en el contenido. Es muy posible que estas adaptaciones posibiliten la aplicación de otro mecanismo, pues los martirios en cuestión bien podrían provenir de otros grabados. La adaptación posibilitaría así la combinación.

Reinterpretación

Este es el mecanismo por el cual la misma *identidad* de los personajes principales, los eventos centrales, o las ideas fundamentales representadas en un grabado cambian al transformarse en una obra colonial. Así, si la adaptación implica cambios *cuantitativos* a una fuente grabada, la Reinterpretación implica cambios *cualitativos* a la misma.

Tenemos un buen ejemplo del mecanismo de reinterpretación en la pintura de *San Luis Gonzaga* que se encuentra en el Museo Santuario San Pedro Claver de Cartagena. Esta pintura, realizada por un artista neogranadino no identificado, se basa en un grabado abierto mucho antes por Domenico Tibaldi (1541-1583) tras una pintura del siglo XVI de Orazio Sammacchini (1532-1577)⁵⁵. Lo que hace de este un ejemplo de reinterpretación es que el grabado de Tibaldi no es en absoluto sobre *San Luis Gonzaga*, sino más bien sobre *La Anunciación*. La conexión al grabado de Tibaldi se puede reforzar sin dejar el Museo Santuario, que también alberga una pintura muy anterior sobre *La Anunciación* basada en el mismo grabado de Tibaldi. Lo que hace que esta representación sea legítima —y aún natural— es que fue el mismo Arcángel Gabriel de la Anunciación quien se le apareció a San Luis Gonzaga en 1590. Desafortunadamente, en esta sombría anunciación, Gabriel le informó a Luis que este moriría en un año.

El ejemplo que acabamos de presentar involucra cambios tanto al evento principal como a uno de los personajes centrales de un grabado de *La Anunciación*. Podemos encontrar un ejemplo parecido de este mecanismo en una pintura de la iglesia de San Francisco de Bogotá. La pintura sigue un grabado de Wolfgang Kilian (1581-1662) y representa a José Solís y Folch de Cardona —virrey del Nuevo Reino de Granada entre 1753 y 1761— en el momento en el cual renuncia al mundo, representado por la corona ducal de Gandía, el *galero* cardenalicio, y las armas de la Orden de Santiago⁵⁶.

55. Domenico Tibaldi, *The Annunciation* ca. 1560-1580 / Unidentified Artist, *Saint Aloysius Gonzaga*, siglo XVIII. PESSCA 2967A/4227B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-bolivar/ciudad-de-cartagena/museo-santuario-san-pedro-claver#c2967a-4227b>

56. Wolfgang Kilian, *Saint Francis Borgia* / Anonymous, *Viceroy José Solís renounces worldliness to join the Franciscan Order*, siglo XVIII. PESSCA 478A/2518B <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/francis-borgia#c478a-2518b>



Un ejemplo sorprendente del mecanismo de reinterpretación proviene de una pintura de 1623 hecha por M. Segundo Galiberi que se encuentra en la iglesia de San Laureano en Tunja. Aquella representa a un San Bartolomé desollado que lleva en las manos un cuchillo, la piel separada de su cuerpo mediante este implemento, y la palma de su martirio. Resulta notable que esta pintura religiosa derivara de una ilustración científica de 1556, una descripción anatómica de un cuerpo humano desprovisto de su piel para así exhibir mejor sus músculos⁵⁷. Como el apóstol pintado, el ser humano grabado sostiene en una mano su piel y el cuchillo desollador. Sin embargo, a diferencia del apóstol pintado, el hombre grabado lo hace solamente por efecto artístico, y no para indicar el modo de su presunto martirio. Así, un individuo genérico que ilustra los músculos del cuerpo humano es reinterpretado como un individuo específico —el apóstol Bartolomé— que modela su fe —y la recompensa eterna derivada de esta—.

Invención

La invención es un mecanismo que engendra obras de arte sin seguir modelos artísticos, sean estos grabados o no. Ejemplos aparentes de este mecanismo lo proporcionan obras de arte colonial que representan temas locales. Pero las apariencias engañan. Ya hemos mencionado el caso de ciertas representaciones de la Virgen de Chiquinquirá. Aunque esta es una advocación local, algunas de sus representaciones se basan en grabados importados. También mencionamos la pintura del virrey Solís. Aunque su retrato puede ser del natural —y por tanto no seguiría modelos artísticos— la pintura en general se basa, como hemos visto, en un grabado de San Francisco Borja.

Ejemplos más certeros de este mecanismo podrían encontrarse en obras inspiradas por temas locales. Otros retratos de virreyes neogranadinos, por ejemplo⁵⁸. O de obispos, oidores, generales, académicos, u otros notables. O de gente, paisajes, eventos, o devociones locales. Entre las últimas destaca la pintura original de la Virgen de Chiquinquirá pintada por Alonso de Narváez en el siglo XVI.

57. Pedro de Rubiales o Nicolas Béatrizet, *Anatomical Illustration*, 1556 / M. Segundo Galber, *Saint Bartholomew*, 1623. PESSCA 685A/685B <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-boyaca/ciudad-de-tunja/iglesia-de-san-laureano/685a-685b> Esta notable correspondencia fue descubierta por George Kubler y Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800* (Middlesex: Penguin, 1959), 319.

58. Existe una galería en línea de pinturas de virreyes neogranadinos en *Credencial Historia*, no. 20 (1991), <https://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-20/virreyes-de-la-nueva-granada>



Es imposible dejar de mencionar en este contexto las notables ilustraciones de flora local producidas por la *Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada* dirigida por José Celestino Mutis (1732-1808) a partir de 1783. Se trata de 8 000 dibujos de plantas realizados por un considerable equipo de artistas locales bajo la supervisión del mismo Mutis. Desarrollados en el espíritu de La Ilustración, estos dibujos no solo aspiraban al rigor científico, sino también al mérito artístico, y deben por lo tanto discutirse en el presente contexto. Los dibujos se encuentran hoy en el *Real Jardín Botánico de Madrid*, institución que las ha digitalizado y colocado en internet⁵⁹.

Conclusión

Los grabados europeos fueron una fuente de inspiración fundamental para el arte colonial. Pero las obras de arte coloniales no se limitaron a copiar estos modelos. Como hemos mostrado aquí con ejemplos neogranadinos, las obras de arte coloniales también transformaron sus fuentes grabadas echando mano de mecanismos de la inventiva como la impresión, reproducción, traducción, instalación, combinación, adaptación, reinterpretación, e invención. No deberíamos perder de vista que todos estos distanciamientos de las fuentes europeas fueron dictados por la práctica artística adquirida *activamente* por los artistas locales, y no por la naturaleza o la cultura local que los artistas locales adquirieron *pasivamente*, un punto de no poca importancia para los que queremos decolonizar nuestras miradas al arte colonial⁶⁰.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos

- [1] *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*. Página web, 2005-2021. <https://colonialart.org/>

59. Ver Real Jardín Botánico, “Acerca de los dibujos”, Mutis (página web), <http://mutis.rjb.csic.es/paginas/acercadelosdibujos.php>

60. El rol del talento artístico indígena en el distanciamiento del arte colonial de sus fuentes europeas surgió por primera vez en conversaciones con Aaron Hyman y Rosario Granados en una mesa redonda organizada por el Blanton Museum of Art de la University of Texas at Austin (Estados Unidos) el 10 de noviembre de 2020.



Fuentes secundarias

- [2] Academia Nacional de Medicina [Colombia]. “Redes de propagación de la vacuna en Nueva Granada: institución y documentos, doctora Susana-María Ramírez-Martín, 24 mayo de 2018”. Video de YouTube, 5 de junio de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=UwSSOi0pkKo>
- [3] Álvarez-White, María-Cecilia. *Chiquinquirá: arte y milagro*. Bogotá: Presidencia de la República de Colombia - Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1986.
- [4] Barriga, Irma. *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor San Joseph en el Perú virreinal*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Riva-Agüero, 2010.
- [5] Fajardo de Rueda, Marta. “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 6, no. 11 (2014): 68-125. <https://doi.org/10.15446/historelo.v6n11.4197>
- [6] Fajardo de Rueda, Marta. “Orígenes, significados y creatividad en la orfebrería colonial: la custodia de la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Santafé (La Lechuga)”. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 19, no. 29 (2016): 7-19. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/60259>
- [7] Fajardo de Rueda, Marta. “Francisco Benito de Miranda”. *Diccionario biográfico español*. Madrid: Real Academia de Historia, 2018. <http://dbe.rah.es/biografias/61141/francisco-benito-de-miranda>
- [8] Frassani, Alessia. “Gregorio Vásquez y la colección de dibujos del Museo Colonial”. En *Catálogo Museo Colonial Volumen V: Bienes gráficos y documentales*, 43-64. Bogotá: Museo Colonial de Bogotá, 2020.
- [9] Garzón-Marthá, Álvaro. *Historia y catálogo descriptivo de la imprenta en Colombia (1738-1810)*. Bogotá: s.e., 2008.
- [10] Giraldo-Jaramillo, Gabriel. *El grabado en Colombia*. Bogotá: ABC, 1959.
- [11] Hyman, Aaron. “Collecting by Creating, or What we Want for our Colonial Artists: The Forged Drawings of Vásquez de Arce y Ceballos”. Conferencia presentada en el 105th Annual Conference of the College Art Association, Nueva York, febrero 15-17 de 2017.
- [12] Kubler, George y Martin Soria. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800*. Middlesex: Penguin, 1959.
- [13] Leo-Martínez, José-Andrés de. “A propósito de la platería oaxaqueña: un estudio desde lo histórico y la forma”. En *Áurea quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana: siglos XVI-XIX*, coordinado por Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, Jesús Paniagua-Pérez y Nuria Salazar-Simarro, 193-204. Lisboa, León y Ciudad de México: Universidade Católica Portuguesa - Universidad



- de León - CONACULTA - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.
- [14] Toribio Medina, José. *La imprenta en Bogotá (1739-1821)*. Notas Bibliográficas. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1904.
- [15] Museo Colonial. *Catálogo de bienes gráficos y documentales Museo Colonial*. Bogotá: Ministerio de Cultura - Colsubsidio, 2020.
- [16] Ojeda, Almerindo. "What is a Correspondence?". *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*. Página web, 2005. <https://colonialart.org/essays/what-is-a-correspondence>
- [17] Ojeda, Almerindo. "El grabado como fuente del arte colonial: estado de la cuestión". En *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal Michaud*, editado por Cécile Michaud y José Torres della Pina, 15-21. Lima: Colección Barbosa-Stern, 2009.
- [18] Ojeda, Almerindo. "The use of prints in Spanish Colonial Art: Approaching the Bolivian corpus". En *The Art of Painting in Colonial Bolivia*, editado por Suzanne Stratton-Pruitt, 137-153. Filadelfia: Saint Joseph's University Press, 2017.
- [19] Ojeda, Almerindo. "Los mecanismos de la inventiva en el arte colonial: una aproximación al corpus peruano". Acta del 56 Congreso Internacional de Americanistas, Salamanca, Universidad de Salamanca, España, 16 al 20 de julio de 2018.
- [20] Ojeda, Almerindo, "Los mecanismos de la inventiva en el arte colonial: una aproximación al corpus novohispano". En *El Antiguo Testamento y el Arte Novohispano. Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de San Carlos de octubre 2018 a marzo 2019*, coordinado por Marcela Corvera-Poiré, 45-65. Ciudad de México: Museo Nacional de San Carlos, 2018.
- [21] Ojeda, Almerindo. "La difusión de un interesante grabado en el Virreinato del Perú". Ponencia presentada en el Segundo Congreso Internacional de Arte Peruano, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú, 24 de octubre de 2018.
- [22] Ojeda, Almerindo. "Los mecanismos de la inventiva del arte colonial: una aproximación al corpus quiteño". Acta del IV Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano "Las orillas del Barroco", Cáceres, Trujillo, Guadalupe, Extremadura, España, 10 al 12 de abril de 2019. En *Horizontes del Barroco. La cultura de un imperio, vol. 23, Universo barroco iberoamericano*, editado por María de los Ángeles Fernández-Valle, Carme López Calderón, Yolanda Fernández-Muñoz e Inmaculada Rodríguez-Moya y coordinado por Salvador Hernández-González y Eva Calvo, 59-70. Santiago de Compostela y Sevilla: Andavira



Editora S. L - Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes - Universidad Pablo de Olavide, 2021. <https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/14753/01.%20Fernando%20Rodr%c3%adguez%20de%20la%20Flor.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- [23] Rogers, Jack. *Presbyterian Creeds*. Louisville: Westminster John Knox Press, 1985.
- [24] Rubio, Alfonso. “Los inicios de la tipografía neogranadina, 1732-1782. Letras y cajistas hacia un lenguaje impreso”. *Lingüística y Literatura*, no. 71 (2016): 55-68. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n71a03> 55-68.
- [25] Vargas-Murcia, Laura-Liliana. “Estampas europeas en el Nuevo Reino de Granada (siglos XVI-XIX)”. Tesis de doctorado, Universidad Pablo de Olavide, 2013.
- [26] Villaseñor-Black, Charlene. *Creating the Cult of St. Joseph. Art and Gender in the Spanish Empire*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- [27] Vives-Mejía, Gustavo-Adolfo. “Series iconográficas quiteñas en Antioquia”. En *Arte quiteño más allá de Quito: memorias del seminario internacional*, agosto 2007, editado por Alfonso Ortiz-Crespo, 128-143. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2010.



ARTÍCULO

Una industria del ornamento. Arquitectura, construcción y nacionalismo en Argentina (1914-1929)

Juan-Pablo Pekarek



Edición 16 (Julio-diciembre de 2022)
E-ISSN 2389-9794



Una industria del ornamento. Arquitectura, construcción y nacionalismo en Argentina (1914-1929)*

Juan-Pablo Pekarek**

Resumen: entre la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y el crac financiero de 1929, la intensa modernización de la industria de la construcción en Argentina estuvo marcada por la necesidad de sustituir importaciones. El alcance expresivo del hierro y del hormigón, materiales protagonistas de este proceso, parecía no satisfacer la búsqueda de imágenes de una “arquitectura nacional”. Este artículo estudia el impacto de esta coyuntura en el campo académico y profesional de los arquitectos. *¿Hasta qué punto la articulación entre nacionalismo y arquitectura se asocia al rechazo a cualquier signo de renovación técnica?* Se propone una relectura de

* **Recibido:** 22 de junio de 2021 / **Aprobado:** 10 de septiembre de 2021 / **Modificado:** 5 de octubre de 2021. Este artículo es resultado de la investigación realizada en el marco de la tesis de maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Torcuato Di Tella (Buenos Aires, Argentina). El curso de la maestría fue solventado por una beca parcial otorgada por la misma Universidad y promovida por el Instituto Nacional de la Administración Pública (Argentina). La tesis fue defendida y aprobada en julio de 2020.

** Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad por la Universidad Torcuato Di Tella (Buenos Aires, Argentina). Estudiante del doctorado en Historia en la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Institut d'histoire moderne et contemporaine (París, Francia)  <https://orcid.org/0000-0001-9789-7384>
 Juan-Pablo.Pekarek@etu.univ-paris1.fr

Cómo citar / How to Cite Item: Pekarek, Juan-Pablo. “Una industria del ornamento. Arquitectura, construcción y nacionalismo en Argentina (1914-1929)”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 16 (2022): 33-67.





textos teóricos del intelectual Ricardo Rojas, como también una revisión de ideas, proyectos y obras del período, para rastrear ciertas claves sobre los modos en los que la arquitectura buscó plegarse tanto a los debates sobre el “ser nacional” argentino, como a las imposiciones del inédito desarrollo industrial que el país atravesaba. Se trata de aportar otro punto de vista respecto de un período cuyo estudio suele separar dos rasgos principales: uno, la recurrente preocupación por la tradición y el “carácter local”. Otro, el supuesto rechazo de los arquitectos respecto del mundo de la ingeniería y de la objetividad técnica.

Palabras clave: historia del arte; historia de la arquitectura; artes decorativas; teoría del arte; Ricardo Rojas; historia de la construcción; arquitectura argentina.

An Ornament Industry. Architecture, Construction and Nationalism in Argentina (1914-1929)

Abstract: between the First World War (1914-1918) and the financial crash of 1929, the intense modernization of the construction industry in Argentina was marked by the need to substitute imports. The expressive range of iron and concrete, the main materials of this process, seemed not to satisfy the search for images of a “national architecture”. This article studies the impact of this situation in the academic and professional field of architects. To what extent is the articulation between nationalism and architecture associated with the rejection of any sign of technical renewal? A rereading of theoretical texts by the intellectual Ricardo Rojas is proposed, as well as a review of ideas, projects and works of the period, to trace certain keys about the ways in which architecture sought to bend both to the debates on the Argentine “national being”, as well as the impositions of the unprecedented industrial development that the country was going through. It is about providing another point of view regarding a period whose study usually separates two main features: one, the recurring concern for tradition and the “local character”. Another, the supposed rejection of architects regarding the world of engineering and technical objectivity.

Keywords: history of art; history of architecture; decorative arts; art theory; Ricardo Rojas; construction history; Argentine architecture.

Uma indústria de ornamentos. Arquitetura, construção e nacionalismo na Argentina (1914-1929)

Resumo: entre a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a crise financeira de 1929, a intensa modernização da indústria da construção na Argentina foi marcada pela necessidade de substituição de importações. A expressiva gama de ferro e concreto, principais materiais desse processo, parecia não satisfazer a busca por imagens de uma “arquitetura nacional”. Este artigo estuda o impacto dessa situação no campo acadêmico e profissional dos arquitetos. Até que ponto a articulação entre nacionalismo e arquitetura está associada à rejeição de qualquer sinal de renovação técnica? Propõe-se uma releitura de textos teóricos do intelectual Ricardo Rojas, bem como uma revisão de ideias, projetos e obras do período, para traçar algumas chaves sobre os modos como a arquitetura procurou se curvar tanto aos debates sobre o “povo nacional” argentino ser”, bem como as imposições do desenvolvimento industrial sem precedentes que o país atravessava. Trata-se de apresentar um outro ponto de vista sobre um período cujo estudo costuma separar duas características principais: uma, a recorrente preocupação com a tradição e o “caráter local”. Outra, a suposta rejeição dos arquitetos ao mundo da engenharia e à objetividade técnica.

Palavras-chave: história da arte; história da arquitetura; Artes decorativas; teoria da arte; Ricardo Rojas; história da construção; arquitetura argentina.

Introducción

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial (1914), la industria de la construcción en Argentina inició un profundo proceso de modernización marcado por la necesidad de sustituir importaciones y por el desarrollo de la producción metalúrgica y cementera¹. El uso de estos materiales fue puesto a prueba en los ámbitos económico e ingenieril por sus posibilidades de producción local y por sus cualidades tecnológicas y de ejecución, respectivamente. El ensayo del hierro y del hormigón como alternativas válidas para construir no arrojó conclusiones precisas sino hasta otro momento crítico: el crac financiero de 1929. Limitándose a esta larga década de

1. Sobre la industria en Argentina (1914-1929) en su historia económica ver Pablo Gerchunoff, *El eslabón perdido. La economía política de los gobiernos radicales (1916-1930)* (Buenos Aires: Edhasa, 2016); Juan-Carlos Korol e Hilda Sabato, “Incomplete Industrialization: An Argentine Obsession”, *Latin American Research Review* 25, no. 1 (1990): 7-30, <https://doi.org/10.1017/S0023879100023189>; Fernando Rocchi, *Chimneys in the Desert: Industrialization in Argentina during the Export Boom Years, 1870-1930* (Stanford: Stanford University Press, 2006).





experimentación en el campo de las técnicas de construcción, se propone estudiar el impacto de esta coyuntura en los círculos académicos y profesionales de la arquitectura, donde el debate adquirió un registro diferente a partir de claves específicas con las que los arquitectos buscaron disputar un espacio propio en el mundo de la construcción, como también trazar un límite que los separara de la ingeniería.

En arquitectura, la búsqueda de una expresión auténticamente argentina, aunque generalmente enfocada en los estilos y la iconografía, tiñó además las ideas y criterios referentes a la preferencia de ciertos materiales, y no exclusivamente a aquellos destinados al revestimiento de los edificios. El tema de larga duración de la “arquitectura nacional” fue activado en 1910 con la conformación de la trama ideológica que operó en la construcción del “campo intelectual” del Centenario de la Revolución de mayo de 1810². La búsqueda de una expresión local, particularmente discutida en el ámbito literario, respondía a circunstancias históricas asumidas como peligrosas desde finales del siglo XIX, y dramatizadas con la fecha de celebración patria. Bajo un ya afianzado Estado nacional moderno y capitalista, una sociedad civil se formaba desde un inédito fenómeno de transformación social, productiva y urbana. Frente a los procesos de modernización, secularización e inmigración, el “espíritu del Centenario”³ se define en un amplio panorama de reacciones e interpretaciones marcado por conceptos provenientes de los nacionalismos europeos, las filosofías espiritualistas, el hispanismo posterior a la derrota española frente a Estados Unidos (1898) y, como punto de particular conflicto para los arquitectos, una contrariada desconfianza en el “progreso” de la cultura científica del llamado “positivismo” de finales del siglo XIX⁴.

En su ensayo *Ariel* (1900), el escritor uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917) articuló muchas de aquellas nociones, con las que se objetaba a la civilización basada en el utilitarismo y el progreso material, identificada particularmente con

2. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario. Campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (Buenos Aires: Siglo XXI, 2016), 153-190. Sobre la articulación del ideario del Centenario y la arquitectura ver Jorge-Francisco Liernur, “La cultura de la recuperación del pasado”, 138-139 y “El debate sobre la ‘arquitectura nacional’”, en *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Jorge-Francisco Liernur (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001), 140-142.

3. Término de José Luis Romero retomado por Sarlo y Altamirano, “La Argentina del Centenario”, 153-190.

4. Sarlo y Altamirano, en “La Argentina del Centenario”, distinguen nacionalismo francés católico y monárquico (Barrès, Maurras, Daudet), filosofías espiritualistas (Nietzsche, Bergson), hispanismo de la conciliación y mito de la raza y el “alma nacional” de fines del siglo XIX (Unamuno y Ganiwet).



Estados Unidos⁵. Su ideal ético y estético apelaba a una nueva élite conformada por los jóvenes americanos para asumir su liderazgo intelectual. Impregnada esta ideología juvenilista en los sucesos que culminaron en la Reforma Universitaria de 1918, gran parte de los protagonistas del debate sobre la “arquitectura nacional” estuvieron atravesados por este cúmulo de temas extradisciplinarios que circulaban fluidamente por América Latina. Por ello, las cuestiones de “objetividad técnica” no dejaron de estar paradójicamente cruzadas por la dimensión retórica del período, y en la huida de un presente indeseado se acudió recurrentemente a la idealización del pasado colonial.

En la historiografía de la arquitectura en Argentina, el tema de la “arquitectura neocolonial” ha marcado debates relevantes a partir de la década de 1970⁶. Desde el “renacimiento colonial” del texto inaugural de Ramón Gutiérrez, hasta el trabajo colectivo a nivel regional coordinado por Aracy Amaral⁷, se lo ha analizado como *un* estilo desde un enfoque localista. Desde un punto de vista crítico, Francisco Liernur señaló en la diversidad de fuentes formales y conceptuales la imposibilidad de considerarlo como una categoría coherente, mientras que Adrián Gorelik y Graciela Silvestri discutieron las contradicciones de su reivindicación revisionista en clave política⁸. Partiendo de estas miradas, investigaciones recientes examinan este período desde los multifacéticos perfiles de sus protagonistas, arquitectos, artistas e intelectuales, sus ideas, sus obras y sus alcances más allá del “neocolonial”⁹.

5. Jorge-Francisco Liernur, “Latin American Architecture and New Technological Aesthetics”, en *Architectural Culture around 1900: Critical Reappraisal and Heritage Preservation*, eds. Fabio Grementieri, Jorge-Francisco Liernur y Claudia Shmidt (Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella, 2000), 197-205.

6. Graciela Silvestri, “Historiografía y crítica de la arquitectura”, en *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, eds. Fernando Aliata y Jorge-Francisco Liernur (Buenos Aires: AGEA, 2004), 160-171.

7. Ramón Gutiérrez, “El renacimiento colonial”, *Summa*, no. 96 (1975): 63-66; Aracy Amaral, coord., *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos* (San Pablo: Fondo de Cultura Económica, 1994); Margarita Gutman, “Neocolonial: un tema olvidado”, *Revista de Arquitectura*, no. 140 (1988): 48.

8. Jorge-Francisco Liernur, “¿Arquitectura del Imperio español o arquitectura criolla? Notas sobre las representaciones ‘neocoloniales’ de la arquitectura producida durante la dominación española en América”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, nos. 27/28 (1989-1991): 138-143; “‘Mestizaje’, ‘criollismo’, ‘estilo propio’, ‘estilo americano’, ‘estilo neocolonial’. Lecturas modernas de la Arquitectura en América Latina durante el período español”, en *Trazas de futuro: episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*, Jorge-Francisco Liernur (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2008), 91-98; Adrián Gorelik y Graciela Silvestri, “Arquitectura e ideología: los recorridos de lo ‘nacional y popular’”, *Revista de Arquitectura*, no. 141 (1988): 50-61.

9. Lucio Piccoli, “Olvidar el neocolonial: empatía y experiencia del espacio como nuevas claves de interpretación de los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido”, *Separata*, no. 23 (2018): 77-111, <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/15276>



Continuando esta línea, este artículo sugiere repensar los discursos críticos y artísticos del período desde un foco puesto en los problemas de la práctica profesional y la materialización de las obras de arquitectura, enmarcándose en los métodos de la *histoire des techniques* desarrollados recientemente en el ámbito francés. Según Valérie Nègre y Guy Lambert, la técnica y la tecnología articulan teoría y práctica, evocando un abordaje cultural de la historia de las ciencias mediante el estudio de procedimientos, usos e invenciones. En el cruce de las historias de la arquitectura y de la construcción, nuevos estudios han desplazado su atención de las obras canónicas hacia, en palabras del historiador británico David Edgerton, una “historia de los usos de la técnica”¹⁰. Estos conceptos invitan a revisar la historia de la arquitectura desde la encrucijada entre cultura y técnica propuesto por este *material turn*. En la Argentina de este período, los materiales protagonistas de la modernización de la edificación, particularmente el hierro y el hormigón, eran motivo de discusión por sus alcances expresivos. ¿La *búsqueda de un “carácter nacional”* se limitó a los estilos y al decorativismo?

Para avanzar con este interrogante es preciso, inicialmente, poner en cuestión cualquier afirmación que caracteriza la mirada de los arquitectos como evasiva de las cuestiones de índole técnico en las primeras tres décadas del siglo XX argentino, para luego proceder a examinar dos vertientes teóricas principales. Primero, la de los profesores de la Universidad de Buenos Aires. Segundo, la de un importante referente intelectual de la época, Ricardo Rojas. En este sentido se ha trabajado con la relectura de dos grupos de fuentes: por un lado, las publicaciones oficiales del Centro de Estudiantes de Arquitectura y de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires que testimonian el debate del período¹¹ y, por el otro, los textos relativos a artes aplicadas y arquitectura en la biblioteca personal de Rojas, que incluyen subrayados y anotaciones al margen por él mismo¹². ¿Cómo moldearon estas ideas la actitud de los arquitectos —sobre todo los jóvenes— hacia los materiales y la industria de la construcción?

10. Valérie Nègre y Guy Lambert, “L’Histoire des techniques, une perspective pour la recherche architecturale?”, *Les Cahiers de la recherche architecturale*, nos. 26/27 (2012): 76-85, <https://hal.science/hal-01275147>; Valérie Nègre, “Histoire de l’art, histoire de l’architecture et histoire des techniques (Europe, xve-xviii siècle)”, *Artefact*, no. 4 (2016): 51-65, <https://doi.org/10.4000/artefact.319>

11. La colección completa está disponible en la hemeroteca de la Biblioteca “Alejandro Christophersen” de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires.

12. Estas fuentes fueron consultadas en 2017 en el Museo Casa de Ricardo Rojas, Buenos Aires.

Del ónix al hormigón: los “materiales nacionales”

A pesar de la obsesión de los jóvenes estudiantes por el pasado hispánico, en el debate no faltaron ciertos toques “positivistas” presentes en los profesores que en 1901 habían fundado la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Sobresale entre ellos el arquitecto Alejandro Christophersen (1866-1946), que ya en 1904 ligaba arte e industria con la necesidad de repensar la práctica de la arquitectura en Argentina:

Con el arte nacional nacerán industrias nuevas que vendrán a cooperar en la gran obra, a la que también contribuirán los mármoles y los ónixes de variados colores que nos brinda este privilegiado suelo, las fábricas de cerámica mejorarán sus productos rompiendo los lazos que las subyugan, convirtiéndolas en meras copistas de lo que en Europa se hace, y la policromía que nos daría reflejaría en el ambiente azul sus brillantes y atrevidos colores.¹³

Christophersen apelaba a los “rumbos nuevos” de la arquitectura¹⁴ pero se diferenciaba de quienes los buscaban a través de la valoración del pasado colonial y criollo¹⁵, redireccionando el debate estilístico hacia el dilema estético de los “nuevos” materiales:

Las modificaciones trascendentales del arte de construir, nacidas de los nuevos elementos como ser el hierro y el cemento armado, antiestéticos por sí solos, pero útiles como medio, determinan también formas nuevas [...] A la juventud de nuestra escuela le delega el porvenir la preciosa misión de vincular estos elementos como medio, de enlazar a él un pasado de tradiciones y transformar en un todo estético la composición que encuadre en el marco de la tierra argentina.¹⁶

Las “posibilidades artísticas”¹⁷ de los materiales que brinda el suelo de la patria ofrecían una doble respuesta. Por un lado, satisfacían la necesidad de representación de un “carácter nacional” sorteando el engorroso debate por los estilos según la teoría del *milieu* desarrollada por Hippolyte Taine en el ámbito académico

13. Alejandro Christophersen, “La Sociedad Central de Arquitectos”, *Arquitectura*, nos. 2/3 (1904): 13-18. Sobre el “colorismo”, ver Alejandro Crispiani, “Alejandro Christophersen y el desarrollo del eclecticismo en Argentina”, *Cuadernos de Historia*, no. 6 (1995): 43-87.

14. Alejandro Christophersen, “Rumbos nuevos”, *Revista de Arquitectura*, no. 1 (1915): 3-4.

15. “Propósitos”, *Revista de Arquitectura*, no. 1 (1915): 2.

16. Christophersen, “Rumbos nuevos”, 3-4.

17. “Encuesta de la Sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Estudiantes de Arquitectura”, *Revista de Arquitectura*, nos. 17/18 (1918).





francés a fines del siglo XIX¹⁸. Por el otro, compatibilizaban las bases teóricas de la disciplina con el problema de la industrialización, en sintonía con las ideas sobre el autoabastecimiento de Alejandro Bunge (1880-1943)¹⁹, alma mater del proteccionismo económico argentino.

En 1914, el profesor de formación *Beaux-arts* René Karman (1875-1951) ingresó a la Universidad y lideró la reforma del plan de estudios. Él también opinaba que el “anhelo nacionalista” se vería satisfecho con el uso de materiales locales, que darían naturalmente una nueva expresión argentina sin elecciones estilísticas *a priori*²⁰. Su colega René Villeminot (1878-1928) subrayaba que la “base de lo propio y lo regional” residía precisamente en la creación de industrias nacionales de materiales para la construcción, y ambos coincidían en que entre ellos podía y debía incluirse nada menos que al cemento armado²¹.

Ricardo Rojas, más allá del “estilo neocolonial”

En los jóvenes universitarios, la incidencia del intelectual Ricardo Rojas (1882-1957) no fue menos importante que las enseñanzas de sus profesores. Sin embargo, y a pesar de las interpretaciones de sus seguidores, su apelación a crear un “arte nacional” no aludía particularmente a ningún *neo*:

Se habla de lo español y lo colonial, designaciones absurdas, por ser contradictorias con el propósito que se persigue [...] algunos jóvenes desearían copiar lo incaico, lo azteca, lo calchaquí, por lo menos para sus decoraciones; pero ya no debemos copiar, sino crear [...] No pocos discuten sobre materiales de construcción y sobre funciones de la ciudad moderna, como óbices de una simple restauración.²²

18. Taine desarrolló en *Philosophie de l'art* (1866) la teoría del *milieu* en clave científica, según la cual los caracteres de la obra de arte quedaban modelados por los rasgos naturales del “medio”, variables en cada “nación”. Ver Claudia Shmidt, “El carácter de las arquitecturas nacionales modernas. *Excursus*”, en *Palacios sin reyes. Arquitectura pública para la “capital permanente”*. Buenos Aires, 1880-1890, Claudia Shmidt (Rosario: Prohistoria, 2012), 143-152; Donald Egbert, “Character”, en *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, ed. David Van Zanten (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1979), 121-138.

19. Juan Llach, “Alejandro Bunge, la Revista de Economía Argentina y los orígenes del estancamiento económico argentino”, en *La Argentina que no fue*, Juan Llach (Buenos Aires: IDES, 1985), 51-65.

20. René Karman, “Sobre la contribución de la enseñanza en la prosecución de nuevos rumbos”, *Revista de Arquitectura*, no. 6 (1916): 7-8.

21. “Encuesta de la Sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Estudiantes de Arquitectura”, *Revista de Arquitectura*, nos. 17/18 (1918).

22. Ricardo Rojas, *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, [1924] 1980), 32-33. Rojas (1882-1957) fue un escritor, político e historiador nacido en Tucumán. Integró la Unión Cívica Radical y fue rector de la Universidad de Buenos Aires (1926-1930).



En el ámbito literario y ensayístico, Rojas es una figura importante para las historias de la literatura y de las ideas en Argentina. En su obra *La restauración nacionalista* (1909) desarrolló un proyecto de integración social historicista y reformista con base en la educación, que lleva a inscribirlo en la vertiente “nacionalista” del campo intelectual del novecientos²³. Numerosos estudios de cultura material hacen eco de esto, tanto los relativos al “neocolonial” como también a sus ideas sobre la “pedagogía de las estatuas”. Cabe destacar el contrapunto que Adrián Gorelik define entre el “nacionalismo cultural” de Rojas y el “nacionalismo técnico” del positivismo *fin-de-siècle*²⁴. Este último, según el autor, pone en práctica herramientas concretas, como puede ser, en el caso de Christophersen, el desarrollo de industrias derivadas de materiales naturales locales. Esta dicotomía deja a Rojas, en tanto que ideólogo de una iconografía de la educación patriótica para la arquitectura y la ciudad, como mero negador de la modernización técnica. A pesar de ello, si se corre el foco hacia otros textos de su extensa obra, se expone su consciente preocupación por comprender las claves de la renovación técnica y su intento por ofrecer respuestas alternativas ante transformaciones que ya se revelaban como ineludibles.

El interés de Rojas por las teorías del ornamento comenzó en 1914 y se condensó en *Silabario de la decoración americana*, terminado en 1930. En esta larga década desarrolló los fundamentos para la creación de un polo productivo de “artes industriales” en el norte argentino, precisamente en Tucumán, donde, según analizaba, existía una larga vocación histórica que articulaba tradición, artesanía e industria. Pero la revitalización y la valoración retrospectiva de las tradiciones locales no eran un objetivo en sí: eran, en cambio, una manera de estimular una industria artística nacional.

Debe reconocerse una diferencia entre la lectura de Taine y la teoría del *milieu* de Rojas respecto de la noción de “materiales nacionales” de Christophersen. En *Blasón de Plata* (1912) Rojas expuso una teoría de la formación de la *raza* (“etnogenia”)

23. Sobre el nacionalismo (también llamado “protonacionalismo” o “primer nacionalismo”) de Rojas en el ámbito literario, ver María-Teresa Gramuglio, “Literatura argentina y nacionalismo. Hipótesis para el análisis de una relación compleja”, en *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*, María-Teresa Gramuglio (Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2013), 69-84; Carlos Payá y Eduardo Cárdenas, *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas* (Buenos Aires: Peña Lillo, 1978); María-Inés Barbero y Fernando Devoto, *Los nacionalistas (1910-1932)* (Buenos Aires: CEAL, 1983); Lilia-Ana Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007).

24. Adrián Gorelik, “El monumento contra la ciudad”, en *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Adrián Gorelik (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2010), 212-220.



como una superación pacificadora de la antinomia “civilización-barbarie”, desarrollada desde fines del siglo XIX por Domingo Faustino Sarmiento²⁵. En su concepto de síntesis racial, la componente americana, el “indianismo”, jugaba un papel esclarecedor. En sintonía con las ideas del mexicano José Vasconcelos, la inclusión de “vetas irracionalistas” en el discurso positivista, una clave del “espíritu *fin-de-siècle*”²⁶, explica su adscripción a Scott Elliot y las teorías ocultistas sobre la evolución humana a través de razas espirituales²⁷. Vasconcelos interpretaba el utilitarismo norteamericano como resultado de un determinismo geográfico del hombre en su lucha contra el clima adverso: si una nueva raza espiritual se desarrollaba en el amable clima del trópico sudamericano, su fuerza no iba a resultar de su batalla contra el *milieu*, sino de la formación de un nuevo arte totalmente desinteresado y emancipado. La creación de una “arquitectura nacional” determinada por los recursos naturales disponibles, como la entendía Christophersen, quedaba rebatida en este marco de ideas. Rojas buscó definir leyes generales de la historia del arte y criterios estéticos locales, que expuso en *Eurindia* (1924):

Nuestras antinomias de civilización y barbarie, de indianismo y exotismo, de cosmopolitismo y criollismo, de españolismo y americanismo, de europeísmo y gauchismo, de casticismo y barbarismo, sobre las cuales versa tanta parte de la prosa didáctica argentina, no son sino conflictos de tradiciones que pugnan por resolverse en una síntesis de cultura local.²⁸

La “emoción americana” y la “técnica europea” eran las raíces de la síntesis “euríndica” y de un canon constituido sobre las artes. La publicación de *Eurindia* coincidió no casualmente con el aglutinamiento de la vanguardia alrededor de *Martín Fierro*²⁹.

25. Sobre el cambio valorativo de la noción de mestizaje a inicios del siglo XX, ver Carla García y Marta Penhos, “Mestizo... ¿Hasta dónde y desde cuándo? Los sentidos del término y su uso en la historia del arte”, ponencia presentada en el VIII Encuentro Internacional sobre Barroco: mestizajes en diálogo, Arequipa, Perú, 2015, 315-324.

26. Gramuglio, *Nacionalismo y cosmopolitismo*, 155. Ver también Oscar Terán, *América Latina: positivismo y nación* (Ciudad de México: Katún, 1983).

27. José Vasconcelos (1882-1959) vivió casi exactamente los mismos años que Ricardo Rojas. En 1924, año en el que dejó la Secretaría de Educación Pública, publicó *La raza cósmica*, que resumía su programa estético, ético y filosófico en torno a ideas utópicas de latinoamericanismo y mexicanidad basadas en el mestizaje, la educación y la crítica metafísica respecto del positivismo, en sintonía con Oswald Spengler. Ver Luis Carranza, “If Walls Could Talk: José Vasconcelos’ Raza Cósmica and the Building for the Secretaría de Educación Pública”, en *Architecture as Revolution. Episodes in the History of Modern Mexico*, Luis Carranza (Austin: University of Texas Press, 2010), 14-55; Miguel-Ángel Muñoz, “Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas”, *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes no. 4* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1992).

28. Rojas, *Eurindia*, 75.

29. “La trama del campo intelectual presupone y anuncia la vanguardia”. Altamirano y Sarlo, “Vanguardia y criollismo”, en *Ensayos argentinos*, 224.

“Gramática de la ornamentación argentina”: un Arts & Crafts tucumano

Rojas encadenó una serie de conceptos: del *territorio* como interpretación telúrica de origen taineano nace la *raza*, traducida a una dimensión temporal con la *tradicción*. De la organización institucional de esta surge la *cultura*, que a su vez forja los rasgos de la *nación*³⁰. “Folklore y arqueología, he ahí mis puntos de partida; educación e industria, he ahí mis medios; nacionalidad y belleza, he ahí mis fines”³¹.

Fue en *Silabario de la decoración americana* (1930) que Rojas puso su teoría estética al servicio del desarrollo de las artes industriales en Argentina, pero anticipó los primeros esbozos de este proyecto en 1914, en su conferencia “Un ideal estético para la Universidad de Tucumán”, tras una invitación del rector Juan B. Terán a poco de inaugurarse aquella institución³². Allí apeló a los jóvenes artistas —incluidos los arquitectos— a subordinar el valor evocativo de la iconografía nacional a un sistema reproductivo moderno, redituable, ajustado a un nuevo gusto, a una “sensibilidad americana”. El ornamento, para Rojas, debía ser punta de lanza de una reforma integral de la sociedad. El énfasis puesto en la articulación del arte con la industria preanunciaba el declive de un “neocolonial” devenido decorativismo.

Modernista y romántico, Rojas encontraba en el “país profundo” los valores que la capital había perdido, y eligió precisamente Tucumán, consagrado desde la segunda mitad del siglo XIX como reservorio espiritual de la patria³³. Exponía la historia tucumana a través de “tres civilizaciones” sucesivas, todas caracterizadas por un florecimiento de las “artes útiles”. La primera, “de la confusa prehistoria hasta el ocaso de la América indígena” dejó la alfarería y los tejidos de las culturas prehispanicas, mientras la segunda se desarrolló a

30. Ricardo Rojas, “Artes decorativas americanas”, *Revista de Arquitectura*, no. 4 (1915): 10.

31. Ricardo Rojas, *Silabario de la decoración americana* (Buenos Aires: Losada, [1930] 1953), 20.

32. Ricardo Rojas, “Un ideal estético para la Universidad de Tucumán”, en *La Universidad de Tucumán: tres conferencias*, Ricardo Rojas (Buenos Aires: García, [1914] 1915), reproducido en la citada *Revista de Arquitectura* no. 4. En el no. 1 de la misma revista el “padre” de la arqueología, Juan Ambrosetti, escribió “El Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras como auxiliar de los estudios de ornamentación aplicables al arte en general” (1915): 13-17.

33. Aun tratándose de su provincia natal, Rojas acudió al registro hipotético y científico-estético de Alexander von Humboldt en la descripción de Tucumán, presente en su biblioteca personal, *Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente*. En 1907 Rojas escribió *El país de la selva*, centrado en Santiago del Estero. Sobre esta “vuelta” de la élite intelectual a la provincia y sobre sus visiones de las tradiciones y de su presente, ver Álvaro Fernández-Bravo, *El museo vacío. Acumulación primitiva, patrimonio cultural e identidades colectivas. Argentina y Brasil, 1880-1945* (Buenos Aires: Eudeba, 2016); Marta Penhos, “Indios de Salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional (1911-1945)”, en *Jornadas de Historia y Teoría de las Artes* no. 5 (Buenos Aires: CAIA, 1993), 23-30.





través de los gremios de artesanos de la colonia. La tercera, correspondiente a la organización de los ingenios azucareros, introdujo la máquina, vital para un redireccionamiento industrial de las artes decorativas.

La arqueología y los museos, dentro del ámbito universitario, debían revivir esos “arquetipos desaparecidos” de la tradición mestiza y sistematizar su conocimiento con el objetivo de definir los “rasgos generales de nuestro estilo” a partir del “arte indígena”³⁴. Proponía “abstraer esas unidades, descubrir sus leyes de combinación, revelar su significado, eso sería crear una *gramática de la ornamentación argentina*”, luego aplicable “al repujado del cuero en las encuadernaciones y carpetas, a las molduras arquitectónicas en capiteles y cornisas, a las telas suntuarias en cortinados y tapices, a los vasos de salón en ánforas y floreros”³⁵. Sin encerrarse en la búsqueda iconográfica, la categoría de “arte americano” validaba resultados formales más o menos abstractos, proponiendo “no reducirse al simbolismo arcaico, sino tomar de dicho simbolismo su parte viva, actual, dinámica, creando nuevas representaciones cuando fuese estrictamente necesario”³⁶.

Rojas no solía explicitar su bibliografía. Aun habiendo mencionado fuentes como *Grammar of ornament* de Owen Jones (1856), *La composition décorative* de Henri Mayeux (1885) y *Técnica ornamental y decorativa de Egipto* de Ricardo Agrasot (1908), en su biblioteca personal solamente se encuentra este último³⁷. Este académico español reúne en su ensayo sobre decoración egipcia un repertorio amplio de referencias teóricas del siglo XIX, como Walter Crane, Auguste Choisy, Gottfried Semper y el mismo Jones. Las anotaciones al margen y la similitud con la que configura el índice de *Silabario* refuerzan la hipótesis de que estas líneas teóricas hayan llegado a Rojas ya procesadas por este modernista, que proponía una reforma del diseño español bajo un rechazo a los historicismos

34. Sobre las categorías “arte indígena”, “arte primitivo” o “arte menor”, ver María-Alba Bovisio, “El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnológicos, piezas arqueológicas”, *Caiana* no. 3 (2013); “¿Qué es esa cosa llamada ‘arte primitivo’? Acerca del nacimiento de una categoría”, en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes-CAIA, 1999), 339-350; María-Alba Bovisio y Marta Penhos, “La ‘invención’ del arte indígena en Argentina”, en *Arte Indígena: categorías, prácticas, objetos*, María-Alba Bovisio y Marta Penhos (Córdoba: Encuentro Grupo Editor - Facultad de Humanidades - Universidad Nacional de Catamarca, 2010), 33-53; Irina Podgorny, “La clasificación de los restos arqueológicos en Argentina. 1880-1940”, *Saber y tiempo*, no. 12 (2001): 5-26.

35. Rojas, “Artes decorativas”, 11.

36. Rojas, *Silabario*, 239.

37. En la biblioteca personal de Rojas, conservada en el Museo Casa de Ricardo Rojas, se encuentran *Filosofía del arte* de Taine y *Las siete lámparas de la arquitectura* de Ruskin con anotaciones. Pero el que más notas al margen tiene —inclusive con garabatos y dibujos— es el mencionado libro de Ricardo Agrasot, *Historia, teoría y técnica ornamental y decorativa de Egipto* (Madrid: Leoncio Miguel Editor, 1909).



decimonónicos. A su vez, el nombre “Silabario” muestra no solamente a la lengua como índice de nacionalidad, un tema central para Rojas³⁸, sino también que reproduce la analogía de Owen Jones entre decoración y gramática³⁹.

De Jones surge también esta preferencia por la otredad y el primitivismo que da un sentido autónomo a los signos de expresión plástica de las piezas arqueológicas tucumanas⁴⁰. En su estudio formal, Rojas afirmaba, haciendo alusión al carácter hierático y abstracto del “genio americano”, que en el “arte indígena” las “complejas formas de armonía obedecieron, sin duda, no a la emoción ingenua, ni a la técnica primitiva, sino a una maestría consciente y previsoras”, a “un misterio más profundo que está en el alma del artista”⁴¹. Para la creación artística, su fundamento se desplazaba de Taine hacia las nociones alemanas en torno al *kunstwollen* y, sobre todo, a las teorías románticas del genio de John Ruskin:

Dos fuentes universales poseen el arte: una es la naturaleza, otra es la vida. La naturaleza es toda la vida del mundo exterior; la vida es la naturaleza reflejada en el mundo interior de la conciencia. Formas y ritmos, hállanse contenidos en ambas fuentes. Pero entre ambos, o sea entre el artista y la realidad, hay un tercer elemento: la agrupación cultural a que el artista pertenece, la cual es simultáneamente, parte de la realidad y atmósfera del alma. A este medio ambiente de la historia es a lo que se refiere la doctrina de Eurindia, sin cegar las fuentes primeras de la naturaleza y de la vida...⁴²

Parafraseando la “biblia de piedra” de Ruskin, Rojas describía la iniciación mística de un artista con una “Alegoría del Templo”⁴³. El “artista americano”, consciente de sí mismo y ante los obstáculos del medio, se rinde ante el poder imbatible de símbolos indecifrables⁴⁴. Para Owen Jones, las leyes de la naturaleza eran la “verdad” en la que radicaba su universalidad, y en este sentido era vital el estudio

38. En 1917 comenzó a escribir *Historia de la literatura argentina*.

39. En México, Manuel Álvarez cita también *Grammar of Ornament* en *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional* (Ciudad de México: Escuela Nacional de Artes y Oficios para Hombres, 1900), 270.

40. Ernst Gombrich, “La autonomía de la decoración”, en *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Ernst Gombrich (Nueva York: Phaidon, 2001), 185-189.

41. Rojas, *Eurindia*, 67.

42. Rojas, *Eurindia*, 67.

43. En *Silabario* además usa las alegorías de la Tierra y del Árbol para describir la formación histórica (temporal) de la tradición a partir de una base telúrica (espacial). Además de las ideas de John Ruskin, el carácter colectivo y la “voluntad de acción” del artista desde una matriz teórica alemana la desarrolló su amigo Ángel Guido en “El espíritu de la emancipación americana en los artistas criollos”, Conferencia en la Universidad del Litoral, (Santa Fe: 19 de noviembre de 1931). Se encuentra una copia dedicada en el Museo Casa de Ricardo Rojas.

44. Rojas, *Silabario*, 30.



de las “visiones de la naturaleza” de tradiciones anteriores, o bien de culturas “exóticas”, donde esas tradiciones seguían vivas⁴⁵. La geometría que subyacía en los *patterns* abstractos podía emancipar a la arquitectura de todo historicismo: lo que Jones había encontrado en la Alhambra, Rojas lo veía en América. La naturaleza como un organismo vivo universal fue el argumento para elevar la “prehistoria” americana a un estatus mundial: “Las tierras son distintas, pero el cielo es igual. Aun el genio sintetiza complejas formas cósmicas y sociales, regionalizándolas. Por nuestro arte iremos al de América, y por América a la Humanidad”⁴⁶.

Figura 1. “Silabario” de “signos zoomorfos” presentes en el “arte americano”, Ricardo Rojas



Fuente: *Silabario de la decoración americana* (Buenos Aires: Losada, 1953), 282. Museo Casa de Ricardo Rojas (Buenos Aires, Argentina).

45. Owen Jones, *The Grammar of Ornament* (Londres: Day and Son, 1856). Ver Ariane Varela-Braga, *Une théorie universelle au milieu du XIXe siècle. La Grammar of Ornament d'Owen Jones* (Roma: Campisano, 2017), 153-187.

46. Rojas, *Eurindia*, 25. Sobre el “americanismo” de Rojas, ver Roberto Amigo, “El americanismo del indianismo al indigenismo”, en *La hora americana 1910-1950* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2015), 31-53.



Como Vasconcelos en *La raza cósmica* (1923), Rojas incorporó elementos esotéricos, de *Los grandes iniciados* de Édouard Schuré (1889) y de Pitágoras. Utilizó el mito de Atlántida como enlace de América a la cultura mundial, reivindicando un linaje y fundamentando su idea de mestizaje. Ante un mundo visto como fragmentado, fue una reiterada preocupación modernista la “unidad perdida”. Para recuperarla había que acudir a los signos de armonía de la naturaleza. En el estudio de los símbolos, *Silabario* recurre a términos como “unidad”, “correlación”, “homologación”⁴⁷. Rojas se presenta como un profeta pitagórico: el arte debe mediar entre el hombre y la naturaleza, en la afinidad de ritmos⁴⁸, según la analogía musical de las artes con que Ralph Wornum había elaborado su partido por la abstracción decorativa⁴⁹.

El uso de la iconografía indígena abstraída en matrices geométricas se aplicó a la enseñanza artística escolar en México, Perú y Argentina. En este sentido, el *Método de dibujo* de Adolfo Best-Maugard (1923) buscó educar el gusto y a la vez universalizar el arte popular mexicano desarmando la representación de flores, plantas y animales locales en formas geométricas básicas definidas por cuadrículas abstractas⁵⁰. Trabajo similar realizaron Elena Izcué en Perú (1922) y Alberto Gelly Cantilo con Gonzalo Leguizamón Pondal en Argentina (1923)⁵¹. Mientras Adolfo Best-Maugard lo llamaba “abecedario” universal, Rojas lo denominó “silabario” de unidades decorativas. Eran piezas intercambiables, repetibles o combinables. El aura de misterio matemático del “arte americano”, una llave a la cultura universal⁵²:

El arte de la Edad Media y del Renacimiento ha legado a la época moderna numerosas imágenes de la iconología cristiana o de la mitología pagana, desentendiéndose de su significado religioso para utilizarse solamente por su apariencia decorativa [...] Si arcos, ojivas y herraduras caracterizan las

47. María-Alba Bovisio, “La tradición prehispánica en la propuesta americanista de Ricardo Rojas: un análisis de *El Silabario de la decoración americana*”, 19&20 10, no 1 (2015), <https://doi.org/10.52913/19e20.X1.01a>

48. Rojas, *Silabario*, 126. En 1924, año de publicación de *Eurindia*, el arquitecto norteamericano Louis H. Sullivan, poco antes de su muerte, elaboró una colección de láminas como un ensayo práctico sobre el ornamento con base en teorías platónicas en *A System of Architectural Ornament According with a Philosophy of Man’s Powers*. Ver David Van Zanten, “Finis. 1922-1924”, en *Sullivan’s City. The Meaning of Ornament for Louis Sullivan*, David Van Zanten (Nueva York y Londres: W. W. Norton & Company, 2000), 133-151.

49. “The analogy between music and ornament [is] perfect: one is to the eye what the other is to the ear”. Ralph Wornum, *Analysis of Ornament* (Londres: Chapman & Hall, 1884), 26.

50. Adolfo Best-Maugard, “Del origen y peculiaridades del arte popular mexicano”, en *Método del dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, Adolfo Best-Maugard (Ciudad de México: Departamento Editorial del Arte Mexicano, 1923), 1-13; Pedro Figari, “Arte infantil mejicano”, *Martín Fierro*, no. 18 (1925): 3.

51. Elena Izcué, *El arte peruano en la escuela* (París: Excelsior, 1925); Alberto Gelly-Cantilo y Gonzalo Leguizamón-Pondal, *Viracocha. Dibujos decorativos americanos* (Buenos Aires: Curt Berger, 1924).

52. El modo en el que *Silabario* presenta sus imágenes es elocuente al respecto. Rojas advierte que son una mera “referencia” estético-formal, los epígrafes no indican pertenencia cultural sino el país de procedencia.



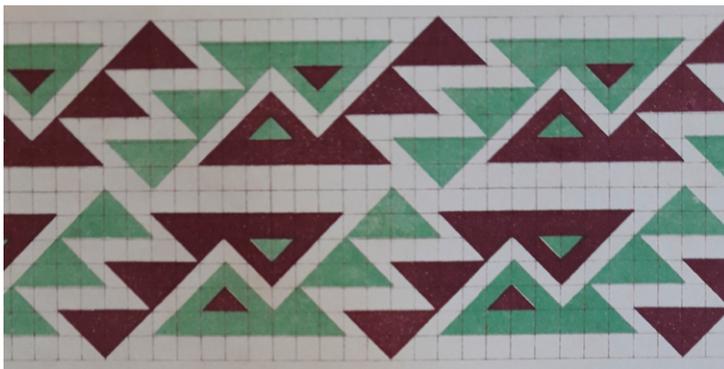
arquitecturas romana, gótica y arábica, quizá la arquitectura americana podría hallar su estructura típica en aquel grandioso escalón de cubos superpuestos, en los bloques irregulares de la cantería, en las líneas trapeziales de las jambas, en el dintel quebrado de los pórticos, todo ello vigoroso estilizamiento de la montaña andina [...] Hay una razón esotérica para que aquellos signos ciclópeos reaparezcan en los rascacielos yanquis.⁵³

Figura 2. Portada del manual *Viracocha* con la “estilización” de la mítica serpiente bicéfala americana



Fuente: *Viracocha. Dibujos decorativos americanos* (Buenos Aires: Curt Berger, 1923). Biblioteca Nacional del Maestro (Buenos Aires, Argentina).

Figura 3. Composición de un elemento de tejido hallado en Paramonga (Perú) a partir de la grilla (detalle)



Fuente: *Viracocha. Dibujos decorativos americanos*, 1, lám. 10 (Buenos Aires: Curt Berger, 1923). Biblioteca Nacional del Maestro (Buenos Aires, Argentina).

53. Rojas, “Un ideal”, 242-243.



¿Cuál era entonces la conexión histórica de un *pattern* abstracto en la construcción de un estilo nacional cuya punta de lanza era nada menos que la misma decoración? La respuesta de Rojas ante este dilema se acerca más a Owen Jones que al “expresionismo” del artesano de Ruskin⁵⁴: en oposición a la *invención* de un estilo, apuesta a la fijación de un hábito. Por sobre el valor evocativo o simbólico, lo que prevalecía era la formación de un gusto, de un hilo conductor persistente frente a la transformación de carácter técnico:

El cuerpo de la esfinge, del centauro y del sátiro clásico, la pierna de cabra y la cabeza de carnero utilizados en la decoración de las ménsulas renacentistas, los leones alados de los pórticos asirios, las gárgolas y grifos de las fachadas góticas, son formas que bien pueden considerarse tan caprichosas como las peores de la iconografía indígena. La contemplación repetida, la penetración simpática, la autoridad de una tradición, el acatamiento de una clientela, han concluido por tornarlas viables, descubriendo su espíritu y su belleza. Lo propio sucedería con las del arte americano si las sometiéramos a idéntico proceso [...] Sería difícil imponer una reforma en las estructuras arquitectónicas creadas por el Renacimiento; pero es menos difícil, en la parte ornamental de los edificios —fuentes, frescos, balaustres, pórticos, balcones, aldabones, columnatas, cariátides, logias, embaldosados, plafones, frisos, capiteles y molduras en general—, introducir temas indígenas de entre los muchos que dejo analizados.⁵⁵

Una nueva industria que apuntaba a un mercado de consumo masivo no encuadraba en el antimaquinismo ni el naturalismo ruskinianos. Rojas retomaba una discusión decimonónica dentro del marco británico del *Arts and crafts*. Por un lado, reformistas como Pugin aceptaban romper el ilusionismo en el caso de las artes ornamentales, y esta visión la compartía también Viollet-le-Duc en el ámbito francés⁵⁶. Por otra parte, Henry Cole, impulsor del Victoria and Albert Museum⁵⁷, buscaba repensar el rol de la industria en la producción artística como una nueva posibilidad de impulso económico para Gran Bretaña.

54. Ernst Gombrich, “John Ruskin y el expresionismo grafológico”, en *El sentido del orden*, Ernst Gombrich (Nueva York: Phaidon, 2001), 38-46.

55. Rojas, *Silabario*, 243 y 245.

56. Gombrich, *La preferencia*, 186. Viollet-le-Duc había participado en la fundación del Museo Etnográfico del Trocadéro en 1878, una de las principales fuentes de material gráfico para Rojas junto con los museos de La Plata y Buenos Aires.

57. Barry Bergdoll, “Art and Industry: Henry Cole and William Morris”, en *European Architecture 1750-1890*, Barry Bergdoll (Oxford: Oxford University Press, 2000), 219.



Inmerso en este cruce de ideas, el proyecto de Rojas por fundar una suerte de *Arts and Crafts* en Tucumán se centraba en la emancipación de los valores formales del ornamento, tanto respecto de su simbolismo como de su soporte material. Sugería continuar una labor que formaba parte de la agenda oficial desde inicios de siglo. Las artes decorativas fueron una herramienta recurrente en la enseñanza primaria pública, como también en las políticas estatales reformistas⁵⁸. En esta dirección avanzaron los proyectos para crear escuelas de artes y oficios en todo el país⁵⁹ y celebrar exposiciones municipales de fomento⁶⁰.

¿Cómo se insertaría la arquitectura en estas ideas? Frente a pintores, escultores, músicos y escritores, Rojas señalaba en *Eurindia* que no existía aún una expresión unitaria en la arquitectura, aunque valoraba en algunas figuras una incipiente “escuela argentina”⁶¹. ¿Quiénes eran? ¿Cómo respondían a los criterios propuestos por el intelectual?

Arquitectura, industria y nación, del ornamento a la construcción

En la articulación de las artes con la industria se activó el tema de larga duración alrededor de la cuestión moral en la “verdad” del ornamento⁶². Aquellos valores esenciales resaltados por Adolf Loos en la fidelidad al material y a su nobleza⁶³ han quedado patentados en el mencionado debate sobre los “materiales nacionales”. Pero la verdad a la que apelaba la teoría del ornamento de Rojas apuntaba a otro aspecto que, más relacionado a la gramática decorativa de Owen Jones, no se centraba en su ejecución material sino en su concepción abstracta. El intento por plegar a las artes a un proyecto mayor de industrialización nacional había exacerbado esos viejos valores, en los que el ornamento era atravesado por los dilemas del decoro: si es o

58. “El dibujo entra como elemento educativo integral, la nueva escuela encauzada en su doble dirección, artística y utilitaria o industrial”, en “Discurso de inauguración del Dr. Joaquín V. González, ministro de Justicia e Instrucción Pública”, en “Nacionalización de la Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales”, *Arquitectura*, nos. 26/28 (1905): 33-41.

59. Francisco Turano, *Escuelas municipales de artes y oficios para la enseñanza teórico-práctica. Proyecto de ordenanza y fundamentos presentados al Honorable Concejo Deliberante* (Buenos Aires: Kraft, 1930).

60. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, *Memoria de la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1925-1926* (Buenos Aires: S. A. Imprenta Lamb & Cia. Lmtd., 1926).

61. Rojas destacó a Ángel Guido, y además valoraba al arqueólogo-arquitecto Héctor Greslebin, y los arquitectos Alberto Gelly Cantilo, Juan Kronfuss, Martín Noel, Estanislao Pirovano y Ángel Gallardo.

62. Sobre la “Revolución industrial” y las teorías del ornamento, ver Gombrich, *El sentido del orden*.

63. El “crimen” del ornamento radicaba precisamente en la imitación de materiales nobles. Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos* (Barcelona: Gustavo Gili, [1913] 1972).



no es adecuado, si es auténtico o falso. El divorcio entre las posturas a favor de los “materiales nacionales” y la industria del ornamento de Rojas se fundaba precisamente en la posibilidad de utilizar sustitutos o imitaciones. Esta tensión entre una verdad de carácter material y otra de raíz espiritual o abstracta remitía a la discusión decimonónica iniciada en la *Great Exhibition* de Londres de 1851.

Cabe precisar que dentro de esta contradicción fueron los arquitectos más cercanos a la doctrina estética de *Eurindia* que, como hemos visto, estaban a menudo vinculados a los círculos más conservadores, quienes adoptaron con menores prejuicios ciertos parámetros propios de la industria y de la reproducibilidad del ornamento⁶⁴. Un ejemplo es el del arquitecto Martín Noel, conocido por su firme adscripción historicista a los palacios virreinales altoperuanos⁶⁵. En su obra cumbre, el Palacio Noel (1924), para reproducir la característica combinación colonial entre superficies encaladas y portales de piedra, acudía a las pinturas blanca y ocre, respectivamente, sin encontrar en ello una falta a la verdad del “ser nacional”. Esta resolución naturalizaba el uso de productos de origen industrial en el que la intención no era necesariamente producir un efecto de verosimilitud, sino que elaboraba un lenguaje reproducible fundado sobre su propia condición de “máscara”.

Figura 4. Comedor “incaico” de una residencia en Palermo, Buenos Aires, decorado por el arquitecto Martín Noel



Fuente: *Revista del Centro de Arquitectos Constructores de Obras y Anexos*, mayo de 1933, 246. Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos (Buenos Aires, Argentina).

64. Liernur se refiere a este tema con “La máscara detrás de la máscara” y Gorelik lo estudia como un oxímoron de la “máscara verdadera” en *La grilla y el parque*, 225.

65. Ramón Gutiérrez y Margarita Gutman, *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra* (Sevilla: Junta de Andalucía, 1995).



Del mismo modo procedió Ángel Guido, haciendo uso del ya demasiado denostado revoque “símil piedra” para aparentar desde pilares y portales barrocos hasta aparejos ciclópeos incaicos, como se observa en la casa que diseñara para el mismo Rojas en Buenos Aires (1927)⁶⁶. También Héctor Greslebin, graduado de la Escuela de Arquitectura en 1917, había reelaborado formas prehispánicas con molduras de yeso, tal como se venía practicando desde el siglo anterior⁶⁷. Greslebin trabajaba con el arqueólogo Eric Boman, clasificando y describiendo patrones en los motivos decorativos presentes en objetos hallados en el noroeste argentino. Y fue en 1923, varios años antes de la publicación de *Silabario*, que en su estudio sobre la “alfarería diaguita” incluyó un apartado con una suerte de abecedario de *patterns* y sus posibles usos decorativos “modernos”⁶⁸.

Figura 5. Hogar en la biblioteca de la casa de Ricardo Rojas, arquitecto Ángel Guido



Fuente: Fotografía de Juan Pablo Pekarek, 2017. Museo Casa de Ricardo Rojas (Buenos Aires, Argentina).

66. Ana-María Rigotti, “Guido, Ángel Francisco”, en *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, eds. Aliata y Liernur, 130-137.

67. Beatriz Patti y Daniel Schávelzon, “Lenguaje, arquitectura y arqueología: Héctor Greslebin en sus años tempranos”, *Cuadernos de Historia*, no. 8 (1997): 89-123.

68. Eric Boman y Héctor Greslebin, *Alfarería de estilo draconiano en la región diaguita* (Buenos Aires: Ateneo, 1923).

Figura 6. Elementos decorativos de “estilo santamariano” registrados por Héctor Greslebin



Fuente: Eric Boman y Héctor Greslebin, *Alfarería de estilo draconiano en la región diaguita* (Buenos Aires: Ateneo, 1923). Biblioteca Museo Casa de Ricardo Rojas (Buenos Aires, Argentina).

Figura 7. Tapiz de “estilo santamariano”, composición elaborada por Héctor Greslebin a partir de los estudios formales de objetos arqueológicos



Fuente: Eric Boman y Héctor Greslebin, *Alfarería de estilo draconiano en la región diaguita* (Buenos Aires: Ateneo, 1923). Biblioteca Museo Casa de Ricardo Rojas (Buenos Aires, Argentina).





Figura 8. Fachada “estilo Tiahuanaco” de la residencia de Alberto Colombo, Buenos Aires. Arquitecto Héctor Greslebin



Fuente: Héctor Greslebin, *La enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna* (Buenos Aires: Francisco A. Colombo, 1934). Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos (Buenos Aires, Argentina).

Mientras estas experiencias se enfocaban en los revestimientos exteriores e interiores de los edificios hubo, sin embargo, otros colegas, igualmente reconocidos por el mismo Rojas como arquitectos “euríndicos”, que reconocían el problema del vínculo de la representación con las nuevas tecnologías constructivas y las estructuras de soporte.

Un caso notable es el de Alberto Gelly Cantilo, graduado en 1912 y de extensa actuación en el Consejo Nacional de Educación hasta 1942. Durante los años de 1920 militó, además, la enseñanza escolar del “dibujo decorativo americano”, desarrollando hacia 1923 los cuadernos *Viracocha* con el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal⁶⁹. Con el mismo objetivo por moldear un gusto sensible hacia “lo americano” proyectó en esos años una serie de escuelas primarias⁷⁰. Sobresale la

69. La idea de introducir en la educación pública primaria la enseñanza de artes decorativas con base en las culturas autóctonas locales la había planteado el pintor Martín Malharro, como lo reconocen Gelly Cantilo y Leguizamón Pondal en *Viracocha*.

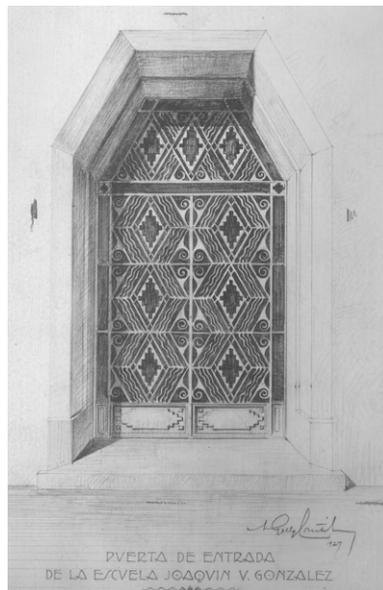
70. Fabio Gremientieri y Claudia Shmidt, *Arquitectura, educación y patrimonio. Argentina 1600-1975* (Buenos Aires: Pamplatina, 2010).



escuela “Joaquín V. González” (1927), en la que realizó un aporte tan sensato como original, plegando en un “déco estructural” las líneas quebradas de las cerámicas y tejidos “diaguito-calchaquíes” con la resolución estructural de pórticos y casetones.

Más allá del anhelo por homenajear a quien diera nombre a aquella escuela, de origen riojano, y a su reivindicación de las culturas andinas, Gelly Cantilo acusa recibo de los principios del arquitecto francés Auguste Perret, quien encontraba en el esqueleto de hormigón la clave para redefinir las reglas de una nueva arquitectura dentro de un marco anclado en la tradición clásica⁷¹. La apreciación de Rojas por estas búsquedas demuestra que la decoración no era un fin prioritario en sí mismo, más aún cuando halaga también a Estanislao Pirovano, sin una adscripción estilística definida, en cuyo proyecto para un Acuario Municipal –1935, no construido– no se incluyó iconografía alguna, y se deja ver el fuerte sello perretiano determinado por la estructura de soporte, apenas antes de que el maestro francés visitara el país.

Figura 9. Dibujo de la puerta de entrada de la escuela “Joaquín V. González”, Buenos Aires, 1927. Arquitecto Alberto Gelly Cantilo



Fuente: Archivo General de la Nación (AGN), Buenos Aires-Argentina, Departamento de Documentos Fotográficos, nro. de inventario AR_AGN_DDF/Consulta_INV: 147513_A.

71. Reyner Banham, “The Perret Ascendancy”, *Architectural Review*, no. 127 (1960): 373.



Figura 10. Galería y patio de la escuela “Joaquín V. González”, Buenos Aires, 1929. Arquitecto Alberto Gelly Cantilo



Fuente: *Revista de Arquitectura*, enero de 1930, 91. Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos (Buenos Aires, Argentina).

Figura 11. Anteproyecto para el “Gran acuarium nacional”, Buenos Aires, 1935. Arquitecto Estanislao Pirovano



Fuente: *Revista de Arquitectura*, octubre de 1935, 414. Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos (Buenos Aires, Argentina).



A favor o en contra de la iconografía euríndica, el problema común que cobra peso en estos años era la escisión entre los atributos formales y materiales de los edificios. Mientras Gelly Cantilo y Pirovano buscaban un tipo de reconciliación, otros colegas rechazaban al ornamento incondicionalmente. Eran Alberto Prebisch y Ernesto Vautier, egresados de la Escuela de Arquitectura al mismo tiempo que Greslebin, quienes hacían eco de las críticas de Perret a la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925:

Puro estilo incaico... todo el confort moderno... “Disimular el ‘toilet’ bajo las formas del ara del sacrificio (!!)”, “Ocultar el radiador bajo artística reja de hierro forjado a máquina (imitando el forjado a mano) y satisfaciendo así las exigencias de la estética y el confort” [...] La *Biblia de Piedra* suele convertirse en tales manos en un vulgar catálogo de modas [...] La industria, sin otro fin que el de alcanzar la perfección dentro de la utilidad y la economía, crea objetos carentes de pretensiones artísticas, pero de discreta presencia [...] El estilo, la “raza”, son las resultantes de una larga selección. Estilo funcional y orgánico, obtenido gracias a un paulatino ajustamiento entre la forma y el fin perseguido.⁷²

Estos arquitectos estaban vinculados al círculo de la revista de vanguardia *Martín Fierro*. Críticos de *Eurindia* y de figuras como Martín Noel, denunciaban que el problema radicaba especialmente en que las propuestas de decoración eludían una relación con las tecnologías constructivas, y esta cuestión alcanzaba tanto al canon decorativo de Rojas como a la cuestión de los “materiales nacionales” (de revestimiento). Acudiendo nuevamente a Perret y a su “criterio funcional” de raíz clásica, valoraban que no recurriera a “ninguna simulación, ningún adorno”:

[...] Racional, y por lo tanto nueva, ya que toda arquitectura, para ser la expresión cabal de una época, exige un acuerdo lógico entre su expresión formal y las necesidades que la originan [...] donde hay arte verdadero, no hay decoración.⁷³

Pero el foco no era eliminar al ornamento, sino reconciliar el material con las formas visibles. Respecto de las decoraciones, que “no resuelven problemas técnicos”, el arquitecto Alejandro Virasoro sostenía:

¿Es posible que solamente los arquitectos no sepan trabajar con los materiales y los recursos técnicos que les vienen a las manos? ¿Seguiremos en esta

72. Alberto Prebisch y Ernesto Vautier, “¿Arte decorativo?”, *Martín Fierro*, no. 33 (1926): 251.

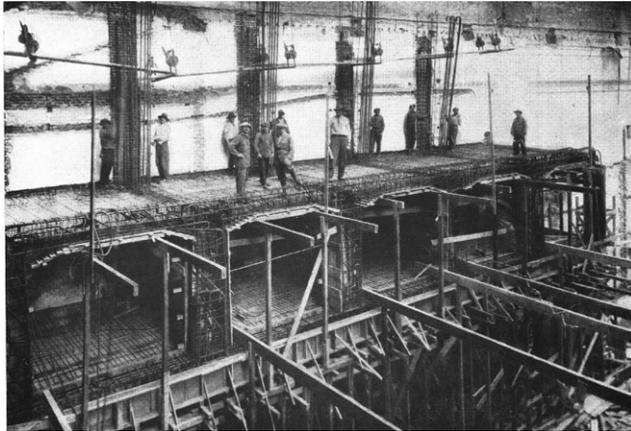
73. Alberto Prebisch y Ernesto Vautier, “Arte decorativo, arte falso”, *Martín Fierro*, no. 23 (1925): 167.



discordancia de nuestra vida necesaria –vida industrial y técnica– con nuestra ornamentación –ornamentación fosilizada y parásita –? [...] El cemento armado impone de suyo una limitación...⁷⁴

Alejandro Virasoro puso en práctica estos principios en el esqueleto de hormigón armado del Banco El Hogar Argentino (1927): sus monumentales vigas *Vierendeel* y pórticos estructurales, apenas revocados o pintados, estaban acentuados por líneas zigzagueantes, guardas y texturas, todo esto a través de la dosificación de agregados en la mezcla de materiales y moldeado por el mismo encofrado. La construcción con hormigón armado ofrecía una articulación inescindible entre representación y materialización. Retomando la idea de la “construcción decorada” de Owen Jones, se advierte aquí un viraje hacia una “decoración construida”.

Figura 12. Banco El Hogar Argentino en construcción, Buenos Aires, 1928. Arquitecto Alejandro Virasoro



Fuente: *Revista de Arquitectura*, febrero de 1928, 62. Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos (Buenos Aires, Argentina).

Conclusiones: hormigón armado, entre la expresión y la construcción

En esta larga década, las teorías del revestimiento (de materiales *naturales*, *verdaderos*) y del ornamento (de imágenes *artificiales*, *abstractas*) trazaron distintas derivas. Más enfocadas en la búsqueda de imágenes representativas de una

74. Alejandro Virasoro, “Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas”, *Revista de Arquitectura*, no. 65 (1926): 179.



“arquitectura argentina” que, en las cuestiones técnicas de la edificación, no se encontraba una respuesta satisfactoria a la necesidad de articular arquitectura y construcción. Sin embargo, fue en el seno mismo de estos debates de larga duración que esta problemática surgió, quedó expuesta, y modeló un sentido común.

Fue en estos años que el consenso alrededor del hormigón comenzó a formarse. Primero, a nivel económico y estrictamente técnico, porque la posibilidad de producción local permitía el desarrollo de una “industria nacional” de la construcción. Luego, dentro de los círculos profesionales y académicos de la arquitectura, porque este insumo parecía saldar las divergencias de las búsquedas nacionalistas. Era compatible con las ideas en torno a los “materiales nacionales” porque era de origen natural y surgía de los suelos argentinos. También propiciaba la invención de una forma de ornamento y de artefacto. En síntesis, reconciliaba industria y representación en el marco amplio del nacionalismo técnico, económico y cultural.

En la cultura arquitectónica internacional, con el hormigón se reinventaba una forma de artesanía dentro de los procesos de renovación técnica e industrial. Esto tampoco pasaba desapercibido en Argentina, porque se trataba de una posibilidad para los arquitectos de ocupar un lugar en la “fabricación” de los edificios, lugar que hasta entonces parecía haber sido acaparado por los ingenieros civiles. Esta oportunidad de renovación del proyecto y de la práctica profesional de la arquitectura fue fijando en el país las bases de una larga tradición constructiva y expresiva.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos

- [1] Archivo General de la Nación (AGN), Buenos Aires-Argentina. Departamento de Documentos Fotográficos, nro. de inventario AR_AGN_DDF/Consulta_INV: 147513_A

Documentos impresos y manuscritos

- [2] “Encuesta de la Sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Estudiantes de Arquitectura”. *Revista de Arquitectura*, nos. 17/18 (1918).



- [3] “Nacionalización de la Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales”, *Arquitectura*, nos. 26/28 (1905): 33-41.
- [4] “Propósitos”. *Revista de Arquitectura*, no. 1 (1915): 2.
- [5] Agrasot, Ricardo. *Historia, teoría y técnica ornamental y decorativa de Egipto*. Madrid: Leoncio Miguel Editor, 1909.
- [6] Álvarez, Manuel. *Grammar of Ornament en Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional*. Ciudad de México: Escuela Nacional de Artes y Oficios para Hombres, 1900.
- [7] Ambrosetti, Juan. “El Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras como auxiliar de los estudios de ornamentación aplicables al arte en general”. *Revista de Arquitectura*, no. 1 (1915): 13-17.
- [8] Best-Maugard, Adolfo. “Del origen y peculiaridades del arte popular mexicano”. En *Método del dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, Adolfo Best-Maugard, 1-13. Ciudad de México: Departamento Editorial del Arte Mexicano, 1923.
- [9] Boman, Eric y Héctor Greslebin. *Alfarería de estilo draconiano en la región diaguita*. Buenos Aires: Ateneo, 1923.
- [10] Christophersen, Alejandro. “La Sociedad Central de Arquitectos”. *Arquitectura*, nos. 2/3 (1904): 13-18.
- [11] Christophersen, Alejandro. “Rumbos nuevos”. *Revista de Arquitectura*, no. 1 (1915): 3-4.
- [12] Figari, Pedro. “Arte infantil mejicano”. *Martín Fierro*, no. 18 (1925): 3.
- [13] Gelly-Cantilo, Alberto y Gonzalo Leguizamón-Pondal. *Viracocha. Dibujos decorativos americanos*. Buenos Aires: Curt Berger, 1924.
- [14] Greslebin, Héctor. *La enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna*. Buenos Aires: Francisco A. Colombo, 1934.
- [15] Izcué, Elena. *El arte peruano en la escuela*. París: Excelsior, 1925.
- [16] Karman, René. “Sobre la contribución de la enseñanza en la prosecución de nuevos rumbos”. *Revista de Arquitectura*, no. 6 (1916): 7-8.
- [17] Loos, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, [1913] 1972.
- [18] Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. *Memoria de la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1925-1926*. Buenos Aires: S. A. Imprenta Lamb & Cia. Lmtd., 1926.
- [19] Prebisch, Prebisch y Ernesto Vautier. “Arte decorativo, arte falso”. *Martín Fierro*, no. 23 (1925): 22.
- [20] Prebisch, Alberto y Ernesto Vautier. “¿Arte decorativo?”. *Martín Fierro*, no. 33 (1926): 251.



- [21] *Revista de Arquitectura*, 1928, 1930, 1935.
- [22] *Revista del Centro de Arquitectos Constructores de Obras y Anexos*, mayo de 1933.
- [23] Rojas, Ricardo. "Artes decorativas americanas". *Revista de Arquitectura*, no. 4 (1915): 11.
- [24] Rojas, Ricardo. "Un ideal estético para la Universidad de Tucumán". En *La Universidad de Tucumán: tres conferencias*, Ricardo Rojas, 103. Buenos Aires: García, 1915, [1914].
- [25] Rojas, Ricardo. *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, [1924] 1980.
- [26] Rojas, Ricardo. *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires: Losada, [1930] 1953.
- [27] Turano, Francisco. *Escuelas municipales de artes y oficios para la enseñanza teórico-práctica. Proyecto de ordenanza y fundamentos presentados al Honorable Concejo Deliberante*. Buenos Aires: Kraft, 1930.
- [28] Virasoro, Alejandro. "Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas". *Revista de Arquitectura*, no. 65 (1926): 179-184.
- [29] Wornum, Ralph. *Analysis of Ornament*. Londres: Chapman & Hall, 1884.

Fuentes secundarias

- [30] Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. "La Argentina del Centenario. Campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". En *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, 153-190. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016.
- [31] Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. "Vanguardia y criollismo". En *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, 224. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016.
- [32] Amaral, Aracy, coord.-*Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. San Pablo: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- [33] Barbero, María-Inés y Fernando Devoto. *Los nacionalistas (1910-1932)*. Buenos Aires: CEAL, 1983.
- [34] Bergdoll, Barry. "Art and Industry: Henry Cole and William Morris". En *European Architecture 1750-1890*, Barry Bergdoll, 219-221. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- [35] Bertoni, Lilia-Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.



- [36] Bovisio, María-Alba. “¿Qué es esa cosa llamada ‘arte primitivo’? Acerca del nacimiento de una categoría”. En *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, 339-350. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes-CAIA, 1999.
- [37] Bovisio, María-Alba. “El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnológicos, piezas arqueológicas”. *Caiana* no. 3 (2013).
- [38] Bovisio, María-Alba. “La tradición prehispánica en la propuesta americanista de Ricardo Rojas: un análisis de El Silabario de la decoración americana”. *19&20* 10, no 1 (2015). <https://doi.org/10.52913/19e20.X1.01a>
- [39] Bovisio, María-Alba y Marta Penhos. “La ‘invención’ del arte indígena en Argentina”. En *Arte Indígena: categorías, prácticas, objetos*, María-Alba Bovisio y Marta Penhos, 33-53. Córdoba: Encuentro Grupo Editor - Facultad de Humanidades - Universidad Nacional de Catamarca, 2010.
- [40] Carranza, Luis. “If walls could talk: José Vasconcelos’ Raza cósmica and the building for the Secretaría de Educación Pública”. En *Architecture as Revolution. Episodes in the History of Modern Mexico*, Luis Carranza, 14-55. Austin: University of Texas Press, 2010.
- [41] Crispiani, Alejandro. “Alejandro Christophersen y el desarrollo del eclecticismismo en Argentina”. *Cuadernos de Historia*, no. 6 (1995): 43-87.
- [42] Egbert, Donald. “Character”. En *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, editado por David Van Zanten, 121-138. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1979.
- [43] Fernández-Bravo, Álvaro. *El museo vacío. Acumulación primitiva, patrimonio cultural e identidades colectivas. Argentina y Brasil, 1880-1945*. Buenos Aires: Eudeba, 2016.
- [44] García, Carla y Marta Penhos. “Mestizo... ¿Hasta dónde y desde cuándo? Los sentidos del término y su uso en la historia del arte”. Ponencia presentada en el VIII Encuentro Internacional sobre Barroco: mestizajes en diálogo, Arequipa, Perú, 2015, 315-324.
- [45] Gerchunoff, Pablo. *El eslabón perdido. La economía política de los gobiernos radicales (1916-1930)*. Buenos Aires: Edhasa, 2016.
- [46] Gombrich, Ernst. “John Ruskin y el expresionismo grafológico”. En *El sentido del orden*, Ernst Gombrich, 38-46. Nueva York: Phaidon, 2001.
- [47] Gombrich, Ernst. “La autonomía de la decoración”. En *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Ernst Gombrich, 185-189. Nueva York: Phaidon, 2001.
- [48] Gorelik, Adrián. “El monumento contra la ciudad”. En *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Adrián Gorelik, 212-220. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2010.



- [49] Gorelik, Adrián y Graciela Silvestri. “Arquitectura e ideología: los recorridos de lo ‘nacional y popular’”. *Revista de Arquitectura*, no. 141 (1988): 50-61.
- [50] Gramuglio, María-Teresa. “Literatura argentina y nacionalismo. Hipótesis para el análisis de una relación compleja”. En *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*, María-Teresa Gramuglio, 69-84. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2013.
- [51] Grementieri, Fabio y Claudia Shmidt. *Arquitectura, educación y patrimonio. Argentina 1600-1975*. Buenos Aires: Pamplatina, 2010.
- [52] Gutiérrez, Ramón. “El renacimiento colonial”. *Summa*, no. 96 (1975): 63-66.
- [53] Gutiérrez, Ramón y Margarita Gutman. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1995.
- [54] Gutman, Margarita. “Neocolonial: un tema olvidado”. *Revista de Arquitectura*, no. 140 (1988): 48-55.
- [55] Jones, Owen. *The Grammar of Ornament*. Londres: Day and Son, 1856.
- [56] Korol, Juan-Carlos e Hilda Sabato. “Incomplete Industrialization: An Argentine Obsession”. *Latin American Research Review* 25, no. 1 (1990): 7-30. <https://doi.org/10.1017/S0023879100023189>
- [57] Liernur, Jorge-Francisco. “¿Arquitectura del Imperio español o arquitectura criolla? Notas sobre las representaciones ‘neocoloniales’ de la arquitectura producida durante la dominación española en América”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, nos. 27/28 (1989-1991): 138-143.
- [58] Liernur, Jorge-Francisco. “Latin American Architecture and New Technological Aesthetics”. En *Architectural Culture around 1900: Critical Reappraisal and Heritage Preservation*, editado por Fabio Grementieri, Jorge-Francisco Liernur y Claudia Shmidt, 197-205. Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella, 2000.
- [59] Liernur, Jorge-Francisco. “El debate sobre la ‘arquitectura nacional’”. En *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Jorge-Francisco Liernur, 140-142. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001.
- [60] Liernur, Jorge-Francisco. “La cultura de la recuperación del pasado”. En *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Jorge-Francisco Liernur, 138-139. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001.
- [61] Liernur, Jorge-Francisco. “‘Mestizaje’, ‘criollismo’, ‘estilo propio’, ‘estilo americano’, ‘estilo neocolonial’. Lecturas modernas de la Arquitectura en América Latina durante el período español”. En *Trazas de futuro: episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*, Jorge-Francisco Liernur, 91-98. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2008.



- [62] Llach, Juan. "Alejandro Bunge, la Revista de Economía Argentina y los orígenes del estancamiento económico argentino". En *La Argentina que no fue*, Juan Llach, 51-65. Buenos Aires: IDES, 1985.
- [63] Muñoz, Miguel-Ángel. "Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas". *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* no. 4, 172-178. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1992.
- [64] Nègre, Valérie. "Histoire de l'art, histoire de l'architecture et histoire des techniques (Europe, xve-xviiiè siècle)". *Artefact*, no. 4 (2016): 51-65. <https://doi.org/10.4000/artefact.319>
- [65] Nègre, Valérie y Guy Lambert. "L'Histoire des techniques, une perspective pour la recherche architecturale?". *Les Cahiers de la recherche architecturale*, nos. 26/27 (2012): 76-85. <https://hal.science/hal-01275147>
- [66] Patti, Beatriz y Daniel Schávelzon. "Lenguaje, arquitectura y arqueología: Héctor Greslebin en sus años tempranos". *Cuadernos de Historia*, no. 8 (1997): 89-123.
- [67] Payá, Carlos y Eduardo Cárdenas. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1978.
- [68] Penhos, Marta. "Indios de Salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional (1911-1945)". En *Jornadas de Historia y Teoría de las Artes* no. 5, 23-30. Buenos Aires: CAIA, 1993.
- [69] Piccoli, Lucio. "Olvidar el neocolonial: empatía y experiencia del espacio como nuevas claves de interpretación de los escritos y composiciones urbanas de Ángel Guido". *Separata*, no. 23 (2018): 77-111. <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/15276>
- [70] Podgorny, Irina. "La clasificación de los restos arqueológicos en Argentina. 1880-1940". *Saber y tiempo*, no. 12 (2001): 5-26.
- [71] Rigotti, Ana-María. "Guido, Ángel Francisco". En *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, editado por Fernando Aliata y Jorge-Francisco Liernur, 130-137. Buenos Aires: AGEA, 2004.
- [72] Rocchi, Fernando. *Chimneys in the Dessert: Industrialization in Argentina during the Export Boom Years, 1870-1930*. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- [73] Shmidt, Claudia. "El carácter de las arquitecturas nacionales modernas. Excursus". En *Palacios sin reyes. Arquitectura pública para la "capital permanente"*. Buenos Aires, 1880-1890, Claudia Shmidt, 143-152. Rosario: Prohistoria, 2012.
- [74] Silvestri, Graciela. "Historiografía y crítica de la arquitectura". En *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, editado por Fernando Aliata y Jorge-Francisco Liernur, 160-171. Buenos Aires: AGEA, 2004.

- [75] Terán, Oscar. *América Latina: positivismo y nación*. Ciudad de México: Katún, 1983.
- [76] Varela-Braga, Ariane. *Une théorie universelle au milieu du XIXe siècle. La Grammar of Ornament d'Owen Jones*. Roma: Campisano, 2017.
- [77] Zanten, David Van. "Finis. 1922-1924". En *Sullivan's City. The Meaning of Ornament for Louis Sullivan*, David Van Zanten, 133-151. Nueva York y Londres: W. W. Norton & Company, 2000.





Casa P.A.

HOTEL MEDELLIN
KAPITAL

Centro Histórico
Plaza de Botero

El espacio arquitectónico: entre la oportunidad de enlazar arte/vida y de reconducir la arquitectura al arte

José-Fernando Fraenza
Natalia-Sofía Destéfanis





El espacio arquitectónico: entre la oportunidad de enlazar arte/vida y de reconducir la arquitectura al arte*

José-Fernando Fraenza**

Natalia-Sofía Destéfanis***

Resumen: nuestro propósito en este artículo es afrontar dos problemas, en primer lugar, explicar el proceso por el cual la noción de espacio alcanzó un lugar neurálgico en la arquitectura moderna a partir de la vanguardia artística, y, en segundo

* **Recibido:** 30 de julio de 2021 / **Aprobado:** 14 de octubre de 2021 / **Modificado:** 30 de enero de 2022. Artículo de investigación derivado de la tesis doctoral “El espacio moderno en las artes visuales y la arquitectura moderna en Argentina 1948-1954”. El proyecto cuenta con la financiación de la beca doctoral de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SeCyT) de la Universidad Nacional de Córdoba (Córdoba, Argentina) otorgada por convocatoria 2015 (Resolución: 786).

** Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha (Ciudad Real, España). Profesor titular de la Facultad de Artes en la Universidad Nacional de Córdoba (Córdoba, Argentina)  <https://orcid.org/0000-0003-4357-8593>
 fernando.fraenza@unc.edu.ar

*** Arquitecta por la Universidad Nacional de Córdoba (Córdoba, Argentina). Estudiante becada de doctorado en Arquitectura en la misma institución  <https://orcid.org/0009-0002-1911-2558>
 natalia.sofia.destefanis@unc.edu.ar

Cómo citar / How to Cite Item: Fraenza, José-Fernando y Natalia-Sofía Destéfanis. “El espacio arquitectónico: entre la oportunidad de enlazar arte/vida y de reconducir la arquitectura al arte”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 16 (2022): 68-98.





lugar, revelar cómo esta nueva concepción espacial suscitó una renovada conexión interdisciplinar entre arquitectura y artes visuales, es decir, sustantivamente diferente respecto de cómo se había dado dicha relación a lo largo de la historia, mientras las bellas artes fueron, principalmente, representación. Nos interesa, la relación que se establece entre la arquitectura y el concretismo rioplatense, expresado en la redefinición del concepto de espacio propuesto por Tomás Maldonado. Esta redefinición de espacio arquitectónico no debe homologarse, ni a una concepción altamente funcionalista, ni a la concepción que se sigue de las muy difundidas críticas antifuncionalistas; para ello, adoptamos como método, una serie de nociones y esquemas que poseen la ventaja de ser sobradamente conocidos o probados para analizar, a lo largo de este artículo, desde el punto de vista del significado, estas diferentes nociones que la historiografía canónica de la arquitectura moderna ha tomado como un fetiche y lo menciona repetidamente —sin distinciones ni reservas—, a tal punto que ya no sabemos de qué estamos hablando. Hemos elaborado los argumentos de este texto con el fin de discernir y avanzar en la solución de este problema.

Palabras clave: artes visuales; arquitectura; espacio; representación; vanguardia.

The Architectural Space: between the Opportunity to Link Art/Life and to Redirect Architecture to Art

Abstract: our purpose in this article is to face two problems, firstly, to explain the process by which the notion of space reached a central place in modern architecture from the artistic avant-garde, and, secondly, to reveal how this new conception spatial aroused a renewed interdisciplinary connection between architecture and visual arts, that is, substantially different from how this relationship had occurred throughout history, while fine arts were mainly representation. We are interested in the relationship established between architecture and Río de la Plata concretism, expressed in the redefinition of the concept of space proposed by Tomás Maldonado. This redefinition of architectural space should not be homologated, neither to a highly functionalist conception, nor to the conception that follows from the very widespread anti-functionalistic critics; For this, we adopt as a method, a series of notions and schemes that have the advantage of being well known or proven to analyze, throughout this article, from the significant point of view, these different notions that the canonical historiography of architecture modern culture has taken it as a fetish and mentions it

repeatedly —without distinctions or reservations—, to the point that we no longer know what we are talking about. We have elaborated the arguments of this text in order to discern and advance in the solution of this problem.

Keywords: visual arts; architecture; space; representation; avant-garde.



O espaço arquitetônico: entre a possibilidade de vincular arte/vida e o redirecionamento da arquitetura para a arte

Resumo: nosso objetivo neste artigo é enfrentar dois problemas, em primeiro lugar, explicar o processo pelo qual a noção de espaço alcançou um lugar central na arquitetura moderna da vanguarda artística e, em segundo lugar, revelar como isso se desenvolveu. Esta concepção deu origem a uma renovada ligação interdisciplinar entre a arquitetura e as artes plásticas, ou seja, substancialmente diferente de como esta relação tinha ocorrido ao longo da história, enquanto as artes plásticas eram sobretudo a representação. Interessa-nos a relação que se estabelece entre a arquitetura e o concretismo rio-prata, expressa na redefinição do conceito de espaço proposta por Tomás Maldonado. Esta redefinição do espaço arquitectónico não deve ser homologada, nem a uma concepção altamente funcionalista, nem à concepção decorrente da tão difundida crítica antifuncionalista; Para isso, adotamos como método, uma série de noções e esquemas que têm a vantagem de serem bem conhecidos ou comprovados para analisar, ao longo deste artigo, do ponto de vista significativo, essas diferentes noções que a historiografia canônica da arquitetura cultura moderna tomou isso como um fetiche e o menciona repetidamente -sem distinções ou reservas-, a ponto de não sabermos mais do que estamos falando. Elaboramos os argumentos deste texto para discernir e avançar na solução deste problema.

Palavras-chave: artes visuais; arquitetura; espaço; representação; vanguarda.

Introducción

No es extraño que la historia de la arquitectura sostenga que el concepto *espacio*, como término que refiere al *componente central de la arquitectura*, tomó relevancia a partir de la vanguardia, en función de que esta impulsa —como su característica principal, en cada una de las disciplinas artísticas— a reflexionar sobre sus medios



específicos y avanzar así en una suerte de autocomprensión o *consciencia de sí* de orden metasemiótico, que implica el descubrimiento o puesta de manifiesto de sus elementos constitutivos específicos¹. No es frecuente, en cambio, por una parte, que se explique cómo sucede este proceso por el cual el concepto de espacio adquiere un papel central en el despliegue de esta suerte de autoconsciencia de la arquitectura moderna; ni que se recurra a dicho concepto, por otra parte, para comprender la renovada conexión que en el contexto de la vanguardia de la primera mitad del siglo veinte se estableció entre la arquitectura y las demás disciplinas artísticas. Nuestro propósito en este artículo es afrontar estos dos problemas: primero, el lugar neurálgico del concepto de espacio en el despliegue de la consciencia arquitectónica, tomado ya en términos más filosóficos o fenomenológicos que meramente historiográficos, y segundo, su trabazón con la vanguardia artística, que es menester diferenciar del viejo lazo entre la arquitectura y las artes tradicionales anteriores a la vanguardia, concentrándonos en la relación entre la arquitectura y el concretismo rioplatense, expresado en la redefinición del concepto de espacio arquitectónico propuesto por Tomás Maldonado.

Dicho de otro modo: aclarándonos sobre la centralidad del concepto de espacio, la que es consecuencia de la *reducción o nivelación vanguardista del componente residual de lo sacro tanto en las bellas artes como en la arquitectura*, estableceremos y ejemplificaremos el concepto de espacio que procede de la articulación histórica entre arquitectura moderna y arte concreto, el que no debe homologarse, ni a la concepción entre compasiva, cándida y entusiasta frente al funcionalismo de la literatura de divulgación, ni a la concepción que se sigue de las muy difundidas —pero poco analizadas— críticas antifuncionalistas de autores como Sigfried Giedion o Bruno Zevi, que también parecerían tener —en el marco de un retorno u otro tipo de ingenuidad, ahora ontológica— al concepto de espacio entre sus prédicas principales.

Para llevar a cabo gradualmente nuestra tarea, en primer lugar, nos aclararemos sobre uno de nuestros supuestos principales: lo que acabamos de mencionar respecto de que la vanguardia artística, definida como un *estadio autocrítico en el que las diversas disciplinas artísticas a reflexionar sobre sus medios y sus alcances específicos*, es un factor ineludible de esta suerte de descubrimiento o —al menos— exaltación del concepto *espacio arquitectónico*. Nunca es excesivo insistir en que esta es la relación histórica, verdaderamente relevante, entre vanguardias artística y arquitectónica; y no las que imaginativamente suelen fundarse en determinados parecidos

1. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Fráncfort: Suhrkamp, 1974); Menna, *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone* (Torino: Einaudi, 1975).



estilísticos. Dicho brutalmente: nuestra tesis es que la novedad en la concomitancia arte-arquitectura a la cual da principio la vanguardia consiste en que ambas prácticas experimentan un giro centrípeto equivalente. Se trata de un proceso común de desencantamiento y eliminación de las huellas auráticas de lo sacro, para el cual, la redefinición del concepto de espacio en la arquitectura tiene un papel ineludible.

El espacio, como idea central de la arquitectura, tomó relevancia realmente a partir de la vanguardia, porque esta impulsó en cada disciplina artística a reflexionar sobre sus medios específicos y avanzar en una teoría autotélica que arranca en el descubrimiento o puesta de manifiesto de sus elementos constitutivos específicos. Así, el espacio fue descubierto o pensado en el marco de una autonomía de las artes promovida inicialmente por la vanguardia pictórica y luego por la arquitectura moderna. En este punto, ciertas corrientes artísticas encontraron en la arquitectura la solución de todos los problemas de la pintura y escultura tradicional (o más bien del siglo XIX). La arquitectura con su espacialidad bruta, real, les otorgó un medio propicio para restablecer la conexión arte y vida, no mediada ya por la ilusión o la representación icónica. El espacio —real o representado— está involucrado —progresivamente, a partir del siglo XV— con el proceso de autonomía de las artes del cual la vanguardia —sobre todo, pictórica y escultórica— fue su consecuencia y culminación. Luego, la acentuación del asunto del espacio como problema pasó a la arquitectura moderna, porque las demás artes visuales —que habían sido imitativas y que por ello habían permanecido “ajenas a la vida real”— creyeron encontrar en la arquitectura la solución de buena parte de los problemas relativos a su separación de la *praxis vital*.

Posteriormente, en función de que las más de las definiciones del espacio arquitectónico están formuladas en términos próximos a los que explican las lecturas y esquematizaciones cognitivas de las propiedades de la masa y del vacío, nos aclararemos acerca de cómo tanto la construcción como el espacio delimitado por esta componen un *texto* o una *superficie significativa* cuyas diversas relaciones de sentido especifican y definen los diversos conceptos de espacio que en ellas pueden colocarse como lo son el concepto funcionalista básico; el concepto promovido por el concretismo; y el concepto propuesto por el reflujo antifuncionalista.

Avanzados hasta este punto, seremos capaces de observar y establecer con cierto detalle y rigurosidad el hiato existente entre el concepto espacial funcionalista más básico, de orden práctico (al que se atienen numerosos modernos de la primera hora como podrían serlo Hans Wittwer, Ludwig Hilberseimer o Mart Stam, en



época de la Bauhaus dirigida por Hannes Meyer, o Jacobus Johannes Pieter Oud en circunstancia del Weissenhof), y el concepto formulado y promovido por el arte concreto, el que tendría como destino no solo formar parte de una arquitectura que promueve y se entrega –casi directamente– a una lectura de *su sentido primario en cuanto posible funcionalidad práctica*, sino –más bien– mediar o anticipar dicha lectura por una comprensión –y representación mental– perceptiva de la geometría y otras propiedades del espacio. Dicho de otro modo: aquí nuestro objetivo es marcar las diferencias entre dos conceptos de espacio que operan en la arquitectura moderna y que regularmente se confunden y homologan.

Por otro lado, es importante constatar cómo se realizan dichos conceptos de espacio en la arquitectura moderna del periodo. Es decir, cómo de estas definiciones teóricas de la vanguardia concreta argentina se sigue cierta producción arquitectónica del período. Lo haremos haciendo centro en la torre proyectada por los arquitectos Cesar Jannello y Gerardo Clusellas, a partir del diseño gráfico y –probablemente– de las ideas de Tomás Maldonado, para la *Feria de América* celebrada en Mendoza en 1954.

Damos por supuesto que la noción de espacio adquiere relevancia en la teoría y la producción en los diferentes movimientos de vanguardia y se coloca como uno de los grandes motores de la arquitectura moderna. Precisamente, por admitir esto, que la atención y renovación del concepto de espacio han definido y alimentado las diferentes estrategias y maneras de entender la arquitectura hacia mediados del siglo veinte, no podemos sino observar –complementariamente– que la historiografía canónica ha tomado dicho giro y noción como un fetiche y lo menciona repetidamente –sin distinciones ni reservas–, a tal punto que ya no sabemos de qué estamos hablando. Hemos elaborado los argumentos de este texto con el fin de discernir y avanzar en la solución de este problema.

Arquitectura y arte en su estadio de autocrítica

Hemos dicho que la importancia del concepto de espacio en la arquitectura moderna se sigue de una novedosa reconexión entre esta y las artes –principalmente visuales–, dada en que el conjunto de episodios históricos que denominamos vanguardia², en ambas esferas de la acción artística, se caracteriza –antes que nada– por una reducción del componente residual de lo sacro, apoyado

2. Bürger, *Theorie der*, 47-50.



decididamente en el rechazo del concepto de representación icónica. Vale decir, por entenderse la vanguardia, principalmente, como crítica de la falsa promesa (de felicidad) que había caracterizado a la arquitectura y a las bellas artes del pasado, en función de haber sido estas, consuetudinariamente, artificios ilusorios. ¿Cómo es esto? Pues, el valor estético, tanto en las bellas artes como la arquitectura, había sido el resultado de la realización de tres metas de orden representacional: llegar a ser una totalidad tan orgánica e integrada como un ser vivo; gracias a su semejanza con la realidad; para asegurar solo de este modo la concesión trascendental de algún tipo de perfección o beneficio —valor espiritual, valor de uso en estado puro—.

Las bellas artes alcanzan su perfección *orgánica* —opuesta a la pobreza del orden *simétrico*—³ siendo imágenes verosímiles⁴, es decir, al lograr la integración casi perfecta de partes disímiles en obras maestras. La arquitectura alcanza la suya, a pesar de la impureza funcional que la obliga a permanecer en cierta simetría⁵, dimensionándose y vistiendo marcas decorativas que asimismo tienen el propósito de representar —al menos— las proporciones de la naturaleza y con esto, finalmente, integrar medidas disímiles en un todo armónico. Debe quedar claro que los aspectos que hacen al valor de uso (más impuro) de la arquitectura se cumplen con un ordenamiento simétrico básico que responde a ciertas obligaciones constructivas, estáticas (mampuestos, pórticos) y —por qué no— prácticas. Hablamos del orden repetitivo, aditivo del contenedor. Por el contrario, su ratificación estética corre por cuenta de un régimen de partes desiguales —en distintas escalas, en el muro, en la cubierta, en el entablamento, en la plataforma, en la cornisa, en el basamento, etcétera— cuyas proporciones representan de una manera abstracta la realidad. Resumiendo, las imágenes y el régimen de particiones de la arquitectura se relacionan con la realidad no por serlo, sino por asemejarse metafóricamente. Lejos de atarse y participar transformando la realidad, uno de los objetivos principales de la vanguardia utópica opera como una representación idealizadora de la realidad que, en todo caso, conforma, alienta lo existente y demoraría el futuro.

Ante esta situación, la vanguardia decidió abandonar la promesa estética —integración, representación y valor de uso puro— y acabar con el arte, comenzando por desarticular la representación y desmontar sus elementos básicos. Con esto,

3. Compuesto de partes que se repiten.

4. Íconos, en el sentido que dio Charles S. Peirce al término. Dicho de otra manera: signos que se asemejan perceptivamente a lo que representan.

5. La caja o el contenedor, simétrico (traslaticio, rotacional, reflejo).



la vanguardia también debe entenderse —antes que nada— como un giro cognitivo de las diversas artes sobre sí mismas; criticando sus creencias y promesas —ontológicas, estéticas— y analizando sus componentes profanos. Por ejemplo, en el caso de la pintura, los colores —impresionismo y postimpresionismo—, los sistemas de dibujo y representación —postimpresionismo, cubismo— o los rasgos visibles presentes, superficiales de la pintura o volumétricos de la escultura —suprematismo, neoplasticismo, concretismo— Por ejemplo, en el caso de la arquitectura, el espacio y su relación con el volumen. En este aspecto, tal como sugerimos arriba, el arte concreto, ajeno a cualquier tipo de representación ilusiva, se reconoce a un tris de la arquitectura y entiende que el destino del espectáculo real de las configuraciones concretas es mostrar y dar sentido a las propiedades espaciales de la arquitectura y de la ciudad⁶. Si hay alguna afinidad relevante entre la arquitectura y las artes de vanguardia, esta debe buscarse entre la crítica de la representación y el desmontaje analítico de sus componentes seculares.

Metodología

La masa y el espacio son significantes

Es bien sabido en los ámbitos de diseño que existe una suerte de ciencia de los signos, normalmente denominada semiótica o semiología. Un estudio que, habiendo tomado como punto de partida el sorprendente desarrollo de los estudios del lenguaje a lo largo del siglo veinte, promete una mejor comprensión de las ideas y los productos del diseño, entre ellos: el espacio en la arquitectura moderna. Por lo tanto, como metodología, llevaremos a cabo una aproximación y descomposición de la noción de espacio, en cuanto forma parte de la arquitectura en la medida en que esta es signo. El denominado *giro lingüístico*, paradigma cultural fuertemente emparentado con la vanguardia, por el cual recordaremos y caracterizaremos el pensamiento del siglo veinte en su conjunto, ha tornado tan aguda nuestra comprensión crítica del universo de las interacciones mediadas por signos, que los más diversos saberes admiten herramientas teóricas y esquemas operacionales originales de la lingüística y su vecindario intelectual, adaptándolos según sus propios requerimientos para aplicarlos con provecho en sus respectivos campos. Esto último, ha promovido malentendidos no poco importantes pues, el hecho de que ciertas configuraciones sensibles funcionen como signos no es

6. Tomás Maldonado, “Volumen y dirección de las artes de espacio”, *Revista de Arquitectura* 32, no. 314 (1947): 72-78.



privativo de la lengua, ejemplo de esto lo tenemos en la arquitectura significando —entre otros diversos contenidos, los que nos interesan aquí— posibles experiencias espaciales⁷.

¿Cómo es posible transportar el estudio del lenguaje al estudio del sentido que tienen los objetos diseñados? ¿Es factible aun cuando estos últimos no hayan sido configurados con el fin principal y manifiesto de significar? Entiéndase, hablamos de productos utilitarios y “mudos” como la arquitectura o el diseño urbano, que se presentan para hacer algo sin que medie —sino como una suerte de auxiliar— la significación. Solo metafóricamente podría decirse que los objetos utilitarios “nos dicen algo”. Sin embargo, cabe advertir que, de una manera diferente al lenguaje, poseen las características del signo. El conjunto de los productos diseñados, aun los que no hayan sido concebidos principalmente para significar, son portadores de un cierto valor de signo, organizándose en una serie de redes de combinación e interdependencia que autoriza a hablar de ellos como un sistema semiótico. La arquitectura, además de poseer un valor de uso, comporta un valor de signo que, aun cuando *secundario*, no debería ser desestimado⁸.

Como método, adoptaremos aquí una serie de nociones y esquemas que poseen la ventaja de ser sobradamente conocidos o probados para analizar, a lo largo de este artículo, desde el punto de vista del significado, las nociones de espacio empleadas por el discurso de la arquitectura moderna⁹. Como es bien sabido, en su conjunto, el discurso de la arquitectura moderna define el espacio en oposición y complementariedad con la masa construida. Es más, en general, caracteriza lo moderno, en buena medida, como un cambio atencional que traslada el centro de gravedad del proyecto arquitectónico de la masa —envolvente y resistente— al espacio delimitado —y en alguna medida, significado— por esta. Ahora bien, si este giro caracteriza toda la arquitectura moderna —en su conjunto— —desde la

7. Ferdinand de Saussure, cuyas ideas filosóficas sobre los signos sirvieron para el inicio y el posterior desarrollo de la lingüística moderna, imaginó un desarrollo necesario entre la primera teoría del lenguaje y una futura teoría de los signos en general, que atendiera al universo de signos, aun cuando estos funcionaran en un régimen muy diferente e incomparable con el que estructura la lengua. Señaló que la lingüística constituye tan solo un breve capítulo —si bien ineludible y tal vez el más importante— de una semiología general.

8. También, como hemos sugerido, los productos de diseño se organizan en tipologías (que equivalen a los géneros en literatura o a los sistemas en el lenguaje) que determinan una serie de redes de comparación y combinación que permiten, en principio, como lo hicieron Roland Barthes y Jean Baudrillard al hablar de un sistema de los objetos. Ver Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe* (París: Gallimard, 1972), 2-6.

9. Cuando hablamos de discurso de la arquitectura, nos referimos tanto a lo que se dice sobre la arquitectura como a la arquitectura misma



más racionalista a la más organicista, entre Mies y Wright—, entonces, ¿podemos distinguir diversos recortes más específicos para entender, diferenciar, valorar o interpretar esta espacialidad moderna, o la espacialidad que se pretendía correcta en cada momento? Efectivamente, podemos hacerlo, porque los diversos conceptos de espacio de la arquitectura del siglo veinte —al menos— reclaman o señalan, para la conjunción complementaria *masa-espacio*, significados de distinto orden. Veamos cómo la variabilidad de conceptualizaciones de este nuevo espacio, puede ordenarse —de acuerdo al método que nos hemos propuesto— según el tipo determinado de valor de signo con el que se postulan.

Cuatro lecturas de la masa y el espacio de la arquitectura

Sabemos que, tal como lo propuso Roland Barthes,¹⁰ los objetos utilitarios tales como la arquitectura pueden ser leídos o interpretados en dos órdenes de significación diferentes y sucesivos, en bruto: la *denotación indicial* de una posible funcionalidad práctica [1] y las *connotaciones simbólicas* de otros contenidos culturales digamos, adicionales, y no atados a la operatividad práctica [2]¹¹. En el primer orden [1], las formas diseñadas se relacionan directa o físicamente con ciertas posibilidades de uso que, no solo las posibilitan, sino que —además— las significan o anticipan. En el segundo [2], se relacionan o evocan ciertas ideas, en función de hábitos y convenciones culturales y no ya de las meras capacidades sensoriales (corporales, biológicas o mentales) del cuerpo, o de las meras posibilidades del objeto para entregarse a una acción exitosa. Razones por las cuales, de manera gruesa, hablamos primero de [1] un *sentido indicial o indicativo primario* —ya de la masa delimitante o del espacio delimitado de la arquitectura— (regulado por las posibilidades reales frente al objeto) y luego, de [2] otro *sentido simbólico secundario* (regulado por la cultura).

Cuando afirmamos, en sintonía con el interés y las preocupaciones propias del funcionalismo más cruda, radical y legítimamente vanguardista, que las proporciones de un espacio, las dimensiones más o menos ergonómicas de un artefacto o

10. Roland Barthes, "Éléments de sémiologie", *Communications* 4 (1964): 17-215.

11. Índice o *indicial*, lo decimos en la acepción correspondiente a la teoría semiótica de Peirce, es decir, de significante que mantiene un lazo existencial (directo, causal, físico) con un objeto —un estado del mundo— que le es contiguo. El índice se diferencia del ícono y del símbolo. El ícono, ya lo anticipamos, implica un significante que se conecta con sus significados en función del parecido perceptivo. En cambio, símbolo o simbólico implica un significante que se conecta con sus significados en función de una convención cultural, de una ley.



la transparencia u opacidad de un material anticipan o significan la factibilidad de cierta manipulación o un posible uso, hablamos de [1] una significación primaria. Motivo por el cual, tal vez la definición más precisa del diseño funcionalista sea caracterizarlo por su inclinación hacia [1] este tipo de significación y su rechazo (silencio o mudez) por toda posible [1] significación o asociación cultural. Las viviendas sociales diseñadas por Jacobus Johannes Pieter Oud para el barrio de Kiefhoek al sur de Rotterdam (1923) o –más tardíamente– la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm (1954) diseñada por Max Bill participan de esta opción por el [1] índice primario en detrimento del [2] símbolo secundario.

En cambio, en las respectivas ideas de reclamar por *espacios que expresen sus emociones y sus convicciones religiosas y sociales*, Sigfried Giedion; o de *dejar atrás el nudismo funcionalista y esterilización estilística para restablecer un orden cultural que satisfaga las exigencias psicológicas y espirituales*, Bruno Zevi, detectamos unos intereses y unas expectativas sujetas al rendimiento [2] simbólico de la masa y del espacio arquitectónico. Nos alejamos de todo tipo de opción funcionalista cuanto el reclamo es para que la arquitectura, la configuración de su masa envolvente o de su espacio envuelto, signifique o recuerde [2] un determinado contenido con el que se relaciona convencionalmente, tal como el reconocimiento mismo de una regularidad tipológica; como ser puerta o ser silla y no meras posibilidades de atravesar el muro o sentarse.

Figura 1. Sentido indicial o indicativo primario y sentido simbólico secundario



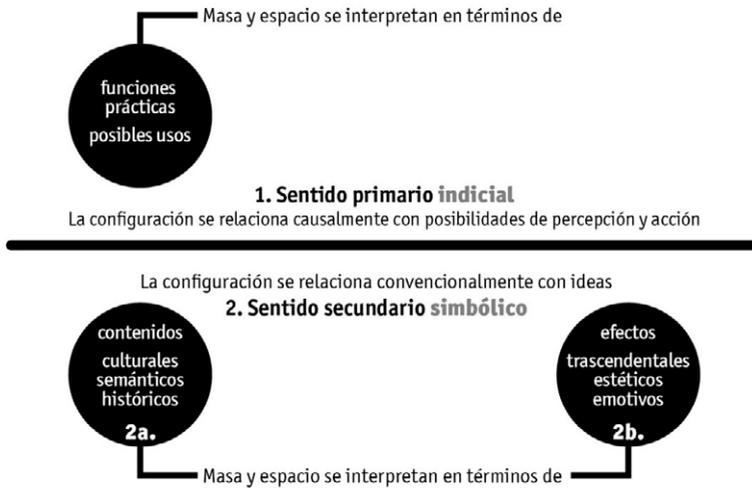


Afinemos ahora el esquema de tal manera que podamos aclarar —además de encuadrar las ideas de espacio arquitectónico en su conjunto— los términos de la noción particular que se formula en el contexto del arte concreto argentino de mediados del siglo veinte. Para esto, conviene primeramente advertir que estas dos maneras de concebir el *desiderátum* del sentido de la arquitectura, invocando ya la naturaleza, ya la cultura; ya la función indicativa, ya la función simbólica; ya la muerte o el fin del arte, ya el reflujo estético; corresponden respectivamente, de manera clara y patente, a los conceptos funcionalista y organicista del espacio arquitectónico.

Ahora bien, cuando decimos que numerosos autores, más o menos en la tradición de Giedion y Zevi, o de uno de sus inspiradores, Walter Curt Behrendt, piensan y definen el espacio contenido o delimitado por la masa en términos de su participación en el sentido simbólico o secundario de la arquitectura (parásito, o al menos subsiguiendo de otros sentidos más literales y directamente ligados a la geometría de la envolvente y de lo envuelto), aún podemos diferenciar doblemente entre [2a] quienes lo hacen entendiendo que el desarrollo de un sistema de sentido secundario, excedente respecto a la intelección más primaria, sensible o práctica, depende claramente de saberes culturales y remite a ciertas ideas convencional, histórica y contingentemente aceptadas; y [2b] quienes suponen que tales contenidos o efectos, estimados como estéticos, emotivos, humanos, etc., no dependen tanto de una convención histórica como de una esencia o substancia (deber) suprahistórica. Vale decir, que tendríamos, para la masa envolvente y su conjunción con el espacio envuelto, en función de su configuración significativa, dos tipos distinguibles de interpretaciones secundarias: [2a] la que responde decididamente a unos tales hábitos culturales, es decir, a la historia de la sociedad tal eventualmente aconteció; y [2b] la que responde a ciertas expectativas trascendentales u ontológicas respecto de lo que se manifiesta como verdadero, bello o bueno —artístico, justo, necesario, etcétera— en función de que en sí mismo sería —sustantiva y no accidentalmente— verdadero, bello o bueno.



Figura 2. Sentido simbólico secundario: 2a y 2b



Como parte de un discurso sobre la arquitectura con el cual ya estamos harto familiarizados leemos a Giedion, escribiendo que: “El artista de hoy [está hablando de los cubistas] creó estos símbolos a partir de las fuerzas anónimas de nuestro tiempo”¹². Hasta aquí, parecería estar hablando de un cierto sentido que podría leerse o atribuirse a las pinturas cubistas en función de que su aspecto, simbólicamente y de manera secundaria¹³, estaría [2a] recordando o evocando las fuerzas sociales o históricas (unas ciencias, unas técnicas y una producción sabidamente ligadas al dinamismo, al movimiento y a la cuarta dimensión). Estaría hablando de su connotación cultural. No obstante, sigue diciendo: “En la mayoría de sus formas no hay contenido inteligible. Se dirigen directamente a los sentidos, buscan la reacción inmediata. Hablan derechamente a los sentidos”¹⁴. ¿De qué tipo de efecto de sentido está hablando? Pues de [2b] un efecto que podría calificarse de estético (en un sentido metafísico del término) y que hemos diferenciado de los meramente convencional o cultural pues, quienes creen en él, lo atribuyen a una experiencia directa que se podría tener en contacto con el diseño de un objeto sin que medie la interpretación. Quienes adhieren a esta creencia, aun cuando la vanguardia haya sido, como hemos dicho arriba, su deflación y crítica, se figuran que la configuración de la arquitectura en sí misma, produce un agrado, una felicidad o una perfección

12. Sigfried Giedion, *Architektur und Gemeinschaft* (Hamburgo: Rowohlt Verlag, 1956), 40.

13. Porque, de manera primaria, la pintura cubista estaría significando cómo ha sido hecha.

14. Giedion, *Architektur und*, 40.



no mediadas por la intelección o la comprensión. Hablaríamos de unos pretendidos efectos de sentido secundario de carácter estético o trascendental, que agencia ciertos adherentes aún en una época postmetafísica –vale decir, en un momento en el que ya hacía décadas que el contacto con la vanguardia artística había secularizado la arquitectura más avanzada–.

Confirmamos nuestras presuposiciones cuando, a continuación, Giedion advierte: “Pero permanecen mudas [las nuevas formas] para aquellos cuya vida emocional sigue dominada por un siglo de arte de sucedáneos. Los niños [espíritus aún libres de las sujeciones convencionales] en cambio, pueden comprenderlo”¹⁵. Otra vez, ¿de qué habla? Pues que dicho efecto estético trascendental [2b] no podría ser captado o disfrutado por los habitués¹⁶ de la tradición artística decimonónica, que privilegia lo semántico –mediado por el signo– por sobre lo estético –no mediado, y producido por la experiencia directa–. En el caso de la pintura, probablemente los sucedáneos sean las imágenes que la analítica cubista comienza a desmontar en formas poligonales concretas pintadas. En el caso de la arquitectura, lo sucedáneo corresponde, seguramente, la arquitectura decorativa, semántica y “aespacial”¹⁷ del eclecticismo del siglo XIX, que, incapaz de lo estético [2b] se conforma con lo semántico, histórico, cultural [2a].

Respecto de la interpretación primaria, del modo en que se coarticulan –en cierto diseño– la masa y el espacio, hemos de postular una diferenciación equivalente. Por un lado, tenemos –como hemos dicho– [1a] lo que encarecen los funcionalistas: la configuración¹⁸ –significante– de la masa y espacio significando natural y directamente (porque allana) las actividades que un usuario –su cuerpo, su inteligencia, etcétera– puede desempeñar en ese espacio y haciendo uso de tales artefactos. Pero, por el otro, tendríamos un nivel de interpretación que podríamos asignar a una instancia aún más primaria: antes de inteligir las posibilidades funcionales más prácticas de la forma –llena o vacía– de la arquitectura, seríamos capaces –esto es lo que sostiene Maldonado¹⁹– de leer en dichas configuraciones [1b] cómo ese espacio en el que nos situamos y desplazamos. Vale decir, leemos y somos capaces de representar mentalmente las posibilidades sensibles, visuales y hápticas contenidas o propiciadas por cierta configuración

15. Giedion, *Architektur und*, 40.

16. Desalmados, sin corazón.

17. Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura* (Torino: Einaudi Editore, 1951).

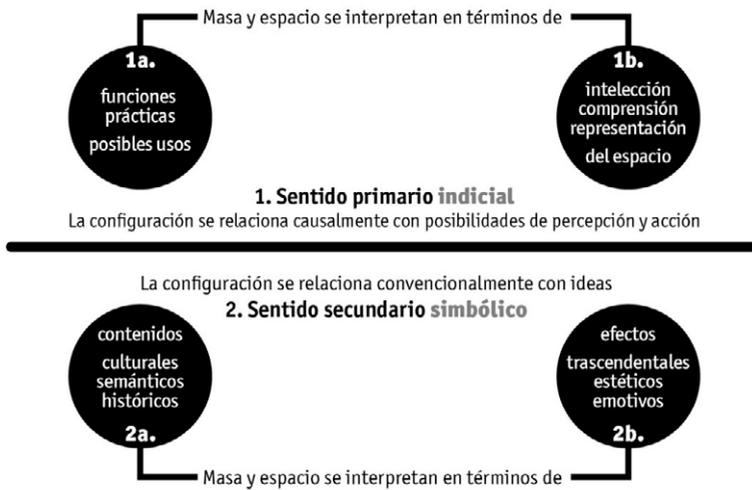
18. El aspecto, el orden geométrico, las dimensiones, las proporciones, las cualidades sensibles.

19. Maldonado, “Volumen y”, 72-78.



de los planos y líneas envolventes —presentes en la masa— o de las dimensiones, proporciones y conexiones envueltas —presentes en el espacio—. Hablaríamos de una suerte de funcionalidad previa, de un orden más próximo a la percepción [1b] que a la acción [1a], si es que tal distinción fuese del todo lícita. El cuadro quedaría articulado, provisionalmente, de la siguiente manera.

Figura 3. Sentido primario indicial: 1a y 2b



Resultados

Distinguiendo el concepto de espacio: entre funcionalismo lato y espacialismo concreto

Tomás Maldonado, artista fundador e integrante de la *Asociación de Arte Concreto Invención* (1946, Buenos Aires, Argentina) consideró en diversas publicaciones y manifiestos de la época —con especial atención— la noción de *espacio*, refiriéndola como objeto de estudio y como una de las principales finalidades de la actuación del *arte concreto*. Maldonado no solo animó, como vanguardista que fue, la erradicación del espacio ficcional o ilusorio en las bellas artes, sino que —también en función del nivel de autocrítica que mencionamos arriba definió a la vanguardia— destacó una articulación históricamente renovada entre la pintura, la escultura y la arquitectura, observando el advenimiento de un nuevo espacio arquitectónico. Espacio moderno y concreto que nada tiene que ver con la representación mimética, que



fue repudiada no solo en cuanto era el dispositivo característico de la pintura y escultura icónicas, sino que también fue rechazada en cuanto formaba parte de la arquitectura tradicional, la que se observó relacionada con la ilusión y la metáfora no solo porque la decoración representa (por semejanza) ciertos objetos y (por convención) ciertos estilos, sino porque la arquitectura pretendía imitar, en sus particiones, dimensiones y proporciones, un orden sustantivo natural²⁰.

Que la arquitectura participa del concepto de “arte como representación de la naturaleza” es una opinión bastante aceptada no solo en la historia y la estética tradicionales de la era prevanguardista, sino también a mediados del siglo veinte, es decir en el contexto de interpretación de los textos a los que nos referimos en este artículo. Se trata de una opinión crítica radical por parte de los autores decididamente alineados con algunos de los propósitos más heroicos de la vanguardia, o de una opinión más indulgente por parte de quienes piensan la arquitectura, de manera más conservadora, tratando de comprenderla, entre los años de 1940 y 1960, en sus renovadas ligazones con el pasado, luego de una revuelta episódica, ultramoderna, pero más o menos circunscrita, en función de haber alcanzado sus propios límites. Dentro de esta última línea, sin ser crítico, pero siendo suficientemente analítico (probablemente de allí su influencia) encontramos a Giulio-Carlo Argan, entre los que admitieron sin sonrojo “la arquitectura como mimesis”²¹. Allí Argan sostiene que:

Evidentemente, el concepto de un “arte como representación de la naturaleza”, concepto típico del Renacimiento, no se limita a las artes plásticas. La relación entre el artista y la naturaleza en el Renacimiento se plantea sobre la base de la imitación de la naturaleza, de la mimesis, y los teóricos del Renacimiento establecen la diferencia entre la actividad del pintor y del escultor, por un lado, y la del arquitecto por el otro, en el sentido de que la pintura y la escultura son imitaciones de la realidad, mientras que la arquitectura es una imitación que podríamos llamar indirecta de la realidad.²²

Tomamos a colación esta referencia porque Argan, aún en su conservadurismo flagrante, se distingue de buena parte de los críticos e historiadores de la arquitectura que ignoran o —lo que es peor— confunden la diferencia entre un espacio real y un espacio representado, algo que es menester considerar con agudeza si lo que se desea es comprender a fondo este tópico de la arquitectura moderna.

20. Algo que fue retomado y en lo que insistió luego, la opción organicista. Giulio-Carlo Argan, *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1966).

21. Argan, *El concepto*, Lección I, 14 y ss.

22. Argan, *El concepto*, Lección I, 14 y ss



Como decimos, en este artículo de Tomás Maldonado queda trazada un tipo de conjunción entre la pintura, la escultura y la arquitectura, que se articula en función del advenimiento de un nuevo espacio arquitectónico, sobre la base de la abolición de la representación; procedimiento poético al que pareciera seguirle otro de importancia casi equivalente: la incorporación de movimiento. Ambos factores —lucha contra la ilusión e inscripción de movimiento— podrían tenerse por ineludibles en un proceso de verdadera modificación histórica de la relación entre pintura y arquitectura.

Es más, Maldonado escribió en 1947 el ensayo “Volumen y dirección de las artes de espacio”, refiriéndose a las características y al sentido de aquello que podría considerarse, según el mismo lo menciona, como una *nueva concepción espacial en las artes del espacio*. En este texto, como en muchos otros manifiestos arquitectónicos de la época —inclusive en el marco de concepciones francamente divergentes²³, reconoce este proceso revolucionario del que venimos hablando, por el cual el *espacio* adquiere relevancia como el punto de partida de todo acto creador, en tanto determina la materialización del resto de los componentes de una obra de pintura, escultura o arquitectura.

Maldonado asume la conocida idea de que en el pasado prevanguardista: “... El problema para arquitectos y escultores consistió en cómo disponer estéticamente volúmenes en un espacio neutral”²⁴. Afirmación que apunta a un cierto carácter volumétrico predominante de la arquitectura y la escultura del pasado. Carácter que se tiene por cerrado y centrípeto²⁵ en lo que refiere a su realidad material, a su morfología y a su significado, el que no está referido a la configuración del vacío sino a la mole, que es decididamente icónica en la escultura y en parte icónica, y en parte regulada por la *convenientia*²⁶ proporcional entre sus particiones. Vale decir, el viejo

23. La cuatripartición del esquema presentado en el capítulo anterior puede dar cuenta de ello.

24. Maldonado, “Volumen y”, 72-75.

25. Maldonado, “Volumen y”, 72-75.

26. Para Michel Foucault la *convenientia* es una semejanza ligada al espacio en la forma de “cerca y más cerca”, perteneciente al orden de la conjunción y del ajuste. Por ello, pertenece menos a las cosas mismas que al mundo en el que ellas se encuentran: “El mundo es la ‘convenientia’ universal de las cosas; en el agua hay tantos peces como en la tierra animales u objetos producidos por la naturaleza o por los hombres; en el agua y en la tierra tantos seres como en el cielo, a los cuales responden; en fin, en todo lo creado hay tantos como los que podríamos encontrar eminentemente contenidos en Dios”. Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines* (París: Gallimard, 1966), 27. Foucault sostiene que la fuerza de la convenientia es lo que avicina lo semejante y asimila lo cercano, para que el mundo forme una cadena consigo mismo: “La vecindad de los lugares se encuentra designada con más fuerza por esta palabra que la similitud. Son *convenientes* las cosas que, acercándose una a otra, se unen, sus bordes se tocan, sus franjas se mezclan, la extremidad de una traza el principio de la otra. Así, se comunica el movimiento, las influencias y las pasiones, lo mismo que las propiedades. De manera que aparece una semejanza en esta bisagra de las cosas. Doble desde que se trata de aclararla: semejanza del lugar, del sitio en el que la naturaleza ha puesto las dos cosas, por lo tanto, similitud de propiedades; ya que en este continente natural que es el mundo, la vecindad no es una relación exterior entre las cosas, sino el signo de un parentesco oscuro cuando menos”. Foucault, *Les mots et*, 27.



concepto de espacio implica una manera de hacer arte —concentrada en el propio objeto— sin atender positivamente a la espacialidad resultante, delimitada o condicionada geométrica y físicamente por las piezas que componen el conjunto material.

Maldonado formuló una nueva concepción de espacio de la escultura y la arquitectura que se opone a la concepción tradicional, donde el espacio no es objeto o resultado consciente del proceso de proyectación, por ser, meramente contenido (vacío de materia), por no ser atendido como factor o componente de la escultura y la arquitectura en un rango equivalente a las masas materiales más densas, siendo, las más de las veces, involuntariamente contenido por aquello que sí merecería ser atendido en el proyecto. Hablamos de un espacio no pensado centralmente como factor en la instancia del proyecto, e indeterminado morfológica y conceptualmente, tanto para el creador, como para el analista y, probablemente, también para el usuario.

Una idea presente en el Maldonado de los años cuarenta es que el espacio deja de ser neutral, en una primera instancia, por los avances del arte concreto en la pintura. Tal vez porque en la pintura de todos los tiempos, aún bajo un concepto equivocado (ilusión), se trabajaba con el espacio, por lo menos, insiste Maldonado²⁷, se lo tenía en cuenta. Posteriormente se incorporó en la discusión y en las prácticas de las demás artes de espacio, en la escultura y la arquitectura, en las había permanecido fuera de discusión. Pero necesariamente, para la realización de cualquier revolución espacial fue imprescindible que, en la pintura, en la escultura y en la arquitectura, el espacio perdiese su calidad representativa, ilusoria y ficcional.

En la pintura este proceso se identifica con la supresión la representación icónica y el reconocimiento de la bidimensionalidad del plano presente, bruto, crudo, como objeto capaz de interactuar —geométrica y de manera perceptiva— con el espacio, a través de formas y colores, entendiendo el propio espacio como el componente natural de la arquitectura. En la escultura, además de suprimir la representación se produjo una suerte de transferencia de la atención sobre la masa y el volumen, hacia el descubrimiento del espacio, o bien, de una espacialidad compartida entre la escultura y la arquitectura. En torno a esta última, siempre hubo espacio, pero tal vez —como lo apunta Maldonado— no se lo reconocía como componente, aun siendo inherente a la arquitectura. Lo que habría sucedido, implicó una suerte de revolución en la que una nueva concepción espacial llevó a finalizar la larga historia del trabajo representativo e ilusorio en la envolvente, para pensar este límite material desde sus aptitudes morfológicas, como un elemento interactuante con

27. Maldonado, "Volumen y", 72-78.



otro, que es el espacio. Obsérvese que estamos refiriéndonos a un problema que podríamos situar en el cuarto 1b. del esquema presentado en el capítulo anterior. La organización imaginativa –sensorial, mental, perceptiva, etcétera– del espacio depende en cierta medida –o se lee a partir– de la organización morfológica de los límites interactuantes; dicho de otra manera: que la morfología de la envolvente es [1b.] un significante que se lee espacialmente e importa -antes que nada- por su incidencia en el espacio circundante.

Ahora bien, hemos sugerido que, doblemente, esta revolución espacial necesitó, además de impugnar la representación, incorporar el dinamismo o el movimiento, denominados por Maldonado como *dirección* o *trayectoria*²⁸. Con la eliminación de la representación, se incorporó el movimiento, la dirección y las trayectorias posibles bajo la condición de la geometría de los límites y la propia organización espacial. La posible trayectoria de un sujeto habría pasado a ser, por decirlo de alguna manera, el objeto de diseño y la creación, como resultado interpretativo de una determinada organización y conjunción entre la masa y el espacio. Ahora, dice Maldonado, “los artistas más sensibles a la verdadera esencia de nuestro tiempo”²⁹ partirían de la materia para diseñar cómo esta estimula una comprensión y apropiación espacial.

A una envolvente que carece ya de referencias iconográficas (hacia objetos de representación, entre los que se incluyen los elementos de la arquitectura del pasado)³⁰, ante dicha carencia, solo le resta ser huella (real indicial) de la posible ocupación y de los posibles movimientos dentro del espacio delimitado. Esto, vale decir, el comportamiento (inclusive háptico) de la materia, anticipando tanto localizaciones como trayectorias posibles, ha sido investigado, dice Maldonado³¹, por parte de los arquitectos modernos en sus propias obras.

Al perder el límite y la masa su valor simbólico, al quedar liberados de esas ataduras (de una representación icónica primaria que se sigue de un contenido simbólico)³² se vio afectada o renovada la crucial relación entre morfología y función. En una primera

28. Maldonado, “Volumen y”, 72-78.

29. Maldonado, “Volumen y”, 72.

30. Más o menos institucionalizados, ya sea el lenguaje preciso de un entablamiento clásico antiguo con ciertas variaciones temprano modernas, o bien ciertas relaciones proporcionales consuetudinarias.

31. Maldonado, “Volumen y”, 72.

32. Insistamos hasta el hartazgo: también la configuración de la masa arquitectónica es una representación icónica basada en la similitud y ordenada tras la promesa de naturalidad asociada a la semejanza, Foucault, *Les mots et*, II. En primer lugar, porque es imagen o imitación de la arquitectura del pasado, ya sea (i) de los elementos del su “lenguaje”, por separado, o en su conjunto; ya sea (ii) de la proporciones y reparticiones del cosmos; o bien (iii), de los objetos (naturales o artificiales) a los que refiere iconográficamente parte de la decoración.



instancia, según lo narra la más generalista de las historias de la arquitectura, en las primeras décadas del siglo XX, la *función* (funcionalidad práctica)³³ adquirió un rol central en la producción arquitectónica de orientación más utópica. Hablamos de la función en un sentido de utilidad y valor de uso, en el sentido marxiano del término, el que es significado primariamente (ver [1a.] en nuestro cuadro) por la configuración de la masa y del espacio arquitectónico (preñados de sentido, como lo diría Roland Barthes). Pero, esta revolución del espacio atañe también a la organización perceptiva misma. Es decir, la funcionalidad pura, toscamente definida, como sentido de la arquitectura, no se superpone directamente a la comprensión de los atributos espaciales, en sí mismos. De esta manera el descubrimiento o la repotenciación del espacio afectó tanto a las decisiones respecto organización de los factores morfológicos [1b.] como funcionales [1a].

La morfología estaría ahora tanto al servicio de la envolvente como del espacio con el que interactúa, o sea: existe una sintaxis de la envolvente que se piensa y diseña por su vinculación al espacio. Dicho de otro modo: comenzó a concebirse o imaginarse una morfología del espacio (habitabile, utilizable, medible, etcétera) primordialmente desde la morfología de la envolvente, alrededor de la cual incidían otros factores como la luz, el aire, las sombras, que participan —bajo control proyectual— en la definición de la morfología espacial. Ahora bien ¿Cómo se articula la función —o la dimensión funcional de la arquitectura— con la sintaxis de los límites y sus resultados a nivel de la morfología del espacio? La funcionalidad impone requerimientos y condicionantes que afectan o determinan tanto la morfología espacial como la sintaxis de la envolvente.

Torre de América

Es importante constatar cómo se aplicaron dichos conceptos de espacio en la arquitectura moderna del periodo en Argentina. Es decir, cómo de estas definiciones teóricas se sigue cierta producción arquitectónica del período. Por el momento, lo haremos haciendo centro en la torre proyectada por los arquitectos Cesar Jannello y Gerardo Clusellas, a partir del diseño gráfico y probablemente de las ideas de Tomás Maldonado, para la *Feria de América*³⁴, celebrada en Mendoza en 1954.

33. Una satisfacción de unas pretendidas necesidades bioantropológicas del hombre. La satisfacción de un mínimo vital antropológico.

34. Entre enero y abril de 1954 se celebró en Mendoza Argentina la *Feria de América*, una exposición industrial de alcance continental emplazada en Parque General San Martín, donde participaron 12 países extranjeros, 10 ministerios nacionales y 15 provincias argentinas sumando un total de más de 1100 expositores. La feria ocupó una superficie de 30 hectáreas con la construcción de más de 100 pabellones. Wustavo Quiroga, "Prólogo", en *Feria de América: vanguardia Invisible*, ed. Wustavo Quiroga (Mendoza: Fundación del Interior, 2012), 8.



La Torre de América es un caso ejemplar en cuanto concomitancia arte-arquitectura en Argentina a partir de las proposiciones del arte concreto, que se constata en la eliminación del componente residual sacro, es decir, la exclusión de lo representativo, lo imitativo, lo ilusorio, lo icónico, en un objeto arquitectónico-urbano. No olvidemos que su construcción fue realizada en 1954, a raíz de una feria internacional, y que la presencia de objetos en el espacio urbano con estas características –en algún grado, extrañamiento vanguardista– era original no solo en Argentina sino también en Europa, el centro de la vanguardia de los años de 1920³⁵. Otro aspecto acerca de esta concomitancia: ¿tenemos en ella algún grado de integración o síntesis de las artes? ¿Un tipo de articulación que incluye segmentos artísticos basados en los mismos principios, por ejemplo, como el hecho de que la música que se incorpora es atonal y dodecafónica? La copresencia disciplinar –cómo la arquitectura se transformó en el medio a partir del cual las diversas artes– reconfiguró su relación con la realidad con la praxis vital.

El análisis de esta obra nos permitirá demostrar cómo en la práctica se materializa la noción de espacio concreto, que se diferencia del espacio funcional práctico desde la lectura de los significantes de la masa y el vacío y cuando nos referimos a masa, no solo se incluye los componentes de materia más densa: planos, líneas y puntos, sino también los virtuales: luces, música, etcétera.

Eliminación de la representación en los tres sentidos enunciados y con ello, de la promesa estética

Eliminación de la unidad orgánica. A pesar de no contar con una funcionalidad práctica convencional –vivienda, escuela, museo, etcétera–, la edificación se compone de piezas iguales (diez cubos), resaltando la impureza funcional de la arquitectura –en este caso por obligaciones constructivas o estáticas– en desmedro de la unidad orgánica codiciada en la arquitectura tradicional o del pasado en lograr con elementos desiguales, diferentes, una unidad. Es decir, se aplicó un acotado número de elementos o piezas, que evidencian un orden simétrico muy marcado. Dicho de otro modo, el significado de la torre queda limitado a cómo esta denota su propia estática y sus mismísimas opciones constructivas; a lo cual se le asocian, posiblemente, unas connotaciones simbólicas relativamente indeterminadas o abiertas. Elude la tradicional lógica monumental: una representación icónica lograda en su ilusión –factor principal de organicidad– cuyo sentido lato –la identidad de lo que representa– es seguido por una serie de connotaciones convencionales, asociadas al objeto representado.

35. Max Bill, *Monumento al preso político desconocido*, 1952; Le Corbusier y Iannis Xenakis, *Pabellón Philips en Bruselas*, 1958.



Eliminación del factor de semejanza con la realidad —eliminación de ornamentación—. Como parte del rechazo de la representación de objetos, se cuela el repudio de los estilos del pasado de la arquitectura y de la analogía abstracta, es decir de la creencia en que las particiones y proporciones son capaces de reflejar o ser armónicas con un orden natural o cósmico. En primer lugar, con la torre se busca una desmasificación o desvoluminización, la masa se reduce a una serie de elementos lineales que se vinculan de determinada manera para configurar figuras y cuerpos geométricas simples —poliedros convexos y cóncavos— pirámides y cubos no sólidos. La composición de los cubos a través de elementos lineales, barras en sus aristas, en las diagonales y medianas de sus caras y en la vinculación de los vértices de sus caras en el interior del cubo, demuestra la base geométrica-matemática (básica, simétrica) del objeto, lo más alejado posible a una estructura cuasinatural de piezas disímiles que configurarían un todo orgánico natural.

Erradicación de algún tipo de búsqueda de perfección o beneficio artístico —valor de uso puro—. La creencia artística estética del pasado se basaba en la constitución de un cuadro, escultura o edificio por partes o elementos disímiles que componían una unidad en donde ninguna pieza podía ser omitida o quitada para preservar la armonía. El propósito de la torre es resaltar con su configuración la idea de inacabada, inconclusa ya que esta puede crecer, como mera adición y no como integración, tanto en sentido vertical, como en espiral ascendente, siempre que lo estático soporte ese peso³⁶. Así, asistimos a cierta acentuación del valor de uso impuro, de demostrar cierta reflexión de comportamiento estático ya que los cubos colocados de manera espiralada sobre el eje vertical de la estructura, poseen un voladizo de la misma dimensión del elemento de soporte y el cálculo está realizado de tal forma que no fue necesario colocar elementos tensores para sujetarlos. Eliminación de cualquier elemento de la arquitectura del pasado, entablamentos, cubiertas, basamentos etcétera. Eliminación de distinción de sus partes estructurales, columnas, vigas, entre otros.

Por lo tanto, esta torre es singularmente una puesta en escena de la espacialidad concreta, la erradicación de estos tres niveles de orden representacional está claramente dirigida a comprender de manera sustancial su elemento más profano: el espacio.

36. Al fin y al cabo, solo llega a ser estructura en su aspecto estático.



El espacio que leemos en la organización de la masa y el vacío

Tengamos ahora en cuenta cuando dijimos que el espacio arquitectónico, en conjunción complementaria con la masa, puede funcionar como un signo —que además de su valor de uso tiene un significado o valor de signo que puede interpretarse—; y que podríamos diferenciar cuatro órdenes del significado posible de las experiencias espaciales.

Organizamos estas lecturas de acuerdo a los dos órdenes de significación, el sentido primario indicial y el sentido secundario simbólico, que están presentes en todo objeto utilitario. Por lo tanto, cada objeto puede ser leído e interpretado a partir de estas cuatro concepciones de espacio y a su vez, es factible determinar cuál de esos cuatro rangos de significado determinó la configuración de la obra analizada.

Antes que nada, cabe decir que la torre a la que referimos es uno de los más crudos ejemplos de una propuesta de significación espacial del tipo que hemos mencionado como 1a en nuestro diagrama. Es casi, un caso diseñado a propósito de las acepciones de los términos *dirección* y *trayectoria* empleados por Maldonado³⁷ para determinar ciertos componentes de la arquitectura como signo de una virtualidad o una abstracción espacial. En el caso de la Torre de América encontramos “planos usados libremente sin determinar masa”; “elementos lineales libres”; “anécdotas volumétricas libres en un espacio”³⁸. Sin que sea este el lugar para hacer una descripción exhaustiva, esbozaremos este sentido de espacialidad concreta hacia el final del artículo, presentando antes, brevemente, la privación o la escasez de los otros valores de significación de esta torre emblema.

Valor de interpretación cultural (2a)

Más allá de lo que hemos dicho, que la torre moviliza un sentido indicial primario, en su masa y en su espacio, aun así, inferimos que, en su diseño, se sugiere el propósito de representar “el ser moderno” (la ruptura con el pasado) como un símbolo cultural, de carácter internacional. Lo que queremos señalar es que tal referencia simbólica no apunta a una significación convencional del universo del discurso de la arquitectura referida a unas convenciones históricas acerca de la relación —insistimos, tradicional y codificada— de la relación masa-espacio. En cambio, el potencial simbólico, o las inevitables interpretaciones de la torre y su materialidad como símbolo se enderezan en la dirección de un sentido extraarquitectónico. La Torre es un emblema de la feria, en el cual Argentina se mostraría al mundo como

37. Maldonado, “Volumen y”, 72-78.

38. Maldonado, “Volumen y”, 78.



un país industrial, desanclando de cualquier conexión de sentido con el pasado. Se muestra de cara al futuro a partir de conjugar, música concreta-electrónica, escultura-arquitectura concreta, tecnología “moderna”, etcétera. Además, es posible que estas “anécdotas volumétricas libres en un espacio”, las pirámides, una roja y una blanca, motivadas en el diseño gráfico de Maldonado, simbolizarían el deseo de unión de las dos Américas, el futuro en 1954 indicaba la necesidad de la Argentina de expandirse por el continente y de trabar acuerdos con el norte,

La intención principal del evento tuvo varios objetivos. Por un lado, se propuso fomentar las producciones regionales y afianzar las relaciones comerciales e internacionales; por el otro, el acontecimiento se planteó como un gran espectáculo de atracción para los habitantes de la región y visitantes.³⁹

La presencia de este objeto, en frente de la escultura decimonónica, simboliza un cambio de época en la idea sobre el arte, se ubica de manera tal de enfatizar el giro cultural de mediados de siglo en Argentina.

Valor de interpretación de atributo estético trascendental (2b)

La idea de realizar *un verdadero espectáculo visual*, va asociado a la idea de contemplación de brindar un show, de música, luces y formas geométricas puras en el espacio. Además de su impacto y su efecto indicial, crudamente, por reconocerse empíricamente como un conjunto “artístico”, o como hemos dicho, la voluntad de probar síntesis entre las artes, podría entenderse —por esa superstición de relacionar lo artístico con lo estético— que estamos pretendiendo una actualización de cierta trascendentalidad del ordenamiento de los elementos sensibles de la torre. Desde luego, no es así, tal como lo hemos dicho.

Valor de interpretación funcional (1a)

Claramente la de la funcionalidad práctica no está contemplada en esta obra, aun cuando luzca y se configure plenamente moderna, con el rechazo del pasado —de la cultura (2a) y de las tesis ontológicas (2b.)— que esto implica. Aun cuando se vea moderna, no tiene (ni significa) un destino funcional práctico y no indica qué tipo de actividades puede realizar un sujeto en ese espacio, de hecho el sujeto tiene poca incidencia sobre ese espacio-ingreso ya que solo es atravesado en el paso peatonal o vehicular, a nivel de piso —no como la Torre Eiffel que permite circular, moverse, en todo su desarrollo—. Entonces, se proyecta pensando en una funcionalidad previa a la práctica ligada al sistema perceptual, cómo ese espacio es percibido visual, auditiva y hápticamente.

39. Quiroga, “Prólogo”, 8.



¿Cómo es esa configuración?

La masa, los componentes que limitan el espacio, está conformada por una estructura central vertical, de 5 cubos de 8 metros, dispuestos uno sobre otro, sobre un prisma de base cuadrada de 8 metros y de 10 metros de altura, dando a la torre un total de 50 metros de altura. Estos “cubos” se configuran a partir de la materialización de las aristas, diagonales y medianas de cada cara con perfiles metálicos. La estructura central está rodeada por otros 5 “cubos”, de iguales características, ubicados cada uno en un nivel diferente y rotados a 90°, sobre el eje de la estructura central, dando como resultado una disposición en forma de espiral⁴⁰. Dentro de cada uno de los cinco cubos ubicados en forma de espiral, se encuentran dos pirámides, una roja y otra blanca, ubicadas de forma invertida, uniendo sus vértices superiores. Por lo que la torre cuenta con 5 pares de pirámides, o 10 pirámides en total.

La torre cuenta a su vez con un sistema de iluminación dispuesto en la base de cada una de las pirámides, con diferentes posibilidades de variación, pueden encenderse los cinco pares a la vez o uno por vez, etcétera. Además de la incorporación de la luz como material, la torre cuenta con una pieza de música electroacústica, diseñada por Mauricio Kagel, sincronizada a las luces de las pirámides.

¿Cómo se percibe el espacio?

Esta descripción sobre la geometría, los sistemas de iluminación y sonoros, muestra la simplicidad y economía en el diseño de la Torre. Por lo contrario, su percepción se torna compleja a partir de la observación por parte de un sujeto en movimiento. La Torre de América fue pensada para ser contemplada de noche, la luz de esta manera cobra un rol central ya que es la responsable de la materialización de los cinco volúmenes suspendidos. El sistema de iluminación es el que concreta el espacio. Contamos con un entrelazamiento de partes del espacio: el espacio interior de la torre; el espacio comprendido en cada una de las pirámides/módulo, que se abren hacia arriba o hacia debajo de acuerdo a su dirección; el espacio contenido entre las pirámides y la estructura de cada cubo; el espacio entre cada bloque y el espacio que rodea a toda la torre, que se sujetan a partir de relaciones invisibles, pero claramente verificables, que dan como resultado un caso de espacio articulado.

En el plano mensurable el *espacio interior de la torre* se define por los 5 volúmenes que se disponen en forma de espiral en torno al mismo, y en el plano no mensurable a partir de su relación hacia arriba con el *espacio que rodea a la torre* y en distintas

40. Rodrigo Alonso, “La feria de América y su legado”, en *Feria de América: Vanguardia Invisible*, ed. Wustavo Quiroga (Mendoza: Fundación del Interior, 2012), 32.



direcciones con los espacios comprendidos entre los cinco volúmenes. La ubicación de los volúmenes en espiral introduce dinamismo y movimiento al espacio. El espectador al ingresar a la torre, cuando se encuentra en el espacio interior, percibe una fuerza en sentido vertical, ascendente, impulsada por las relaciones entre los volúmenes y entre ellos y el espacio interior. El espacio interior a su vez sujeta los 5 volúmenes con igual intensidad, por lo que podemos decir que hay un fluctuante juego de fuerzas entre el material (los cuerpos) y el espacio central.

Con respecto a la relación entre los volúmenes, que sean 5 y no 4 es determinante, ya que los mismos giran a 90° y ascienden 8 metros sobre el espacio central, sobre sus 4 caras. La decisión de incorporar un quinto elemento indica la posibilidad de crecimiento, con el inicio de una nueva curva de la espiral. A su vez, el espacio interior, está atravesado por una sucesión de elementos filares a distintas alturas y con distintas direcciones, que solo se perciben cuando el espectador se ubica en la base de la torre, en su interior y observa hacia arriba. De lo contrario, cuando se observa la torre a la distancia, en el interior de la feria, la estructura desaparece, se vuelve invisible al fundirse con el cielo nocturno, y las pirámides livianas, etéreas levitan en el espacio total.

Cada una de las 10 pirámides a través de la malla metálica aplicada en sus 4 caras comprenden otro tipo de espacio, podríamos llamarlo *espacio interior del módulo*, espacio que se abre hacia arriba o hacia abajo, interactuando con el espacio que fluye entre cada bloque y con el material que hace de envolvente. Se genera interpenetración espacial interior-exterior. El espacio que envuelve cada par de pirámides, cuyos límites son el material (la malla metálica) y la estructura filar; fluye en el interior de cada bloque y hacia el exterior de cada bloque en distintas direcciones interactuando con el *espacio entre bloques*. Aquí la interpenetración se produce en relación interior-interior e interior-exterior. El *espacio entre bloques* se relaciona con el *espacio que rodea a la torre*.

El espacio articulado de la torre es un fluido multidireccional en constante movimiento compuesto por una concatenación o relación de diversas entidades espaciales (el espacio interior de la torre, los espacios interiores de los módulos, los espacios interiores de los bloques, el espacio entre bloques y el espacio que rodea a la torre) y por el factor tiempo introducido por una pieza musical dodecafónica de 108 minutos de duración, con intervalos de 4 minutos, sincronizada al sistema de iluminación que cuenta con 5 posibilidades de variación. Por lo tanto, el espacio articulado, a partir de estas 5 posibilidades de variación lumínica presenta una nueva concatenación



de entidades espaciales cada vez. El encendido de las pirámides varía de acuerdo a la composición musical, provocando extrañamiento (teoría del extrañamiento) en el espectador al desconocer que va a suceder a continuación. De esta manera en la percepción espacial interviene, la vista, el oído, el movimiento y el equilibrio.

La torre fue una experimentación de las propiedades de distribución espacial de la luz. La malla que cubre las pirámides no es 100 % opaca y deja ver la estructura de las piezas, así se advierte que estos volúmenes no son sólidos —contiene espacio interior que se vincula con el espacio central de la torre y el espacio entre los bloques—. César Jannello denominó a esta cualidad de color la translucencia⁴¹. Siguiendo a Jannello decimos que la radiación visible fue reemitida por los alambres de la malla en forma difusa, en múltiples direcciones, generando la apariencia translúcida con distintos grados de claridad y oscuridad de acuerdo a cómo incide la fuente de luz. Advertimos que por momentos las pirámides se fragmentan totalmente.

De noche la luz artificial revela el espacio articulado, no solo le da entidad, sino que le incorpora dinamismo al introducir secuencias de prendido y apagado que activa distintas partes de la torre siguiendo la composición musical. Introducen el tiempo, logrando aunar tiempo y espacio. La luz artificial está colocada en la base inferior de las pirámides rojas de cada par, que, gracias al material envolvente, malla metálica, permite que la luz atraviese la primera pirámide y de esa manera logre iluminar la segunda a partir de la translucencia de los objetos. Por la noche las pirámides carecen de un tinte o tonalidad predominante, carecen también de saturación cromática, son acromáticas y todas ellas tienen un grado de luminosidad equivalente entre sí, de manera que tampoco podrían diferenciarse por su luminosidad. Estos objetos translúcidos provocan la sensación que son ellos mismos la fuente de luz, que la luz es irradiada desde los mismos objetos. Solo se perciben los volúmenes de luz blanca, la estructura desaparece, se diluye con el cielo nocturno, quedando los 5 volúmenes suspendidos en el aire, en aquellos momentos que están iluminados al unísono.

Conclusiones

Uno de los propósitos de este artículo apuntó a demostrar cómo el periodo de la vanguardia fue el estadio que impulsó a cada una de las disciplinas artísticas a focalizarse en el estudio y comprensión de sus medios específicos. Y cómo en ese proceso,

41. José-Luis Caivano, "Cesia: A System of Visual Signs Complementing Color", *Color Research and Application* 16. no. 4 (1991): 258-268.



de reorganización de competencias, la pintura y la escultura le reconocieron a la arquitectura su incumbencia exclusiva sobre el espacio, que provocó la construcción de una novedosa coarticulación o reconexión interdisciplinar. De este modo, esta tesis, que argumenta cómo la vanguardia impulsó la emergencia del espacio como tópico central de la arquitectura, permite a su vez, refutar–probar el equívoco– de lo que usualmente se dijo y se reiteró acerca de las conexiones entre la pintura y la arquitectura por parte de la historiografía canónica de la arquitectura moderna –Henry Russell Hitchcock, Giedion, Zevi y Reyner Banham y otros. Discursos que entendieron la conexión interdisciplinar –del periodo de la vanguardia– desde perspectivas netamente formales y superficiales, y que aún a pesar de que han pasado más de setenta años de su publicación, siguen vigentes en los debates sobre la arquitectura moderna.

Otro de los objetivos de este escrito se dirigió a interpretar la coarticulación arte visuales y arquitectura, propuesta por la vanguardia argentina a través del concretismo, que apuntaba a una reestructuración de la pintura y la escultura al identificar al espacio como componente específico de la arquitectura. Así introdujeron en el ámbito local, una conceptualización sobre el espacio “moderno”, con un sentido novedoso e innovador, que se mantenía en el registro indicial –como todo vanguardista– pero ya no desde lo netamente vital sino desde una significación perceptual. De este modo Maldonado y otros, reconfiguraron el rol de la pintura y la escultura, que tradicionalmente se ocupó de ficcionar espacio, ya sea en un plano de dos dimensiones, ya sea a través de diferentes niveles de representación, emprendiendo un proceso de investigación y reflexión sobre cómo reconectar con la arquitectura, a través ciertas intervenciones en la masa –límites, envolventes– para generar ciertos efectos en la percepción de los sujetos-espectadores de ese espacio, que analizamos como dirección, trayectoria, desvoluminización.

Reconstruyamos, de manera inversa nuestros argumentos. Tal como ha quedado sugerido, la Torre de América realiza –como hipótesis, en numerosos aspectos– las nuevas ideas de espacialidad artística y arquitectónica proclamadas por Tomás Maldonado y el espacialismo. La comprensión cabal de tales ideas implica una serie de distinciones cuyo fundamento es atender a la dimensión significativa de la arquitectura, tanto de su masa como de su diseño espacial. ¿Cuáles son los registros básicos en los que puede interpretarse la arquitectura? En principio, su dimensión indicial y luego, su rendimiento simbólico. Vale decir: las interpretaciones llamadas, en un caso primarias, y en otro secundarias; propiciadas o reclamadas unas, y rechazadas las otras. A su vez, en cada uno de estos rangos, cabe hacer distinciones más finas. En el caso de la arquitectura que más próxima o más estructuralmente ligada



a la vanguardia constructivista en las artes visuales cabe distinguir —como hemos argumentado—, diferenciar el funcionalismo más crudo del -igualmente profano-espacialismo de Maldonado y los concretos. Y todo esto, en el marco de una comprensión que tiene al renovado y preponderante concepto de espacio propio de la arquitectura moderna como parte del giro de autoconsciencia cuasi hegeliana que caracteriza, antes que ninguna otra propiedad, a lo que llamamos vanguardia.

Bibliografía

Fuentes primarias

Documentos impresos y manuscritos

- [1] Maldonado, Tomás. “Volumen y dirección de las artes de espacio”. *Revista de Arquitectura* 32, no. 314 (1947): 72-75.

Fuentes secundarias

- [2] Alonso, Rodrigo. “La feria de América y su legado”. En *Feria de América: Vanguardia Invisible*, editado por Wustavo Quiroga, 26-40. Mendoza: Fundación del Interior, 2012.
- [3] Argan, Giulio-Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966.
- [4] Barthes, Roland. “Eléments de sémiologie”. *Communications* 4 (1964): 17-215.
- [5] Baudrillard, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. París: Gallimard, 1972.
- [6] Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Fráncfort: Suhrkamp, 1974.
- [7] Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard, 1966.
- [8] Caivano, José-Luis. “Cesia: A System of Visual Signs Complementing Color”. *Color Research and Application* 16, no. 4 (1991): 258-268.
- [9] Giedion, Sigfried. *Architektur und Gemeinschaft*. Hamburgo: Rowohlt Verlag, 1956.
- [10] Menna, Filiberto. *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone*. Torino: Einaudi, 1975.
- [11] Quiroga, Wustavo. “Prólogo”. En *Feria de América: vanguardia Invisible*, editado por Wustavo Quiroga, 7-12. Mendoza: Fundación del Interior, 2012.
- [12] Zevi, Bruno. *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Torino: Einaudi Editore, 1951.



EPS - ARI
596 6476
311 581436

Civax PT

Zoran Mušič y la experiencia visual del cuerpo en el campo de concentración de Dachau

Luis-Fernando Vélez-Osorio





Zoran Mušič y la experiencia visual del cuerpo en el campo de concentración de Dachau*

Luis-Fernando Vélez-Osorio**

Resumen: en los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, el hombre experimentó la pérdida radical de su cuerpo. Las extenuantes jornadas de trabajo, el frío o el calor, y el hambre crónica, desgarraron el *cuerpo material*, al tiempo que destruyeron el *cuerpo social*, entendido como encarnación de las costumbres y la cotidianidad propia de los respectivos lugares de origen de los prisioneros. En tales condiciones, de los hombres que fueron deportados, solo quedaron cadáveres que si acaso se movían... En este escenario, en el campo de Dachau, deambula y mira de frente el pintor esloveno Anton Zoran Mušič, un deportado más, quien se empeña en dibujar el estado en ruinas de esos cuerpos, pues ve en ellos algo que no podían perder más, algo indestructible,

* **Recibido:** 29 de julio de 2021 / **Aprobado:** 14 de octubre de 2021 / **Modificado:** 31 de enero de 2022. Artículo de investigación derivado de la tesis de maestría “El nacimiento del paisaje en Zoran Mušič”. El proyecto no contó con financiación institucional.

** Magíster en Estética por la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín (Medellín, Colombia). Profesor de la Facultad de Psicología de la Universidad de San Buenaventura sede Medellín (Medellín, Colombia)  <https://orcid.org/0000-0002-9964-7095>  luvelezo@unal.edu.co

.....
Cómo citar / How to Cite Item: Vélez-Osorio, Luis-Fernando. “Zoran Mušič y la experiencia visual del cuerpo en el campo de concentración de Dachau”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 16 (2022): 99-119.





algo que él mismo nombra como *esencial*. De la mano de autores como Colette Soler, Primo Levi y Maurice Blanchot, este trabajo busca acercarse a eso *esencial* enunciado por el pintor, analizando algunos aspectos de su surgimiento en el campo de concentración, y su efecto en los dibujos que realizó allí.

Palabras clave: campos de concentración; experiencia visual; cuerpo; cadáveres; dibujos; Zoran Mušič; Segunda Guerra Mundial; nazismo; siglo XX.

Zoran Mušič and the Visual Experience of the Body in the Dachau Concentration Camp

Abstract: in the concentration camps of World War II, the man experienced the radical loss of his body. The strenuous days of work, the cold or the heat, and chronic hunger tore apart the material body, while at the same time destroying the social body, understood as the incarnation of the customs and daily life typical of the respective places of origin of the prisoners. In such conditions, of the men who were deported, only corpses were left that in case they moved... In this scenario, in the Dachau camp, the Slovenian painter Anton Zoran Mušič, one more deportee, wanders and looks straight ahead, who insists on draw the ruined state of those bodies, because he sees in them something that they could not lose anymore, something indestructible, something that he himself names as essential. Hand in hand with authors such as Colette Soler, Primo Levi and Maurice Blanchot, this work seeks to approach that essential enunciated by the painter, analyzing some aspects of his appearance in the concentration camp, and his effect on the drawings he performed there.

Keywords: concentration camps; viewing experience; body; corpses; drawings; Zoran Music; Second World War; Nazism; twentieth century.

Zoran Mušič e a experiência visual do corpo no campo de concentração de Dachau

Resumo: nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, o homem experimentou a perda radical de seu corpo. As extenuantes jornadas de trabalho, o frio ou o calor e a fome crônica dilaceraram o corpo material, ao mesmo tempo em que destroem o corpo social, entendido como a encarnação dos costumes e do cotidiano típicos dos respectivos lugares de origem dos prisioneiros. Nestas



condições, dos homens que foram deportados, sobram apenas cadáveres que caso se mexessem... Neste cenário, no campo de Dachau, o pintor esloveno Anton Zoran Mušič, mais um deportado, vagueia e olha para a frente, que insiste em desenhar o estado de ruína daqueles corpos, pois vê neles algo que não poderiam mais perder, algo indestrutível, algo que ele mesmo nomeia como essencial. De mãos dadas com autores como Colette Soler, Primo Levi e Maurice Blanchot, este trabalho busca se aproximar daquele essencial enunciado pelo pintor, analisando alguns aspectos de sua aparição no campo de concentração, e seu efeito nos desenhos que ali fez.

Palabras-clave: Campos de concentração; experiência de visualização; corpo; cadáveres; desenhos; Música Zoran; Segunda Guerra Mundial; Nazismo; século XX.

Introducción

Anton Zoran Mušič (1909-2005)¹ fue un pintor esloveno activo en la segunda mitad del siglo XX. Tuvo una obra numerosa que lo hizo reconocido en todo el continente europeo, llegando incluso a ser galardonado con premios como el *París* de Cortina d'Ampezzo. También perteneció a la Escuela de París, y se movió entre los principales círculos culturales de Italia, Francia y Croacia.

Uno de los aspectos más llamativos de su biografía y su obra es que Mušič fue prisionero del campo de concentración de Dachau en la Segunda Guerra Mundial. Entre 1944 y 1945 padeció todo tipo de maltratos mientras dibujaba lo que veía: un montón de prisioneros que, debido a las extenuantes jornadas de trabajo, los golpes, el hambre, el frío y el calor extremos, las enfermedades, la constante posibilidad de morir, fueron reducidos a unos seres que si acaso se movían. Los dibujos y, en general, la visión de dichos cuerpos marcó la vida y la obra del artista, puesto que se convirtió en una experiencia que siempre tendría presente, hasta el punto de volver directamente a ella en obras futuras como *No somos los últimos*.

En este texto nos vamos a centrar en el período del campo de concentración, abordando puntualmente la experiencia visual del cuerpo en Zoran Mušič. Esta experiencia interesa porque, mientras el pintor padecía las atrocidades del lugar, miraba de frente y se empeñaba en dibujar el estado en ruinas de los cuerpos, puesto que, a pesar de la destrucción sistemática por parte del nazismo, vio en

1. Este texto respeta la acentuación original del apellido del artista. Si en las referencias aparece sin esta, es porque la referencia en cuestión no escribe el apellido de esta manera.



ellos algo que no podían perder más, algo indestructible. Tomando las palabras de Mušič, él vio en esos cuerpos algo *esencial*, que no es otra cosa que el estado más básico al que podían ser reducidos.

Distintos trabajos que se han hecho sobre Mušič resaltan la importancia de los dibujos y la experiencia del campo de concentración. Autores como Valeriano Bozal, Jean Vidal Oliveras, Frank Getlein, Giovanna Dal Bon, entre otros, se detienen en este momento de la vida del pintor para pensar las implicaciones en su obra. A propósito de *No somos los últimos*, algunos piensan la actividad artística como un ejercicio de la memoria, donde los dibujos del pasado se proyectan hacia el futuro como una reelaboración que presenta el sufrimiento humano²; otros retoman sus autorretratos para señalar un trazado que viene desde 1945³; también hay otros que reflexionan cómo las figuras cadavéricas de la obra posterior interpelan al espectador, haciendo que se pregunte por los dibujos y el contexto terrible que las antecede⁴. Si bien estos trabajos destacan la contundencia de este período, no se detienen mucho en la singularidad de la experiencia derivada de haber visto esos cuerpos devastados y reducidos, que Mušič reconoció. Este texto se ocupa de eso *esencial*, visto, enunciado y plasmado por el artista.

Distinto de un análisis iconográfico o un estudio filosófico y conceptual, este artículo propone un diálogo interdisciplinar que, siguiendo las palabras, los silencios y algunos dibujos de Zoran Mušič, nos permita acercarnos a esta experiencia visual. El recorrido se dividirá en tres momentos. En un primero, de la mano de la psicoanalista Colette Soler y de escritores y supervivientes como Imre Kertész y Primo Levi, se abordará el deterioro extremo de los cuerpos en los campos de concentración. Después de establecer este contexto, en un segundo momento nos ocuparemos de la concepción que Mušič tiene de lo *esencial*, centrándonos en sus entrevistas y algunos dibujos de cadáveres (que por derechos de autor solo podemos referenciar), y apoyándonos en otros pensadores de esta condición del cuerpo como Bruno Bettelheim, Belén Altuna y Maurice Blanchot, para contrastar y destacar la perspectiva tratada. Para finalizar, el texto plantea una posible relación entre lo *esencial* que el pintor ve en aquellos cuerpos reducidos y sus dibujos realizados en Dachau, llevados por la crítica a los lugares comunes de la representación de la muerte.

2. Jaime Vidal-Oliveras, "La belleza de los cadáveres", *Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América*, no. 73 (2008): 34-45.

3. Giovanna Dal Bon, *Double portrait: Zoran Music. Ida Barbarigo* (Monza: Johan & Levi Editore, 2009).

4. Valeriano Bozal, "La barbarie corriente", en *El tiempo del estupor: la pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Valeriano Bozal (Madrid: Siruela, 2004), 27-38.

Cuerpo en ruinas

En la conferencia “Exilios de la palabra”⁵, la psicoanalista Colette Soler comenta que los afectos y las posiciones personales que se desprenden de la pérdida, o los exilios, provienen del cuerpo. Finalmente el cuerpo es lo que se desplaza en estas experiencias, y es la instancia que nos permite “tener al hombre”⁶, dar cuenta de lo que le sucede. La autora propone que, en los exilios, en los destierros, o en general, en estas formas de pérdida radical, son afectados dos tipos de cuerpo: uno que es socializado y pertenece al orden de las costumbres, y otro que es el de la supervivencia y las necesidades orgánicas. El primero de estos, que Soler nombra como cuerpo del *ethos*, es aquel cuerpo que se construye a partir de la interacción con otros en una geografía localizada. Es el cuerpo que, considerando su procedencia, toma forma a partir de las costumbres, los hábitos y demás elementos simbólicos, que se transmiten allí mediante la socialización; y que nos acompaña en lo que hacemos día a día como: tomar una ducha, arrodillarse para rezar, hablar una lengua en particular, etc. Debido a que su construcción depende de lo que le es socializado al nacer en un lugar, la psicoanalista afirma que este cuerpo es el que más se ancla a una tierra —o lugar de origen—, y por la misma razón, es el cuerpo que queda más herido después de la separación que supone el destierro.

En los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, una parte de los maltratos contra los hombres consistía en destruir esta modalidad de sus cuerpos. Los deportados no solo fueron desplazados de sus lugares de origen, sino que también fueron separados de características propias de esas procedencias, como la nacionalidad, la lengua y, sobre todo, las costumbres que reflejaban vidas en libertad. Primo Levi, en “Si esto es un hombre”, menciona que la pérdida de este cuerpo comenzaba a sentirse cuando se percataban del nuevo modo de vida: si bien la introducción al campo ya anunciaba un estado de pérdida (puesto que ya habían sido separados de sus tierras y de sus hogares, y en la tortura que representa el ingreso al lugar, continuaban con sus familias, sus maletas, sus ciudadanías y sus nombres), era sobre la marcha que esta intuición realmente se cumplía. “Esta habrá de ser nuestra vida. Cada día según el ritmo establecido, *Ausrücken* y *Einrücken*, salir y entrar; trabajar, dormir y comer; ponerse enfermo, curarse o morir”⁷.

5. Colette Soler, “Exilios de la palabra”, conferencia presentada en la Escuela de Psicoanálisis de los Foros del Campo Lacaniano, Madrid, España, 16 de marzo de 2019.

6. Soler trae esta idea siguiendo la afirmación de Jacques Lacan: “Es por el cuerpo que podemos tener al hombre”. Y para los efectos de esta conferencia, explica que el poder que destierra *tiene* a los hombres vía el cuerpo ya que el hombre se encuentra tenido, o sujetado, por su propio cuerpo.

7. Primo Levi, “Si esto es un hombre”, en *Trilogía de Auschwitz* (Bogotá: Ariel, 2017), 58.





El campo de concentración fue eliminando los recuerdos de una vida socializada mediante una cotidianidad que era tan precisa como brutal. En las madrugadas eran despertados, en medio de golpes y gritos, para ser ordenados y empezar la jornada: unos corrían al exterior helado buscando los lavabos —de donde únicamente salía agua turbia—; otros se orinaban encima mientras corrían porque así ganaban tiempo para la distribución del potaje, que sería en cinco minutos. Todos los deportados, después de un par de semanas, tenían el hambre reglamentaria, un hambre crónica (que Levi afirma ser desconocida para los hombres libres), que hacía que añorasen el pedacito de pan y los sorbos de agua gris. Ya con el líquido en el estómago, empezaban la extenuante jornada de trabajo que se realizaba con ampollas en los pies provocadas por los zapatos, con el frío del invierno, y, sobre todo, con la muerte respirándoles en el cuello: pues podrían desfallecer, enfermar o ser fusilados en cualquier instante. Es a partir de una cotidianidad semejante que las costumbres que marcaron un cuerpo y un modo de vida se van difuminando. De nada sirve provenir de Gorizia, llamarse Zoran, ser católico, hablar esloveno⁸ o pintar, cuando padeces hambre, frío y estás obligado a realizar trabajos físicos durante todo el día. Hay un momento en el que estas características, que antes parecían fundamentales, dejan de serlo.

Con esto, surge una apreciación. Soler afirma que el cuerpo socializado puede no fundar grandes pasiones, pero despierta una profunda nostalgia⁹. Porque, gracias a las costumbres y los demás detalles simbólicos que lo forman, es el cuerpo que le recuerda al hombre su lugar de origen, y que le hace sentir seguro y resguardado. Pensemos en la lengua materna, los símbolos patrios o el trabajo que se desempeña; también pensemos en un paseo por las calles, el desayuno en la casa o una charla con los amigos. Cada referente ordena ese cuerpo y evoca lo que para el hombre es familiar y siente que lo protege. De aquí que trate de evitar su separación, pues esto representaría una herida de la cual probablemente no se podría curar. En el contexto de los campos de concentración es necesario señalar el valor de este cuerpo y el empeño de los prisioneros en protegerlo:

Sabemos que es difícil que alguien pueda entenderlo, y está bien que sea así. Pero pensad cuánto valor, cuánto significado se encierra aún en las más

8. Si bien la tendencia era a anular el valor de las lenguas, hay que señalar que, al interior del campo, hablar una lengua en particular podía tener, entre otros valores, uno práctico y decisivo. Era el caso del alemán, manejado por los SS, o el polaco en el caso de la mayoría de los *Kappos*. Entender una lengua —que otro no— podía significar mayores beneficios materiales que, a su vez, se convertían en menos hambre, menos frío o menos incomodidad. Lo que podía significar un día más con vida. Aunque es una excepción, el esloveno de Mušič fue un ejemplo de ello: en su entrevista con Michael Peppiatt dice que, por agradecerle en esloveno a la chica eslovena de los potajes en su viaje de deportación, recibió una cucharada más. Ver Michael Peppiatt, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998* (París: L'Échoppe, 2000), 32.

9. Soler, "Exilios".



pequeñas de nuestras costumbres cotidianas, en los cien objetos nuestros que el más humilde mendigo posee: un pañuelo, una carta vieja, la foto de una persona querida. Estas cosas son parte de nosotros, casi como miembros de nuestro cuerpo; y es impensable que nos veamos privados de ellas, en nuestro mundo, sin que inmediatamente encontremos otras que las sustituyan, otros objetos que son nuestros porque custodian y suscitan nuestros recuerdos.¹⁰

El esfuerzo por conservar algo de las costumbres habla de la importancia que tenían para los deportados, y por lo mismo, también habla de la crueldad de ser separados de ellas. No obstante, el cuerpo socializado no fue lo único que el hombre perdió en el campo de concentración. Hubo otra pérdida, tal vez más radical.

Como bien lo advierte Soler, existe un segundo cuerpo que también padece el exilio: se trata del cuerpo orgánico o de las necesidades. A diferencia del primero, este cuerpo está conformado por la materia, por la biología. Es el conjunto de carne que pisa la tierra, que tiene sensaciones como hambre, frío o calor, que vive, y en algún momento muere. La autora afirma que es el cuerpo que se pone en juego en los grandes exilios puesto que es el que padece directamente los racismos en acto, las hambrunas y los exterminios¹¹. En estas circunstancias no se trata de evitar el dolor de perder las costumbres que le dan un tono familiar al día a día, sino de salvar la piel. Porque la conmoción física es lo que más marca a los hombres del destierro, al punto en que se vuelve un suceso inolvidable.

El día a día y su brutalidad, además de borrar las costumbres, igualmente impactó el cuerpo material de los deportados. El agotamiento, las enfermedades, el frío o el calor extremos (si consideramos el invierno y el fuego de los hornos crematorios), el hambre crónica, las palizas, fueron grabadas en la carne con minuciosidad. Los resultados son crudos. Mas, siguiendo los dibujos¹² que Mušič hizo en el campo y algunos relatos de supervivientes, podemos tratar de hacernos una imagen.

10. Levi, "Si esto es un hombre", 48.

11. Soler, "Exilios".

12. Invitamos al lector a que acompañe la lectura observando dos dibujos de Mušič que resuenan fuertemente con lo tratado. En el primero de ellos podemos ver el deterioro extremo de los cuerpos, que se insinúa con la simplicidad de las líneas: caras demacradas y huesos que sobresalen. En el segundo, se muestra que esos cuerpos pueden ser tirados y exterminados... Como si fueran el más vulgar de los objetos. Ver Zoran Mušič, *Dachau (Cuatro cuerpos)*, 1945, crayón sepia sobre papel, 21 x 29,7 cm, en Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París-Francia, Gabinete de artes gráficas, AM 1995-336, <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cx9ABg>; Zoran Mušič, *Dachau (Cuerpo llevado por tres hombres)*, 1945, crayón de color sobre papel, 21 x 29,7 cm, en Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París-Francia, Gabinete de artes gráficas, AM 1995-338, <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/c8bB9j>



Lo más visible de esta pérdida del cuerpo es el adelgazamiento. Debido al hambre crónica, el prisionero podía llegar a perder hasta un tercio de su peso normal, dejando al descubierto toda su osamenta, y agrandando por contraste algunas partes como los pies, los genitales y la cabeza (algo que es muy visible en los dibujos). Esta última cambió particularmente: al perder grasa, se alargó, resaltando los pómulos y las cuencas de los ojos, como si fuera una calavera. Siguiendo la descripción de Ryn y Klodzinsky que retoma Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*, el adelgazamiento también afectó al pelo, que se caía con facilidad, y a la piel, que ahora era gris o amarilla, delgada y dura¹³. Pero el hambre y las otras condiciones que hemos enumerado no solo se reflejaron en la delgadez. Poco a poco el cuerpo fue entrando en un estado de debilidad generalizada que ralentizaba los movimientos y les quitaba fuerza. Además, se volvió enfermizo: los prisioneros padecieron sarna, disentería, edemas, y varios fueron infectados de tuberculosis y otras enfermedades mortales en la época. En suma, el cuerpo del hombre se volvió extremadamente frágil. Siguiendo esta línea, Imre Kertész en *Sin destino* nos deja este fragmento:

[...] Esa piel estaba arrugada, colgaba, estaba seca, áspera y amarillenta, cubierta de abscesos, manchas marrones, grietas, heridas y escamas [...]. Observaba atónito con qué velocidad, con qué desenfrenada rapidez disminuía, día a día, la carne de mis huesos, hasta que no quedaba nada, hasta que no desaparecía toda mi materia blanda. Cada día me sorprendía algo nuevo, algún nuevo fallo o algún defecto, en aquella cosa que me resultaba cada vez más rara y extraña, aunque hubiese sido un buen amigo: mi cuerpo.¹⁴

La imagen que semejante descripción deja permite hacerse una idea de la intensidad del exilio en el cuerpo orgánico. Esta imagen nos muestra que la pérdida que se vivió en el campo de concentración fue llevada hasta consumir la presencia física del hombre, hasta volverla una ruina. Porque no solo se trató de pérdidas sociales y simbólicas, sino que el cuerpo, en su materia, se mostró como el escenario donde esta experiencia ocurre. Si observamos los dibujos de Mušič, se puede apreciar que la pérdida en estos cuerpos es *real*, tanto que las marcas que atestiguan su padecimiento parecen mostrar cadáveres y no hombres. De lo que otrora fueron los prisioneros, solo quedaron remedos que podían ser tirados, apilados, exterminados, reducidos a cenizas.

13. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo* (Valencia: Pre-textos, 2000), 42-43.

14. Imre Kertész, *Sin destino* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2000), 59.



Al igual que con la anterior modalidad del cuerpo, con esta también surge una apreciación. Colette Soler explica que, en este exilio o experiencia de pérdida radical, el hombre trata de salvar la piel debido al instinto de supervivencia de su cuerpo. Podría pensarse en este instinto como un sentimiento de vida que se intensifica cuando la muerte amenaza la carne¹⁵. De allí que las consecuencias más brutales de los destierros (como los desplazamientos, la violencia, el hambre, las matanzas, etcétera) provoquen reacciones que buscan conservar la vida. En el contexto de los campos de concentración se ve este impulso del cuerpo por sobrevivir: muchos prisioneros se hacían pasar por enfermos para evitar las jornadas de trabajo o huir de la listas de selección (que eran una condena a muerte), cuando tenían la oportunidad de dar con otros zapatos menos dolorosos, lo hacían, al igual que, para evitar el hambre, robaban o realizaban intercambios por mendrugos de pan, también llegaban a atesorar el más pequeño rayo de sol¹⁶, que, por un instante, prometía protegerlos del frío. En estos casos, los hombres realizaron acciones que, pese a los horrores del entorno, representaban un alivio para el organismo: mantenerse vivo por unas horas o tal vez un día más. De una manera más sorprendente, pero en la misma línea, ese instinto hizo que, aun en los momentos en los que los cuerpos parecían no poder más, siguieran respirando, como cuando yacían en el suelo después de haber sido gaseados o quemados. En contra de todo pronóstico, el cuerpo se rebela contra lo peor, prolongando la vida hasta el último aliento.

Estos intentos por salvar la piel hablan de la persistencia de la vida y la tenacidad del cuerpo. Porque no hay que olvidar el entorno de muerte que les dio lugar. De hecho, podría afirmarse que son una manera de poner a prueba la famosa proposición spinoziana: “[...] Nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo [...], a nadie ha enseñado la experiencia [...] qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de la naturaleza [...]”¹⁷.

En síntesis, el cuerpo orgánico fue destruido y buscó resistir, en medio de las condiciones terribles del campo. Además, fue la materia donde la experiencia de pérdida tuvo sus consecuencias más desgarradoras. Ahora bien, ante este

15. El comentario literal es “el sentimiento de vida nunca es tan fuerte como cuando el riesgo de la muerte está presente”, Soler, “Exilios”.

16. Primo Levi en el capítulo “Un día bueno” hace justamente una mención al gozo que podía representar un día en el que el sol se asomara un rato. Traemos un fragmento: “Hoy, por primera vez, el sol ha surgido vivo y nítido fuera del horizonte del barro. Es un sol polaco, frío, blanco y lejano, y no nos calienta más que la epidermis, pero cuando se ha deshecho de las últimas brumas ha corrido un murmullo por nuestra multitud sin color, y cuando incluso yo he sentido su tibieza a través de mi ropa, he comprendido que se puede adorar al sol”. Levi, “Si esto es un hombre”, 100.

17. Baruch Spinoza, *Ética* (Madrid: Ediciones Orbis S.A., [1677] 1980), 127.



panorama que nos muestra las pérdidas que afrontó el hombre en el campo de concentración, cabe preguntar: ¿qué queda? ¿Qué queda después de haber sido despojado de su tierra, de sus costumbres, de sus recuerdos de una vida en libertad? ¿Qué queda después de haber sido, literalmente, descarnado? En fin, ¿qué queda del hombre cuando su cuerpo ha perdido casi todo?

El cadáver, lo esencial

Con este recorrido, las palabras de Mušič sobre su experiencia en Dachau, adquieren un sentido especial:

Reducido a lo esencial, ¿comprendería hasta qué punto lo que había vivido hasta el momento era realmente inútil? [...] Después de la visión de los cadáveres, despojados de todas las exigencias exteriores, de todo lo superfluo, desprovistos de la máscara de la hipocresía y las distinciones con las que se cubren los hombres y la sociedad, creo haber descubierto la verdad.¹⁸

Cuando dice esto, es inevitable remitirse al proceso de pérdida que padecieron los deportados, y considerar que este proceso no les permitía otra cosa que aceptar la realidad en la que estaban. Una realidad que les mostraba, de la peor manera, que todo lo que tuvieron en una vida pasada como un nombre, unas costumbres, una familia o incluso un cuerpo sano, todo cae en el sinsentido, todo se pierde. Sin embargo, las palabras del pintor destacan de esta misma experiencia un punto distinto, puesto que él vio los cadáveres a los que fueron reducidos los hombres, y pudo rescatar de su estado algo *verdadero*, algo *esencial*, algo que no podían perder más.

Siguiendo las apreciaciones de Colette Soler, que hablan sobre las resistencias de las dos modalidades del cuerpo, han surgido ciertos enfoques que observan al hombre del campo de concentración con un lamento por lo perdido. Al ser evidentes el estado de ruina de los deportados y los intentos por evitarlo, pensadores como Bruno Bettelheim o Belén Altuna, consideran que en lo perdido hubo un aspecto que debió conservarse para que siguieran siendo reconocidos como los “hombres”¹⁹

18. Zoran Music, “Escritos”, *Nombres. Revista de Filosofía*, no. 10 (1997): 165-166, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2174>

19. Ponemos la palabra entre comillas debido a la discusión moral que los autores abren sobre los cadáveres –*Musulmanes* o *Cretinos*, como también se les decía en distintas jergas– de los campos de concentración: sobre si seguían siendo “hombres” o si se les había arrebatado la humanidad. Cabe aclarar que en este trabajo no interesa esta discusión por la misma posición de Mušič que iremos exponiendo páginas más adelante.



que eran, y no como los cadáveres en los que se convirtieron. Con el propósito de establecer un contraste con la postura de Mušič, vale la pena comentar brevemente estos enfoques.

En su libro *Sobrevivir. El holocausto una generación después*, Bettelheim —quien también fue prisionero en los campos de la Segunda Guerra Mundial— plantea que la dignidad y el deseo por sobrevivir marcaban un límite entre lo “humano” y el cadáver. Según el psicólogo, lo “humano” en este contexto significaba aferrarse al sentimiento de vida y mantenerse fiel a lo que se era antes de la deportación²⁰. Era indispensable respetar la idea que se tenía de uno mismo, hacer que todavía fuese significativa, y sumarla a la voluntad por vivir. Si esto se perdía, el “hombre” que era el deportado comenzaba a desdibujarse: pues olvidaba quién era y se abandonaba a la desesperanza de la situación. Aunque el autor reconoce que los actos terribles y las condiciones de vida que pautaban las SS estaban encaminados a este fin, considera que los prisioneros aún podían conservar un resguardo interior. Este resguardo consistía en que se apegaran a su deseo por sobrevivir, y a que, a su juicio, siguieran viéndose como los hombres que habían sido en libertad: con nombres, costumbres y recuerdos. A pesar de que este resguardo interior no pudiera reflejarse en acciones, era importante tenerlo. De lo contrario, insiste Bettelheim, era la llegada del fin, el paso al cadáver, a lo que solo era una “monstruosa máquina biológica”.

Por su parte, Belén Altuna, en *Una historia moral del rostro*, le da un valor especial al rostro en el contexto de pérdida de los campos de exterminio. La autora parte de la idea según la cual el rostro es lo que hace singular a cada ser humano, aquello que lo hace visiblemente único y valioso²¹. A partir de la composición de la cara, que se reúne en la vida de los ojos, el rostro es aquello “personal” y “único” en cada quien; es el lugar visible que permite el reconocimiento de lo singular en cada hombre.

En el amplio recorrido teórico que hace el libro sobre las distintas concepciones y modos de relación con el rostro, se destaca la cuarta parte donde expone el destino del rostro en los campos de concentración, en los cuales, siguiendo una línea de “dehumanización”, se les arrebató el rostro a los deportados, y por ende también su humanidad. Primero alteró la manera como eran vistos, retratándolos ante la opinión pública como los enemigos, y en el caso puntual de los judíos (aunque se podrían agregar otras etnias), como una raza subhumana;

20. Bruno Bettelheim, *Sobrevivir. El holocausto una generación después* (Barcelona: Crítica, 1983) 28.

21. Belén Altuna, *Una historia moral del rostro* (Valencia: Pre-Textos, 2010) 19.



después, como resultado de esta distorsión, la fisionomía de estos hombres fue degenerada y, en consecuencia, ya no eran reconocidos como seres únicos, sino como animales, razón por la cual podían ser encerrados, amontonados, matados de hambre. El punto final de esta línea de deshumanización consiste en que, partiendo de las condiciones de vida y los maltratos que desconocían al hombre singular que antes era visible frente a los ojos, se llevó al deportado a un estado cadavérico en el que ya no tenía rostro. En lugar de ser un hombre, la destrucción le impuso la máscara del cadáver, con la que ya no era visible la vida, ni ningún aspecto personal o rasgo que permitiera captar lo singular de nadie. Con esto, Altuna es clara al afirmar: “[...] Es el cadáver el que *no* tiene rostro [...]. El cadáver [...] se ha despojado completamente de aquello que lo *animaba*: ya solo queda *soma*, el cuerpo”²². La única manera de ver algo “humano” en él, sería a través del recuerdo, cuando entonces tenía un rostro²³, de lo contrario es un despojo.

Aunque el desarrollo que hacen los autores es mucho más amplio, en estas aproximaciones llama la atención ese anhelo por ver en los cuerpos de los deportados algo “humano” que, en efecto, ya se había perdido. Las condiciones extremas en las que se encontraban hicieron que las costumbres y demás elementos simbólicos que alimentaban la idea de uno mismo se fueran olvidando, esto, considerando lo que propone Bettelheim. Al igual que, a propósito de Altuna, también desgarraron la individualidad que en algún momento fue perceptible en los rostros. Como hemos venido argumentando, estos aspectos se perdieron, razón por la cual, repasarlos, atribuyéndoles un valor “humano”, demuestra la dificultad que supone ver esos cuerpos. En síntesis, estos enfoques, en su lamento por lo que perdieron los deportados, demuestran la dificultad de ver su estado de cadáveres sin buscar salvar su humanidad.

Con Zoran Mušič la perspectiva es diferente. Cuando Jean Clair, estudioso de su obra, le preguntó “¿cuál es la primera impresión que tuvo de Dachau?” Mušič responde: “Cadáveres por todas partes. Ya nadie los contaba. Era un mundo alucinante [...]”²⁴. De lo que ve en ese primer momento, lo sorprendente no es

22. Altuna, *Una historia*, 223.

23. Sobre esta idea, Altuna retoma un fragmento de *La especie humana* en donde Robert Antelme reconoce su rostro. A pesar de que las condiciones y los actos de terror del campo le habían arrebatado el rostro —y con ello la impresión de ser un “hombre” singular en medio de la masa de prisioneros—, Antelme junto a otros deportados hallan un fragmento de espejo y se miran a sí mismos. Por un momento el pensador francés ignora todo el maltrato que su semblante cadavérico refleja, y aparece el rostro, que hace ya tiempo creía olvidado. Sobre este pasaje Belén Altuna comenta que el rostro que se creía borrado aparece iluminando la memoria: este todavía existe. “La mirada verdaderamente humana lo encuentra, lo reconoce”, Altuna, *Una historia*, 236.

24. Zoran Music, “Entrevista con Zoran Music”, en *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, Jean Clair (Madrid: A. Machado Libros, S.A., [1998] 2007), 96.



solo la cantidad —que era exorbitante—, sino lo que justamente está viendo: cadáveres. Cadáveres por doquier: cerca de los trenes, al lado de las duchas, en las filas del potaje, amontonados en el patio... Algunos podían estar vivos, y otros ya muertos, pero eso es lo que ve. En entrevistas como las que le da a Jean Clair o Michael Peppiatt, Mušič habla de las condiciones que padecen los prisioneros, pero no fuerza su mirada hacia el lamento por lo que perdieron, bien haya sido “humano” o no, es una discusión en la que no entra. Lo que ve son cadáveres²⁵.

En este punto es necesario hacer una aclaración. El estado cadavérico al que fueron reducidos los prisioneros mientras aún estaban con vida es lo que, en la literatura de los campos de concentración, se conoce como el “musulmán”, el “cretino”, o el “muerto en vida”. Primo Levi escribe que aquellos que padecían ese estado fueron los que siguieron la pendiente de destrucción hasta el fondo, su deterioro hacía que fuera ya demasiado tarde para ellos: no buscaban sobrevivir, no desperataban la simpatía de nadie, estaban condenados a muerte²⁶. Levi considera que, si bien estos prisioneros se rindieron demasiado pronto ante las adversidades del lugar, eran una masa creciente que reflejaba a los demás. La verdad del campo es que todos los prisioneros serían reducidos a eso. A pesar de que esta situación despierta inquietudes sobre lo que representa mantenerse “muerto en vida”, este trabajo no las abordará. Para Zoran Mušič lo inquietante es el proceso de pérdida que sufrieron los deportados, que los redujo a su mínima expresión. Aunque él habla de cadáveres, no se trata de distinguir vivos y muertos, o de centrarse en esa zona gris entre la vida y la muerte. El término bien puede recogerlos a todos²⁷ en la medida en que han padecido el mismo terrible proceso.

Para Mušič, lo que queda del deportado después de haber padecido las pérdidas del campo, es el cadáver. Esa es la realidad que ve con sus ojos. Siguiendo la cita que trajimos al inicio de este apartado, el cadáver es lo que queda del hombre cuando este ha perdido todo cuanto podía perder, como los aditamentos que gana en su contacto con otros —nombres, tradiciones, lenguas, credos, etcétera—,

25. Siguiendo el diálogo que nos permiten los dibujos del artista, invitamos al lector a ver Zoran Mušič, *Dachau (Prisioneros)*, 1945, grafito sobre papel, 20,8 x 29,5 cm, en Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París-Francia, Gabinete de artes gráficas, AM 1995-333 (R), <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cAbrRk>

26. Levi, “Si esto es un hombre”, 121.

27. Mušič hace una mención que aclara esto: “La única diferencia entre los vivos y los muertos era que los cadáveres vivientes iban vestidos, y, en cuando un cadáver no podía tenerse en pie, le quitaban el pantalón, la chaqueta y el número. El número se ponía en una tarjetita atada al dedo gordo del pie. La administración del campo era perfecta. Lo echaban a la montaña de cadáveres y lo tachaban de la lista, para no darle más sopa”, Music, “Entrevista con Zoran Music”, 118-119.



o el pellejo que solamente lo adorna. El pintor dice: “[...] Despojados de todas las exigencias exteriores, de todo lo superfluo, desprovistos de la máscara de la hipocresía y las distinciones con las que se cubren los hombres y la sociedad [...]”²⁸. Debido a la brutalidad y a la manera en que el campo sometió a los cuerpos, todo lo que los hombres tenían de superficial se perdió, descubriendo un estado cada-vérico al que no se le podía arrancar nada más. Para pensar este estado, Mušič utiliza las palabras *verdadero* o *esencial*, justamente porque el cadáver es, para el pintor, la sustancia imprescindible y duradera que existe detrás de las fachadas del hombre. Es esto, y no otra cosa, lo que invade su visión.

El cadáver es el resultado del proceso de pérdida que arrasó con el deportado. Cuando el hombre es detenido, ya ha sido despojado de su hogar y su tierra natal; al llegar al campo de concentración, a estas pérdidas se suman el abandono de sus maletas y sus familiares en la primera selección —que separaba a los aptos para el trabajo de aquellos que no lo eran—; momentos después, también su nacionalidad y su nombre fueron cambiados por una serie de números que tatúan en su antebrazo; y como si fuera poco, todo esto transcurría mientras su lengua, con la que estaba habituado a comunicarse, se perdía en el bullicio de los gritos provenientes de la suma de las otras lenguas. Pasados unos cuantos días, las condiciones del lugar —donde se cuentan, la escasez de comida, el frío y el calor, los maltratos, las enfermedades, el constante olor a muerte— y la severidad de las jornadas de trabajo, comenzaron a borrar sus recuerdos de una vida pasada, marcada por la libertad, las costumbres y el contacto con el otro; y a consumir la carne de su cuerpo. Cada una de estas pérdidas fue reduciendo al deportado hasta convertirlo en lo que era ahora. Del hombre que tenía tierra y nacionalidad, nombre, familia, costumbres, recuerdos y todavía carne entre los huesos y la piel, de ese hombre solo queda el cadáver, que no es otra cosa que un ser reducido a la extrema desnudez.

Maurice Blanchot en su ensayo “La especie humana” —texto donde comenta el libro homónimo de Robert Antelme— explica que cuando el prisionero es reducido a ese grado de desnudez, su cuerpo y su vida misma son experimentados desde la necesidad. Distinto del hombre que *tiene* y goza de la vida en función de lo que posee, el cadáver de los campos es la carencia encarnada. Su estado de desposesión es tal que ha hecho que se abandone por completo a sus necesidades más elementales. Todas ellas parecen regirlo: haciendo que coma a causa de un hambre que no se va, que busque el más tenue rayo de sol para calmar el frío, o que se mueva

28. Music, “Escritos”, 165-166.



dentro de un montón de cuerpos, aun después de haber sido gaseados. Lo que era el deportado “[...] se reduce a una necesidad árida, sin goce, sin contenido, esto es, la relación desnuda con la vida desnuda [...]”²⁹. Como sigue explicando el pensador francés, no se trata de una necesidad que venga a satisfacer al hombre que tenía unas condiciones de vida diferentes en el pasado, al hombre cuyas pertenencias ya le daban cierta seguridad en la vida, por el contrario, es una necesidad de la simple y llana existencia, donde comer, parpadear, respirar o, incluso, dejar de hacerlo, es lo inevitable.

En este orden de ideas, donde destacamos la pérdida radical y el tipo de necesidad a la que esta conduce, se puede ver en el prisionero el cadáver que es. A pesar de la línea con la que acostumbramos separar la vida de la muerte, en el campo vemos cómo la brutalidad y el sufrimiento han depurado al hombre hasta llegar al resto, al despojo. El hombre ya no se diferencia del cadáver porque esta experiencia de pérdida ha hecho desaparecer la vida que lo caracterizaba (con pertenencias, costumbres, recuerdos, piel), y en su lugar ha anticipado un modo de existencia demasiado cercano a la muerte. Eso es lo que finalmente ve Zoran Mušič³⁰.

Cuando Mušič comenta que al ver los cadáveres descubre que ellos son lo *verdadero* y lo *esencial*, no está hablando en términos metafísicos. El pintor no hace una valoración abstracta sobre el estado en el que encuentra a los prisioneros, debido a que, hacerlo, sería agregar una máscara a las figuras que en este momento ve despojadas y reducidas —además de asumir una posición que lo asemejaría a otros como Bettelheim o Altuna—. Y ese no es el caso. Siguiendo una impresión que, de hecho, es muy concreta, Mušič nombra el cadáver como *esencial* porque es lo que llanamente ha quedado del hombre y se encuentra allí. Está allí, sin falsos semblantes y habiendo perdido todo cuanto podía perder. Podríamos decir que para Mušič lo *esencial* es lo que queda después del proceso de pérdida del campo de concentración. El cadáver es el estado más básico al que podemos ser reducidos.

29. Maurice Blanchot, “La especie humana”, en *La conversación infinita* (Madrid: Arena Libros, 2008), 170.

30. Un último dibujo nos acompaña en esta reflexión: Zoran Mušič, *Dachau (Cuerpos tatuados)*, 1945, crayón de color sobre papel, 21,5 x 29,9 cm, en Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París-Francia, Gabinete de artes gráficas, AM 1995-337, <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cjkzMz>



Dibujos de cadáveres

Ante semejante experiencia visual, Mušič siente la obligación de dibujar. En su entrevista con Jean Clair, dice: “Yo era el pintor que tenía que hacer eso, porque no podía hacer otra cosa. Es decir, aquello era tan enorme, tan grande, grandioso”³¹. El encuentro con los cadáveres lo llevó a dibujar. Con algunas hojas de papel — que robaba de la enfermería—, trozos de carboncillo y tinta diluida en agua —para que rindiera—, plasma lo que sus ojos alcanzan a percibir en los cuerpos de los demás y en el suyo propio. En medio de las adversidades del campo y el peligro constante de ser descubierto, Mušič realizó, aproximadamente, 180 dibujos³².

En estas piezas el artista intentó dibujar el estado *esencial* al que fueron reducidos los prisioneros, de alguna manera, expresa la vivencia que más lo marcó de Dachau. Pero dada la sensibilidad que despierta este contexto, los dibujos fueron llevados a otras interpretaciones. Algunas de estas ven en Mušič la intención de brindar testimonio. Este es asemejado a Primo Levi, Imre Kertész, Bedrich Fritta o Leo Haas, escritores y pintores que también padecieron los horrores de los campos de concentración, y cuyos trabajos tenían el propósito de evidenciar lo sucedido. Otras interpretaciones ven en los dibujos una apuesta por representar al “hombre”. Como si las imágenes que expresan esos trazos salvaguardaran un último aspecto de esa humanidad que el nazismo se propuso erradicar tan minuciosamente. A propósito, Georges Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, habla de la responsabilidad del hombre al afrontar la amenaza de la desaparición: este busca conservar una figura que más adelante le permita esperar reconocer al otro, bien sea un individuo particular u otro hombre, que es a su vez, todos los hombres, y por tanto, símbolo de la especie³³. Bajo esta perspectiva también se observan las piezas que dibujó Mušič. Son valoradas por rescatar dicha figura en medio de un contexto donde el exterminio estaba casi garantizado.

Ahora, sin negar los posibles análisis a los que estas interpretaciones dan lugar, es importante señalar que el artista, en vida, no las respaldó. Decía que: “No quería ilustrar, hacer documentos”, como tampoco consideró que su trabajo podría tener valor testimonial o de resguardo de una humanidad. “Dibujaba lo que podía

31. Music, “Entrevista con Zoran Music”, 108.

32. Mušič realizó alrededor de 180 dibujos en el campo, y los escondió por todo el lugar: en su puesto de trabajo, en el sótano de la fábrica, en el barracón, él mismo llevaba varios entre la ropa. Debido al ajeteo que provocó la llegada de los aliados, la gran mayoría de esos dibujos se perdieron, quedando solo 36. Estas 36 piezas son las que conforman la serie *Dachau*.

33. Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2014) 12.



interesar a un pintor. A los que estaban amontonados, unos encima de otros”³⁴. Esta indicación es importante, dice Clair, porque muestra el corazón de los dibujos de Mušič³⁵: no se trataba de ilustrar al “hombre” o de documentar la realidad, sino, más bien, de comprender el estado en ruinas en el que se hallaban los cuerpos.

En el campo de concentración, Mušič dibuja cadáveres. Sigue con atención el proceso de pérdida que los redujo a ese estado *esencial* y lo lleva al papel. Observando la ausencia de un ánimo social, el debilitamiento de la carne, la curvatura de los huesos y los rostros de calavera, traza cuerpos con líneas muy elementales y simples. Parecen bocetos, pero en ellos no hay nada de accesorio o anecdótico. Esto es clave respecto a la experiencia visual del artista, porque no son representaciones de los prisioneros en sus vidas pasadas o de su congoja frente a las atrocidades que padecen. Son trazos de lo que ha quedado y llanamente está ahí. Podría afirmarse que, al igual que los cadáveres, el horror ha depurado las figuras del papel hasta alcanzar una simplicidad que solo destaca su mera presencia. Como diría Valeriano Bozal en “La barbarie corriente”, esas figuras —y las otras que se inspiran en los dibujos de *Dachau*—: “[...] Alcanzan gran sencillez, de tal manera que la presencia destaca sobre la narración”³⁶.

Los dibujos de cadáveres, al ser muestra de lo que ve el pintor, guardan algo *esencial*. Esto significa que esas composiciones de líneas son tan básicas e irreductibles que, de alguna manera, desentonan respecto a entendimientos que lo único que hacen es cubrirlas con ideas o elementos que no tienen. Esta particularidad nos cuestiona a la hora de observar las piezas.

¿Cómo considerar los dibujos que Music hizo en Dachau en 1944 [...]? ¿Cómo interpretarlos? ¿Obras de arte?, ¿testimonios?, ¿pruebas?, ¿reliquias? No pertenecen al mundo habitual de los museos. Apenas si pertenecen a la historia del arte. A decir verdad, no pertenecen a nada. Inapropiados para siempre [...].³⁷

Similar a los cuerpos reducidos a los que ya no les cuelga ninguna máscara, las figuras que dibuja Mušič se conservan despojadas. Y así se exponen.

34. Music, “Entrevista con Zoran Music”, 108.

35. Music, “Entrevista con Zoran Music”, 108.

36. Valeriano Bozal, “La barbarie corriente”, 31-32.

37. Clair, *La barbarie ordinaria*, 35.



Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos

- [1] Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou. París-Francia. Gabinete de artes gráficas.

Documentos impresos y manuscritos

- [2] Music, Zoran. "Escritos". *Nombres. Revista de Filosofía*, no. 10 (1997): 165-166. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2174>
- [3] Music, Zoran. "Entrevista con Zoran Music". En *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, Jean Clair, 95-126. Madrid: A. Machado Libros, S.A., [1998] 2007.
- [4] Peppiatt, Michael. *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*. París: L'Échoppe, 2000.

Fuentes secundarias

- [5] Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- [6] Altuna, Belén. *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- [7] Bettelheim, Bruno. *Sobrevivir. El holocausto una generación después*. Barcelona: Crítica, 1983.
- [8] Blanchot, Maurice. "La especie humana". En *La conversación infinita*, Maurice Blanchot, 167-174. Madrid: Arena Libros, 2008.
- [9] Bozal, Valeriano. "La barbarie corriente". En *El tiempo del estupor: la pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Valeriano Bozal, 27-38. Madrid: Siruela, 2004.
- [10] Clair, Jean. *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*. Madrid: A. Machado Libros, S.A, 2007.
- [11] Dal Bon, Giovanna. *Double Portrait: Zoran Music. Ida Barbarigo*. Monza: Johan & Levi Editore, 2009.
- [12] Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- [13] Kertész, Imre. *Sin destino*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.
- [14] Levi, Primo. "Si esto es un hombre". En *Trilogía de Auschwitz*, Primo Levi, 25-251. Bogotá: Ariel, 2017.

- [15] Soler, Colette. “Exilios de la palabra”. Conferencia presentada en la Escuela de Psicoanálisis de los Foros del Campo Lacaniano, Madrid, España, 16 de marzo de 2019.
- [16] Spinoza, Baruch. *Ética*. Madrid: Ediciones Orbis S.A, [1677] 1980.
- [17] Vidal-Oliveras, Jaume. “La belleza de los cadáveres”. *Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América*, no. 73 (2008): 34-45.





ARTÍCULO

Mundo y Ser: filosofía de la visión y pintura como fenómeno expresivo en Maurice Merleau-Ponty

Cruz-Elena Espinal-Pérez



Edición 16 (Julio-diciembre de 2022)

E-ISSN 2389-9794



Mundo y Ser: filosofía de la visión y pintura como fenómeno expresivo en Maurice Merleau-Ponty*

Cruz-Elena Espinal-Pérez**

Resumen: se propone una exposición de los principales aspectos de una filosofía de la visión en Maurice Merleau-Ponty y, por esta vía, dilucidar una aproximación al arte pictórico como fenómeno expresivo. Se busca responder a la pregunta: ¿por qué se precisa de una filosofía de la visión para entender la pintura? En este sentido, el enfoque se hará desde una ontología de la visión más que desde los trabajos del filósofo referidos de manera explícita a la pintura, y se tendrá como eje la relación entre *mundo* y *ser*, *visible* e *invisible*.

Palabras clave: filosofía de la visión; fenomenología; arte pictórico; fenómeno expresivo; Maurice Merleau-Ponty; Mundo y Ser.

* **Recibido:** 26 de julio de 2021 / **Aprobado:** 10 de septiembre de 2021 / **Modificado:** 27 de septiembre de 2021. Este artículo es el resultado de una investigación independiente. La autora participó en un seminario realizado en 2019 por el Grupo de Estudios Estéticos en la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín (Medellín-Colombia) en donde compartió algunas reflexiones derivadas de la investigación sobre la Fenomenología de Maurice Merleau Ponty.

** Doctora en Filosofía por Université Paris 8 (París, Francia). Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina). Profesora jubilada de la Universidad EAFIT (Medellín, Colombia)

 cespinal@eafit.edu.co  celenaesperez@gmail.com

.....
Cómo citar / How to Cite Item: Espinal-Pérez, Cruz-Elena. “Mundo y Ser: filosofía de la visión y pintura como fenómeno expresivo en Maurice Merleau-Ponty”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 16 (2022): 120-143.





World and Being: Philosophy of Vision and Painting as an Expressive Phenomenon in Maurice Merleau-Ponty

Abstract: an exposition of the main aspects of a philosophy of vision in Maurice Merleau-Ponty is proposed and, in this way, elucidate an approach to pictorial art as an expressive phenomenon. It seeks to answer the question: why is a philosophy of vision needed to understand painting? In this sense, the approach will be made from an ontology of vision rather than from the works of the philosopher explicitly referred to painting, and the relationship between the world and being, visible and invisible, will be the axis.

Keywords: philosophy of vision; phenomenology; pictorial art; expressive phenomenon; Maurice Merleau-Ponty; World and Being.

Mundo e Ser: filosofia da visão e pintura como fenômeno expressivo em Maurice Merleau-Ponty

Resumo: propõe-se uma exposição dos principais aspectos de uma filosofia da visão em Maurice Merleau-Ponty e, assim, elucidar uma abordagem da arte pictórica como fenômeno expressivo. Procura responder à questão: porque é necessária uma filosofia da visão para compreender a pintura? Nesse sentido, a abordagem será feita a partir de uma ontologia da visão e não das obras do filósofo explicitamente referidas à pintura, e a relação entre o mundo e o ser, visível e invisível, será o eixo.

Palavras-chave: filosofia da visão; fenomenologia; arte pictórica; fenômeno expressivo; Maurice Merleau-Ponty; mundo e ser.

Introducción

La historia del pensamiento en Occidente da cuenta de una serie de oposiciones que impregnan el mundo sociocultural y han sido fundamentales para el pensamiento de la filosofía occidental. Estas dicotomías separan *cuerpo* y *alma*, *cuerpo* y *mente*, *materia* y *espíritu*, *deseo* y *razón* y, a su vez, subyacen a la representación, noción vinculada a la concepción del arte en el mundo clásico. La distinción clásica desarrollada por René Descartes entre substancia o “cosa” extensa —*res extensa*— y la substancia o



“cosa” pensante (pensamiento) —*res cogitans*— se ha erigido en presupuesto metafísico para entender el cuerpo. Este rechazo de lo sensible como defectuoso conlleva la desconfianza ante las afecciones y las pasiones de la que hace gala la moral de los ideales ascéticos que ha conducido al privilegio de la *interioridad*.

Ahora bien, Maurice Merleau-Ponty cierra la escisión entre *cuerpo* y *alma*. Su descripción fenomenológica del cuerpo y de las actividades psíquicas confirma la imposibilidad de establecer una diferencia entre *cuerpo* y *subjetividad*. Mientras para los cartesianos el problema de la experiencia se resuelve en la relación entre un yo autónomo y un mundo objetivo, para Merleau-Ponty es necesario analizar el encuentro del Yo y el mundo. Sostiene la noción de “carne” —*chair*— en la cual la conciencia está *encarnada* en medio del mundo; considera la experiencia vivida —el cuerpo como *horizonte perceptivo vivido*— como elemento necesario en la caracterización del Yo y del mundo. Con el método fenomenológico, se propone superar los dos reduccionismos: el empirismo y el idealismo. Su fenomenología es una filosofía que resitúa las esencias dentro de la existencia y comprende al hombre y al mundo desde su facticidad; ensaya una descripción directa de la experiencia porque el mundo está ahí, antes de la reflexión.

Desde esta perspectiva, es posible identificar en Merleau-Ponty un interés por el lenguaje y el arte como formas de expresión. Si la filosofía de la percepción se propone reaprender a ver el mundo, esta, según el francés, debería restituir al arte en general y a la pintura en particular su verdadera dignidad. Lo anterior porque el arte nos instala en presencia del mundo vivido, nos comunica algo de su “sustancia secreta” y restituye la visión misma de las cosas. El arte así concebido evidencia una excepcional visibilidad que nos remite al presupuesto fundamental de la fenomenología, esto es: *volver a las cosas mismas*¹.

Para dilucidar la forma como Merleau-Ponty se aproxima a una filosofía del arte, proponemos los siguientes interrogantes: ¿por qué se precisa de una filosofía de la visión para entender la pintura?; y, en este sentido, ¿cómo concibe la relación entre *mundo* y *ser*, *visible* e *invisible*? De ahí que presentemos tres apartados: primero, de la fenomenología de la percepción a la ontología de lo visible; segundo, la filosofía de la visión. Entre el mundo visible y el mundo invisible: el sujeto encarnado; y tercero, la pintura moderna como fenómeno de *expresión*. En los dos primeros

1. Aunque en toda su obra subyace una alusión al arte, el acercamiento a la pintura como fenómeno expresivo, resulta más explícito en tres de sus textos: *La doute de Cézanne* (1945), *Le langage indirect et les voix du silence* (1952) que aparece en *La prose du monde* bajo el título *Le langage indirect, y L'oeil et l'esprit* (1960).



expondremos algunos presupuestos de su ontología, una filosofía de la visión; y, en el tercero, a manera de conclusión, nos enfocaremos en el primer interrogante que guía este desarrollo.

De la fenomenología de la percepción a la ontología de lo visible

“En efecto, ¿qué aprendimos al considerar el mundo de la percepción? Aprendimos que, en este mundo, es imposible separar las cosas y su manera de manifestarse” (Maurice Merleau-Ponty).

Cuando hablamos de fenomenología, la referencia obligada es Edmund Husserl y la de aquellos que han partido de su obra. Se trata de un grupo de exponentes que según la clasificación de Herbert Spiegelberg (1994) es una corriente compleja y diversa. Identifica una vertiente alemana con Edmund Husserl, Alexander Pfänder, Adolf Reinach, Moritz Geiger, Edith Stein, Roman Ingarden, entre otros; reconoce, además, la fenomenología de las esencias de Max Scheler y el trabajo de Martin Heidegger y de Nicolai Hartmann. En la vertiente francesa menciona a Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty y Paul Ricoeur. En ambos enfoques ocupa un lugar relevante Husserl², para quien la fenomenología es una ciencia y una actitud intelectual específicamente filosófica, un “método” y un “modo de ver” —expresiones íntimamente relacionadas—. Como método implica no presuponer nada, es decir, situarse antes de todo juicio para explorar lo dado. Esta idea que guiará la fenomenología en posteriores desarrollos, en términos generales, hace referencia al “asombro” ante el mundo y a la comprensión del hombre y del mundo desde su facticidad. De este modo, la fenomenología será el camino para conocer las esencias teniendo como eje el mundo de la vida, y la tarea de la filosofía será tornar transparente la opacidad del mundo: *el ser de las cosas*³.

2. Según Waldenfels (1997), una etapa fundacional de la fenomenología se ubica entre los años 1887 y 1901, corresponde al periodo en que Edmund Husserl (1859-1939) enseñaba como *Privatdozent* en la ciudad de Halle. Recuerda que el término fenomenología no es atribuible al propio Husserl, en la terminología filosófica se remonta a Lambert, Kant, Fichte, Hegel, Lotze y E. von Hartmann, además era usada por investigadores naturistas como E. Mach, L. Boltzmann, o G.R. Kirchhoff para diferenciar la descripción de los fenómenos de su explicación teórica. Y solo en Husserl, el término pasa del uso como variante metódica y científica a uno propiamente filosófico cuando la filosofía se declara a sí misma como fenomenológica.

3. Merleau-Ponty consolida su proyecto filosófico en el marco de la fenomenología husserliana, en particular comparten la idea según la cual, la filosofía necesita regresar al contacto ingenuo con el mundo. No obstante, en *Phénoménologie de la perception* se expresan las tensiones del proyecto husserliano que se radicalizarán en *Le visible et l'invisible*, donde la fenomenología se presenta compartiendo algunos presupuestos fundamentales de la filosofía reflexiva.



Rastrear en la filosofía merleau-pontiana el tránsito de la fenomenología a la ontología de lo visible —la filosofía de la visión— nos exige identificar dos periodos. El primero, de 1938 al 1945, se centra en una fenomenología del *cuerpo*; el segundo, durante la década de 1950, se proyecta hacia una ontología de la *carne*, especialmente en *Le visible et l'invisible*, obra escrita entre 1959 y 1961, editada por Claude Lefort en 1964 y cuya redacción fue interrumpida por la muerte del autor. En *Phénoménologie de la perception*, la concepción del cuerpo fenomenológico coadyuva a esclarecer los problemas relacionados con la *percepción* y las tensiones dicotómicas que han jugado un papel fundamental en la filosofía, tales como *conciencia perceptiva* y *conciencia intelectual*, *cogito tácito* y *cogito expreso*, *estructura* y *significación*, *vida* y *pensamiento*, o *lo prerreflexivo* y *la reflexión*. La particularidad de la concepción del *cuerpo* en Merleau-Ponty reposa en su inscripción esencial del sentido en lo sensible⁴; no obstante, en el último periodo, buscará superar los límites de *Phénoménologie de la perception*, especialmente, y según el mismo autor, por no haberse desprendido completamente de la dicotomía *conciencia-objeto*⁵.

Esta novedad nos conduce a una filosofía de la visión; se trata de una ontología de la *carne*⁶ que redefinirá la noción de *cuerpo*, y donde *cuerpo-carne* y *mundo* serán de la misma disposición ontológica. En este orden de ideas, vale recordar que en el periodo de *La structure du comportement* y *Phénoménologie de la perception* se evidencia una distancia con Descartes, por desconocer el enraizamiento en lo sensible. No obstante, a partir de la década de 1950, Merleau-Ponty comienza a distanciarse de Husserl y a reflexionar de manera profusa a través del concepto *expresión*⁷, idea decisiva para allanar nuestro propósito; a partir de ese momento, estará más próximo a Henri Bergson y a René Descartes⁸. Se interesará, como lo muestran numerosas notas de *Le visible et l'invisible*, por aquello que Descartes

4. Renaud Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty* (París: Vrin, 2009).

5. "Les problèmes posés dans Ph. P. sont insolubles parce que j'y pars de la distinction 'conscience' - 'objet'" (*Le visible et l'invisible*, 1964, 250). Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010). Esta afirmación ha suscitado copiosos trabajos interpretativos, encauzados a discernir en la obra del filósofo los periodos fenomenológico y ontológico. Ver Marilena de Souza Chauí, *Merleau-Ponty. La experiencia del pensamiento* (Buenos Aires: Colihue, 1999).

6. Merleau-Ponty sostiene en *Le visible et l'invisible* que lo que consideraba psicología en *Phénoménologie de la perception* corresponde a una ontología, de ahí que, según Barbaras, es posible hablar de una ontología en su primera obra. En *Phénoménologie de la perception*, el "cuerpo-sujeto" se diluye en la noción de *chair*, la cual jugará un rol central en sus siguientes obras. En otros términos, la fenomenología corresponde a una filosofía de la conciencia; después la idea del cuerpo propio o el sujeto mismo se disuelve en la idea de *chair* como ser de indivisión. No obstante, para Barbaras, y es una tesis que compartimos, ya en la *Phénoménologie de la perception* encontramos que entre el puro sujeto y el puro objeto se halla un tercer tipo de ser, se trata de una tercera dimensión a la que se busca superar la dicotomía sujeto-objeto. Ver, Barbaras, *Le tournant*.

7. Clara da Silva-Charrak, *Merleau-Ponty. Le corps et le sens* (París: Puf, 2005).

8. Bernhard Waldenfels, *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología* (Barcelona: Paidós, 1997).



permite, es decir, las condiciones de posibilidad de una filosofía reflexiva. Este periodo centrado en una *ontología del sentido* —*Le Visible et l' invisible, Signes et Cours de la Sorbona et du Collège de France*— fue decisivo para una filosofía de la visión que permite concebir la pintura como forma excepcional del fenómeno expresivo⁹.

En el prólogo de *Phénoménologie de la perception* se define la fenomenología como el estudio de las esencias, como una “filosofía que resitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de la ‘facticidad’”¹⁰. Reconocer la facticidad del mundo es admitir que la percepción es *emanación inmotivada del mundo* y, que, incluso, el *cogito* se inscribe en esa facticidad. No obstante, esa prioridad del “hecho” sobre la “razón” no excluye una relación compleja de fundación entre ambos términos. Cuando Merleau-Ponty resalta la facticidad del mundo y del *cogito* está rebatiendo el idealismo trascendental que reduce la originalidad del mundo a las condiciones de la experiencia y el *cogito* a una consciencia universal. En cambio, la fenomenología es una filosofía trascendental que concibe que el mundo siempre “está ahí” —antes de la reflexión—, y emprende una descripción directa de nuestra experiencia tal como es, sin buscar génesis psicológicas ni explicaciones causales, sin proponerse un retorno idealista a la consciencia ni un procedimiento de análisis reflexivo. El método fenomenológico busca *describir*, no explicar ni analizar, se propone volver a las “cosas mismas”, las cuales “no se presentan a nuestros ojos descubiertas, están ahí y no están ahí, conocidas y desconocidas al mismo tiempo”¹¹. Significa, entonces, volver al mundo antes del conocimiento, porque el mundo existe previo a cualquier análisis y no existe una subjetividad situada más acá del ser y del tiempo¹².

En este orden de ideas, cabe preguntar ¿qué significa ese retorno a los fenómenos que la fenomenología promulga? Interrogante que toca el problema de la percepción; en primer lugar, implica considerar que la aprehensión de una

9. Vale señalar que para el propósito de este trabajo no nos detendremos en la concepción del cuerpo desarrollada en *Phénoménologie de la perception*; nuestro interés se limita a rastrear los presupuestos que conducen a una concepción de lo visible y lo invisible, mundo y ser, para pensar el arte pictórico.

10. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Madrid: Planeta, 1985), 7.

11. Waldenfels, *De Husserl*, 20.

12. En *Phénoménologie de la perception*, la consciencia es presa en el tiempo, no surge sin ella, aunque ella no sea su causa: “Las cosas y los instantes no pueden articularse uno sobre otro para formar un mundo, más que a través de este ser ambiguo que llamamos subjetividad, no pueden devenir copresente más que desde cierto punto de vista y en intención”, Merleau-Ponty, *Fenomenología*, 346. Dicho de otra manera, la *temporalidad* es el verdadero nombre del ser, es el asiento de la verdad, está implicada en el sentido de ser-del-mundo y de la subjetividad, es el vínculo entre el sujeto y el mundo, entre el alma y el cuerpo, Cruz-Elena Espinal-Pérez, “El cuerpo: un modo de existencia ambiguo Aproximación a la filosofía del cuerpo en la fenomenología de Merleau-Ponty”, *Co-herencia* 8, no. 15 (2011): 187-217, <https://publicaciones.eaft.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/610>



qualidad está ligada a un *contexto perceptivo* donde la *sensación* no corresponde a una *impresión pura* ni a un dato perceptivo aislado, lo que significa que toda percepción elemental está cargada de *sentido*: “El ‘algo’ perceptivo está siempre en el contexto de algo más; siempre forma parte de un ‘campo’. Una región verdaderamente homogénea, sin ofrecer *nada que percibir*, no puede ser dato de *ninguna percepción*”¹³. Así, para comprender el sentir hay que reconocer el dominio preobjetivo, es decir, esa adherencia de lo percibido a su contexto, su viscosidad, y la presencia en él de algo positivamente indeterminado.

En segundo lugar, si una *qualidad* significa algo, ¿de qué está hecho ese sentido? La *qualidad rojo*, por ejemplo, expresa algo más que un color y es su *parte intencional*. De un lado, toda percepción de la *qualidad* implica un *contorno* que corresponde a datos actuales complementados con otros anteriores, produciéndose así una “asociación de ideas” que restituye conexiones extrínsecas e indica cierta manera de sentir —*conciencia como sensación*—. De otro lado, toda sensación solo aparece en un *horizonte de sentido*, es decir, la significación de lo percibido no es el resultado de una asociación puesto que el sentido ya está implicado en las asociaciones. En consecuencia, percibir no es recordar ni el recordar es un acto de la conciencia: “Todas estas ‘proyecciones’, todas estas ‘asociaciones’, todas estas ‘transferencias’, se fundan en algún carácter intrínseco del objeto”¹⁴. La *percepción* se realiza en nuestra experiencia y funda el conocimiento, de ahí que sea el *texto originario que tiene en sí su sentido* y lo confronta con aquel de los recuerdos: la experiencia pasada está presente ante la percepción como horizonte.

En tercer lugar, con relación a la “atención” y al “juicio”¹⁵, y apoyado en el análisis de ciertas perturbaciones, Merleau-Ponty da cuenta de una operación profunda

13. Merleau-Ponty, *Fenomenología*, 26.

14. Merleau-Ponty, *Fenomenología*, 46. Según Marc Jean-Bernard, con relación al problema de la memoria, entre los fenomenólogos franceses, Bergson, antes que Ludwig Wittgenstein y el mismo Merleau-Ponty, fue el primero en reducir los prejuicios metafísicos de la psicofisiología experimental de Jean-Martin Charcot; aquel constató que la memoria no se reduce a una función del cerebro. En *Materia y memoria*, Bergson aborda el *ser del mundo percibido*, y antes de Husserl y Heidegger, “establecía el circuito entre el ser para mí, y entre el espectador y el ser”. Ver Marc Jean-Bernard, “Gramática y fenomenología de la percepción”, *Praxis filosófica (Perspectivas de la fenomenología)*, nos. 10/11 (1999): 143-172.

15. El empirismo, con la “hipótesis de la constancia” o de la primacía del mundo objetivo, concibe la “atención” como un poder que se dirige indistintamente a los contenidos de la conciencia, pero no demuestra de qué forma la percepción motiva la “atención” y cómo la “atención” enriquece la percepción. Para ello, según Merleau-Ponty, sería necesario describir la “conexión interna” del objeto, pero el empirismo solo remite a conexiones externas y yuxtapone estados de conciencia. Por su parte, contrario al empirismo, en el intelectualismo, tenemos una conciencia que todo lo constituye, donde la sensación no es un elemento de la conciencia y corresponde al *juicio* la función de abolir la dispersión de las sensaciones. Borrando la distinción entre “sentir” y “juicio”, el juicio es una mera actividad lógica de conclusión que penetra todo borrando el testimonio de los fenómenos. Tanto en el empirismo como en el intelectualismo, la “atención” es un poder abstracto e ineficaz que no crea nada.



de la conciencia donde la “atención” implica una innovación para la conciencia de frente a sus objetos, y explica la existencia de un “espacio pre-objetivo” en el que se da la extensión. Con la “atención” se crea un “campo perceptivo” que transforma los datos actuales vinculando los anteriores; de esta manera, la unidad de la conciencia se construye mediante una “síntesis de transición”, y es el *milagro de la conciencia*. Así entendido,

La *atención* no es ni una asociación de imágenes, ni un retorno hacia sí de un pensamiento que ya es maestro de sus objetos, sino la constitución activa de un objeto nuevo que explicita y tematiza lo que hasta entonces solamente se ofrecía a título de horizonte indeterminado.¹⁶

Ese proceso que conlleva a la unidad de un sentido nuevo es *el mismísimo pensamiento*. En consecuencia, la percepción ofrece

El ejemplo de una conciencia *no-tética*, esto es, de una conciencia que no posee la plena determinación de sus objetos, la de una *lógica vivida*, que no da razón de sí misma, y la de una *significación inmanente* que no es clara para sí, y que solamente se conoce por la experiencia de ciertos signos naturales.¹⁷

En cuarto lugar, y en relación con el “campo fenomenal”, Merleau-Ponty parte de la concepción de Herder, según la cual, la *calidad* es una propiedad activa. Con el ejemplo de las ruedas, una sobre el piso y la otra que carga un peso, explica que ambas son diferentes para la *visión* que ya se encuentra habituada por un sentido. El sentir envuelve a la calidad de un *valor vital*, la capta en su significación para el cuerpo, y por esta razón es *comunicación vital con el mundo*; se puede hallar el fenómeno a condición de discernir su “inherencia vital” y su “intención racional”, y en este sentido, el retorno a los fenómenos sólo es posible en el ámbito de la *percepción*:

Contra el intelectualismo, que asimila el ver a un pensamiento del ver y a una pura “inspección del espíritu”, contra el realismo, que lo reduce a un acontecimiento objetivo que sobreviene en una naturaleza en sí, Merleau-Ponty busca restituir la percepción en su sentido originario, que es de ser nuestra abertura y nuestra iniciación al mundo, nuestra “inserción” en un mundo, una naturaleza, un cuerpo “animado”. Acogerse a la juntura de la naturaleza —que es cimiento de la misma juntura— y de la historia, de la cual ella es la fundación

16. Merleau-Ponty, *Fenomenología*, 52.

17. Merleau-Ponty, *Fenomenología*, 71.



o la institución que hace girar el tiempo natural en tiempo histórico, implica que la percepción es el “fenómeno originario” donde se determina el sentido del ser de todo ser para nosotros concebible: “Nosotros no podemos concebir una cosa que no sea percibida o perceptible”.¹⁸

En suma, volver a los fenómenos, como lo propone la fenomenología, significa para la filosofía regresar al *mundo vivido*; devolver a la cosa su fisonomía concreta; reconocer el organismo como un ser significativo que tiene su propia manera de tratar el mundo, y su inherencia histórica a la subjetividad; encontrar en los fenómenos “el estrato de experiencia viviente a través de la que se nos dan el otro y las cosas, el sistema ‘Yo-El Otro-las cosas’”¹⁹. Mientras los fenómenos son originarios, la reflexión dispone de una visión parcial y de un poder limitado.

La idea del sujeto encarnado cuestiona la perspectiva de la filosofía de la conciencia. En *Phénoménologie de la perception*, el sujeto del comportamiento no es un cuerpo objetivo, es una *actividad orientada* que indica un *ser-en-el-mundo particular*, diferente a la conciencia pura. Será el cuerpo entonces quien comporte una “visión pre-objetiva del mundo”, se trata de nuevo *cogito*.

En este punto resultan relevantes las precisiones de Pascal Dupond en *La réflexion charnelle*, al destacar, en Merleau-Ponty, tres acepciones principales del *cogito*: primero, el *cogito* significa la *apertura del mundo*, el fenómeno, la experiencia como luz natural, y la ingenuidad de la fe perceptiva. Con estos significados se apunta tanto a la evidencia del mundo como a la certeza de que existe el ser en tanto que ser para mí; es decir, de la subjetividad radical de nuestra experiencia y su valor de verdad. Así, nuestra experiencia encierra un doble sentido del *cogito*: “Estoy seguro que hay el ser —a condición de no buscar otra clase de ser que el ser-para-mí—”²⁰. Segundo, el *cogito* ya no corresponde a la adhesión ingenua al mundo; y esa evidencia del mundo se somete a un proyecto de elucidación radical, tarea de la filosofía: “Aprender a *ver* el mundo”. Visto así, el *cogito* designa “la luz del fenómeno elevada a la comprensión de sí en la reflexión, procedimiento por el cual ‘la existencia retorna sobre ella-misma, se recoge y expresa su propio sentido’”²¹. De esta manera, el fenómeno es lo que aparece a una subjetividad —*être pour moi*— y la evidencia del mundo, por conversión reflexiva, adquiere valor de

18. Pascal Dupond, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty* (París: Ellipses, 2001).

19. Merleau-Ponty, *Fenomenología*, 78.

20. Pascal Dupond, *La réflexion charnelle. La question de la subjectivité chez Merleau-Ponty* (Bruselas: Ousia, 2004), 8.

21. Dupond, *La réflexion charnelle*, 8.



verdad. Y tercero, el *cogito* significa el análisis reflexivo de la evidencia del mundo, pero cuando la experiencia, que es indisolublemente presencia en sí y presencia en el mundo, se transforma en tesis o en enunciados se expone a dos riesgos de falsificación estrechamente vinculados. De un lado, la experiencia en medio del mundo puede borrarse ante lo que ella hace advenir, sucede un “prejuizar del mundo”; de este modo, se ignora la dimensión trascendental de la experiencia como apertura del mundo, y termina identificándose a la experiencia como “pensamiento natural”. De otro lado, cuando la experiencia es también presencia en sí, la autocomprensión de la experiencia apunta a iluminar la experiencia de esa presencia para sí; entonces, se disocia la presencia en sí y la presencia en el mundo otorgándosele preeminencia a la primera, es decir, la luz original de la presencia en sí funda la luz de la presencia en el mundo. Es lo que Merleau-Ponty señala como el “retorno idealista de la conciencia” donde la reflexión se entiende como la certeza original que funda las otras certezas y la certeza del espíritu que piensa por él mismo.

Según Dupond, la tercera definición fue rechazada en 1945 en nombre de la primera —la evidencia original del mundo— y en provecho de la segunda —la certeza que hay ser en tanto que ser para mí—, y recoge la primera significación del *cogito*, la cual fue desplegada en la década de 1950:

Esta retoma del primer *cogito* es evidente en el momento en que Merleau-Ponty muestra que con la dehiscencia de lo sensible, tenemos el fenómeno, el “hay” primordial, “si se quiere, en el orden del pensamiento”; o bien que el *yo pienso* designa, del mismo modo la diversidad de las experiencias táctiles y visuales, “la visión central que unifica las visiones dispersas, ese tocar único que gobierna de un bloque toda la vida táctil de mi cuerpo, ese *yo pienso* que debe poder acompañar todas nuestras representaciones”.²²

Mientras en 1945 la evidencia del mundo era *cogito*; en la década de 1950, la dehiscencia de lo sensible abrió el orden del pensamiento. Y esta oscilación da cuenta de una continuidad, donde el elemento nuevo consiste en que al retomar la primera acepción del *cogito* se está refutando la segunda que corresponde al momento más husserliano.

22. Dupond, *La réflexion charnelle*, 10.

Filosofía de la visión. Entre el mundo visible y el mundo invisible: el sujeto encarnado



En Merleau-Ponty, el *cuerpo* es la clave para entender nuestra relación con el mundo, nos garantiza la existencia de las cosas para nosotros. Más que ser una cosa entre las cosas –un cuerpo objetivo–, el cuerpo es la mediación de nosotros con el mundo, y al igual que todas nuestras acciones, la visión y la percepción se inscriben en el cuerpo. Visto así, *el cuerpo es el horizonte de la percepción* y comprende, de un lado, el *cuerpo sensible* –cuerpo objetivo, cosa entre las cosas– y de otro, el *cuerpo sintiente* –cuerpo fenomenal, cuerpo que ve y toca las cosas–. Se trata de una doble pertenencia, del “objeto” y del “sujeto”, y entre ambos se dan relaciones. Por esta razón, en *Le visible et l’invisible*, tenemos que “si el cuerpo es cosa entre las cosas, es en un sentido más fuerte y más profundo que ellas: [...] *es parte de ellas*, y esto significa que se destaca sobre ellas y, en esa medida, se aparta de ellas”²³. Para escapar a la mirada reflexiva que podría identificar una yuxtaposición y no una coexistencia –reverso y anverso– de esas dimensiones del cuerpo, Merleau-Ponty precisa que *el cuerpo es la visibilidad misma*, “mi cuerpo vidente sustenta ese cuerpo visible, y todos los visibles como él. Hay inserción recíproca y entrelazamiento de uno en el otro”²⁴.

La experiencia del cuerpo se presenta de dos formas: una es el cuerpo en su relación con el mundo de la vida que comparte con otros cuerpos (*cuerpo-objeto, cuerpo que es visto*); otra, el cuerpo en su relación consigo mismo (*cuerpo-sujeto, cuerpo que ve*); esta experiencia involucra una dimensión ontológica fundamental entre el sujeto y el objeto, y entre el yo y los otros. No obstante, existe una resistencia de la experiencia corporal a su objetivación o a su subjetivación plena, y sucede porque la percepción se orienta a un mundo que no está totalmente constituido y toda experiencia se da sobre ese fondo. Lo anterior se relaciona con una concepción de la naturaleza²⁵ que por sí misma se encuentra desdoblada.

El primado de la percepción será entonces revisado no solo porque la percepción será comprendida en última instancia como *fenómeno de expresión* –toda percepción

23. Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 125.

24. Merleau-Ponty, *Lo visible*, 126.

25. El concepto *Naturaleza* es fundamental en la ontología de Merleau-Ponty y en la metafísica cartesiana. Empero, mientras en Merleau-Ponty, el acceso a la *Naturaleza* se da por el entendimiento, pero, igualmente, por la relación vital entre el cuerpo y la naturaleza –*inclinación natural*–; en Descartes, la *Naturaleza* revela que soy un cuerpo con sentimientos que se inscriben en el ámbito de la conciencia de un “yo pienso”. En Merleau-Ponty, dichos sentimientos constituyen la certeza del mundo y ese sentir es *intencionalidad original* que atañe al ser encarnado en medio del mundo.



es ya una *expresión* primordial— sino sobre todo porque el concepto mismo de percepción está ligado al presupuesto —que será replanteado— según el cual, la percepción sería:

“Première couche d’expérience” [...] Si la fe perceptiva, en tanto que “donación en carne”, envuelve todo aquello que se ofrece al hombre natural en original en una experiencia-fuente, y si lo visible es dirigido en su apariencia por un armazón invisible de idealidad carnal, el fenómeno originario de la “donación en carne” será llamado “experiencia”, más que “percepción”.²⁶

En otros términos, el tránsito de la fenomenología a la ontología implica un cambio de énfasis, del primado de la percepción al primado de la experiencia, y donde la noción *carne* será clave del segundo periodo para entender la superación de los dualismos *cuerpo-alma*, *afuera-adentro*, *sujeto-objeto*. En este sentido, la aportación fundamental de *Le visible et l’invisible* se sitúa en esclarecer la intimidad entre lo visible y lo invisible, y reconocer que a pesar de esa familiaridad no nos fundimos en lo visible ni lo visible se funde en nosotros, tampoco hay cosas idénticas a sí mismas antes de su ofrecimiento al vidente, ni el vidente está inicialmente vacío antes de abrirse a las cosas. Solo nos aproximamos a las cosas palpándolas con la mirada, pues no las podemos ver “‘totalmente desnudas’, porque la misma mirada las envuelve, las viste con su carne”²⁷. Lo que vemos es cierta concreción de la visibilidad, un encuentro entre horizontes exteriores e interiores, siempre abiertos.

Ahora bien, la noción *chair*, nueva en la filosofía, es un concepto central en la filosofía de la visión. *Chair* es el “medio formador del objeto y del sujeto”, “una manera de ser general”; se extiende al mundo o a las cosas —*carne* del mundo o *carne* de las cosas— y en esa idea no existe distinción entre el *cuerpo sintiente* y el *mundo* porque *el cuerpo visionario está abierto al mundo*. De ahí que la *carne de lo visible* sea el *ser carnal* —nuestro cuerpo— como “prototipo del Ser”. *Chair* entonces es un *elemento* o *emblema de una manera de ser general*, una *textura* que vuelve sobre sí misma y, es también *reversibilidad*:

Enroscamiento de lo visible sobre el cuerpo vidente, de lo tangible sobre el cuerpo tocante, que se evidencia especialmente cuando el cuerpo se ve, se toca viendo y tocando las cosas, de manera que, simultáneamente, *como* tangible, desciende entre ellas, *como* tocante, las domina todas y extrae de él mismo esa relación.²⁸

26. Dupond, *Le vocabulaire*, 23.

27. Merleau-Ponty, *Lo visible*, 120.

28. Merleau-Ponty, *Lo visible*, 132.



En *Phénoménologie de la perception*, la noción *chair* aparece en la idea del cuerpo *voyant* y *touchant* que experimenta verse viendo o tocarse tocando, en una especie de *reflexión*. Esa unidad del propio cuerpo se explica en la medida en que este se interpreta a sí mismo:

Aquí los “datos visuales” solamente aparecen a través de su sentido táctil, los datos táctiles a través de su sentido visual, cada movimiento local sobre el fondo de una posición global, cada acontecimiento corpóreo, cualquiera que sea el “anizador” que lo revele, sobre un fondo significativo en donde sus repercusiones más lejanas vengan por lo menos indicadas y la posibilidad de una equivalencia intersensorial venga inmediatamente proporcionada.²⁹

Se trata de la *reversibilidad*³⁰ caracterizada por una especie de circularidad, una relación donde el que toca y el que ve son inseparables de un ser tocado o de un ser visto. De esta manera, se borra la distinción sujeto-objeto en mi cuerpo y ese borramiento es posible por la pertenencia del cuerpo al mundo. La *reversibilidad* —de lo visible y de lo intangible— es un concepto que nos abre a lo “incorpóreo”, ámbito de lo visible y de lo tangible que está más allá de la percepción actual. Si la visión es palpación por la mirada, se nos revela un orden del ser; y el vidente no es ajeno al mundo que mira; de igual manera, la visión es duplicada o complementada por otra visión: yo mismo visto desde afuera; y el que ve puede poseer lo visible a condición *de ser parte de él —la carne—*. Vemos las cosas en su lugar según su ser y estamos alejados de ellas por la consistencia de la mirada y del cuerpo, pero ese apartamiento es igualmente consonancia: “La consistencia de la carne entre el vidente y la cosa es constitutiva de la visibilidad de ella y de la corporeidad de él; no es un obstáculo entre ambos, es su medio de comunicación”³¹. Por su propia ontogénesis, el cuerpo nos une naturalmente a las cosas del mundo. Se instala entonces una relación *mágica*, un *pliegue* que articula lo visible y mi visión, es como un *sistema* que cuenta con una visión general y un estilo de la visibilidad que me es imprescindible y que comparto con el resto de los hombres.

Mientras en lo visible disponemos de la *intención* —actos intencionales de aprehensión—, en lo invisible se presenta “actividad” en la pasividad —“yo puedo”— produciéndose síntesis pasivas. En otros términos, hay pasividad de la actividad

29. Merleau-Ponty, *Fenomenología*, 166.

30. Así como es imposible vivenciar el tacto y el sentir al mismo tiempo entre las manos, la asimetría entre lo que toca y lo tocado, en lo visible existe lo invisible como lo intocable. Sin embargo, mientras el tacto puede alcanzar la reversibilidad (puede tocar la mano que toca), no ocurre igual con la visión, el ojo no se ve en tanto viendo.

31. Merleau-Ponty, *Lo visible*, 123.



de lo visible y se da actividad de la pasividad de lo invisible. En lo visible, los actos intencionales disponen de horizontes de posibilidades; en lo invisible reina el régimen de las cosas mismas. Los lazos entre cuerpo y mundo no corresponden a una actividad constituyente, como aparece en *Phénoménologie de la perception*; el cuerpo posee un saber primordial, un “cogito tácito” o “prerreflexivo” que da origen a las significaciones.

Lo *invisible* es definido a menudo como una “armadura interior” de lo sensible, que lo sensible “manifiesta y esconde” a la vez. Pero lo sensible no son solamente las cosas, incluye todo lo que resaltan, como lo hondo o hueco, todo lo que en ellas deja una huella. Por lo tanto, lo *invisible* es armazón de lo visible, da a lo visible su presencia significativa, su “esencia activa” (*Wesen*); es más profundidad de lo visible que objeto o noema de una subjetividad. Lo *invisible* se halla ligado a la reversibilidad del *sentant* y de lo sensible, a ese recubrimiento del ver y del tocar por la pasividad que es aquí el contrapunto. El *sentant*, lejos de poder coincidir con él mismo en una pura interioridad, solo se reencuentra a través del espesor del mundo al cual está abierto, y a pesar del hiato que se anuncia en esa no-coincidencia no está privado de una experiencia coherente. De este modo, pasividad y actividad están rigurosamente articuladas, a la manera de una bisagra fuerte, pero escondida, y no corresponde a ninguna esencia, idea o noema aislada de lo sensible.

En consecuencia, el pensamiento de lo invisible implica una comprensión diferente del pensamiento y del sentido de ser del sujeto pensante. El pensamiento de lo invisible es interrogativo y no tético, tampoco es revelación de una subjetividad, y la visión no se sitúa frente a las cosas, ni es un acto de un sujeto. En este sentido, y según Barbaras,

Decir que la visión es movimiento, es reconocer que la pertenencia del mundo a la visión es sinónimo de una pertenencia de la visión al mundo: la visión no está solamente *en el mundo*, ella es *del mundo*. El movimiento no es más la condición de una trascendencia sino lo que viene a mezclar los roles respectivos de la visión y de lo visto.³²

Bajo estos presupuestos, en *Le visible et l'invisible*, la visión va a jugar un rol fundamental en la percepción: es *mirando* como accedo a la *cosa verdadera*. No obstante, en esa relación entre las cosas y mi cuerpo, donde el cuerpo es el *director escénico* de mi percepción, se identifican tres paradojas: primera, el cuerpo permite la ilusión

32. Barbaras, *Le tournant*, 126.



de concordancia entre mi percepción y las cosas mismas, aquí la idea que subyace es la imposibilidad de una proximidad absoluta entre el mundo y eso que yo percibo; segunda, aunque el cuerpo está construido en torno a la percepción, no puede percibirse percibiendo: si toco mi mano izquierda con la derecha, en esa misma medida, dejo de tocar mi mano derecha con la izquierda; y tercera, la paradoja anterior se extiende a los otros que ven “como nosotros”, es decir, si ya es difícil decir que mi percepción, tal como yo la vivo, va hacia las cosas mismas, es claramente imposible otorgar a la percepción de los otros el acceso al mundo; y, por una especie de contragolpe, ese acceso que yo les niego, también me lo prohíben³³.

Esta paradoja del Ser que indica la *reversibilidad*³⁴, donde el que ve también es visible, evidencia no solo una ambigüedad entre *mis cosas* y *mi cuerpo*, sino, además, entre la cosa percibida como verdadera por el otro y la cosa verdadera percibida por mí: *no existe la certeza íntima del que percibe*. Sin embargo, para Merleau-Ponty, es en la convivencia con los otros donde las cosas nos abren el acceso al mundo privado del otro, aunque la certeza permanezca oscura; y aunque el otro no puede resolver la paradoja interna de mi percepción, nuestros mundos privados se comunican como *variantes en sinergia de un mundo común*: “Esa certeza injustificable de un mundo sensible que nos sería común es en nosotros el fundamento de la verdad”³⁵.

Ahora bien, la paradoja anterior se relaciona con un narcisismo fundamental en toda visión: el vidente es atrapado por lo que ve y solo se ve a sí mismo. La visión que ejerce también la padece por parte de las cosas: se siente mirado por las cosas y, en consecuencia, vidente y visible se remiten mutuamente y se confunden. Es precisamente *esa Visibilidad, esa generalidad de lo Sensible en sí, ese anonimato de Mí mismo*, lo que Merleau-Ponty denomina la *carne*. La *carne* no es representación para un espíritu, más bien es un “elemento”, en el mismo sentido en que se usa para referirse al agua, al aire, a la tierra y al fuego, es decir, como *cosa general*,

33. Merleau-Ponty, *Lo visible*, 22.

34. En *Le visible et l'invisible*, la unión de lo visible y lo invisible es posible por el “quiasmo” –*chiasme*–. A través de esta noción, se disuelve la dicotomía “identidad-diferencia”, indicando la identidad en la diferencia, y haciendo posible disolver las oposiciones entre términos que en apariencia resultaban irreconciliables como *le voyant et le visible*, exterior e interior. En términos de Dupond: “Chiasme, entrelazo, reversibilidad designan una estructura ontológica de la *Phénoménologie de la perception* bosquejada, aunque sólo realmente tematizada en el momento en que se radicaliza la crítica a las oposiciones de la reflexión (sujeto-objeto, interior-exterior, yo-otro, etc.) y se formula la exigencia dialéctica de la ‘verdadera filosofía’: ‘comprender lo que hace que el salir de sí es entrar en sí e inversamente’” (2001: 7). En suma, se trata de un mecanismo “general” de entrelazamiento que concede la unión de lo visible con su correlato invisible.

35. Merleau-Ponty, *Lo visible*, 24.



[...] A medio camino entre el individuo espacio-temporal y la idea, suerte de principio encarnado que importa un estilo de ser, en todas partes donde encuentra una parcela de él. La carne es, en este sentido, un “elemento” del Ser. No es hecho o suma de hechos, pero es adherente al *lugar* y al *ahora*. Mucho más: inauguración del *dónde* y del *cuándo*, posibilidad y exigencia del hecho, en una palabra, facticidad, lo que hace que el hecho sea hecho. Y a la vez, lo que hace que tengan sentido, que los hechos parcelarios se dispongan alrededor de “algo”.³⁶

En este orden de ideas, regresamos a la idea de *Phénoménologie de la perception*, según la cual, *el cuerpo es pura actividad productora de sentido*, y lo es porque “puede” orientarse hacia la verdad sin pasar por la reflexión. De esta manera, se identifica con lo que parece que es una y la misma intuición en Husserl y en Kurt Goldstein, a saber, que hay “un tercer término *entre* lo psíquico y lo fisiológico”, una “tercera dimensión”³⁷: *cuna del sentido*. Lo anterior se relaciona con el hecho de que el *comportamiento es siempre perceptivo* y el *sentido surge* de la propia actuación corpóreo-perceptiva de cada momento, haciendo que, en el comportamiento situacional, el sentido sea *vivido*. En términos de Waldenfels,

La fenomenología de la *percepción* que aún tenía en el cuerpo su punto de referencia ambiguo, se convierte en ontología de la *visión*. La *visión (das Sehen)* deja de ser acto de un sujeto y se convierte en acontecer que ocurre entre el que ve, lo visible y el Otro que ve también.³⁸

Si regresamos a la pregunta inicial de cómo concibe Merleau-Ponty la relación entre *mundo* y *ser*, *visible* e *invisible*, a esta altura, podemos afirmar que, en contra de la concepción de un sujeto sin historia, tenemos la inserción del sujeto encarnado en el mundo, dando cuenta de un *estilo del Ser*, de un modo de *estar situado*. La relación de cada uno de nosotros con el Ser, que incluye la *visión* y la *palabra*, es una relación *carнал*, donde el “ser puro” no está ante mí, sino que introduce una serie de

36. Merleau-Ponty, *Lo visible*, 127.

37. En este punto, vale retomar el comentario de Waldenfels a propósito de esa tercera dimensión en el contexto de *Le visible et l'invisible*: “La ‘tercera dimensión’ se convierte en espacio donde algo aparece, se convierte en *texture*, *membreure*, *jointure*, *charnière* donde se va ubicando lo que aparece, se convierte en el elemento del que procede y dentro del cual se mueve, estando así distanciado de cualquier subjetivación unilateral. El cuerpo (*corps*), que es mío o nuestro, se amplía a ‘carne’ (*chair*) que se propaga a las cosas, a los Otros, al tiempo y a las ideas. Categorías como ‘quiasmo’, ‘reversibilidad’, ‘entramado’ (*entrelacs*) dicen que ‘lo original está reventado’. [...] El ser ya no se halla delante de nosotros sino alrededor de nosotros, un *être brut* o *sauvage* que no puede ser agotado por ningún poder de imaginación (*Vorstellungskraft*) o poder de creación (*Herstellungskraft*). El anterior pre-ámbito (*Vorbereich*) se convierte en *ámbito intermedio (Zwischenbereich)* donde todo queda determinado por destacarse de lo otro”, Waldenfels, *De Husserl*, 73.

38. Waldenfels, *De Husserl*, 73.



perspectivas, de modo que ese ser estaría en la intersección de mis visiones y en la intersección de estas con las de los demás, en esos intermundos del mundo sensible y del mundo histórico que compartimos. Por ende, no hay acceso al Ser puro o al Objeto porque nuestra vida tiene una *atmósfera*, en palabras de Merleau-Ponty:

[La vida] está constantemente envuelta en brumas que llamamos mundo sensible o historia, el *on* de la vida corpórea y el *on* de la vida humana, el presente y el pasado, como conjunto difuso de los cuerpos y de las mentes/espíritus, promiscuidad de los rostros, de las palabras, de las acciones, con esa cohesión que no se puede negar entre todos ellos puesto que son todas diferencias, alejamientos extremos de un mismo algo.[...] La apertura a un mundo natural e histórico no es una ilusión y no es una *a priori*, es nuestra implicación en el Ser.³⁹

El cuerpo del otro que veo o su palabra que escucho me son dados como presentes en mi campo; se trata de cierta ausencia o cierta diferencia que, según dimensiones, nos son comunes y donde el otro es espejo de mí y viceversa, ambos estamos implicados no contradictoriamente sino como reverso uno del otro, lo que se da porque “yo veo que me mira”, es decir, pertenecemos al mismo mundo, al mismo ser o al mismo sistema del ser para sí y del ser para otro. El hecho de que la subjetividad sea encarnada, no es trasparente a ella misma, abre la posibilidad de la intersubjetividad; el testimonio del otro sucede porque no soy trasparente a mí mismo y mi subjetividad arrastra un cuerpo.

Existe entonces una inherencia de la conciencia a su cuerpo, una forma de inercia que hace que la conciencia sea irreductiblemente opaca a ella misma. El cuerpo se enlaza a otros cuerpos; es un “ser intercorporal”, un ser de “indivisión” fundado en la reversibilidad del *sentant* y de lo sensible; una intercorporalidad que es la extensión de los lazos internos del propio cuerpo. En este sentido, el cuerpo comporta una *animación* que se constata en tres aspectos: la visión y el cuerpo se hallan confundidos o entremezclados; la superficie visible se halla replicada por una reserva invisible; en nuestra carne, como en la de las cosas, se da lo visible (óptico) por un repliegue que exhibe su visibilidad, y no como un derivado del pensamiento, porque es ya su condición misma. Se trata de un estilo alusivo, un horizonte interior y un horizonte exterior, no desde una perspectiva dualista (visible e invisible) sino desde una concepción de la idealidad pura, que “no es ella misma sin carne, ni libre de las estructuras de horizonte: *vive* de ellas, aunque se trate de otra carne y de otros horizontes”⁴⁰.

39. Merleau-Ponty, *Lo visible*, 82.

40. Merleau-Ponty, *Lo visible*, 137.



La pintura moderna como fenómeno de expresión

Entre los presupuestos desarrollados acerca de la filosofía de la visión es el cuerpo como pura actualidad de la *expresión* lo que le confiere al *gesto* condensación de *sentido*. Y esta condición se extiende al arte en general, ambos son pura *expresión*; empero, el arte —en especial la pintura— cumple una función importante en la ontología. Esto porque el arte tiene la virtud de incrementar ese proceso expresivo del cuerpo, de intensificar el acto perceptivo ordinario, en suma, *de devolvernos al mundo vivido*.

Nuestro cuerpo y sus sentidos, nuestra mirada, y nuestro poder de comprender la palabra y hablar, y de apreciar las imágenes, constituyen *elementos mediadores* para el Ser; y en la emergencia de la *carne como expresión*, “punto de inserción del hablar y del pensar en el mundo del silencio”⁴¹ tenemos el límite de ese mundo solipsista, donde mi visible se confirma como expresión de un universal y donde se da un sentido figurado de la visión —la idea—, *una sublimación de la carne* que comporta el pensamiento.

Si para Descartes, *Dióptrica*, las imágenes que nos formamos no son completamente semejantes a los objetos que vemos, el conocimiento sensible es meramente representacional, y en la pintura, los colores funcionan como adorno y la profundidad es solo una ficción, siendo lo central el dibujo que da cuenta de un espacio proyectado según nuestra propia percepción; para la filosofía de la visión, la experiencia vivida en la pintura se ofrece como despliegue de *profundidad*; establece una coexistencia entre *Ser* y *espacio*, y esto es posible porque el sujeto de la percepción —sujeto encarnado— sostiene una inherencia con el espacio, es decir, no hay externalidad entre sujeto y espacio. Para Merleau-Ponty, en la pintura moderna la *profundidad* corresponde a lo *invisible*, no es una cualidad propia de las cosas, más bien se refiere a la distancia como algo esencial a la cosa percibida (está delante, detrás, alrededor, encima, etcétera), y es precisamente sobre esta dimensión invisible, de distancia en relación con las cosas, que se constituye la visibilidad.

Como vimos, el mundo visible implica lo invisible, y esto se da por la presencia de una especie de tercera dimensión —profundidad—, “verticalidad del ser”. Si lo invisible es correlato de lo visible y lo visible emerge como hueco de lo invisible; así como sucede con el cuerpo y las cosas del mundo, la obra de arte expresada en la pintura es resultado de ese entrecruzamiento. Y en la obra pictórica, como en mi

41. Merleau-Ponty, *Lo visible*, 131.



cuerpo, es imposible distinguir entre forma y materia, la expresión y lo expresado; ambos, cuerpo y obra, hacen presente ese “silencio primordial”. Además, al igual que sucede con el cuerpo, el arte no es una cosa dada de una vez por todas: “Toda pintura se presenta pues como un esfuerzo abortado por decir algo que siempre queda por decir”⁴². El cuadro, la pintura, está abierto en un continuo hacerse, en un flujo constante, siempre indeterminado, debido a que su *expresión* envuelve *nudos de significaciones vivientes*.

Del mismo modo que sucede con las cosas del mundo, el cuadro no está para nuestra percepción de una manera neutra, cada uno nos participa una conducta, nos provoca reacciones. No nos hallamos ante una relación distante porque cada cuadro habla de nosotros y vive en nosotros: “El hombre está investido en las cosas y estas están investidas en él... Es lo que quería decir Cézanne cuando hablaba de cierto ‘halo’ de las cosas que hay que traducir en la pintura”⁴³. Cuando el pintor restablece el mundo visible a través de la pintura, logra, como lo expresa Cézanne, ver la textura, la profundidad, los colores, incluso, el olor de la cosa percibida.

En la conferencia radial de 1948, *La exploración del mundo percibido: las cosas sensibles*, Merleau-Ponty propone que,

“Cada cualidad se abre sobre las cualidades de otros sentidos”. Resulta imposible percibir la unidad de un cuadro si aislamos las cualidades que la componen, por ejemplo, cuando separamos el color del sabor. La “unidad de la cosa no está detrás de cada una de sus cualidades: es reafirmada por cada una de ellas, cada una de ellas es la cosa entera”⁴⁴.

Cada cualidad está impregnada de otras cualidades o de los otros sentidos que implica. Se trata de una experiencia sensorial donde el percibir corresponde no solo a la visión, en ella está implicada el oír, el sentir, el oler; dicho de otra manera, se produce un tacto auditivo o un olor del color o un sonido del sabor. De ahí la necesidad de Cézanne de pintar el olor de los árboles. El interés de Merleau-Ponty en Cézanne se debe a que el pintor renuncia al ideal clásico renacentista de la representación, según el cual, la pintura debe apoyarse en la concepción de la perspectiva geométrica que concibe el cuadro como reflejo de lo que el ojo

42. Maurice Merleau-Ponty, *Signos* (Barcelona: Seix Barral, [1960] 1964), 93.

43. Maurice Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción. Siete conferencias* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002), 31.

44. Merleau-Ponty, *El mundo*, 30.



puede ver, como mimesis por excelencia. En Cézanne, la pintura corresponde a una percepción vivida del campo visual, ella restablece el mundo visible, es decir, la percepción primordial a la manera de un regreso al mundo de la vida. Y en este punto, no se trata de un regreso al subjetivismo ni a la idea del cuadro como representación del mundo subjetivo del pintor.

En otra de sus conferencias radiales (1948), *La exploración del mundo percibido: el espacio*, Merleau-Ponty plantea que mientras el arte clásico diferencia el dibujo del color, distingue el esquema espacial del objeto y le otorga al color la función de llenar ese espacio delineado; para Cézanne “a medida que se pinta se dibuja”. Es decir, contorno y forma del objeto no son diferentes de los colores, como sucede cuando la naturaleza engendra objetos bajo nuestra mirada, “mediante disposición de los colores”. Si el arte clásico se enfoca en la perspectiva geométrica del pintor, el cual representa en el cuadro aquello que ve; la pintura con Cézanne “recupera el mundo tal y como lo captamos en la experiencia vivida”⁴⁵, y se recupera tal y como se nos da en la percepción, incluso sin desconocer la búsqueda del propio estilo en esa experiencia perceptiva.

Tenemos entonces, con el ejemplo de Cézanne, que la pintura es un fenómeno expresivo por excelencia, y similar a lo que sucede con el lenguaje, carece de un sentido puro. En *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, el francés insiste en la opacidad del lenguaje: “La idea de una expresión completa no tiene sentido [...] todo lenguaje es indirecto o alusivo, es, si se quiere, silencio. La relación del sentido con la palabra no puede ser esa correspondencia punto por punto”⁴⁶ (Merleau-Ponty, 1964, 54). Y como en el arte, el lenguaje no está al servicio del sentido que lo gobierna: “Lo que queremos decir no está ante nosotros, fuera de toda palabra, como un puro significado”⁴⁷. En toda obra pictórica, como en toda palabra, subyace un fondo de silencio; el lenguaje es indirecto, oblicuo y alusivo. Y en la pintura en tanto lenguaje se da un exceso que rebasa cualquier intención deliberada; tiene un sentido perceptivo de configuración visible que recoge, una operación de *estilo* de significado oblicuo o latente.

De igual manera, la obra está implicada en una red de relaciones como la historia del arte o la subjetividad del pintor, mismas que se expresan de manera sutil. Así como el *gesto* domina por un momento la dispersión de las partes del cuerpo

45. Merleau-Ponty, *El mundo*, 20.

46. Merleau-Ponty, *Signos*, 54.

47. Merleau-Ponty, *Signos*, 98.



sobrepasando su inserción en una red de relaciones fisiológicas; la pintura, más allá de las distancias espacio temporales, conlleva un *estilo* humano que condensa los gestos de todos los pintores. Y el secreto de esta *acción expresiva* se encuentra en el cuerpo. Cuando muevo mi cuerpo no soy consciente de cuáles músculos están implicados ni de los trayectos nerviosos que hacen posible el movimiento. Existe una potencia general de formulación motriz que implica un *estilo*, una fórmula de movimiento. Y de igual forma, el artista materializa un *estilo* que obedece a su condición de sujeto encarnado; el estilo no es producto de una subjetividad es, más bien, una propiedad del mundo que responde a que el mundo nunca está dado de una vez por todas, y así como se anuncia en *La prosa del mundo*, es la percepción la que estiliza. El proceso expresivo del cuerpo comienza con la menor percepción la cual se amplifica en presencia del arte, de ahí que “el primer dibujo en las paredes de las cavernas no fundaba una tradición, sino que recogía otra: la de la percepción”⁴⁸.

Si volvemos a la pregunta, ¿por qué se precisa de una filosofía de la visión para entender el arte?, encontramos que, según la ontología de lo visible, lo invisible no indica algo privativo ni opuesto a lo visible, más bien se trata de una coincidencia de contrarios. Vimos que la reversibilidad, durante la percepción, tanto el sujeto que percibe como el mundo percibido (por ejemplo, el que mira un cuadro) están íntimamente unidos, y esto es posible porque el sujeto que percibe es un sujeto encarnado en el mundo. El hecho de tener un cuerpo, de ser un sujeto encarnado, hace que la experiencia sensible que brinda el arte corresponda al mundo que dicha experiencia abre, y esto es posible porque existe un entrelazo entre la percepción y el mundo, entre el que mira y lo que mira.

En suma, para Merleau-Ponty, la obra de arte dispone un eco en nuestro cuerpo, como una especie de testimonio de la resonancia del mundo en nuestro cuerpo, y es por la percepción sensible que se instaura ese diálogo abierto entre cuerpo y obra, y esto es así porque ambos, tanto el cuerpo como la obra de arte, nunca están plenamente realizados. La obra pictórica como percepción primordial o como operación de expresión será un modo de verdad, es decir, “expresión originaria de lo que es”.

48. Merleau-Ponty, *Signos*, 83.



Bibliografía

Fuentes primarias

Documentos impresos y manuscritos

- [1] Merleau-Ponty, Maurice. *Signos*. Barcelona: Seix Barral, [1960] 1964.
- [2] Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Planeta, 1985.
- [3] Merleau-Ponty, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- [4] Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Fuentes secundarias

- [5] Barbaras, Renaud. *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*. París: Vrin, 2009.
- [6] Dupond, Pascal. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. París: Ellipses, 2001.
- [7] Dupond, Pascal. *La réflexion charnelle. La question de la subjectivité chez Merleau-Ponty*. Bruselas: Ousia, 2004.
- [8] Espinal-Pérez, Cruz-Elena. "El cuerpo: un modo de existencia ambiguo Aproximación a la filosofía del cuerpo en la fenomenología de Merleau-Ponty". *Co-herencia* 8, no. 15 (2011): 187-217. <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/610>
- [9] Jean-Bernard, Marc. "Gramática y fenomenología de la percepción". *Praxis filosófica (Perspectivas de la fenomenología)*, nos. 10/11 (1999): 143-172.
- [10] Silva-Charrak, Clara da. *Merleau-Ponty. Le corps et le sens*. París: Puf, 2005.
- [11] Souza Chauí, Marilena de. *Merleau-Ponty. La experiencia del pensamiento*. Buenos Aires: Colihue, 1999.
- [12] Waldenfels, Bernhard. *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*. Barcelona: Paidós, 1997.



Chris P.T.

Sobre la noción de imagen en José Luis Pardo y Gilbert Simondon: a propósito de la relación entre filosofía y estética

Isabella Builes-Roldán





Sobre la noción de imagen en José Luis Pardo y Gilbert Simondon: a propósito de la relación entre filosofía y estética*

Isabella Builes-Roldán**

Resumen: en el presente artículo nos preguntamos por la noción de imagen en dos autores: José Luis Pardo y Gilbert Simondon, quienes establecen conexiones entre la filosofía y la estética. Con este fin iniciamos con una breve historia conceptual sobre la imagen y cómo esta se ha abordado tradicionalmente. Posteriormente, se presenta una indagación estética sobre la imagen entendida como espacio en la teoría de Pardo. Para ello presentamos algunos elementos sobre su teoría con

* **Recibido:** 29 de julio de 2021 / **Aprobado:** 14 de septiembre de 2021 / **Modificado:** 2 de enero de 2022. Artículo de investigación derivado de la tesis doctoral titulada “Análisis de la elección y la invención a la luz del isodinamismo de Gilbert Simondon”. Se agradece al profesor Jorge William Montoya Santamaría por su asesoría en dicho proyecto. Dicho proyecto fue financiado por la convocatoria 909 de doctorados nacionales de Minciencias.

** Magíster en Estudios Humanísticos por la Universidad EAFIT (Medellín, Colombia). Candidata a doctora en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín (Medellín, Colombia). Docente de tiempo completo en el Politécnico Grancolombiano (Medellín, Colombia)  <https://orcid.org/0000-0002-9282-2233>  ibuiles@unal.edu.co

.....
Cómo citar / How to Cite Item: Builes-Roldán, Isabella. “Sobre la noción de imagen en José-Luis Pardo y Gilbert Simondon: a propósito de la relación entre filosofía y estética”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 16 (2022): 144-170.





respecto a los espacios siguiendo principalmente los textos *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar* y *Las formas de la exterioridad*. Finalmente, nos centramos en la concepción que tiene Gilbert Simondon de la imagen, relacionando a su vez los planteamientos de este autor con la propuesta de Pardo; ya que la formulación filosófica de Simondon recoge varios de los elementos presentados y, adicionalmente, plantea que la imagen puede llevar a la invención y por ende es precursora del proceso de individuación en los diferentes niveles del ser.

Palabras clave: imagen; Gilbert Simondon; José Luis Pardo; estética; filosofía; invención.

On the Notion of Image in José Luis Pardo and Gilbert Simondon: Regarding the Relationship between Philosophy and Aesthetics

Abstract: in this article we ask about the notion of image in two authors: José Luis Pardo and Gilbert Simondon, who establish connections between philosophy and aesthetics. To this end, we begin with a brief conceptual history of the image and how it has been approached traditionally. Subsequently, an aesthetic inquiry about the image understood as space in Pardo's theory is presented. For this, we present some elements on his theory regarding spaces, mainly following the texts on spaces: painting, writing, thinking and The forms of exteriority. Finally, we focus on Gilbert Simondon's conception of the image, relating in turn the approaches of this author with Pardo's proposal; since Simondon's philosophical formulation includes several of the elements presented and, additionally, states that the image can lead to invention and therefore is a precursor of the individuation process at different levels of being.

Keywords: image; Gilbert Simondon; Jose Luis Pardo; esthetic; philosophy; invention.

Sobre a noção de imagem em José Luis Pardo e Gilbert Simondon: sobre a relação entre filosofia e estética

Resumo: neste artigo indagamos sobre a noção de imagem em dois autores: José Luis Pardo e Gilbert Simondon, que estabelecem conexões entre filosofia e estética. Para tanto, partimos de um breve histórico conceitual da imagem e de como ela vem sendo abordada tradicionalmente. Em seguida, é apresentada uma indagação estética sobre a imagem entendida como espaço na teoria de Pardo.



Para isso, apresentamos alguns elementos de sua teoria sobre os espaços, principalmente seguindo os textos sobre os espaços: pintura, escrita, pensamento e as formas de exterioridade. Por fim, enfocamos a concepção de imagem de Gilbert Simondon, relacionando por sua vez as aproximações desse autor com a proposta de Pardo; já que a formulação filosófica de Simondon inclui vários dos elementos apresentados e, adicionalmente, afirma que a imagem pode levar à invenção e, portanto, é precursora do processo de individuação em diferentes níveis do ser.

Palavras-chave: imagem; Gilbert Simondon; José Luís Pardo; estético; filosofia; invenção.

Introducción

En el presente artículo partimos de una aproximación a la noción de imagen de forma general para posteriormente particularizar su significado mediante el desarrollo de la propuesta de dos autores con interés en el tema de la imagen: José Luis Pardo y Gilbert Simondon, ya que ambos plantean algunos puntos de convergencia respecto a dicha noción y establecen conexiones entre la filosofía y la estética. Se parte entonces de una breve historia conceptual sobre la imagen que permite comprender la novedad en la propuesta de ambos autores. Se desarrolla luego la imagen como espacio para Pardo y algunos elementos de su propuesta estética. Posteriormente, se explica la imagen como precursora de invención e individación en la filosofía de Simondon y se establecen relaciones con Pardo. Veremos cómo en ambas posturas la noción de imagen se comprende desde una perspectiva genética, adicionalmente mostraremos que ambos proponen la importancia de entender la imagen desde su exterioridad, y que también se relaciona la imagen con la invención por lo cual esta se propone como precursora del proceso de individación o de constitución de subjetividades.

Una breve historia conceptual sobre lo imaginario y la imagen

La noción de imaginario ha pasado históricamente del descrédito al crédito, ya que la imagen y los hechos imaginarios se han comprendido tradicionalmente por oposición a lo real, y la realidad era lo que interesaba al investigador en la ciencia clásica y positivista. Sin embargo, poco a poco dicha noción ha cobrado un valor fundamental en las ciencias humanas y sociales, y ha proliferado en gran medida



en las investigaciones de dichas disciplinas a partir de los años de 1950 y más aún en la actualidad; de tal manera que el término se ha convertido en una pista fundamental a seguir en la investigación en ciencias sociales¹.

Algunas investigaciones históricas sobre la noción de lo imaginario evidencian que este tipo de pensamiento ha sido opacado por considerarlo inferior a la racionalidad o al pensamiento conceptual. Por tal razón, lo imaginario antes de los años de 1950 se limitaba sobre todo a ser una reivindicación del campo de los artistas, escritores y poetas². De esta manera, Juan Camilo Escobar propone cinco grandes vertientes que históricamente han definido la comprensión de lo imaginario: primero, lo imaginario asociado a la creación de los artistas; segundo, lo imaginario entendido como facultad de imaginación; tercero, lo imaginario en el psicoanálisis; cuarto, lo imaginario en las teorías sociológicas; y quinto, lo imaginario como representaciones o ideas sociales o colectivas, “imaginarios” que surgen según el contexto histórico determinado³.

La primera vertiente —lo imaginario asociado a la creación artística— se caracteriza porque brinda a lo imaginario un sentido positivo que es realzado cuando el artista crea una obra, lo imaginario es el sustento de la inspiración del artista y de su proceso de creación. De acuerdo con Ted Honderich la imaginación ha sido considerada a lo largo de la historia como la facultad mental más esencial para la producción y la comprensión del arte⁴. La segunda vertiente —lo imaginario como facultad de imaginación— se corresponde con una concepción filosófica, en donde se entiende la imaginación como una capacidad del pensamiento, una facultad que por lo general no tiene la misma importancia de la razón o la percepción, puesto que puede ser engañosa, es decir, la imaginación ocupa un lugar de subordinación respecto a la racionalidad. En algunas filosofías, lo imaginario es incluso una especie de obstáculo epistemológico cuya presencia es un inconveniente para la conciencia y la racionalidad⁵.

1. Juan-Camilo Escobar, *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia* (Medellín: Universidad EAFIT, 2000).
2. Escobar, *Lo imaginario*, 30. Sin embargo, veremos más adelante que en Pardo y Simondon se encuentran raíces previas del estudio de la imagen, es decir, que esta noción no ha sido históricamente inmutable.
3. Escobar, *Lo imaginario*, 47. En este artículo se desarrollan únicamente las dos primeras vertientes. Para profundizar en la tercera vertiente, lo imaginario en el psicoanálisis, ver Carl Jung, *Recuerdos, sueños y pensamientos* (Buenos Aires: Seix Barral, 2002); Jacques Lacan, “Lo simbólico, lo imaginario y lo real”, conferencia presentada en el Hospital psiquiátrico de Saint Anne, París, 8 de julio de 1953; Roland Chemama, *Diccionario de psicoanálisis* (Buenos Aires: Amorrortu, 1998); Jean Laplanche y Jean-Bartrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis* (Barcelona: Paidós, 1996). Para profundizar en la cuarta y quinta vertiente, lo imaginario en las teorías sociológicas e históricas ver Escobar, *Lo imaginario*, 65-70.
4. Ted Honderich, ed., *Enciclopedia Oxford de filosofía* (Madrid: Tecnos, 2001).
5. Jean-Paul Sartre, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación* (Buenos Aires: Losada, 1964).



De acuerdo con Nicola Abbagnano⁶ la imagen ha sido entendida en la filosofía como la imitación o el simulacro de las cosas, que puede conservarse independiente de la presencia actual de las cosas mismas. Por su parte, la imaginación se ha entendido como la posibilidad de evocar o producir dichas imágenes sin requerir el objeto al cual se refieren estas. El aspecto de la supuesta “inferioridad” de la imaginación se presenta entonces de forma semejante en las dos primeras vertientes mencionadas –la artística y la filosófica–, la diferencia es que en la primera se hace una reivindicación de dicho pensamiento y su importancia para la creación artística; mientras que en la segunda, algunas filosofías han enfatizado en la subordinación de este tipo de pensamiento imaginario al pensamiento de tipo racional o simbólico.

No obstante, lo dicho hasta el momento, este artículo toma una vía alterna para el estudio de la imagen a partir de José Luis Pardo y Gilbert Simondon, ya que ambos rechazan la inferioridad de lo imaginario respecto al pensamiento simbólico⁷, para desarrollar una concepción (onto)genética de la imagen, cuya importancia para la constitución de subjetividades y sus implicaciones para la invención se analizará en este artículo.

Las imágenes como espacios en la estética de Pardo

José Luis Pardo, filósofo y ensayista español, es también difusor y traductor al español del pensamiento del filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995). En su texto *Las formas de la exterioridad*, Pardo⁸ propone una redefinición del objeto de estudio de la estética desde lo bello hacia lo sensible, en donde plantea un privilegio por estudiar lo que en la historia de la filosofía ha estado relegado a un segundo lugar: la exterioridad, antes que la interioridad; los espacios, antes que el tiempo subjetivo; el cuerpo y la ciudad como lugares atravesados por hábitos y hábitats antes que determinados únicamente por una psicología individual.

Su propuesta puede interpretarse como una reivindicación de lo exterior y del espacio que se enfoca según el autor en una “sensibilidad anónima como objeto de la estética redefinida”⁹. Para desarrollar dicha empresa, Pardo se centra en hablar de los espacios¹⁰, y relacionado con estos, explica algunos aspectos sobre las imágenes como espacios, que desarrollaremos a continuación. En la

6. Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986).

7. Al respecto ver Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Barcelona: Paidós, 1983); *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1983).

8. José-Luis Pardo, *Las formas de la exterioridad* (Valencia: Pre-textos, 1992).

9. Pardo, *Las formas*, 42.

10. José-Luis Pardo, *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991).



introducción del libro de Pardo *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar* el autor hace una diferencia entre las imágenes y las historias, como dos formas distintas de existir en el universo¹¹. Plantea que las primeras pueden ser comprendidas como escenarios o espacios, es decir, como lugares concretos y determinados. Pardo propone que las imágenes, al ser espacios, poseen una forma singular, aislada, inconexa de otras imágenes, por fuera del sentido; en esto consiste su belleza. Solo cobran sentido cuando se les inserta en una trama que las conecta unas con otras, allí se entra al terreno de las historias, que son secuencias de imágenes cuyo orden y relación tiene sentido porque constituyen una narración.

La inquietud por las imágenes en Pardo está completamente ligada a su indagación sobre el espacio. El autor plantea que hemos de cuestionarnos filosóficamente por el espacio puesto que vivimos en este y este está constantemente presente. De acuerdo con Pardo¹², no solo ocupamos el espacio, sino que este de antemano nos ocupa, es decir, nos (pre)ocupa. No obstante, históricamente el espacio ha sido un objeto de investigación científica que supuestamente corresponde al terreno de las disciplinas físicas (el espacio-tiempo), y por ende ha sido desterrado de la filosofía.

El tiempo como correlato del espacio es también abordado por Pardo. Jorge-William Montoya¹³, quien retoma la concepción de tiempo para Pardo, explica que el tiempo desde esta perspectiva hay que pensarlo por fuera de la cronología y del tiempo como transcurso y como sucesión, es un tiempo sin porvenir ni pasado, un tiempo descoyuntado, a-métrico, un tiempo espacializado¹⁴. El tiempo existe en sí mismo como devenir, pero solo se siente transcurrir cuando hay una subjetividad, porque es la consciencia la que crea secuencias de imágenes que forman historias y narraciones que poseen sentido. No obstante, según el autor, en las imágenes propiamente dichas no se da el transcurrir, puesto que las imágenes son espacios extemporáneos, atemporales en sí mismas.

Para ejemplificar lo anterior, Montoya toma el ejemplo de la escena de la merienda de locos de *Alicia en el país de las maravillas*, en donde no pasaban ni las horas ni los minutos para los personajes presentes allí, puesto que se encontraban por fuera del tiempo cronométrico, en un tiempo diferente¹⁵. Con base en dicho ejemplo,

11. Pardo, *Sobre los espacios*, 3-10.

12. Pardo, *Las formas*, 15.

13. Jorge-William Montoya-Santamaría, "El acontecimiento discursivo como espacio", *Sociología: Revista de la Facultad de Sociología de UNAULA*, no. 21 (1998): 53-60, <https://publicaciones.unaula.edu.co/index.php/sociologiaUNAULA/article/view/635>

14. Para profundizar en la definición de este tiempo ver Henri Bergson, *Memoria y vida* (Madrid: Alianza, 1977).

15. Montoya-Santamaría, "El acontecimiento", 54-55.



el autor explica que por un cuadro solo pasa el tiempo cuando una conciencia subjetiva —Alicia, en ese caso— lo mira desde su exterior y lo incluye en el fluir temporal de su memoria retentiva, conservándolo en el tiempo. De todas formas, en el caso de Alicia, ella no alcanza a insertarse en la escena, no hace parte de ella, la ve desde afuera y la interpreta desde su subjetividad. Al respecto, dice el autor que, si un espectador ha de insertarse en un cuadro, requiere primero de olvidarse de sí, desapegarse de su subjetividad, hacerse partícipe de la imagen sin insertarla en un proceso histórico o narrativo.

En lo siguiente se refieren entonces algunas características de la imagen como espacio para Pardo¹⁶. Las imágenes como espacios son caóticas, singulares, no se ligan unas con otras, no poseen un orden preestablecido, son exteriores las unas con relación a las otras, están por fuera de la idea del tiempo como cronología y por fuera del sentido. El tiempo es el que otorga el sentido, pues crea conexiones entre las imágenes donde previamente no existían. En sí mismas las imágenes son inexperimentables, no pueden percibirse puesto que son exteriores al sujeto y no alcanzan a dejar una huella en él por su condición de singularidad. El sujeto no puede percibir nada por fuera del tiempo, no puede renunciar completamente a su subjetividad para captar la exterioridad de las imágenes; pero sí pre-siente que existe algo exterior, que fundamenta todas sus percepciones.

La historia de la filosofía, según Pardo¹⁷, ha estado excesivamente centrada en la subjetividad y la concepción del tiempo cronológico, desconociendo así que incluso antes de existir el ser humano, ya había algo en vez de nada; existía el ser en devenir mucho antes de poder ser percibido. En definitiva, hay un universo de acontecimientos exteriores a nosotros, una vida propia del mundo como tal. Más adelante retomaremos esta idea cuando expliquemos el proceso de individuación para Simondon que va más allá del surgimiento de la subjetividad y más bien se refiere al devenir del ser en general. Filosóficamente no se ha cuestionado suficientemente el tema del espacio, puesto que se ha restringido el análisis a su forma física como “espacio-tiempo”; es decir, no se ha llevado el pensamiento al límite en este aspecto.

De acuerdo con José Ferrater-Mora¹⁸, en filosofía, el espacio se ha caracterizado por tener una definición negativa. Es lo que propiamente no es, únicamente puede ser llenado. Es una especie de continuo sin cualidades, es un habitáculo del cual

16. Pardo, *Sobre los espacios*, 3.

17. Pardo, *Sobre los espacios*, 19.

18. José Ferrater-Mora, *Diccionario de filosofía. Tomo II. E-J* (Barcelona: Ariel, 1994), 563.



no puede decirse que existe como tal. Para Descartes¹⁹ por su parte, el espacio es una cosa o sustancia física (*res extensa*), cuyas propiedades son la continuidad, la exterioridad, entre otras.

A diferencia de la postura cartesiana, el espacio para Pardo²⁰ no es una realidad externa que posee una esencia determinada. El espacio para Pardo es una diferencia, de allí proviene la dificultad para pensarlo, es una condición de posibilidad de lo extenso que precodifica las relaciones de los cuerpos y el exterior, a modo de una preorganización que establece las condiciones para que tal o cual acontecimiento tenga lugar, en ese sentido nunca está vacío. El espacio precede virtualmente a los cuerpos, pero solo existe actualmente cuando lo extenso se extiende, no es posible extraer la existencia fuera del espacio.

Lo anteriormente planteado ha derivado según Pardo²¹ en un privilegio filosófico del tiempo y una querrela contra el espacio en algunas filosofías. Lo cual se explica, según el autor, por aquella definición kantiana de metafísica como ascenso de lo sensible a lo suprasensible por vía de la razón, que ha sido adoptada como una dirección normativa a seguir por la mayoría de discursos filosóficos. El problema de dicha definición para Pardo es que escinde el ser en dos órdenes irreductibles en donde lo inteligible está por encima de lo sensible y este último se considera inferior y se desprecia. A diferencia de Kant, para Pardo lo inteligible no es un orden superior a lo sensible, de hecho, es la sensibilidad la que permite la formación de la subjetividad por medio del hábito.

Pardo²² propone que los contenidos perceptivos sobre los cuales el sujeto reflexiona están ya previamente formados, esquematizados y replegados en hábitos y hábitats. Solo por esa síntesis previa, asubjetiva y preconsciente puede la actividad del sujeto llevar a cabo su propio pensamiento subjetivo. La experiencia produce impresiones, pasiones, sensaciones, afecciones y la relación entre dichas percepciones depende de circunstancias que están siempre preorganizadas. Según Pardo, abrir la mirada hacia este escenario presubjetivo o preindividual permitiría pensar las fuerzas que determinan el mismo pensamiento. Pero esta “sopa presubjetiva”²³, en términos de Pardo, quien se basa en Deleuze, es precisamente lo que permite el posterior advenimiento de una subjetividad. Asunto que explicaremos con mayor profundidad a continuación.

19. René Descartes, *Discurso del método. Tratado de las pasiones* (Barcelona: RBA, 1994).

20. Pardo, *Las formas*, 16.

21. Pardo, *Las formas*, 23-24.

22. Pardo, *Las formas*, 41-42.

23. José-Luis Pardo, *Deleuze: violentar el pensamiento* (Fuenlabrada: Cíncel, 1990), 18.



Pardo retoma de Deleuze algunos conceptos que explican la formación de subjetividades. Deleuze explica dicho proceso mediante la tensión entre diferencia y repetición, planteando así que no existe identidad en el Ser, este no es nunca idéntico a sí mismo²⁴. De la misma manera sucede en la constitución de subjetividades:

El interior de la repetición está siempre afectado por un orden de diferencia; en la medida en que algo se relaciona con una repetición de otro orden que el suyo, la repetición aparece, por su cuenta, exterior y pura, y la cosa misma sometida a las categorías de la generalidad. Lo que instaura el orden de lo general es la inadecuación entre la diferencia y la repetición.²⁵

Este proceso de individuación en Deleuze es una expresión del ser que se da según distintas intensidades. Deleuze entiende la imaginación, basándose en David Hume, como un poder de contracción, una placa sensible que retiene y contrae los instantes y los funde en una impresión. Dice Deleuze: “Cuando A aparece, esperamos a B con una fuerza correspondiente a la impresión cualitativa de todos los AB contraídos. No es, ante todo, una memoria, ni una operación del entendimiento: la contracción no es una reflexión”²⁶. Hay en principio una síntesis pasiva en la subjetividad y posteriormente la memoria y el entendimiento se superponen o se añaden a esta sin reemplazarla.

De acuerdo con Pardo, son las imágenes mismas las que forman el substrato para la posterior subjetividad. Dicha subjetividad se constituye en principio de una manera pasiva, es decir, siendo receptáculo de las impresiones que se graban como huellas en su percepción y devienen en hábitos mediante la repetición. En un primer momento, existen meramente las imágenes, después, en un segundo momento, la percepción condensa y selecciona algunas de estas para producir una afección o sensación. La percepción es el acto que recibe la impresión, pero al mismo tiempo, la contrae para ser emitida nuevamente hacia el exterior, por medio de un pliegue. Sin embargo, hasta este punto, todavía no podemos hablar de que haya una subjetividad constituida. En términos de Pardo²⁷, quien retoma a Deleuze, aún nos encontramos en el punto de una interioridad vacía, un cuerpo sin órganos, como depósito receptivo, inconsciente y todavía psicológico.

24. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2002).

25. Deleuze, *Diferencia*, 56.

26. Deleuze, *Diferencia*, 120.

27. Pardo, *Violentar*, 118.



De este modo para Pardo²⁸, la sensibilidad como afectabilidad ocupa un lugar fronterizo, limítrofe entre lo interior y lo exterior, de hecho, es la condición de posibilidad que permite distinguir entre interioridad y exterioridad porque es pliegue entre ambos. Es una capa superficial que posee dos movimientos: arrollándose sobre sí misma, constituye una interioridad que se define como tiempo y por otro lado desplegándose o desenvolviéndose constituye una exterioridad extensa en la que existen los cuerpos; el conjunto de ambos movimientos es lo que se llama Experiencia²⁹.

Para Pardo, el sujeto es una imaginación que absorbe y conecta ciertas imágenes como hábitos. Dicha subjetividad se constituye según un triple movimiento³⁰: en principio, está la *impresión*, es cuando las imágenes existen en su exterioridad sin cuerpo ni ojo que las perciba; pero después, se establece un ritmo que lleva a la percepción de las mismas y se condensan en un hábito que las retiene y espera su repetición. El hábito inventa una relación entre las percepciones mediante reglas ya preformadas. En el segundo momento de la constitución de la subjetividad, el *pliegue*, sucede que en la materia-imagen aparece una afección, mediante la repetición material de la imagen, es decir, se constituye una diferencia, al menos entre dos impresiones, que genera que se sienta el mundo exterior. La repetición de la experiencia ha hecho nacer en el cuerpo un órgano capaz de sentir.

Para explicar la adquisición de la sensibilidad por medio del hábito, Montoya³¹ retoma el ejemplo de la gota de agua que cae en la montaña evaporándose al instante, pero de tanto chocar dicha gota genera una huella que implica para ella haber encontrado un hábitat en el cual existir y ser sentida, y para la montaña implica contraer un hábito, volverse sensible. La gota de agua evaporada al instante está en otro tiempo distinto al cronológico que dejó sus huellas en la geografía, está suspendida entre dos nada, en la realidad única del instante³². También para Deleuze: “El animal se forma un ojo al determinar la reproducción de excitaciones luminosas dispersas y difusas sobre una superficie privilegiada de su cuerpo. El ojo liga la luz, es él mismo una luz ligada”³³.

28. Pardo, *Las formas*, 42.

29. Deleuze, *Diferencia*, 17.

30. Pardo, *Violentar*, 24.

31. Montoya-Santamaría, “El acontecimiento”, 56.

32. Para ampliar dicha concepción del tiempo como instante ver Gastón Bachelard, *La intuición del instante* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987).

33. Deleuze, *La imagen-movimiento*, 156.



Ahora bien, el tercer momento de la deconstrucción de la subjetividad para Pardo³⁴ es la *expresión*. El individuo posee una potencia de actuar o de padecer, se modifica en su interacción con el otro y lo otro, su proceso de individuación es infinito, al igual que el de todo el Ser. La individualidad se expresa. Pero los individuos no son solo sujetos u objetos, son también el mundo mismo en sus formas de expresión —una tempestad, un paisaje, etcétera—. De este modo, toda individuación es una expresión, ya sea expresarse o ser expresado, con diferencias de intensidad. El mundo se expresa mediante lo que el Pardo llama la lengua de la tierra y la geopoética, que no alcanza a decirse en las palabras.

La tierra posee pliegues, y esos pliegues de la tierra son precisamente los espacios. La tierra aparece como tejido en la cual los cuerpos son protuberancias o elevaciones. Los cuerpos son las inscripciones en la piel de la tierra³⁵. El territorio se compone de límites elásticos constituidos por la conducta de sus ocupantes, cuyos elementos mínimos pueden llamarse *etogramas*, que son lógicamente previos a la ocupación del espacio y determinan y dibujan el territorio y el tipo de personaje que debe ser su ocupante. Así es como mediante los etogramas los animales semiotizan su territorio por medio de rituales de conducta.

Y el ser humano posee formas de inscripción en la tierra mediante el lenguaje, los objetos técnicos y los signos, llamados *estetogramas*³⁶, que son fragmentos expresivos que individuán al ser capaz de vivir en ellos. No es el ocupante quien determina los espacios, sino que ellos le determinan y le preceden. Para Juan-Diego Parra un estetograma es “una marca (o registro) de lo sensible que puede ser percibida”³⁷. No es una experiencia del individuo, sino que promueve la individuación desde una dinámica afectiva a partir de la ocupación de un espacio sensible. El espacio no es nunca un receptáculo indiferente de un sujeto. La observación empírica convierte el espacio de extraño a propio, genera una huella en este mediante el hábito, y crea a su vez un hábitat, las formas de vivir están condicionadas por los espacios.

De acuerdo con lo anterior, para Pardo³⁸ la naturaleza está dentro de la ciudad, no fuera de ella, y se manifiesta en los espacios o exterioridades que configuran

34. Pardo, *Violentar*, 43.

35. Pardo, *Las formas*, 263.

36. Pardo, *Sobre los espacios*, 32.

37. Juan-Diego Parra, “¿Qué es un estetograma? Reflexiones en torno al devenir sensible del espacio”, *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 3 (2015): 67, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica/article/view/91679>

38. Pardo, *Las formas*, 207.



imágenes, esos espacios son los auténticos pobladores de la ciudad. La ciudad es un texto compuesto por imágenes-hábitos concretizados en lugares. Pensamos que el mundo está hecho a nuestra medida, para nuestra mano y por ella, pero nosotros mismos también fuimos hechos por los espacios, somos un producto artificial.

La imagen como precursora de la individuación y la invención en la filosofía de Simondon

Gilbert Simondon (1924-1989) fue un filósofo francés conocido por su teoría sobre la individuación del ser. Fue profesor de filosofía y física a la vez, y dirigió durante veinte años un laboratorio de psicología general y tecnología. Su primera obra, *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, escrita en 1958 como tesis doctoral, solo fue publicada en su totalidad hasta el 2005, dado que en la actualidad se están recuperando los aportes del autor y se le está dando una amplia acogida a su pensamiento. Su segundo trabajo, titulado *El modo de existencia de los objetos técnicos*, sí fue publicado en 1958.

Simondon critica las filosofías que parten de una concepción predeterminada del ser como sustancia o como forma y materia³⁹. Puesto que dichas filosofías no explican el proceso de devenir del ser, es decir, la forma cómo se llega a ser a partir de unas condiciones previas en constante devenir. Por ello, el autor se propone estudiar la génesis del ser analizando las fases en las que este se distribuye: desde lo preindividual, hacia la individuación como tal e incluso más allá de esta en la transindividuación.

La energía preindividual es indeterminada, caótica, azarosa, es pura energía potencial. Pero el ser posee en sí mismo una tendencia a desfasarse que le permite desplegar dicha energía preindividual, por un lado, en el individuo y también en el medio ambiente asociado a este. Dicha tendencia es retomada por Pardo, a propósito del epicureísmo, mediante el concepto de *clinamen*, aquella desviación o inclinación de los átomos que es la que permite que exista algo en vez de nada.

La individuación no produce como resultado únicamente al individuo, sino que forma también al medio. El individuo es entonces una cierta fase del ser que posee una realidad preindividual con unos potenciales que la individuación no alcanza a consumir. El ser está en devenir y por lo tanto tiene la capacidad de desfasarse con relación a sí mismo, de resolver sus tensiones y de distribuirse en

39. Gilbert Simondon, *La individuación: a la luz de las nociones de forma e información* (Buenos Aires: Cactus, 2015).



fases, pues no es sustancia; las fases en las que se distribuye el ser son lo físico, lo biológico, lo psíquico y lo transindividual. Los individuos son soluciones parciales a tensiones entre niveles del ser⁴⁰. La ontogénesis consistiría en el estudio del devenir del ser, más que solo la génesis de los individuos y más que el estudio del ser como algo ya dado.

La individuación se da en individuos tanto físicos como vivientes. En los individuos físicos el proceso de individuación se da con relación a la materia y la forma, o más bien describe la operación a través de la cual una materia ha adquirido forma en un cierto sistema de resonancia interna, para Pascal Chabot se combinan la forma y la acción en una sola idea: la *formación*⁴¹. Por ejemplo, un ladrillo de arcilla no es tal únicamente por su materia o la forma que tiene, sino a partir de unas especificidades de la arcilla y del molde como la plasticidad, la flexibilidad, etc. o incluso algunas particularidades microfísicas o moleculares; y a partir también de asuntos externos como la temperatura, la actividad del hombre que lo forma y su labor técnica.

En un sistema físico el proceso de individuación implica que la energía potencial contenida en este sistema disminuye para que el individuo pueda pasar a un estado de relativa estabilidad. Sin embargo, los objetos físicos y los seres vivientes no son sistemas cerrados, puesto que están en constante relación con su medio⁴². Por tanto, no existe el individuo perfecto y completamente individuado, cuando un sistema consume toda su energía potencial solo queda para este el deterioro.

Por su parte, en los seres vivientes, la individuación no posee un único resultado ni está predeterminado, puesto que es el resultado obtenido en una primera operación de individuación sirve de base para la individuación posterior. En los individuos vivientes la resolución de las tensiones con el medio se da por medio de la *transducción*⁴³, que es una operación de traducción de información entre distintos niveles de la realidad, que permite que se formen estructuras metaestables, es decir, que mantienen energía potencial disponible para transformarse. El individuo viviente se sostiene resolviendo sus tensiones por medio de la

40. Andrea Bardin, "Elements for a Philosophy of Individuation", en *Epistemology and Political Philosophy in Gilbert Simondon. Individuation, Technics, Social Systems*, Andrea Bardin (Londres: Springer, 2015), 3-20; "On Substances and Causes Again: Simondon's Philosophy of Individuation and the Critique of the Metaphysical Roots of Determinism", en *Morphogenesis and Individuation*, eds. Alejandro Sarti, Federico Montanari y Francesco Galofaro (Nueva York: Springer, 2015), 3-32; Muriel Combes, *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual* (Cambridge: MIT Press, 2013).

41. Pascal Chabot, *The Philosophy of Simondon. Between Technology and Individuation* (Londres: Bloomsbury, 2003).

42. Bardin, "On Substances", 3-32.

43. Simondon, *La individuación*, 194.



individuación y de la transducción llevándolas a un estado de metaestabilidad, en lugar de anularlas en el equilibrio total y la estabilidad. En dicho individuo interactúan diferentes subsistemas que coexisten para resolver sus tensiones, estos son, las funciones afecto-emotivas y las funciones perceptivo-activas⁴⁴.

El individuo viviente puede funcionar en un nivel primario (biológico), por ejemplo, frente a una situación desconocida; como cuando el niño es llevado al jardín de infantes por primera vez; no obstante, cuando el medio ya se ha convertido en territorio es tratado según un modo secundario (psíquico), es decir, el individuo pasa de imaginar las situaciones sin un objeto específico a representarse los objetos. Finalmente, el modo lógico o formal aparece cuando los objetos son tomados como soporte de diversas formas de relación con el medio⁴⁵.

En la forma biológica o primaria de relación con el medio hay en el organismo una movilización definida de su sistema de acción para inventariar el medio según categorías primarias de valencia y de significación —predador, presa, compañero sexual, cría, etcétera—. El funcionamiento primario es el estado de alerta que se da en un individuo por fuera de su territorio. El nivel psíquico o secundario se emplea cuando el medio ya ha sido convertido en territorio, y corresponde a un funcionamiento del organismo que no compromete a este por entero en la situación, puesto que apela al sistema nervioso para su funcionamiento. El funcionamiento secundario no se opone a las actividades primarias, viene después de estas.

En el territorio, el ser viviente puede desplegar una actividad puramente psíquica, posterior a la identificación del objeto. En este sentido, no se opone el animal al hombre, más bien se sitúa la frecuencia de las conductas de tipo biológico o psíquico. Cuanto más avanzada es la organización del medio, se reduce la necesidad de inventariarlo según dichas categorías primarias y tras una marcación categorial corta el campo está libre para la actividad psíquica. Los animales solo pueden tener actividad propiamente psíquica al interior de su territorio.

Como ejemplo de una forma de individuación de los vivientes que queremos resaltar en la presente propuesta es la capacidad de invención, que se da gracias a la imaginación y la percepción como conceptos claves que evidencian la comunicación que se da entre los distintos niveles del ser, pues atraviesan lo físico, lo biológico y psíquico, y por ende dan cuenta de la individuación a un nivel

44. Simondon, *La individuación*, 194.

45. Gilbert Simondon, *Imaginación e invención* (Buenos Aires: Cactus, 2013), 52.



transindividual. La capacidad de invención, que se da gracias a la representación de imágenes, concretiza la institución de nuevas normas en el devenir.

Imaginación e invención es una obra de Gilbert Simondon basada en un curso que llevaba el mismo nombre y que fue dictado entre 1965 y 1966. Allí plantea la importancia de las imágenes físicas, biológicas y mentales, y propone un ciclo del devenir de las mismas desde la anticipación hacia la invención.

Al hablar de imágenes, plantea Simondon⁴⁶ que normalmente asociamos este término con la psicología de las facultades, y por ende nos remitimos a la imagen mental y a la consciencia. No obstante, considera el autor que es un error relacionar a priori la existencia de la imagen con la subjetividad, de hecho, solo es a partir del siglo XIX que se impone la comprensión de las imágenes asociadas a la subjetividad. Las imágenes en un principio son exteriores al sujeto, es más, algunas veces se comportan como si tuviesen libre albedrío y rechazan dejarse dirigir por la voluntad del sujeto, poseen sus propias fuerzas. La imagen es independiente, puede invadir al sujeto y llegar a ser más fuerte que él hasta modificar su destino, mediante una advertencia o una prohibición, a modo del *daimon* Socrático. Las imágenes aparecen como una especie de cuasiorganismos, que pueden ser parásitas o coadyuvantes en el sujeto, poseen un germen de desdoblamiento y aportan con su saber implícito cuando deben resolverse problemas, sin necesariamente partir de una actividad consciente. Dice Simondon que:

En la situaciones de urgencia e inquietud, o más generalmente de emoción, las imágenes toman todo su relieve vital y conducen la decisión; estas imágenes no son percepciones, no corresponden a lo concreto puro, puesto que, para elegir, hace falta estar a cierta distancia de lo real, no encontrarse ya comprometido; lo semiconcreto de la imagen lleva aspectos de anticipación (proyectos, visión del porvenir), contenidos cognitivos (representación de lo real, ciertos detalles oídos o vistos); finalmente contenidos afectivos y emotivos; la imagen es una muestra de vida, pero permanece parcialmente abstracta a causa del aspecto incompleto y parcial de dicha muestra.⁴⁷

Simondon explica lo anterior mediante un ciclo de devenir de las imágenes, que comienza en un momento de exterioridad de la mismas, puesto que, como se dijo, el autor plantea que estas son una especie de “cuasiorganismos” que se

46. Simondon, *Imaginación*, 13.

47. Simondon, *Imaginación*, 15.



desarrollan en el sujeto y le permiten resolver situaciones de tensión. De este modo, los objetos producidos por el hombre son siempre objetos-imágenes, son portadores de significaciones latentes cognitivas, conativas y afecto-emotivas, que pueden desarrollarse en otros sujetos y más allá de estos en nuevas invenciones. Dice Simondon:

De hecho, las imágenes no son tan límpidas como los conceptos; no obedecen con tanta ductilidad a la actividad del pensamiento; solo se las puede gobernar de manera indirecta; conservan cierta opacidad como una población extranjera en el seno de un estado bien organizado. Conteniendo en cierta medida voluntad, apetito y movimiento, aparecen casi como organismos secundarios en el seno del ser pensante: parásitas o coadyuvantes, son como mónadas secundarias que habitan en ciertos momentos el sujeto y lo abandonan en otros. Pueden ser, contra la unidad personal, un germen de desdoblamiento, pero también pueden aportar la reserva de su poder y de su saber implícito en el momento en que deben resolverse problemas. A través de las imágenes, la vida mental contiene algo de social, puesto que existen agrupamientos, estables o movientes, de imágenes en devenir. Se podría suponer que este carácter a la vez objetivo y subjetivo de las imágenes traduce de hecho este estatus de cuasi-organismo que posee la imagen, habitando el sujeto y desarrollándose en el con una relativa independencia por relación a la actividad unificada y consciente.⁴⁸

La imagen, además, para Simondon es intermediaria entre lo abstracto y lo concreto, sintetiza cargas motrices, cognitivas y afectivas y por ello permite la elección subjetiva⁴⁹. La imagen no es solo mental, de hecho, esta se materializa, se convierte en institución y se difunde por los medios de comunicación masivos. Su carácter intermediario le da una inmensa capacidad de propagación, y desde el momento en que es materializada y objetivada, instituye una tensión que determina parcialmente el devenir social (al igual que los espacios en la filosofía de Pardo). La imagen es entonces resultado, pero también germen de conceptos y doctrinas, posee una causalidad circular, de lo mental a lo real objetivo y nuevamente a lo mental.

De hecho, plantea Simondon como ejemplo de lo dicho, que el análisis estético y análisis técnico sirven para generar un redescubrimiento de esos objetos imágenes, percibiéndolos como organismos y suscitando su realidad mediante una reinstalación y descubrimiento de su sentido, para su posterior reincorporación

48. Simondon, *Imaginación*, 15.

49. Simondon, *Imaginación*, 16.



en el mundo⁵⁰. Dice el autor: “Es una tarea filosófica, psicológica, social, salvar los fenómenos, reinstalándolos en el devenir, reponiéndolos como invención, mediante la profundización de la imagen que contienen”⁵¹.

Para Simondon⁵², la imagen sienta las bases para la invención, puesto que posee un ciclo de devenir desde la exterioridad primaria, hacia la imagen como anticipación, que incluye luego contenidos cognitivos y afectivos, y puede convertirse en símbolo para dar lugar a la invención. La imagen juega un rol intermediario entre el pasado y el porvenir, puede tender hacia el recuerdo y ser una referencia al pasado a partir de la reviviscencia de sensaciones, pero a su vez permite la anticipación y la prefiguración del porvenir mediante el ensayo de posibles soluciones a problemas. Para Simondon:

La imaginación de los artistas y de los escritores puede preformar un nuevo estado social, un nuevo rostro de la vida, como lo encontramos en las novelas de anticipación. Con mayor razón, la invención está tan fuertemente tendida hacia el porvenir que da existencia, fuera del sujeto, a un modo nuevo de realidad.⁵³

Ahora bien, las imágenes se explican mediante un ciclo, un dinamismo genético, similar a la ontogénesis de un organismo⁵⁴; dicho ciclo comienza en la anticipación, pasa por contenidos cognitivos y afectivos, y culmina en la invención —a la vez que reinicia un nuevo ciclo—.

Dicho ciclo de la imagen se sirve a su vez de la percepción. La percepción, a través de la constancia, permite captar los objetos como formas con características definidas, más allá de la relación variable y cambiante que ellos mantienen con el individuo y a pesar de otras condiciones del medio, como la orientación, la iluminación, etcétera. La imagen es como un objeto virtual cuya aparición es anticipada a partir del entorno, con cierto color, tamaño y forma; el objeto es percibido y comparado porque existe esta imagen, pudiéndolo captar como constante, aunque esté en desplazamiento. De este modo:

50. Simondon, *Imaginación*, 16.

51. Simondon, *Imaginación*, 20-21.

52. Simondon, *Imaginación*, 20.

53. Simondon, *Imaginación*, 23.

54. Jorge-William Montoya-Santamaría, *La individuación y la técnica en la obra de Simondon* (Bogotá: Aula de Humanidades, 2019), 53.



[...] La percepción es comprendida como una modalidad privilegiada de la relación viviente, y por lo tanto activa, del hombre con su mundo. No es contemplación sino actividad; no depende del conocimiento sino de la vida y por eso debe volver a ser captada desde el punto de vista de su significación biológica tanto como de su alcance informativo. Es por tanto descrita —y es sin duda la única definición que se pueda dar de ella— como la modalidad originaria de la relación de un viviente con su medio, la forma primera bajo la cual entra en contacto con él.⁵⁵

Cuando existe un intercambio intenso entre el individuo y una situación, el individuo guarda una imagen-recuerdo de ella que integra tanto contenidos cognitivos como afectivo-emotivos, es una representación o una reviviscencia que caracteriza el estado secundario y lo distingue del estado primario; a esta imagen-recuerdo se le llama *símbolo*. Una imagen tiende a devenir símbolo cuando las tendencias opuestas de las huellas sucesivas conducen desde estructura primitivamente asimétrica a un estado de simetría en el que la imagen es una pareja de cualidades incompatibles y no obstante reunidas juntas.

La imagen, al devenir símbolo, puede llevar entonces a la invención. Esta corresponde a la resolución de un problema e implica un salto o poder amplificante, puesto que la resolución va más allá de un único fin o propósito preestablecido. En la invención las propiedades del objeto superan la expectativa de un único fin previsible de antemano, los efectos de la invención sobrepasan la resolución de un único problema. Para Simondon:

Dicho de otro modo, las imágenes sufrirían mutaciones sucesivas que modificarían sus relaciones mutuas haciéndolas pasar de un estatus de primitiva independencia mutua a una fase de interdependencia en el momento del encuentro con el objeto, luego a un estado final de ligazón sistemática y necesitante donde las energías primitivamente cinéticas se convirtieron en tensiones de un sistema. La invención podría ser entonces considerada como un *cambio de organización* del sistema de las imágenes adultas que conducen la imagen mental, mediante un cambio de nivel, a un nuevo estado de imágenes libres que permiten recomenzar una génesis: la invención sería un renacimiento del ciclo de las imágenes, que permite abordar el medio con nuevas anticipaciones de donde saldrán adaptaciones que no habían sido posibles con las anticipaciones primitivas, y luego una nueva sistemática interna y simbólica.⁵⁶

55. Gilbert Simondon, *Curso sobre la percepción* (Buenos Aires: Cactus, 2012), 9.

56. Simondon, *Imaginación*, 26.



La invención corresponde como se dijo a la resolución de un problema, que es una interrupción de una ejecución de una conducta a causa de un obstáculo que juega el rol de una barrera. Una situación problemática es aquella que dualiza la acción, porque carece de un término medio o existe incompatibilidad entre dos partes. La solución aparece como la restitución de una continuidad de la operación mediante una evolución visible en la estructura de la realidad dada.

La invención es la aparición de la compatibilidad extrínseca entre el medio y el organismo y de la compatibilidad intrínseca entre los subconjuntos de la acción. El rodeo, la fabricación de un instrumento, la asociación de varios operadores son diferentes medios de restablecer la compatibilidad intrínseca y extrínseca.⁵⁷

La raíz de la solución en la invención está según lo dicho en la comunicación entre dos órdenes de magnitud, el del resultado y el del acontecimiento-problema, cuyos datos resultan modificados. La invención recurre a mediaciones distintas y es un sistema de transferencia entre órdenes diferentes. Un ejemplo entre lo individual y lo colectivo se da en el caso de empujar una roca pesada, asunto que no se logra de forma individual pero sí de forma colectiva, y se pueden emplear distintas mediaciones para ello. La acción individual de empujar es compatible con la suma de las acciones de los otros individuos gracias a la simultaneidad aditiva de los empujes paralelos; es esta compatibilidad intrínseca la que vuelve posible la compatibilidad extrínseca de la relación entre la fuerza de un hombre y el peso de una fracción de la roca.

La etapa culmen en la cual el proceso de invención se formaliza de manera más perfecta es cuando se produce un objeto separable u obra independiente del sujeto, transmisible, puesta en común y que constituye el soporte de una relación de participación acumulativa –relación transindividual–. Consiste en la constitución de una cosa que puede existir y tener un sentido de manera independiente del viviente que la produjo. La creación de objetos permite el progreso, que es un tejido de invenciones que toman apoyo unas sobre otras, englobando las precedentes. El ejemplo de este proceso son los objetos técnicos, estéticos y protésicos, son invenciones que pueden alejarse del lugar y del momento de la invención y funcionar según las circunstancias psicosociales. Al respecto plantea el autor:

La capacidad de desprenderse del operador humano inicial –artista o productor– significa, para el objeto producido, el comienzo de una aventura libre, que implica tantas oportunidades de supervivencia y transmisión a

57. Simondon, *Imaginación*, 158.



través de las eras como de peligros de reducción a la esclavitud o, más todavía, dentro de un registro de ambivalencia fundamental, otras tantas posibilidades de alienación para la actividad humana que está encerrada y como cristalizada en sus obras o productos.⁵⁸

En el caso del objeto estético, Simondon⁵⁹ explica que la invención de este genera un efecto de amplificación, que se da por un reclutamiento de realidades no previstas con anterioridad y la posterior inclusión de dichas realidades mediante un proceso de mediación entre ellas. El carácter acumulativo de las invenciones conlleva la incorporación de realidades no-humanas, como los objetos estéticos y técnicos, a un mundo que tiene sentido para el hombre. De acuerdo con el autor:

Todo inventor en materia de arte es futurista en cierta medida, lo que equivale a decir que sobrepasa el *hic et nunc* de las necesidades y de los fines enrolando en el objeto creado fuentes de efectos que viven y se multiplican en la obra; el creador es sensible a lo virtual, a aquello que exige, desde el fondo de los tiempos y en la humildad estrechamente situada de un lugar, la rienda del porvenir y la amplitud del mundo como lugar de manifestación; el creador salva los fenómenos porque es sensible a aquello que, en cada fenómeno, es una exigencia de manifestación amplificante, el signo de un franqueamiento postulado hacia el porvenir. Es aquel en quien la génesis de las imágenes revela el deseo de existir de los seres; de existir, o más bien de existir una segunda vez renaciendo en un universo significativo en el que cada realidad local comunica con lo universal y en el que cada instante, en lugar de ser sepultado en el pasado, es el origen de un eco que se multiplica y se matiza diversificándose.⁶⁰

Conclusiones

En la presente indagación sobre la noción de imagen en José Luis Pardo y Gilbert Simondon se han encontrado varios elementos de relación entre los autores que se resaltan a continuación. En principio, la aproximación realizada a la historia de la noción de imagen desde distintas ciencias sociales y humanas nos permitió observar dos puntos importantes: primero, el hecho de que esta ha pasado del

58. Gilbert Simondon, *Sobre la técnica* (Buenos Aires: Cactus, 2017), 35.

59. Simondon, *Imaginación*, 202.

60. Simondon, *Imaginación*, 204-205.



descrédito al crédito a partir de los años de 1950⁶¹. Anteriormente se asociaba la imaginación únicamente como el proceso propio de la creación artística y en algunas posturas filosóficas se consideraba que este modo de pensamiento imaginario era inferior o estaba subordinado al modo de pensar racional o formal. Segundo, se ha asociado fuertemente la noción de imagen con la psicología de las facultades a lo largo de la historia, por lo que se ha estudiado la imaginación como proceso psicológico asociado al funcionamiento inconsciente desde el psicoanálisis, o bien a la forma de propagación de creencias en las teorías sociológicas e históricas sobre las representaciones sociales y los imaginarios. Sin embargo, los autores planteados han propuesto un abordaje novedoso de la imagen estableciendo así relaciones entre la filosofía y la estética.

De este modo, comprendimos la imagen como espacio desde Pardo, entendida esta como escenario extemporáneo que prefigura las relaciones entre los individuos por medio de la creación de hábitos y hábitats. La imagen como espacio no es una imagen subjetiva ni mental, es exterior, existe por sí misma en un primer momento antes de la formación de subjetividades, a la vez que da paso a la formación y expresión de estas. Lo anterior de tal forma que, en un primer momento existe la exterioridad del espacio y solo en un segundo momento esta se convierte en interioridad psicológica a través de la sensibilidad. Ese carácter de exterioridad y extemporaneidad de la imagen como espacio es lo que dificulta que el sujeto pueda percibirla, puesto que su subjetividad está atravesada por el tiempo como sucesión y tiende a crear secuencias de imágenes con sentido o historias.

Lo anteriormente dicho lo podemos relacionar con el primer momento de exterioridad de las imágenes planteado en Simondon, en donde efectivamente las imágenes son exteriores al sujeto y poseen una relativa independencia de este. Es solamente cuando el sujeto anticipa, percibe y organiza dichas imágenes que estas cobran sentido porque ya hacen parte de una subjetividad, aunque mantienen siempre su independencia como cuasiorganismos que habitan a ese sujeto, y le permiten resolver tensiones a la vez que pueden llevar a la invención para recomenzar nuevamente el ciclo. Es importante aclarar que ambos autores coinciden en la exterioridad de la imagen, pero también coinciden en la función de la misma para la constitución de la subjetividad. Ambos autores coinciden en una crítica a aquella concepción filosófica de la imagen que la restringía a ser solamente un simulacro de lo real y como inferior a

61. Escobar, *Lo imaginario*, 30.



las Ideas, los conceptos o la razón. De hecho, destacan la importancia de la imagen como precursora en el proceso de individuación.

Complementario a lo dicho, consideramos que Simondon realiza un aporte significativo a la teoría de la imagen, en tanto no restringe su análisis a la psicología de las facultades ni a la imagen mental propiamente dicha, aunque sí considera el aspecto subjetivo de la imagen —que se sirve de la percepción y de la afectividad—; puesto que para él las imágenes son exteriores en un principio al sujeto y poseen un grado de independencia en su funcionamiento. Pero adicionalmente, el asunto fundamental que deseamos destacar de la teoría de la imagen desde Simondon es que propone una aproximación genética a la explicación del devenir de la imagen como un ciclo, en el cual la imagen es exterior al sujeto, posteriormente es anticipada y percibida por este, e interactúa con la dimensión afectivo-emotiva del mismo, para en algunos casos dar como resultado un símbolo que combina aspectos cognitivos afectivos y conativos y que puede llevar a la invención.

De Simondon retomamos además el hecho de que plantea una teoría de la individuación general del ser, entendido este como devenir. Es decir, parte de una visión amplia sobre el proceso de conformación de los individuos y su medio asociado. Los individuos son tanto físicos como vivientes, pero no existen únicamente como entidades individualizadas, de hecho, hacen parte de un sistema que a su vez conforman y son formados por este en un proceso de intermodificación. Tanto Pardo como Simondon plantean una continuidad entre los distintos individuos que existen, no hay una brecha absoluta entre el ser humano y los demás seres. En Simondon encontramos, por ejemplo, que existen modos de funcionamiento biológico y psíquico, pero no existe un tipo de individuo únicamente psíquico y por ende superior. En Pardo encontramos que los individuos son formas de expresión del mundo mismo, que también se expresa con grados variables de intensidad⁶².

Por lo anterior, el proceso de individuación para Simondon no tiene como resultado únicamente al individuo sino siempre a la pareja individuo-medio asociado. Lo anterior lo asemejamos con la postura de Pardo en tanto que se cuestiona la visión unidireccional según la cual los seres humanos creamos los espacios en los cuales vivimos, de hecho, se plantea que son los espacios los que prefiguran las relaciones entre los individuos mediante la generación de hábitos y hábitats, que crean cuerpos y ciudades. En Simondon, es esa energía preindividual caótica e indeterminada la que sirve de potencial para la individuación, aunque el resultado

62. Deleuze, *Diferencia*, 18.



de esta no está predeterminado, ya que es resultante de una coconstrucción del mundo. Lo preindividual existe únicamente de forma virtual, pero se actualiza con cada proceso de individuación.

Finalmente, queremos enfatizar un punto fundamental de las relaciones encontradas entre los autores mencionados y es el carácter inventivo de la imagen, que retoma Pardo al igual que Simondon. Pardo plantea que la imaginación no es únicamente una reproducción subordinada a la percepción y a la razón. Al contrario, plantea que la imagen tiene la potencialidad de rebasar lo sensible, y por ello no se restringe a una reproducción de la naturaleza, sino que se refiere más bien a una auténtica producción de naturaleza, es una imaginación creadora. En Simondon, como ya hemos dicho, la imagen es precursora de individuación, propicia no solamente un ajuste a las condiciones preestablecidas, sino una capacidad de amplificación de la realidad por medio de la invención, que permite concretar nuevas formas y modos de ser en el mundo gracias a la creación de conductas, respuestas, fantasías, objetos técnicos y estéticos, entre otros.

Bibliografía

Fuentes primarias

Documentos impresos y manuscritos

- [1] Escobar, Juan-Camilo. *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín: Universidad EAFIT, 2000.
- [2] Pardo, José-Luis. *Deleuze: violentar el pensamiento*. Fuenlabrada: Cincel, 1990.
- [3] Pardo, José-Luis. *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.
- [4] Pardo, José-Luis. *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos, 1992.
- [5] Simondon, Gilbert. *Curso sobre la percepción*. Buenos Aires: Cactus, 2012.
- [6] Simondon, Gilbert. *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- [7] Simondon, Gilbert. *La individuación: a la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires: Cactus, 2015.
- [8] Simondon, Gilbert. *Sobre la técnica*. Buenos Aires: Cactus, 2017.



Fuentes secundarias

- [9] Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- [10] Bachelard, Gastón. *La intuición del instante*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- [11] Bardin, Andrea. “Elements for a Philosophy of Individuation”. En *Epistemology and Political Philosophy in Gilbert Simondon. Individuation, Technics, Social Systems*, Andrea Bardin, 3-20. Londres: Springer, 2015.
- [12] Bardin, Andrea. “On Substances and Causes Again: Simondon’s Philosophy of Individuation and the Critique of the Metaphysical Roots of Determinism”. En *Morphogenesis and Individuation*, editado por Alejandro Sarti, Federico Montanari y Francesco Galofaro, 3-32. Nueva York: Springer, 2015.
- [13] Bergson, Henri. *Memoria y vida*. Madrid: Alianza, 1977.
- [14] Chabot, Pascal. *The Philosophy of Simondon. Between Technology and Individuation*. Londres: Bloomsbury, 2003.
- [15] Chemama, Roland. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- [16] Combes, Muriel. *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- [17] Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1983.
- [18] Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1983.
- [19] Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- [20] Descartes, René. *Discurso del método. Tratado de las pasiones*. Barcelona: RBA, 1994.
- [21] Ferrater-Mora, José. *Diccionario de filosofía. Tomo II. E-J*. Barcelona: Ariel, 1994.
- [22] Honderich, Ted, ed. *Enciclopedia Oxford de filosofía*. Madrid: Tecnos, 2001.
- [23] Jung, Carl. *Recuerdos, sueños y pensamientos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
- [24] Lacan, Jacques. “Lo simbólico, lo imaginario y lo real”. Conferencia presentada en el Hospital psiquiátrico de Saint Anne, París, 8 de julio de 1953.
- [25] Laplanche, Jean y Jean-Bartrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1996.
- [26] Montoya-Santamaría, Jorge-William. “El acontecimiento discursivo como espacio”. *Sociología: Revista de la Facultad de Sociología de UNAULA*, no. 21 (1998): 53-60. <https://publicaciones.unaula.edu.co/index.php/sociologiaUNAULA/article/view/635>
- [27] Montoya-Santamaría, Jorge-William. *La individuación y la técnica en la obra de Simondon*. Bogotá: Aula de Humanidades, 2019.

- [28] Parra, Juan-Diego. “¿Qué es un estetograma? Reflexiones en torno al devenir sensible del espacio”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 3 (2015): 64-84. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica/article/view/91679>
- [29] Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada, 1964.





Está en
Zona Amarilla
Carga y Descarga
19:30 a 00:00 horas



GALERÍA

Traducción
Selección de poemas de Tristan Derème

Juan-Carlos Atehortúa-Sampedro



Edición 16 (Julio-diciembre de 2022)
E-ISSN 2389-9794



Traducción

Selección de poemas de Tristan Derème

Translation. Selection of Poems by Tristan Derème

Tradução. Seleção de poemas de Tristan Derème

Juan-Carlos Atehortúa-Sampedro*

Nota de traducción: Tristan Derème fue uno de los poetas franceses de principios del siglo XX que rápidamente cayó en el olvido. Su obra más representativa fue *El pequeño Pataxú* (1929), la cual ha sido propuesta como fuente de inspiración de *El Principito* de Saint Exupéry. No obstante, Derème escribió decenas de poemas recopilados en diversas obras. En esta ocasión, presentamos algunas creaciones poéticas que Tristan Derème realizó y plasmó en su libro *Petits Poèmes* (1910). Los poemas traducidos del francés al español se encuentran en la segunda parte del libro. En ellos se pueden observar impresiones sobre la vida, el amor, el pasado, los sueños, la figura del escritor.

Palabras clave: Tristan Derème; poesía francesa; traducción literaria.

Translation Note: Tristan Derème was one of the French poets of the early 20th century who quickly fell into oblivion. His most representative work was *El pequeño*

* Magíster en Literatura por la Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín, Colombia). Profesor de la Escuela de Idiomas de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia)  <https://orcid.org/0000-0002-0469-7808>

 juanc.atehortua@udea.edu.co





Pataxú (1929), which has been proposed as a source of inspiration for *The Little Prince* by Saint Exupéry. However, Derème wrote dozens of poems collected in various works. On this occasion, we present some poetic creations that Tristan Derème made and captured in his book *Petits Poèmes* (1910). The poems translated from French to Spanish are in the second part of the book. In them you can see impressions about life, love, the past, dreams, the figure of the writer.

Keywords: Tristan Dereme; French poetry; literary translation.

Nota de tradução: Tristan Derème foi um dos poetas franceses do início do século 20 que rapidamente caiu no esquecimento. Sua obra mais representativa foi *El pequeño Pataxú* (1929), proposta como fonte de inspiração para *O Pequeno Príncipe* de Saint Exupéry. No entanto, Derème escreveu dezenas de poemas reunidos em várias obras. Nesta ocasião, apresentamos algumas criações poéticas que Tristan Derème realizou e capturou em seu livro *Petits Poèmes* (1910). Os poemas traduzidos do francês para o espanhol estão na segunda parte do livro. Neles você pode ver impressões sobre a vida, o amor, o passado, os sonhos, a figura do escritor.

Palavras-chave: Tristan Dereme; poesia francesa; tradução literária.

IV

Destapemos el tintero y, de principio a fin,
 escribiré, para su gusto, un libro lamentable
 en el que, con el corazón aplastado bajo varios universos,
 quiero agonizar a lo largo de dos mil versos.
 ¡Oh prodigio! Mi pluma en el fondo de los tinteros
 arponeará los adjetivos lacrimógenos
 vibrantes como las anguilas de los fosos.
 Y pequeños pañuelos serán debidamente fijados
 en los márgenes de estos poemas patéticos.
 Un volumen en dieciochoavo¹ en las buenas tiendas

V

¡Para qué buscarte, gloria, vieja etiqueta!
 ¿Y qué sueño he puesto en los versos de mi folleto?
 El doloroso poema con el que mi frente se exalta,

1. Formato de libro resultado de doblar una hoja de impresión en dieciocho hojas (36 páginas).



vendido será por aquellos que amo al buquinista².
Ante la jauría de los rascadores, vuelo de becasdas³,
mañana se borrarán las palabras dedicadas;
y si, en el país amable donde caemos,
Mi libro aún no sirve de empaque para caramelos
al menos podremos ver el amor que sentimos,
en vitrina, al precio de cuarenta céntimos.

VI

Tú que pasas pisando la nieve de la calle,
mira sobre mi puerta dos leones y una grulla
que un viejo catalán esculpió en la piedra.
Medita, y que tu sueño con líneas de claridades nuevas,
para escoger el grupo de las estrellas,
que abren sus alas de oro como grandes velas,
sueña, cabeza en alto, con un cielo encantado,
y burla a los leones de la realidad.

VIII

Si has bebido el vino supremo de las ideas,
para ti el cielo es negro y las vírgenes viejas.
Y, con los postigos cerrados a los esplendores del verano,
te exaltas ante tus libros anotados;
en la noche las páginas vibran como alas
mientras el tintero lanza haces de luces.
Con la frente inclinada bajo la lámpara lees,
cubriendo tu sueño en el orgullo de largos pliegues,
hasta la hora en la que, moviendo la puerta con un dedo delicado,
Ella aparece, sonriendo bajo su pequeña sombrilla.

XI

He dejado mi corazón a lo largo del camino
como las ovejas su lana,
y siempre esperé que un tierno mañana
me abriese una herbosa llanura.

2. Librero, vendedor de libros antiguos y de ocasión.

3. Conocida también como chocha perdiz, es un ave limícola que habita en los bosques de Europa y Asia. Es reacia a volar, pero frente a una amenaza cercana, emprende un vuelo errático y zigzagueante a baja altura entre los árboles.



Y siempre bajo mis pasos la pringamosa y los guijarros;
 Porque es en vano que anuncias,
 Después de la tormenta, esperanza, las mañanas estrelladas,
 y la alfalfa tras la zarza.
 Marcha entonces, vieja oveja, ¡marcha! Hay que marchar
 Hacia una meta secreta y suprema.
 ¡Pero desconfía del final, la ruta y el pastor,
 y del destino como de ti misma!

XVI

En las noches tristes, delante de la mesa de un café,
 mientras se agita un aire espeluznante
 que canta con amargura una jovencuela raquítica
 junto a un violinista cubierto de maquillaje
 cuya sonrisa fatua dura desde hace años,
 veo flotar, sobre los cráneos luminosos
 viejos habituales que sueñan, el humo
 de mi pipa donde sonrío una figura amada.

XX

Revivo delicadamente viejos pensamientos,
 y su frágil palidez de vestigios borrados,
 que reaviva los graves dolores del recuerdo,
 hace que incluso mi sueño a tu sueño se una.
 Tiernos como flores, ligeros como plumas,
 así pasan todos los placeres que elegimos;
 y mi corazón atravesado por su triste aroma
 lamenta el encanto perdido y los días desaparecidos.
 ¡Ah! ¡qué la hora de dicha y alegría renazca,
 cuando gloriosa en la belleza de tu juventud,
 y radiante como una espléndida mañana,
 otro cielo forjabas en tu sueño! –El jardín
 en el silencio extiende sus desiertos senderos,
 y el óxido ataca a los lavabos cincelados,
 ¡Por desgracia!– Y pertenezco al pasado radiante,
 a los días que iluminaba la flama de tus ojos,
 cuando mi corazón ignorante de tristezas sombrías
 era dócil y ligero como un perfume de rosas.

XXI

En la fría alba invernal, llovizna
sobre los palacios endebles y los muros en ruina;
la iglesia donde se unían la mirra y los cantos
se derrumba; sobre los pisos crece la hierba de los campos;
y los techos destripados por los pedazos de roca
se desploman, la hiedra se aferra a las gárgolas.

En la desierta ciudad, bajo la luz de las antorchas,
ingreso y registrando las bodegas, las tumbas,
del alba al crepúsculo y de la noche a la aurora,
abrumado, me mezclo en el pasado que adoro.
Y allí espejos, perlas, collares,
preciosos anillos en tus dedos familiares,
y lirios traspasados cuya alma respiraste.
¡Mi corazón de tristeza y de dolor desfallece
evocando, entres esto escombros, tus ojos!
¡Ah! déjame derramar lágrimas silenciosas

XXIII

Ahora que tus ojos están cerrados y que tu voz
no murmurará más las frases de antaño;
porque te he perdido, ¡desgraciadamente! y la vida
es igual al jardín solitario, envidio
al guerrero abrazado por heroico ardor,
que, vestido de oro, gladio en mano, en el esplendor,
blasfemando y erguido, feroz, sobre su caballo,
en medio del tumulto y de la sangre que corre,
se lanza, golpea y muere, perforado por mil dardos,
en los pliegues triunfales de los rojos estandartes!

XXV

Ahora que la nieve ha blanqueado la casa,
saca a pasear tu dolor y mira a la distancia,
por encima de los cipreses fúnebres y las tumbas,
tus sueños apartarse como un vuelo de palomas.





GALERÍA

Artista Invitado
Otra Medellín otra

Omar Portela



Edición 16 (Julio-diciembre de 2022)
E-ISSN 2389-9794



Artista Invitado

Otra Medellín otra

Guest Artist. Another Medellin Other
Artista convidado. Outro Medellín outro

Omar Portela

Gracias a mi formación escolar en los años de bachillerato tras estudiar una media técnica de construcciones civiles, mi enfoque fotográfico ha estado fuertemente marcado por la fotografía de arquitectura y la fotografía de paisajes urbanos, siendo esta, sin duda alguna, una de mis temáticas preferidas. Actualmente y gracias a mi formación reciente en ciencias humanas en la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín, he sumado a esta exploración, la mirada al contexto social de mi ciudad y, especialmente, de la zona que más me gusta retratar: el centro de Medellín.

Cuando estaba iniciando como fotógrafo coincidí con personas que influyeron en el rumbo que tomé al respecto. Una de ellas fue Óscar el papá de una gran amiga de infancia, con quien estudié primaria en la Universidad Pontificia Bolivariana. Cuando Óscar me reconoció, habilitó el permiso para que a pudiera entrar a su oficina ubicada en el último piso del edificio Furatena, el que fuera en su momento el edificio más alto del país. También coincidí en Medellín con conocidos y familiares con los que había perdido casi todo contacto y, gracias a ellos, he podido





tener las condiciones físicas para visibilizar la ciudad de una forma distinta. Mis fotos no son postales comunes de la ciudad, ya que el acceder a locaciones altas logro transmitir otra imagen de ciudad, esa donde al transitar el centro y ver esos edificios altos con fachadas de vidrio y las grandes avenidas, veo una Medellín con aspiraciones de estar a la altura de las grandes ciudades del mundo, en términos estéticos y arquitectónicos.



Al avanzar en ese “caminar” por las azoteas de los grandes edificios de la ciudad como el Coltejer o el del Café, los dos más altos de Medellín, tuve en cuenta el trabajo de fotógrafos reconocidos como Margaret Bourke-White y Lewis Hine, quienes retrataron desde las alturas la transformación de Nueva York, sin dejar nunca de lado el contexto en el que se encontraban. Por otra parte, alentado por la estética y tendencias de las nuevas redes sociales como Instagram, en donde



se ven fotografías desde las alturas a ciudades como Tokio, Dubái o Nueva York, también empecé a hacerlo por mi parte con el fin de mostrar las joyas arquitectónicas de Medellín, registrar sus dinámicas particulares y, que esta puede estar a la altura de las grandes ciudades del mundo, obviamente a una escala y dimensión un tanto más pequeña por las mismas condiciones geoespaciales de su ubicación en el territorio.

Figura 1. Otra vista del centro



Fotografía digital, 9 de septiembre de 2020.

Realizada en el sector Guayaquil de Medellín, un lugar densificado de la ciudad, donde convergen gran cantidad de ciudadanos, edificaciones, avenidas y diferentes medios de transporte. En esta imagen quise resaltar una perspectiva más ligera de un espacio tan atiborrado de objetos y personas. Desde arriba luce muy diferente. Margaret Bourke-White (1904-1971, fotógrafa y documentalista



norteamericana) es una gran fuente de inspiración para la realización de este tipo de fotografías, ya que ella en su quehacer, retrató a Nueva York desde las alturas de edificios como el Chrysler. Así se llega a otra mirada de la misma ciudad que la mayoría solo conocen desde un congestionado abajo.

Figura 2. Las luces están llegando



Fotografía digital, 27 de mayo de 2021.

Siguiendo la estela de Margaret Bourke-White procuro registrar los espacios más comunes desde otra perspectiva. Por ejemplo, en esta fotografía tomada desde la azotea del Edificio del Café, el segundo más alto de Medellín, destaco como del Parque de Berrío, epicentro de Medellín, se ven solo las luces de la ciudad que comienzan a encenderse en sus edificios y espacios públicos al llegar la noche.

Figura 3. Oscuridad y Luz Urbana



Fotografía digital, 22 de febrero de 2021.

Realizada en el sector de La Alpujarra en Medellín, esta fotografía contrasta las marcadas sobras de cuando cae la noche y las luces aparecen. Es precisamente la Plaza de las Luces la que se roba el protagonismo, siendo un espacio de “luz” pero, que, a su vez, está llena de sombras. Esta fotografía dialoga con mi trabajo realizado registrando la ciudad desde arriba.



Omar Portela
Artista Invitado: Otra Medellín otra



Figura 4. Vista a la luz



Fotografía digital, 1 de diciembre de 2020.

Esta fotografía se realizó durante el confinamiento por la pandemia Covid-19 que impedía aglomeraciones. Para la época de navidad se instaló en el centro de Medellín una luz visible desde toda la ciudad, como una forma de sustituir los alumbraos que no pudieron instalarse ese año por la emergencia sanitaria. Esta fotografía fue capturada desde una de mis azoteas favoritas, en la del edificio de la Cámara de Comercio ubicado a 139 metros sobre el suelo.

Figura 5. Renovación en soledad



Fotografía digital, 5 de abril de 2020.

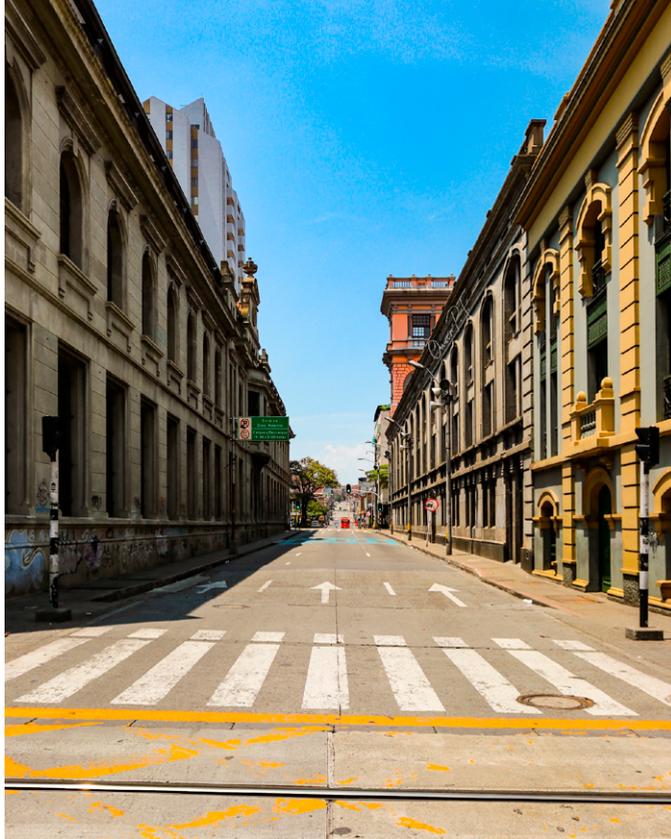
Realizada desde el icónico hotel Nutibara, la fotografía muestra la plaza más famosa de la ciudad (Plaza Botero), deshabitada casi en su totalidad, lo cual dio un tiempo para que se renovara en soledad, fuera del agitado ritmo y concurrencia de ventas, turistas y locales que normalmente la caracteriza.

Este trabajo, a mis 24 años, ha dado como resultado exposiciones fotográficas sobre esta temática, la primera de ellas en la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín, y, otra, itinerante en la ciudad, así como una exposición en Bogotá; ciudad que también he tenido la oportunidad de recorrer desde sus azoteas. Pero, este no ha sido mi único enfoque, así como Bourke-White fue fotógrafa de guerra y Hine retrató las condiciones laborales que afrontaban los niños y demás trabajadores por la época de la gran depresión, he entendido el contexto y los momentos históricos por los que hemos atravesado recientemente. Esto me llevó a recorrer la ciudad durante la cuarentena del 2020 para observar cómo se comportaba la vida. Esta experiencia alrededor de la pandemia me permitió llevar a cabo otras exposiciones.





Figura 6. Soledades



Fotografía digital, 22 de marzo de 2020.

Durante el confinamiento estricto a raíz de la pandemia por el Covid-19 tomé esta fotografía, en la calle Ayacucho, una de las más congestionadas del centro de la ciudad. Por eso es tan significativa su soledad, evidencia de la radicalidad de la coyuntura. De esta manera resaltan los edificios patrimoniales, que gracias a esa soledad dejan ver con mayor contundencia su valor arquitectónico y sus atributos estéticos. Para este tipo de fotografías tomo como fuente de inspiración el trabajo del fotógrafo francés Eugène Atget quien, en el siglo XIX, quiso resaltar la arquitectura en las escenas cotidianas francesas.

Figura 7. *Mientras la ciudad respira*



Fotografía digital, 7 de abril de 2020.

Esta fotografía evidencia en un cielo extremadamente azul y despejado, como la ciudad, al dejar de dar espacio para los carros, las fábricas y el smog, se toma un tiempo y respira tras la ausencia de todo lo que día a día la mueve, y así entrega un aire más limpio, de ese mismo que ella respira.



Omar Portela
Artista Invitado: Otra Medellín otra



Figura 8. Historia y colores



Fotografía digital, 3 de noviembre de 2021.

Realizada el día que se activó la iluminación en la fachada del edificio donde funcionó la sede administrativa de la empresa de navegación a vapor por el Río Magdalena (La Naviera). Los colores llenaron de vida a un edificio que estuvo abandonado por años.

En esa dinámica de entender el espacio que habito, que amo y vivo día a día, también he trabajado con colectivos que contribuyen a dignificar la vida de las personas en situación de calle, lo cual me ha llevado a desarrollar un amplio registro fotográfico de las dinámicas que se dan en esta esfera social. Así mismo, con el ánimo de entender la dinámica del paro nacional que atravesó Colombia en mayo de 2021, salí a las calles a retratar las manifestaciones culturales e incluso los momentos más álgidos de enfrentamientos entre las Fuerzas Públicas y los manifestantes, siempre teniendo en mi mano no más que mi cámara.

Figura 9. Presencia



Fotografía digital, 10 de abril de 2021.

Realizada en las calles del centro de Medellín, esta fotografía al estilo urbano y callejero quiere resaltar la presencia de los ciudadanos que se han invisibilizado en numerosas ocasiones, pero que siempre está entre nosotros. Con ella quise transmitir esa “presencia” o imponentia que se le atribuye mayormente a escenografías lujosas, cargadas de elementos ostentosos y de poder, aunque adaptándolo aquí a su forma.



Omar Portela
Artista Invitado: Otra Medellín otra



Figura 10. *En medio del fuego*



Fotografía digital, 1 de mayo de 2021.

Realizada en medio de las marchas del día del trabajo del 1 de mayo en Medellín, justo en el momento en que se desató el enfrentamiento entre la Fuerza Pública y los manifestantes. En este tipo de fotografía existen grandes referentes como el fotógrafo israelí Oded Balilty, cuyo trabajo he seguido desde tiempo atrás.

Figura 11. Diversos íconos



Fotografía digital, 4 de junio de 2021.

Esta fotografía fue tomada durante la marcha del *Pride* del 2021. En ella resaltan dos elementos icónicos, contrastados entre sí: por un lado, está la icónica bandera del arcoíris, la cual simbolizar la diversidad y la lucha por los derechos de la comunidad LGBTQ+; y por otro, el edificio Coltejer, ícono de la ciudad de Medellín. El propósito era que ambas imágenes paradigmáticas dialogaran una misma imagen.

Mi trabajo con la fotografía de arquitectura me ha permitido desde recibir ofertas laborales en diversos medios del país para ilustrar temas de ciudad, hasta ser invitado a diversas exposiciones colectivas, las cuales han sido gestionadas y organizadas por diversas entidades reconocidas del país y de la ciudad, y a tres exposiciones individuales que me han permitido llevar a galerías y espacios



Omar Portela
Artista Invitado: Otra Medellín otra



culturales mi forma de ver el territorio. Como he retratado tantas veces el Metro de Medellín, recientemente la empresa publicó en todas sus redes una galería virtual con mi trabajo fotográfico y con las respectivas descripciones que explican el trasfondo de la foto, particularmente de ese caminar la ciudad desde las alturas.

Todos los días no solo salgo con mis libros de la universidad, o mi chaqueta por si hace frío, siempre cargo mi cámara porque todos los días puedo encontrarme con algo diferente en mi recorrido; nunca un atardecer será igual a otro, así como cada día tiene una nueva escena que compartiros.

Breve reseña biográfica

Omar Portela nació en Aruba en 1998. Actualmente es estudiante del pregrado en Historia de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín. También se desempeña como fotógrafo en el periódico *Centrópolis* de la Corporación Cívica Centro de Medellín. También está trabajando en la Gerencia del Centro de Medellín, como fotógrafo y parte del equipo de comunicaciones de dicha dependencia. Del mismo, Omar está vinculando con Edificio Coltejer P.H. como investigador y fotógrafo para realizar el libro conmemorativo de los 50 años de construcción del edificio.

En 2018 Omar fue contactado por Corpocentro, quien se interesó por su trabajo al ver sus fotografías diferenciales sobre el centro de la ciudad. El llamado inicial fue para venderles la fotografía de la portada conmemorativa de sus 15 años. Desde entonces hace parte de su equipo de trabajo, y comencé a vivir desde otra mirada el centro de la ciudad. Asimismo, Omar ha trabajado para diferentes corporaciones culturales, la Alcaldía de Medellín y ha expuesto en galerías, centros culturales, bibliotecas y el Museo de Arte Moderno en la exposición *Medellín Pulso de Ciudad* (2023).

El trabajo fotográfico de Omar se caracteriza por enlazar arquitectura, historia, patrimonio y temas sociales. Por tal motivo fue invitado en el 2021 por la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Bogotá, concretamente el curso énfasis en Investigación y proyecto patrimonial, para dictar una conferencia sobre arquitectura y patrimonio en el marco de las coyunturas sociales de ese año. Omar también fue invitado como docente del taller de fotografía *Fotolab 2021*, organizado por la Secretaría de Cultura de la



Alcaldía de Medellín en la UVA Nuevo Occidente. Por otro lado, Omar ha sido invitado de la televisión regional en algunos programas de Teleantioquia y Telemedellín para hablar sobre sus investigaciones alrededor de la historia de la ciudad desde la arquitectura.

Figura 12. *El que está detrás del lente*



Fotografía digital, 10 de julio de 2021.

Realizada en la azotea del hotel Nutibara, muestra en un autorretrato al hombre que siempre, desde las alturas y desde las calles está retratando la ciudad. Pocas veces, se conoce el rostro de quien está detrás de las fotografías. La imagen propone un aire de soledad y silencio en el fotógrafo en contraste con la agitada ciudad

 https://www.instagram.com/omar_portela/
 omar.portelat@gmail.com



GALERÍA

Videoarte
Paisajes codificados

Esteban Gutiérrez-Jiménez



Edición 16 (Julio-diciembre de 2022)
E-ISSN 2389-9794



Videoarte

Paisajes codificados

Videoart. Coded Landscapes

Videoarte. Paisagens codificadas

Esteban Gutiérrez-Jiménez*

Descripción de la obra

En mi quehacer como investigador y artista estudio los cambios culturales que generan las tecnologías digitales y la forma en que se hace necesario visibilizar sus estructuras, sus mecanismos y su funcionamiento, como instrumento de empoderamiento sobre los discursos que propagan. Con este objetivo, exploro las imágenes digitales desde su estructura técnica y su poder discursivo, mediante el diseño de programas informáticos que exploran las características específicas de la información visual, para modificar o reinterpretar sus resultados.

La serie de obras presentadas en esta galería, exploran la relación dinámica del paisaje urbano con el paisaje natural. Una lucha constante en las urbes colombianas, que se desarrollan y transforman constantemente por el impacto de las promesas de modernización y las fuerzas de la naturaleza andina. A través de programas computacionales, desarrollados para cada propuesta, se usa la información de una

* Doctor en Arte y Arquitectura por la Universidad Nacional de Colombia – Sede Bogotá (Bogotá, Colombia). Docente en la Facultad de Artes y Humanidades y coordinador de la maestría en Artes Digitales del Instituto Tecnológico Metropolitano (Medellín, Colombia)  <https://orcid.org/0000-0002-6246-0593>
 estebangutierrez@itm.edu.co





extensa colección de fotografías y videos paisajísticos, para construir escenas digitales que cambian constantemente. Las diferentes propuestas revisan problemas como el crecimiento urbano, el impacto de la pandemia de inicios de la década 2020 y el retorno de la naturaleza a los territorios urbanos.

Referentes creativos

Estos procesos creativos están influenciados por el trabajo académico, investigativo y creativo de desarrolladores como Casey Reas y Ben Fry (<https://processing.org/>), Daniel Shiffman (<https://natureofcode.com/>) y John Madea (Madea Studio). Formalmente, las piezas se inspiran en propuestas muy diversas, desde la pintura europea de los siglos XVI y XVII hasta el desarrollo gráfico de películas como *Tron* (Steven Lisberger, 1982) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). De igual manera, este trabajo se alimenta de las propuestas del *net art* y *software art* de finales del siglo XX y e inicios del XXI.

Biografía

Artista e investigador orientado al estudio de la intersección entre práctica artística y los sistemas digitales. Mi investigación se inscribe dentro de un programa general de alfabetización digital donde he desarrollado el concepto de material digital en el libro *Caminos de la creación digital. Arte y computación* (Medellín: Fondo Editorial ITM, 2021), y he propuesto un modelo teórico para el análisis de la apropiación creativa de las tecnologías por parte de los artistas.

Mi trabajo creativo ha sido presentado en ciudades como Nueva York, São Paulo, Lima, Madrid, Bogotá o Medellín, dentro de proyectos curatoriales orientados al arte digital y al espacio público. Mi trabajo académico y creativo ha sido galardonado con la Beca Nacional de Creación del Ministerio de Cultura 2005, la Beca de Estudiante Sobresaliente de Posgrado 2012-2016 y Premio a Mejor Docente ITM 2021, entre otras distinciones  https://www.instagram.com/stbn_gtrrz/

Paisajes codificados

Todas las obras son realizadas con *software de artista* y sus características formales, temporales y de interacción varían de acuerdo con el espacio y plataforma de exposición.

Paisajes del aislamiento

Paisajes del aislamiento explora el cambio de equilibrio en las fuerzas que construyen el paisaje urbano, vivido desde la perspectiva de las torres de gran altura en las cuales se han acumulado las personas, mientras las fuerzas naturales recuperan pequeños territorios de la ciudad. Este proyecto fue creado específicamente para ser explorado en Internet, desde la otra ventana que permite explorar el mundo, la pantalla.

Figura 1



Título: Paisajes del aislamiento

Técnica: Imagen digital, video y programación informática

Duración: 18: 20 min

Año: 2020

Enlace: <https://vimeo.com/513988701> / https://www.instagram.com/p/CSXORZELH_v/

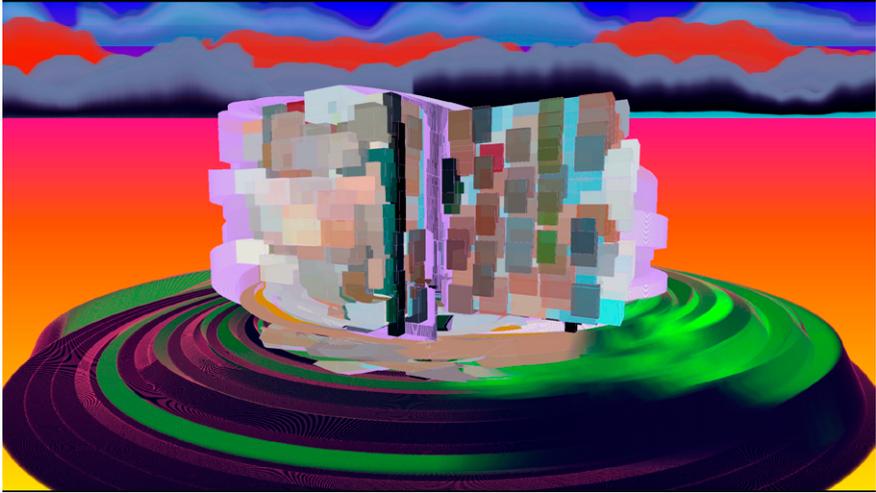
Ciclo

Audiovisual que reflexiona en torno a la pugna que se da entre el crecimiento urbano y la regeneración natural.





Figura 2



Título: Ciclo

Técnica: Imagen digital, video y programación informática

Duración: 7:18 min

Año: 2022

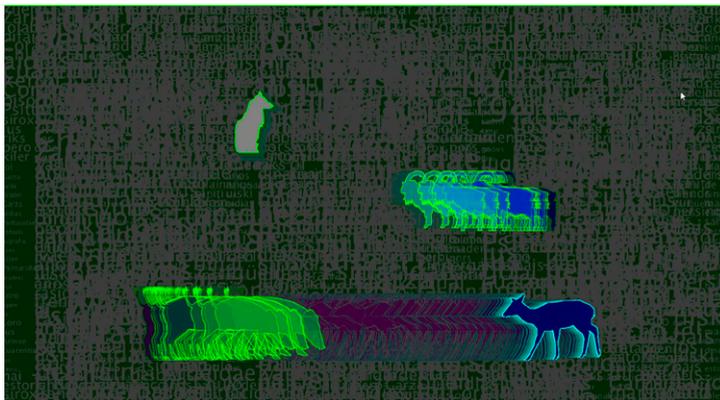
Enlace: <https://vimeo.com/715728111> / <https://www.instagram.com/p/CewUJEwJOFW/>

Avistamientos

Esta obra explora el incremento de avistamientos de fauna silvestre en las grandes urbes durante el encierro producido por la pandemia COVID-19. Estas apariciones son resultado del cambio de dinámicas entre humanos y animales en el espacio ciudadano; del incremento de tiempo dedicado a la contemplación; de la propagación de noticias falsas y propaganda en las redes sociales; y, en última instancia, del deseo humano por encontrar sentido en la catástrofe. En parte resistencia de la naturaleza y en parte mito urbano, los avistamientos son explorados en Sightings, como una lucha/diálogo con la naturaleza a través de múltiples lenguajes que, simultáneamente, presentan diferentes perspectivas y voces.

La obra fue realizada por el Colectivo UMMTI (Catalina von Wrangell, Julián Brijando, Carlos Patiño, Esteban Gutiérrez) en el marco del proyecto *On Trans-lation*, creación de arte colaborativo interdisciplinar. Instituto Tecnológico de Medellín y la Frost School of Music de Miami University.

Figura 3



Título: Avistamientos

Técnica: Imagen digital, video y programación informática

Duración: 2:30 min

Año: 2021

Enlace: <https://vimeo.com/517771432>

Pássaros (Medellín- São Paulo)

El proyecto *Arte conecta*, al lado de un grupo de personas del arte en Brasil, lleva piezas visuales a los muros públicos. Conecta a los ciudadanos mediante pantallas temporales de gran formato. Cada viernes crea un evento de unión en medio del distanciamiento social durante la cuarentena. El 8 de mayo de 2020 se presentó Pássaros (Medellín - São Paulo).

Figura 4



Título: Pássaros (Medellín- São Paulo)





Técnica: Imagen digital, video y programación informática

Duración: N/A

Año: 2020

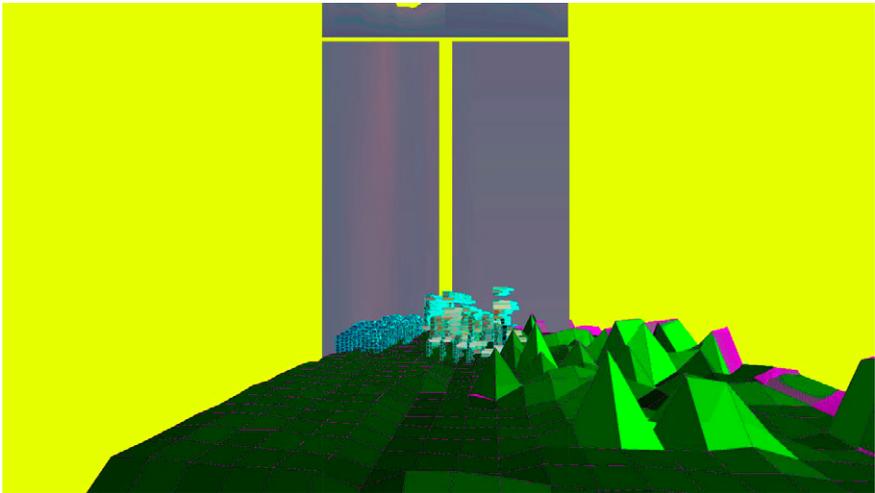
Enlace: <https://www.instagram.com/p/CAGN9Tap8CQ/>

https://www.instagram.com/p/B_94wZlDS-x/

Paisaland.comunas

Vídeo HD, 3 canales, imágenes generadas a partir de archivos de fotos.

Figura 5



Título: Paisaland.comunas

Técnica: Imagen digital, video y programación informática

Duración: 2:18 min

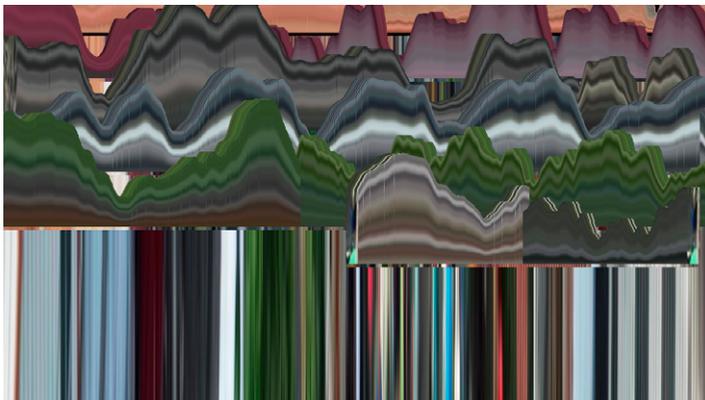
Año: 2019

Enlace: <https://vimeo.com/338893513>

AVD.Paisaland

Paisaland es un paisaje autogenerado que se alimenta de los datos visuales de una serie de fotografías de paisajes de Medellín, Colombia. Parte del Proyecto AVD explora el potencial divergente de actualización dentro de los datos digitales.

Figura 6



Título: AVD.Paisaland

Técnica: Imagen digital, video y programación informática

Duración: 4:49 min

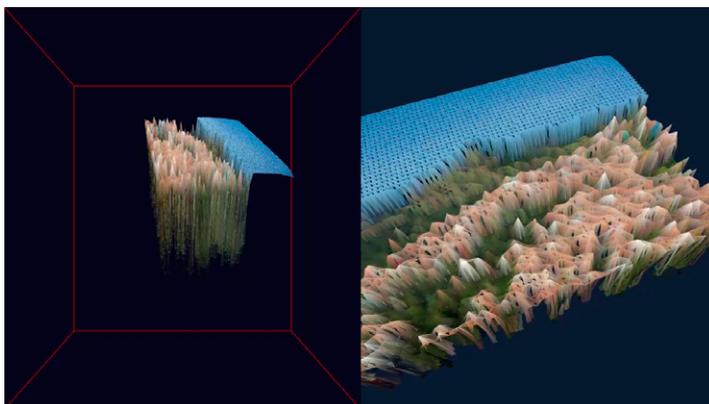
Año: 2018

Enlace: <https://vimeo.com/268078858>

AVD.Isla

Exploración sobre datos visuales extraídos de la fotografía de paisaje.

Figura 7



Título: AVD.Isla

Técnica: Imagen digital, video y programación informática

Duración: 0:56 min

Año: 2017

Enlace: <https://vimeo.com/245073566>





Amor



Agradecimiento a los evaluadores

La *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* agradece la participación de las siguientes personas como evaluadores de este número:

Adriana Pertuz-Valencia Mg. Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín. Colombia
Ainara Miguel-Sáez de Urabain Dra. Universidad del País Vasco. España
Alejandra Gómez-Vélez Mg. Universidad de San Buenaventura. Colombia
Ana-Lucía Batalla-Gavaldà Dra. Universitat de València. España
Andrés Gómez-Seguel Dr. Universidad de Chile. Chile
Claudia Arcila-Rojas Dra. Universidad de Antioquia. Colombia
Claudio-Javier Solari Mg. Universidad Nacional de Rosario. Argentina
Esteban-Andrés García Dr. Universidad de Buenos Aires. Argentina
Federico-José Ricci Arq. Universidad Nacional de Rosario. Argentina
Hugo Mondragón López Dr. Pontificia Universidad Católica de Chile. Chile
Inés de Cassagne Dra. Universidad de Buenos Aires. Argentina
Juan-Gonzalo Escobar-Correa Mg. Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín. Colombia
Juan-Pablo Hudson Dr. Universidad de Buenos Aires. Argentina
Lorenzo Piera-Martín Mg. Universidad de Salamanca. España
Luis Müller Dr. Universidad Nacional del Litoral. Argentina
Luis Sebastián R. Rossi Dr. Universidad Nacional de Entre Ríos. Argentina
Marcelo Starcenbaum Dr. Universidad Nacional de La Plata. Argentina
María de Lourdes Solís Plancarte Dra. Universidad Nacional Autónoma de México. México
María-Eugenia Durante Dra. Universidad Nacional de La Plata. Argentina
Marta Fajardo de Rueda Lic. Universidad Nacional de Colombia - Sede Bogotá. Colombia
Mildred Lesmes-Guerrero Dra. Université de Caen Francia
Pablo-Esteban Rodríguez Dr. Universidad de Buenos Aires. Argentina
Ramiro González Delgado Dr. Universidad de Extremadura. España
Rodrigo Montenegro Dr. Universidad Nacional de Mar del Plata. Argentina
Silvia Lázzaro Dra. Universidad Nacional de La Plata. Argentina
Stéphane Vinolo Dr. Pontificia Universidad Católica de Ecuador. Ecuador
Verónica Devalle Dra. Universidad de Buenos Aires. Argentina
Wenceslao García Puchades Dr. Universitat de València. España