



Gil, Sabrina [et al.]  
*Segundo Concurso de Ensayos Críticos de  
 Arte Argentino y Latinoamericano 2021*  
 Buenos Aires  
 Fundación Proa  
 2022  
 74 páginas

PALABRAS CLAVE: RETRATO ICÓNICO – ECOLOGÍA –  
 CURADURÍA – CINE INSTALADO

KEYWORDS: ICONIC PORTRAIT – ECOLOGY – CURATORSHIP –  
 CINEMA INSTALLATION

### Reflexiones desde el cruce. *Ensayos críticos de Arte Argentino y Latinoamericano*

Angélica Espinel<sup>1</sup>

Hacia junio de 2020, la Asociación Argentina de Críticos de Arte lanzó, en colaboración con Fundación Proa, un concurso de ensayos consagrados al estudio y reflexión de problemáticas actuales en torno a la crítica y curaduría de arte argentino y latinoamericano. Revelando la intención de mantener el certamen a través del tiempo, en septiembre del 2021, se renovó la convocatoria, que, esta vez, instaba a los participantes a orientar sus análisis no sólo a los ámbitos de las Artes Visuales sino también a “los posibles cruces entre esta disciplina con los campos de la música, el cine, la literatura, la danza y los nuevos medios” (AACA, 2022), en articulación con estudios culturales. Justamente ese parece ser el eje rector del libro digital que recopila los cuatro ensayos galardonados en esta ocasión y que nos estimula, como lectores, a pensar desde el mismo abordaje la escena artística contemporánea: atravesada por saberes y ejercicios múltiples.

“Lucía y sus ojos. Potencia crítica del retrato icónico” es el trabajo que le mereció a Sabrina Gil el Primer Premio. La autora piensa las prácticas artísticas en cruce con

<sup>1</sup> Estudiante avanzada de la carrera de Letras. Ayudante estudiante de Literatura y cultura latinoamericanas II. Universidad Nacional Mar del Plata. Contacto: [espinelangelica@gmail.com](mailto:espinelangelica@gmail.com).

las acciones políticas y, en plena consonancia con su enfoque, parte de los movimientos populares para esbozar sus reflexiones. Comienza por una anécdota, que tiene lugar en una marcha por el 24 de marzo en CABA, en la que un comentario ajeno le permite identificar el primero de los empleos que actualmente se le da al retrato icónico. Se trataría de la exhibición de figuras claves del imaginario popular, cristalizadas en íconos visuales, como una operación de la que se sirven los sujetos para arrojar a su imagen propia atributos que se subsumen en la identidad colectiva. La autora referirá a esta utilización de los retratos, que vuelve transparente su visualidad, como un “uso domesticado” (14) y se preguntará si, frente a él, no existen otros que, en cambio, activen su potencia crítica.

Con ese interrogante como disparador, Gil indaga qué sucede dentro de movilizaciones populares que también toman el retrato, con la diferencia fundamental de que se valen de la imagen de víctimas de la violencia o la negligencia estatal en el marco de la democracia. A partir de esta restricción, la historiadora se detendrá en los procesos de iconización de los retratos de Jorge Julio López,<sup>2</sup> Mariano Ferreyra y Lucía Pérez, que comparten dos operaciones fundamentales: la reducción -exhibición de la misma configuración de cualidades que, en clave sinecdótica, realiza la imagen de su sujeto de referencia- y la universalización -potencialidad de convertirse en símbolo-. El orden expositivo responde no sólo a motivaciones cronológicas sino al hecho de que cada experiencia cimienta un “recurso en disponibilidad”, sobre el cual se pueden operar variaciones. Así, por ejemplo, si la multiplicación del rostro de López “para intervenir en el espacio público mediante el potencial simbólico, metafórico y condensador” (17) de su imagen había sido impulsada por un grupo artístico, el caso de Ferreyra ya no necesitó de una mediación inicial. Como consecuencia, la investigadora apunta que “la figura del artista desaparece de la fórmula” (18) dado que es una labor de producción simbólica colectiva la que somete al retrato del dirigente de la FUBA a un proceso de “selección, manipulación y reinención” de sus imágenes mediáticas y, amparada en Pablo Oyarzún, percibe allí un gesto: el de la militancia que se apropia del arte como un modo de apropiarse de la propia historia (18).

Siguiendo esa última línea, la crítica analizará, con minucia, el asunto que motiva el título de su ensayo: diversas movilizaciones populares que reclaman justicia por el femicidio de Lucía Pérez. A partir de los postulados de Didi-Huberman y Agamben, la especialista en Lenguajes Artísticos se detendrá en una experiencia en

---

<sup>2</sup> Durante la redacción de esta reseña, el 02 de julio de 2022, el represor Miguel Etchecolatz murió en la cárcel. López desapareció, por segunda vez, en democracia, un día después de declarar en su contra. Seguimos sin conocer su paradero.

la que las concurrentes superponen sobre sus rostros diferentes copias de la sonrisa o los ojos de Lucía, para interpretar allí un gesto de sublevación política. En esa gramática de “llenos y vacíos” (rostros abatidos ocultos bajo imágenes que exhiben la identidad radiante de una adolescente ausente), se advierte, para la autora, la “puesta en aura” -las comillas remiten a un concepto de Ticio Escobar- del acto político (22). Los ojos de Lucía mirando el edificio de tribunales instauran una “nueva política de la mirada” que “restituye la posibilidad del lenguaje al acto de mirar” (23).

Todas las instancias atendidas por la ensayista suponen la remisión a una persona concreta, individualizable, pero no se reducen a lo indicial y, por sus rasgos formales, no demandan una lectura automática de la imagen. Al contrario: activan un hojaldramiento semántico que revela un segundo uso del retrato icónico, aquel que impulsa su potencia crítica al sacudir “la superficie de lo real desde una condición estética que está sin querer estar y que da voz a los cuerpos mudos” (24). El objetivo ulterior, en estos casos, no es configurar la identidad del usuario, sino restituir la de una persona ausente.

En “Larvas artistas, visualización científica y metamorfosis: el *Dispositivo de dibujos interespecies* de Virginia Buitrón”, Primera Mención del Concurso, Paula Bruno Garcén plantea una articulación entre Artes Visuales y ecología al analizar una serie de producciones en las que Buitrón trabaja con larvas. A través de un texto cuya lectura resulta ordenada gracias a la división por apartados, la autora se sirve de la noción “especies compañeras” de Donna Haraway para reponer brevemente la historia de encuentro humano-animal que abre paso a la praxis artística (32). Antes de llegar al proyecto nodal de sus reflexiones, la profesora en Artes aborda *Tercerización orgánica* (2016-2017) y *Biomimesis* (2017-2018) y señala allí la puesta en crisis de la función del trabajo y de las asignaciones de roles humanos a animales, entre otras cosas, porque Buitrón expone a las larvas como trabajadoras-artistas que pueden producir y de las cuales es factible aprender procesos creativos. Al abordar *Dispositivos de dibujos interespecies* (2019), la ensayista describe la serie de piezas que contienen a las larvas en todo su ciclo vital (del estado larvario hasta la conversión en moscas). Bruno Garcén marca una interacción entre el proyecto artístico y el quehacer científico naturalista, para lo cual repone una “genealogía” de la visualización de insectos, focalizando en el siglo XVII y su concepción del animal como “espécimen” que se exhibe desligado de su ecosistema. Establece, asimismo, un punto de contacto entre Buitrón y Maria Sibylla Meriam, entomóloga e ilustradora de fines del XVII, porque el acento de esa científica en la metamorfosis significó el trabajo en la replicación del entorno de los seres para mantenerlos con vida, pero resalta una distinción sustancial: el interés de la zoóloga estaba puesto en la imagen naturalista que se buscaba producir del organismo. La

potencia del trabajo de la artista contemporánea, radica, en cambio, en que enfatiza voluntariamente las interacciones de las larvas en sus hábitats y a la “historia de imágenes *de* insectos, contraponen las imágenes *con* insectos”, lo que, para la autora, siguiendo un análisis de Hans Belting a propósito de *Antropometrías* de Yves Kleim, redundan en la problematización de la relación imagen/medio/cuerpo (36).

Para concluir, en línea con el enfoque ecológico del proyecto asediado, la Profesora en Artes subraya que, a diferencia de otros espacios creados por humanos para oficiar de hábitats de animales, el de la artista argentina vuelve a la figura del *ymborg* (concepto tomado de Sheldrake). Esta idea de “organismos simbióticos” le permite a la premiada detectar en el *Dispositivo* la postulación de una concepción de la muerte -no sólo de los vegetales y otros seres de la compostera, sino también de la humana- como un proceso de resurrección, en tanto se pone en perspectiva el funcionamiento cíclico de la red trófica.

La Segunda Mención fue para Manuel Quaranta por su trabajo “El avance de la curaduría frente a la retracción de la crítica”, en él, a diferencia de los textos precedentes, el autor no se ocupa de analizar una experiencia artística en particular, sino que reflexiona acerca de la crítica y de la curaduría como prácticas inherentes al ámbito del arte. Si bien ambas circulan por la totalidad de las disciplinas estéticas, para el autor, la curaduría pone enfáticamente de manifiesto la “porosidad de los campos” -el *cruce*- en tanto se trata de un ejercicio “nacido en el seno de las artes visuales” que luego derivó hacia otros circuitos (50). El recorrido propuesto está seccionado en breves apartados que parecen marcar distintos momentos del discurrir pensativo interrumpido, a cada paso, por comentarios destinados a dialogar con el lector (recomendaciones, aclaraciones, énfasis) o a reflexionar sobre la potencia de la escritura como motor del pensamiento.

Se parte de la idea de que, en los últimos años, asistimos a una retracción -entendida como “pérdida de un lugar central” (48)- de la crítica que coexiste con un avance de la curaduría. El Licenciado en Filosofía, se preguntará, sin arribar a una respuesta del todo concluyente, si la curaduría no es, en realidad, “una continuidad de la crítica por otros medios” (50). Pero antes de llegar a este interrogante se ocupa de caracterizar a cada una.

Quaranta sostiene que la crítica presenta un afán por determinar “las condiciones de producción de una obra por vía racional” (48) pero que esta voluntad se enfrenta con su imposibilidad. A partir de Barthes, el rosarino considera que la crítica intenta “merodear un inteligible” pero que le resulta imposible hacerlo sin modificar al objeto y/o a sí misma (49); fracasa en su afán de ir de lo subjetivo a lo objetivo. Se trata, para el autor, de una práctica que, afincada en la Modernidad, “encierra su contradicción”. En cambio, la curaduría detenta una razón de múltiple y flexible, que asume la inexistencia de lo neutro. Atendiendo al público en el arte

contemporáneo, el autor estipula que está “conformado por artistas”, por lo que ya no se justifica la existencia de un crítico-intérprete para “acercar la obra” (50). No obstante, marca la conservación de una acción pedagógica dentro del texto curatorial en el que, por la exposición de los conceptos trabajados, concurren la labor del crítico, la del curador y la del pedagogo.

El ensayista ubica el origen de la figura del curador en Argentina a principios del 2000 con la emergencia de clínicas de arte. Este tipo de instituciones configuran una concepción específica del artista como “responsable de su espacio social” y como alguien que concibe en el otro un copartícipe del pensamiento colectivo, lo que resulta afín a la imagen del curador y que, para el autor, supone la “preparación de un terreno” dentro del campo que acarrea la preeminencia de la curaduría sobre la crítica. Sobre esa base, el autor arriba a una conclusión que merecería más desarrollo: “si hubo período de transición, quizás no exista un hilo conductor entre la retracción de la crítica y el avance de la curaduría, sino que fueron y son fenómenos simultáneos”. La convergencia estaría dada en el foco de cada práctica: “la crítica en el *cómo* y la curaduría en el *qué*” (52). Quaranta cierra su texto con una frase que, tal vez por la radicalidad de su afirmación, invita al lector a repensar su alcance: “El crítico quizás no haya comprendido plenamente que se podía acceder al camino del arte por vía de la crítica (...) en cambio, el curador, comprendió de una vez y para siempre que el camino del arte se alcanzaba directamente por el de la curaduría” (53).

El último ensayo del libro es “Crítica institucional en el arte audiovisual. El cine instalado en *Ficcionario* de Sebastian Díaz Morales” de Malena Souto Arena, Mención Honorífica del jurado. Al analizar la serie *Ficcionario* del artista aludido, Souto Arena sostiene que la obra suscita, entre otros, un interrogante: “¿Dónde yace el límite entre la ficción y la realidad?” (63). Creo que esta pregunta contiene un par que recorrerá todas las páginas y que se plasma incluso en el segundo apartado, en el cual se recuperan los orígenes de la imagen en movimiento. Para hacerlo, la autora se remonta a la cronofotografía científica en la que concibe, sirviéndose de postulaciones de David Oubiña, la puesta en jaque de la realidad percibida por nuestros sentidos. Si esta técnica revela el mecanismo de la mirada al segmentar el movimiento, la Licenciada en Cine señala que el invento sucesor, el cinematógrafo, explotado por la industria hollywoodense, paradójicamente, enmascara la segmentación para crear un efecto de movimiento: “procura emular la actividad del ojo humano y (...) simular la percepción de realidad” (59). Es esta lógica de ocultación de la técnica, del proceso de trabajo y de la tecnología empleada la que, según la autora, subvierte la propuesta de Díaz Morales, pues genera “un efecto de conocimiento sobre los mecanismos de subjetivación que emplean las imágenes mediáticas” (63).

A partir de la sección III, la ensayista se detendrá en las diferentes tácticas a través de las cuales el artista argentino logra dicho efecto. Destaca, por un lado, la exhibición de los elementos constitutivos del “arte del simulacro”: la maquinaria, la iluminación, el sonido, la utilería, los operadores. Por otro, adquiere peso el carácter instalativo de las piezas de *Ficcionario*, al que la curadora dedica el cuarto apartado. Subraya allí que el protagonismo de la dimensión espacial transfigura el espectador pasivo del cine al visitante activo de la sala museal. Al definir su propio itinerario y el tiempo para ejecutarlo, el concurrente “participa de la construcción de sentido” y queda incluido en “el *locus* de enunciación” (67-68). Además, Souto Arena se detiene en la escala visual de las imágenes: mientras que, en el cine hegemónico, estas provocan la “ilusión de perspectiva”, en la obra de Díaz Morales, dan paso a “múltiples puntos de vista que expanden las posibilidades del relato” (69). En suma, el conjunto de estrategias activa una crítica sobre el sistema de construcción de percepción de realidad que esgrime el cine y que prefigura nuestro vínculo con las imágenes y el mundo, apuntando a la desnaturalización de nuestra *mirada domesticada*.

En su integralidad, la publicación conforma un itinerario representativo de los intereses y problemáticas que circulan las actuales aproximaciones al arte contemporáneo y funciona como un espacio de difusión y reconocimiento a estudiosos y agentes del campo, cuyos planteos incitan a los lectores a continuar indagando.

#### **Referencias bibliográficas:**

Asociación Argentina de Críticos de Arte, (31 de mayo de 2022). *II Concurso de Ensayos Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano*. <https://www.aaca.org.ar/ii-concurso-de-ensayos-criticos-de-arte-argentino-y-latinoamericano-aaca-proa>