

**POLÍTICAS CULTURALES DEL PATRIMONIO EN AMÉRICA LATINA.
LAS OBRAS MURALES DE LAS VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS ANTE LA
PATRIMONIALIZACIÓN EN ARGENTINA, CHILE Y URUGUAY.
EL CASO DE LAS OBRAS DE DAVID ALFARO SIQUEIROS Y OTROS, JOAQUÍN
TORRES GARCÍA Y, ROBERTO MATTA Y LA BRIGADA RAMONA PARRA.**

GABRIELA SANCHEZ

A thesis submitted to the University of Ottawa in partial fulfillment of the requirements for the
Doctorate in Philosophy degree in Spanish

Department of Modern Languages and Literatures
Faculty of Arts
University of Ottawa

© Gabriela Sanchez, Ottawa, Canada, 2025

Resumen

Esta tesis estudia tres murales de reconocidos artistas de la vanguardia latinoamericana del siglo XX, todas obras sometidas a procesos de patrimonialización. Se entiende este mecanismo como el pasaje de bienes materiales e inmateriales al patrimonio cultural local, glocal o global. Por ello el objetivo es analizar estos mecanismos y el impacto que los mismos tienen sobre los murales recuperados. Sostengo que se trata aquí de procesos que las recrean y resignifican, es decir, las transforman substancialmente. El corpus se conforma por las siguientes obras: *Ejercicio Plástico*, realizado en 1933 en Buenos Aires, Argentina por el Equipo Poligráfico compuesto por David Alfaro Siqueiros, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y Juan Carlos Castagnino; *Pax in Lucem* del artista Joaquín Torres García, realizado en Montevideo, Uruguay en 1944 y *El primer gol del pueblo chileno*, creado por el artista Roberto Matta junto a la Brigada artística Ramona Parra en 1971, en Santiago, Chile. La investigación procura evidenciar la manera en que los procesos actuales de patrimonialización modifican las obras a través de la intervención e interconexión de la comunidad, de agentes culturales e institucionales que las enmarcan en una serie de reglamentaciones gubernamentales que las protegen y las transfiguran. En este sentido el estudio examina transversalmente las creaciones originales y sus representaciones patrimonializadas en un marco analítico multidisciplinario; y a su vez se referencia la investigación --las fuentes primarias y la documentación-- con un sistema de visualización en línea apelando a las herramientas de las Humanidades Digitales. Por ello, a lo largo de toda la tesis habrá referencias que remitirán al componente digital de la investigación; este dispositivo permite visualizar los elementos analizados y además proporciona evidencia material sobre los argumentos esgrimidos. Dado que la investigación se enfoca en producciones artísticas y sus transformaciones, este doble formato facilita igualmente la divulgación, la visibilidad y la accesibilidad a todos los componentes, tanto textuales como visuales.

Résumé

Cette thèse étudie trois peintures murales réalisées par des artistes d'avant-garde latino-américains renommés du XXe siècle, toutes des créations soumises à des processus de patrimonialisation. Ce mécanisme est compris comme le passage de biens matériels et immatériels au patrimoine culturel local, glocal ou global. L'objectif est donc d'analyser ces mécanismes et l'impact qu'ils ont sur les peintures murales récupérées. Je soutiens qu'il s'agit ici de processus qui les recréent et leur donnent un nouveau sens, c'est-à-dire qui les transforment substantiellement. Le corpus est constitué des peintures murales suivantes : *Ejercicio Plástico*, peinte en 1933 à Buenos Aires (Argentine) par l'Equipo Poligráfico composé de David Alfaro Siqueiros, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo et Juan Carlos Castagnino ; *Pax in Lucem* de l'artiste Joaquín Torres García, peinte à Montevideo (Uruguay) en 1944 et *El primer gol del pueblo chileno*, créée par l'artiste Roberto Matta avec la Brigada artística Ramona Parra en 1971, à Santiago (Chili). La recherche cherche à démontrer la manière dont les processus actuels de patrimonialisation modifient les œuvres à travers l'intervention et l'interconnexion des agents communautaires, culturels et institutionnels qui les encadrent dans une série de réglementations gouvernementales qui les protègent et les transfigurent. En ce sens, l'étude examine transversalement les créations originales et leurs représentations patrimonialisées dans un cadre analytique multidisciplinaire ; et en même temps la recherche - les sources primaires et la documentation - est référencée avec un système de visualisation en ligne utilisant les outils des Humanités Numériques. Par conséquent, tout au long de la thèse, il y aura des références à la composante numérique de la recherche ; ce dispositif permet la visualisation des éléments analysés et fournit également des preuves matérielles des arguments avancés. Etant donné que la recherche porte sur les productions artistiques et leurs transformations, ce double format facilite également la diffusion, la visibilité et l'accessibilité de toutes les composantes, tant textuelles que visuelles.

Abstract

This thesis examines three murals by renowned artists from the Latin American avant-garde of the 20th century, all of which have undergone processes of patrimonialization. This mechanism is understood as the transition of material and immaterial goods into local, glocal, or global cultural heritage. Therefore, the objective is to analyze these mechanisms and the impact they have on the recovered works. I argue that these processes recreate and re-signify the works, meaning they substantially transform them. The corpus consists of the following murals: *Ejercicio Plástico*, created in 1933 in Buenos Aires, Argentina by the Equipo Poligráfico composed of David Alfaro Siqueiros, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, and Juan Carlos Castagnino; *Pax in Lucem* by artist Joaquín Torres García, created in Montevideo, Uruguay in 1944; and *El primer gol del pueblo chileno*, created by artist Roberto Matta together with the Brigada artística Ramona Parra in 1971 in Santiago, Chile. The research aims to demonstrate how current patrimonialization processes modify the works through the intervention and interconnection of the community, cultural agents, and institutions that frame them within a series of governmental regulations that protect and transfigure them. In this sense, the study cross-examines the original creations and their patrimonialized representations within a multidisciplinary analytical framework; at the same time, the research—the primary sources and documentation—is referenced with an online visualization system utilizing Digital Humanities tools. Therefore, throughout the thesis, there will be references pointing to the digital component of the research; this device allows for the visualization of the analyzed elements and also provides material evidence supporting the arguments put forward. Since the research focuses on works of art and their transformations, this dual format also facilitates dissemination, visibility, and accessibility to all components, both textual and visual.

Agradecimientos

Esta tesis doctoral es el resultado del trabajo intenso tanto en lo académico como en lo profesional y nada de ello sería posible sin los seres humanos que me rodean. Por lo tanto mi primer gran reconocimiento es a mi familia que me ha sostenido emocionalmente en todos estos largos años. A mis hijos Guido, Matías y Tobías que son mi apoyo incondicional, quienes alimentan mi alma y mi corazón, y me llenan de orgullo y admiración por las magníficas personas que son. A Marcelo mi compañero de vida. A mis padres Ana María y Emilio que ya no están conmigo pero forman parte de mí y me acompañan en cada instante, y a mi hermana Isabel que comparte con alegría y amor cada etapa de mi vida.

Sin duda esta investigación no hubiera sido posible sin el incansable trabajo de mi Director Jorge Carlos Guerrero, quien creyó en mis capacidades y confió en este proyecto. Su profesionalismo, su rigurosidad, su entendimiento, acompañamiento y resolución han hecho de estos años un crecimiento inestimable de mi investigación y de mis estándares académicos. Agradezco especialmente a mi comité doctoral, el profesor Luis Abanto, el profesor Joerg Esleben y la profesora Rosalía Cornejo- Parriego cuyas lecturas, sugerencias y apreciaciones siempre tan atinadas me ayudaron a acrecentar la calidad de este estudio. Mi reconocimiento especial a la profesora Rosalía, quien a través de todos los cursos y seminarios, me permitió explorar y mejorar conocimientos, además de ser un valioso ejemplo de profesionalismo. Al profesor Lillo, quién dirigió mi memoria de maestría, y me animó a continuar el doctorado. Agradezco además a todos los miembros del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas, especialmente a Luis Abanto, Elena Valenzuela, Harry y Manon que resolvieron siempre los temas administrativos de manera positiva y humana. También agrego en mi reconocimiento a Roxanne Lafleur, por su tiempo y paciencia, y sin quien el proyecto de Humanidades digitales hubiera sido un desafío mayor. Un reconocimiento especial a mis amigos y compañeros Jesse y Guadalupe, quienes navegaron conmigo alegrías y frustraciones de la vida universitaria. Finalmente, y no por ello menos importante, a la Universidad de Ottawa, la institución donde me formé y donde tengo el orgullo de formar a todos aquellos que, como yo, siguen creyendo en las Humanidades como centro del conocimiento y desarrollo humano.

Humanidades digitales

Enlace al portal

[Arte, Patrimonio y Diversidad/Art, Patrimoine et Diversité/Art, Heritage & diversity](#)

Tabla de materias

Resumen.....	ii
Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Agradecimientos	v
Humanidades digitales	vi
Tabla de materias	vi
Tabla de figuras.....	viii
Introducción	1
Presentación y objetivos.....	1
Metodología	8
Recursos digitales.....	8
Las Instancias de análisis.....	18
Instancia I	20
Instancia II	26
Pasaje al patrimonio: las obras intervenidas.....	26
El concepto de patrimonio y de patrimonialización	26
La construcción patrimonial y sus componentes.....	33
Los procesos de patrimonialización del arte mural: esquema gráfico.....	37
Nuevas tecnologías mediáticas.....	39
Restauración histórica y sus formas de conservación	40
El manejo del espacio.....	40
Intervinientes institucionales	41
Organización de la tesis	42
Capítulo 1.....	45
1.2 <i>Instancia I</i> : la obra en su estado original.....	50

1.2.1 La llegada de Siqueiros y los movimientos vanguardistas de Argentina en 1933	56
1.2.2 La dimensión política en el arte vanguardista y el manifiesto artístico.....	63
1.2.3 Análisis de la obra: estéticas, visualidades y discursos	65
1.3 <i>Instancia II</i> : la patrimonialización	75
1.3.1 La siqueirización de <i>Ejercicio plástico</i>	75
1.3.2 La espectacularización de una obra siqueriana.....	89
1.3.3 Los objetivos mediáticos y la inauguración	98
Capítulo 2.....	107
2.2 Instancia I	113
2.2.1 Torres García y el Constructivismo universal	114
2.2.2 El retorno de Torres García y su obra americanista	118
2.2.3 La historia detrás del mural: Torres García y la creación de <i>Pax in Lucem</i>	122
2.2.4 La vida hospitalaria de <i>Pax in Lucem</i>	125
2.3 <i>Instancia II</i> : la patrimonialización virtual y la marca país.....	135
2.3.1 Repensar la patrimonialización: una obra desmaterializada en múltiples espacios y realidades	147
2.3.2 Torres García, Marca Uruguay	160
Capítulo 3.....	172
3.2 Instancia I	176
3.2.1 La Brigadas, los rayados, arte y propaganda política	179
3.2.2 La Brigada Ramona Parra y su arte mural de compromiso político.....	181
3.2.3 La vuelta de Matta: Chile y su política del arte	184
3.2.4 Análisis de la obra: estéticas, visualidades y discursos	186
3.3 Instancia II.....	194
3.3.1 Los procesos de legislación, la construcción patrimonial y la conmemoración.....	203
3.3.2 Políticas de (des)acuerdo social y el arte en capas	213
3.3.3 El <i>Espacio Matta</i> centro de las actividades de la comuna <i>La Granja</i>	217
Conclusión	230
Obras Citadas	239

Tabla de figuras

Fig.1 <i>Ejercicio plástico</i> .1933. Mural, fresco con pintura a Pyroxylin.D. A. Siqueiros, A. Berni, J. C. Castagnino; L. E. Spilimbergo. Foto: Annemarie Heinrich 1933/Museo del Bicentenario 2010. <i>JPEG file</i>	6
Fig.2 <i>Pax in Lucem</i> .1944. Mural, pintura esmaltada sobre pared (transferida a lienzo), 110 x 427 cm. Destruída en el incendio del Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro el 8 de julio de 1978.Originalmente en el Hospital de Saint Bois. Único documento fotográfico disponible (Gradowczyk 113). <i>JPEG file</i>	6
Fig.3 <i>El primer gol del pueblo chileno</i> . 1971. Mural, pintura con base acrílica, pigmentos y tierras naturales, caseína y adherentes. Imagen del mural restaurado. Centro cultural <i>La Granja</i> 2013. <i>JPEG file</i>	7
Fig.4 Ejercicio plástico, modelo gestionado con Power Bi prensa escrita y medios de difusión.	13
Fig.5 Esquema general de datos y su diagrama.	14
Fig.6 Captura de pantalla del “Menú principal” de la página web	14
Fig.7 Ejercicio plástico. Herramienta de superposición H5P.	15
Fig.8 Sistema de geolocalización que identifica el ítem correspondiente y genera un enlace a la descripción del mismo.	16
Fig.9 Ídem figura anterior con más detalle que se logra utilizando el zoom.	16
Fig.10 Dispositivo de nube que permite visualizar los análisis de los títulos de la prensa y la que denomino siquerización mediática.....	17
Fig.11Gráfico del esquema de flujo de datos, información o procesos de la organización y sistematización de esta investigación.....	19
Fig.12 Proceso de patrimonialización de forma sintetizada se desglosa del esquema general.....	37
Fig.13 Annemarie Heinrich. Ejercicio plástico.1933. <i>JPEG file</i>	46
Fig.14 Annemarie Heinrich 1933/Museo del Bicentenario. <i>Ejercicio plástico</i> . 2010. <i>JPEG file</i>	47
Fig.15 Aldo Sessa. <i>Ejercicio plástico</i> .1990. <i>JPEG file</i>	51
Fig.16 Collage realizado por la autora de fotografías y referencias en el mural <i>JPG 2023</i>	69
Fig.17 Uno de los personajes que mira la escena a través de la imaginada burbuja o <i>Caja plástica</i> . Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. <i>JPEG file</i>	71
Fig.18 Croquis de estructura para extracción y cortes del mural en 6 partes. Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. <i>JPEG file</i>	76
Fig.19 Croquis de estructura para extracción y cortes del mural en 6 partes. Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. <i>JPEG file</i>	76
Fig.20 Fotografía tomada luego de la demolición de gran parte de la casa y preparación de la estructura que sostuvo toda la pieza. Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. <i>JPEG file</i>	77
Fig.21 Fotografía que muestra una de las partes del mural, sus piezas fueron cortadas para ser ubicadas en contenedores para su transporte donde permanecieron por 17años debido a conflictos judiciales. Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.” 2013. <i>JPEG file</i>	77
Fig.22 Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. <i>JPEG file</i>	85

Fig.23 Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. <i>JPEG</i> file.	86
Fig.24 Fotografías tomadas durante la restauración y conservación Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. <i>JPEG</i> file.....	87
Fig.25 Fotografía tomada durante la restauración y conservación. En primer plano el restaurador a cargo por México, el Maestro Manuel Serrano. Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. <i>JPEG</i> file.....	87
Fig.26 Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. <i>JPEG</i> file	88
Fig.27 Fotografía tomada por la autora en Buenos Aires, Argentina 2018 <i>JPG</i> File.....	89
Fig.28 Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. <i>JPEG</i> file.	94
Fig.29 y 30 Fotografías tomadas por la autora en Buenos Aires, Argentina 2018 <i>JPG</i> File. Obsérvese el nombre de Siqueiros como único autor. 2018. <i>JPEG</i> file.....	96
Fig.31 <i>Pax in Lucem</i> .1944. Mural, pintura esmaltada sobre pared (transferida a lienzo), 110 x 427 cm. Destruída en el incendio del Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro el 8 de julio de 1978.Originalmente en el Hospital de Saint Bois. Único documento fotográfico disponible (Gradowczyk 113).	108
Fig.32 Torres García, <i>Universalismo constructivo, la contribución a la unificación del arte y la cultura de América</i> , pag.49, 1944.....	117
Fig.33 Torres García, <i>La tradición del hombre abstracto</i> .1938.....	117
Fig.34 Parte de los frescos en el Palacio de la Generalidad, Cataluña, España. 1912.....	118
Fig.35 <i>Business Town</i> o <i>Calle de Nueva York</i> o <i>Paisaje de Nueva York</i> 1920,	118
Fig.36 <i>América invertida</i>	120
Fig.37 Diario “O Día” de Río de Janeiro 9 de julio de 1978. Museo Torres García. Uruguay ..	126
Fig.38 <i>La maternidad, la familia</i> . J.T. García Fig.39 <i>La Ciencia</i> Teresa Olascuaga ..	133
Fig.40 <i>Tiempo de mirar: Visita Virtual a las obras perdidas en el incendio en Rio de Janeiro</i> . Museo Torres García del 29 de noviembre de 2018 a Julio de 2019.....	149
Fig.41 Usuario viendo en su aplicación móvil la representación de una de las obras.....	153
Fig.42 El director del Museo observando el funcionamiento del sistema de exposición virtual.153	
Fig.43	155
Fig.44 <i>Tiempo de mirar: Visita Virtual a las obras perdidas en el incendio en Rio de Janeiro</i> . Museo Torres García.....	155
Fig.45 y 46	162
Fig.47 y 48 Serie Numismática del Banco Central del Uruguay <i>Armónica</i> . 1998.....	164
Fig.49, 50 y 51 <i>Marca País Uruguay: Manual de Identidad Visual</i> .2013	165
Fig.52 y 53 Imagen del mural ya restaurado y detalle central <i>Centro cultural La Granja</i> 2013. <i>JPEG</i> file.....	173
Fig.54 Imagen, parte del video <i>Por Vietnam</i> , de Claudio Sapiaín y Álvaro Ramírez. <i>JPEG</i> file.	183
Fig.55 y 56 <i>El primer gol del pueblo chileno</i> . Registro fotográfico Museo de Arte de Chile.1971	187
Fig.57	193
Fig.58 Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, <i>Matta cien</i> . Catalogo 2021	193

Fig.59 Registro fotográfico del muro de <i>El Primer gol del pueblo chileno</i> , aproximadamente el año 2000.....	197
Fig.60 Registro fotográfico del muro de <i>El Primer gol del pueblo chileno</i> de aproximadamente el año 2006.....	198
Fig.61 y 62 Registro fotográfico <i>Espacio Matta</i> del muro de <i>El Primer gol del pueblo chileno</i> luego de la restauración	202
Fig.63 Plano oficial de la CMN Consejo de Monumentos Nacionales de Chile.....	218
Fig.64 y 65 Logotipo y promociones de actividades culturales que refieren al mural. <i>Espacio Matta</i>	219
Fig.66 y 67 Folletos y promociones de actividades culturales que refieren al mural. <i>Espacio Matta</i>	221
Fig.68 Actividad comunitaria y mural (Álvaro Stos muralista)	223
Fig.69 Actividad comunitaria y mural (Álvaro Stos muralista)	223
Fig.70 y 71 <i>Juventudes Comunistas de Chile</i> en medios sociales. <i>Instagram</i>	226

Introducción

Presentación y objetivos

En este capítulo, luego de una breve introducción, se presenta el corpus y se justifica la elección del mismo. A continuación planteo los objetivos de la tesis y las preguntas directrices que guían el análisis. El estudio se enmarca dentro del campo específico de los estudios del arte, del pasaje del arte mural a la esfera del patrimonio nacional y de las políticas actuales del patrimonio cultural en las Américas. Conjuntamente introduzco las bases metodológicas que ordenan la investigación, las que responden tanto al denominado Análisis Visual Crítico (AVC) (Abril 2013; Rose 2001) como al campo de las Humanidades digitales (Crompton et al. 2020; Del Rio 2019; Fernández l'Hoeste 2020; Kirschenbaum 2014; Suarez 2023; Viola 2023).¹ Explico las razones de la organización del análisis en dos grandes marcos cronológicos, y por consiguiente apartados estructurantes de la investigación, que se disponen como *Instancias: Instancia I e Instancia II*. He decidido utilizar el vocablo *instancia* puesto que una de sus acepciones designa grados en un proceso, sentido que describe las acciones progresivas que se realizan en el pasaje de obras o bienes al patrimonio. Asimismo expondré las relaciones entre el concepto arte latinoamericano y de la denominada vanguardia artística, los manifiestos de arte y el movimiento mural en los años 1930 y 1970. Como parte de la presentación de términos y conceptos vinculados a la tesis se hallan las nociones de patrimonio y patrimonialización, políticas culturales y otros afines, así como la cuestión de lo que he denominado giro patrimonial en la época contemporánea.

Finalizaré con una síntesis de cada uno de los capítulos analíticos destinados a la obras en forma individual. Allí destaco de forma resumida, la ya descripta cronología en *Instancias* cuya

¹ En el escrito se utilizará indistintamente, Análisis Visual Crítico o su sigla (AVC).

organización responde simétricamente a una *Primera (I)* para la obra en su estado original y, una *Segunda (II)* para la misma luego del proceso de patrimonialización.

El arte mural latinoamericano ha sido el movimiento que sentó las bases y marcó el rumbo de una expresión artística mayormente pública, monumental y de alto contenido social y político en las Américas. De estas obras, realizadas en los inicios de 1930 por las vanguardias artísticas de la época junto al auge de los movimientos murales de los años 70, se conservan hoy exponentes de gran valor artístico e histórico. Son tres de estos murales los elegidos para analizar los procesos destinados a conservarlos, darles una protección y un reconocimiento nacional. El corpus lo constituye *Ejercicio Plástico*, realizado en 1933 en Buenos Aires, Argentina por el Equipo Poligráfico compuesto por David Alfaro Siqueiros, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y Juan Carlos Castagnino; *Pax in Lucem* del artista Joaquín Torres García, realizado en Montevideo, Uruguay en 1944 y *El primer gol del pueblo chileno*, creado por el artista Roberto Matta junto a la Brigada artística Ramona Parra en 1971, en Santiago, Chile.

Estas obras han sido seleccionadas para ser preservadas, y si nos adentramos en la historia de la conservación, la idea de preservar y transmitir bienes considerados significativos para la sociedad ha surgido con la sociedad misma. Además de ello, el hecho de ser transmitidos de generación en generación permite establecer las características básicas de lo que se denomina patrimonio. En sus comienzos, la palabra era utilizada para definir la serie de procesos legales que debían seguir los bienes ligados a la herencia familiar. A ellos se les otorga posteriormente un valor económico con el cual ser transferidos por vía legal a los descendientes. Es esta perspectiva individual la que da origen a partir de fines del siglo XVIII al concepto colectivo en el cual se suma a la palabra patrimonio el adjetivo de histórico o cultural, puesto que permite designar aquellos bienes que conciernen a la sociedad en su conjunto, y que son aptos para ser preservados

y transmitidos a las generaciones venideras. Desde sus orígenes, tanto el concepto como los alcances del patrimonio cultural se hallan en continua evolución siendo susceptibles de ser asociados a bienes tanto tangibles como intangibles.² Este aspecto es relevante en la medida en que el concepto patrimonio se amplía agregando otros términos de acuerdo con su entorno. Así, dentro del patrimonio cultural diversas categorías se organizan de manera dinámica presentándose como parte de un agrupamiento, tal como sucede con el patrimonio material, inmaterial, natural, paisajístico, universal, de proximidad y otros. Al interior de estas categorías se les otorga a los bienes un valor individual, el cual paralelamente los sitúa jerárquicamente. Es decir que la valorización de bienes se realiza tanto por categorías como así también dentro de ellas. Por ejemplo, un bien artístico que ya ha sido reconocido dentro de un categoría a su vez internamente obtiene un valor de patrimonio nacional dentro de la misma. Es de destacar que este sistema de evaluación no es de tipo intrínseco ni fijo, ya que ningún bien es patrimonial en su origen sino que

² Por patrimonio cultural se entienden: i) los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; ii) los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; iii) los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico. Los Indicadores de la Cultura para el Desarrollo se ajustan al concepto amplio de patrimonio convenido por la comunidad internacional, que abarca los lugares de interés histórico y cultural, los sitios y paisajes naturales y los bienes culturales, así como el patrimonio inmaterial. Las definiciones están extraídas y condensadas de los siguientes instrumentos legales: la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972); la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003), y la Convención sobre las Medidas que deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales (1970).

su posicionamiento se construye a través de parámetros variables dependientes de consideraciones culturales, históricas y sociopolíticas.

Todos estos procesos histórico-sociales nos llevan, como parte de esta misma evolución, a que a finales del siglo XIX se produzca lo que he dado en llamar el giro patrimonial; este describe una creciente visibilidad mediática al rescate y pasaje al patrimonio cultural de bienes tanto materiales (pinturas, esculturas, monumentos, edificios, territorios y paisajes naturales) como inmateriales ligados a tradiciones y simbolismos (comidas, danzas, rituales). Gran parte de este accionar continúa en amplia evolución y desencadena mecanismos que ciñen al bien material en una serie de discursos y prácticas simbólicas. En efecto, dada la complejidad de factores que las políticas culturales, la construcción del patrimonio y de las diferentes disciplinas que componen su estudio, se despliega un abanico de investigaciones trans e interdisciplinarias.³

El objetivo es analizar los mecanismos de pasaje al patrimonio o patrimonialización y el impacto que los mismos tienen sobre las obras murales recuperadas. Sustento que se trata aquí de procesos que recrean y resignifican tanto las obras como sus contextos espaciales y discursivos, es decir, las transforman substancialmente. La investigación se centra en un corpus constituido por tres de las más destacadas obras murales que transitaron por pasajes al patrimonio en los últimos años, bajo los auspicios de políticas culturales locales o globales en Argentina, Chile y Uruguay.

³ Una de las formas de definir las políticas culturales es “una ciencia de la organización de las estructuras culturales, la política cultural suele entenderse como un programa de intervenciones llevadas a cabo por el Estado, las instituciones civiles, las entidades privadas o los grupos comunitarios con el fin de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas. Bajo esta comprensión inmediata, la política cultural se presenta así como el conjunto de iniciativas tomadas por estos agentes para promover la producción, distribución y uso de la cultura, la preservación y difusión del patrimonio histórico y la organización del aparato burocrático responsable de ellas” (Coelho 388).

El criterio de selección del corpus responde a la envergadura de los artistas creadores, quienes ocupan un lugar de primer orden en la historia del arte latinoamericano; al hecho sustancial de que todas las obras sobrellevaron procesos de abandono, pérdida parcial o total, durante años; y, al período en que se implementaron los procesos de pasaje al patrimonio o patrimonialización, es decir a partir del año 2010. Asimismo, se ha considerado en la selección de este corpus las distintas tipologías de patrimonio y las múltiples formas de intervención –reconstrucción, traslado físico, digitalización, etc. – a las que fueron sometidas las obras.

Los murales seleccionados se justifican también por sus características únicas. Sus creadores fundaron las bases de movimientos pictóricos acompañados de soportes textuales –en forma de manifiestos y textos de divulgación– que respaldaron su filosofía del arte. *Ejercicio plástico* (fig. 1) resulta del trabajo conjunto del autodenominado Equipo poligráfico conformado por los artistas Alfaro Siqueiros, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y Juan Carlos Castagnino quienes se reunieron por primera vez para realizar esta obra. No obstante, es importante destacar que la trayectoria individual de los artistas argentinos ya era, en el momento de la creación del mural, ampliamente reconocida dentro del arte latinoamericano. Por otra parte, en *–Pax in Lucem–* (fig. 2) la escuela del *Universalismo constructivo* tuvo en Torres García no solo un creador sino su más fuerte difusor. En efecto el artista uruguayo plasmó su pensamiento visualmente en obras como la *América invertida* (1943), célebre representación de una inversión de polos de poder cultural y geopolítico. Igualmente, en Chile Roberto Matta y sus vínculos con los colectivos artísticos locales, como la brigada Ramona Parra, le permitieron crear una obra *–El primer gol del pueblo chileno–* (fig.3) representativa del advenimiento del gobierno popular de Salvador Allende (1970-1973).



Fig.1 *Ejercicio plástico*.1933. Mural, fresco con pintura Pyroxylin. D. A. Siqueiros, A. Berni, J. C. Castagnino; L. E. Spilimbergo. Foto: Annemarie Heinrich 1933/Museo del Bicentenario 2010. *JPEG* file.



Fig.2 *Pax in Lucem*.1944. Mural, pintura esmaltada sobre pared (transferida a lienzo), 110 x 427 cm. Destruída en el incendio del Museo de Arte Moderna do Río de Janeiro el 8 de julio de 1978.Originalmente en el Hospital de Saint Bois. Único documento fotográfico disponible (Gradowczyk 113). *JPEG* file.



Fig.3 *El primer gol del pueblo chileno*. 1971. Mural, pintura con base acrílica, pigmentos y tierras naturales, caseína y adherentes. Imagen del mural restaurado. Centro cultural *La Granja* 2013. *JPEG* file.

La investigación examina el pasaje de obras artísticas al patrimonio cultural; este se desencadena a partir de dispositivos de selección, rescate, restauración y, en algunos casos, tanto el traslado o su proyección mediante la intervención de tecnologías de visualización virtual. De esta manera, las obras murales cobran una renovada visibilidad en la esfera pública. Este proceso de visibilización implica por consiguiente una transformación debido a que los mecanismos patrimoniales modifican y reorganizan la presentación y la re-presentación de las obras. En los mismos intervienen de manera conexas nuevas formas de mediación a través de instituciones culturales, económicas, políticas, la sociedad civil. De allí que sea necesario dilucidar los modos en que emergen y se desarrollan las interacciones dentro de las patrimonializaciones, y cómo la apropiación de objetos del pasado para una función de carácter cultural introduce cuestionamientos sobre la propia definición de arte público en la actualidad. Paralelamente la relación del patrimonio con las diferentes realidades político-sociales hace que sea imposible considerar al objeto patrimonial como algo ajeno a la complejidad de las variables sociales. En consecuencia, las interrogantes rectoras de la investigación buscan responder a todas las dimensiones señaladas. Es

decir se cuestiona ¿Como surgen y se despliegan las interacciones dentro de las patrimonializaciones? ¿De qué manera cada etapa y agente en el proceso de intervención produce una resignificación de la obra? ¿Cuáles son las nociones de bien cultural que manejan las políticas institucionales y cómo los procesos de patrimonialización influyen tanto en la selección, la restauración y la exposición? ¿De qué manera los procesos actuales de patrimonialización se conectan con los imaginarios colectivos de identidad y memoria de cada país donde fue creada la obra?

Metodología

Las patrimonializaciones conllevan una complejidad de mecanismos que desencadenan diversos impactos sobre las obras. Por consiguiente, el Análisis Visual Crítico (AVC, Rose; Abril) ofrece una ventaja comparativa puesto que es una metodología flexible y sistematizable. Este tipo de análisis se plantea “como una estrategia orientada a analizar el texto visual en términos de su significación cultural, las prácticas sociales y las relaciones de poder en que está involucrado” (Abril 19). Su aplicación permite profundizar tanto el estudio crítico visual de la obra así como atender a los contextos pertinentes, las intervenciones artísticas y políticas, las operaciones de traslado, etc. Dentro de la metodología, se hallan los ya mencionados marcos temporales o cronológicos que dividen los capítulos analíticos en *Instancia I* e *Instancia II*: el análisis de la obra en el momento de creación y el análisis de la obra patrimonializada respectivamente.

Recursos digitales

La tesis se organiza en el formato de texto tradicional, es decir, la investigación escrita y organizada en capítulos de introducción, de análisis y de conclusión, y que será una fuente sustancial de los registros virtuales desarrollados a través de herramientas de concepción provenientes de la Humanidades Digitales.

Para mejor comprender como se ha conformado el campo de las Humanidades digitales debemos ahondar en su construcción histórica. Por ello es pertinente establecer que a partir de los años 80 y 90, una nueva forma de ver las humanidades surgió con “la consolidación de la world wide web durante la década del 90, en tanto espacio para publicar y difundir contenidos, comenzó a sentirse con fuerza en el campo de la Informática Humanística con el advenimiento del siglo XXI” (Del Rio 3). En el inicio de las Humanidades digitales se presuponía que como humanistas este tipo de herramientas solo eran accesibles con un alto conocimiento especializado en programación computacional y que ese conocimiento tecnológico se haría necesario o casi imprescindible para enfrentar cualquier investigación. Sin embargo este mito está siendo progresivamente desterrado a partir de la inclusión de herramientas que ayudan a los humanistas con programas diseñados especialmente para la investigación en el campo. En este tipo de programas se fusionan dos áreas importantes, la informática y las humanidades, aunque estas herramientas metodológicas no deben considerarse una tecnologización de las humanidades o como algo totalmente ajeno a la investigación, tal como tradicionalmente se la ha entendido.⁴ Además, si bien es cierto que una capacitación básica es necesaria “esta centralidad de la máquina no necesariamente implica el desarrollo de competencias relacionadas con la programación sino

⁴ Proyectos pioneros en las humanidades digitales en español en Canada: Hispanic Baroque Project dirigido por Juan Luis Suárez y anclado en la University of Western Ontario. Este proyecto plantea el estudio de los patrones de formación y expansión de la cultura barroca durante la primera globalización de los siglos XVI al XVIII, así como la relación entre los nuevos medios y la estética neobarroca en la globalización del siglo XXI, desde una perspectiva multidisciplinar. *Cervantes Project*, dirigido desde 1995 por Eduardo Urbina en la Universidad de Texas A&M, para la publicación en línea de la bibliografía internacional sobre Cervantes, sus obras completas con herramientas apropiadas para su investigación digital y un banco de imágenes.

más bien con la capacidad de pensar en cuales son las categorías y metodologías de la programación y la construcción del conocimiento” (105).

La cuestión entonces es pensar la metodología de la investigación y definir cuál/es serían los procesos que se verían favorecidos con una visualización virtual más interactiva de la que permite el texto o las imágenes. De allí que se ha realizado de forma paralela un modo de articulación entre los recursos tecnológicos/digitales y el esquema tradicional de la tesis. El aporte de las humanidades digitales se traduce en modelos de información, cuyo fin es incrementar al mismo tiempo la visión del conjunto y la interacción de todos los componentes, a modo de una cartografía de la red. Considero que esta forma integral permite ampliar el alcance, dado que “the welcoming digital humanities label opened doors, connected separated academic silos, built bridges between information sciences and the various disciplines loosely forming what is called the humanities” (Kaplan 1). Asimismo y teniendo en cuenta que el proceso de patrimonialización contiene variados niveles de intervención e interpretación, el análisis de datos ligados a las obras permite acceder a la construcción de diferentes grados de relaciones entre los elementos.

El componente de Humanidades digitales atraviesa todas las partes de mi investigación puesto que permite la representación visual de contenidos a partir de herramientas tecnológicas de análisis y de gráficos de visualización (programas constituidos por modelos matemáticos e informáticos). De esta forma se produce la interacción de ambos campos y por consiguiente, el objetivo principal de este componente digital reside en generar mecanismos de visualización de los grandes bloques de esta investigación. Esta funcionalidad permite ampliar la divulgación de la tesis más allá del estudio escrito, la visualización actúa como soporte de la misma investigación, en la medida que permite cotejar, comparar y contrastar una gran masa de datos que contribuyen al análisis y a la fundamentación de los argumentos expuestos. A través de las teorías

contemporáneas de la comunicación, la antropología, la sociología y las políticas culturales y patrimoniales, combino las dinámicas de las humanidades con las redes virtuales donde se presentan y analizan las mismas como datos. En este sentido el estudio se ubica en una tendencia creciente de la digitalización y la difusión de contenidos para lo cual se necesita una cierta alfabetización digital, “es decir, el conocimiento y habilidades básicas, técnicas y éticas, que se necesitan para ejercer ciertos niveles de agencia, autonomía y libertad en la digitalidad” (Suárez 109).

Esta investigación se gestiona a partir de una base de datos abierta (*open source*) bajo el sistema denominado OMEKA, el cual permite transformar los datos ingresados en forma de ítems en una base de datos y presentarlos posteriormente en un sitio web de soporte visual interactivo.⁵ El inventario de ítems se crea y genera a partir de los diversos recursos necesarios en función de las diferentes etapas de planteamiento y organización de la investigación. En la construcción digital del relato visual se hallan los eventos puntuales que marcan los procesos de patrimonialización, las diferentes informaciones que remiten al corpus, como así también las informaciones bibliográficas de los artistas, de sus movimientos geográficos y otros. El proceso de catalogado (ítems o ítems types) está destinado a crear un banco de datos que permite su visualización desde diversos programas y que produce una revalorización de la información y del discurso digital.

El sitio se denomina “**Art Heritage & diversity/Arte Patrimonio y Diversidad**” y está alojado en el sistema mismo de la Universidad de Ottawa lo cual es un aspecto muy importante,

⁵ Omeka es un software libre, flexible y de código abierto pensado para la publicación en la Web de colecciones digitales de bibliotecas, archivos, museos o de cualquier otra institución que desee difundir su patrimonio cultural. Esta interacción visual permitirá acceso abierto (open source) a través de Sistema Omeka <https://omeka.org/classic/>, que es un Sistema (*Content Management System* -CMS)

dada la cantidad y peso de estos archivos digitales. En consecuencia la investigación gana en presencia y consideración por los pares dado su reconocimiento en el contexto universitario. El trabajo cuenta con la aprobación por parte del equipo de tecnologías de la información de la biblioteca Morisset.

A partir de la construcción del sistema de catálogo en Humanidades digitales, las *Instancias I y II* se transforman en datos relevantes a analizar. La *Instancia I* contiene categorías tales como: Ítems Bibliográficos, (fechas de nacimiento, muerte y lugar, tanto de artistas como mecenas); otros cubren los registros fotográficos de las obras, sus documentos de prensa tanto de cuando fueron creadas como aquellos durante su proceso de patrimonialización, como así también los de su inauguración o exposición. Se agregan a ellos los valiosos registros de los *Manifiestos artísticos*, textos escritos por o sobre los artistas que integran la información pertinente en la comparación de las dos *Instancias*.

El usuario puede seguir visualmente las intervenciones y transformaciones que se han realizado desde las imágenes de la obra en creación hasta las actuales exposiciones museales. Otras áreas se focalizan en los movimientos artísticos de pertenencia, sus manifiestos, las influencias que han desencadenado estos movimientos y a quienes han influenciado. Estos recursos interactivos permiten, a los lectores de esta investigación y a la comunidad local/global interesada, encontrar registros que exponen los diferentes movimientos políticos y sociales los cuales son claros ejemplos de las múltiples relaciones entre los artistas y sus maestros, sus mecenas y/o sus colegas. Igualmente las influencias que imprimieron los artistas y sus obras en la historia social y del arte cobran relevancia en los dispositivos digitales. Dada la capacidad y la accesibilidad a datos y fuentes primarias, este componente virtual creado a medida del estudio favorece la continuidad de otras investigaciones basadas en estos nuevos parámetros analizables. En particular en la

Instancia II los registros fotográficos y de prensa tanto de los procesos de restauración, traslado y su centros expositivos se exponen en el mismo sistema. La prensa escrita y sus medios de difusión es analizada con herramientas de visualización de datos (Voyant, Power BI entre otros) lo que conforma un valioso contenido que sustenta y valida las conclusiones alcanzadas⁶.

Prensa organigrama

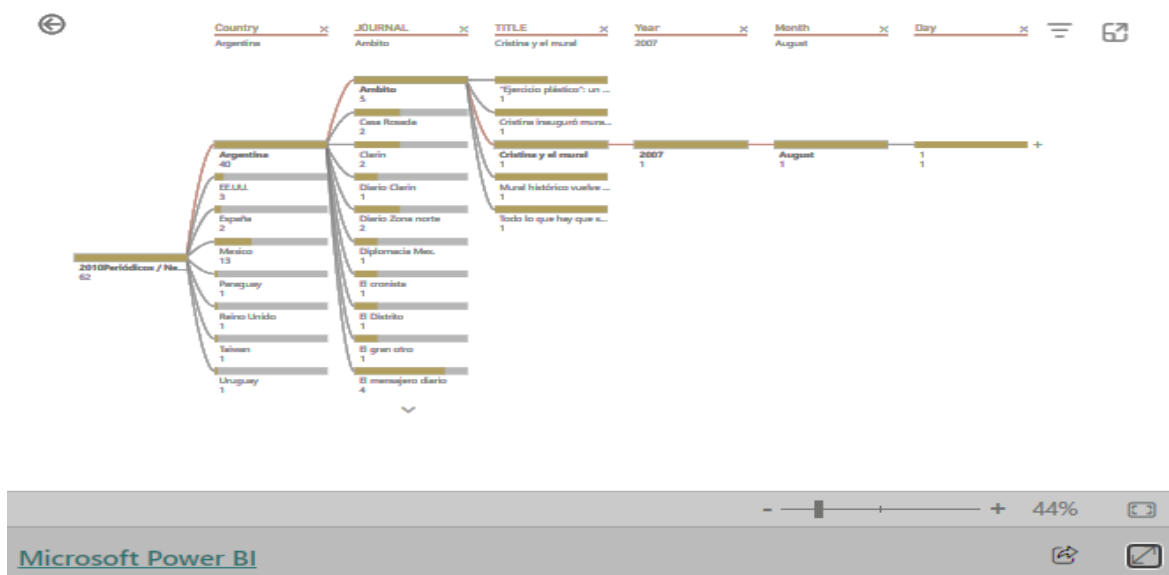


Fig.4 *Ejercicio plástico*, modelo gestionado con Power Bi prensa escrita y medios de difusión.

Dentro del esquema de diseño de datos, parte de los componentes de la investigación tradicional son transformados en el banco de datos como lo muestra el Esquema general de datos (ver fig. 4).

⁶ **Power BI** es un conjunto de servicios de software, aplicaciones y conectores que funcionan conjuntamente para convertir datos sin relación entre sí en información coherente, interactiva y atractiva visualmente y permite conectar con facilidad a los orígenes de datos y transformarlos en visualizaciones y compartirlo con todos los usuarios que desee. **Voyant Tools** es un entorno web de lectura y análisis de textos. Se trata de un proyecto académico diseñado para facilitar la lectura y las prácticas interpretativas a estudiantes y académicos de humanidades digitales, así como al público en general. Permite analizar, añadir funcionalidad a las colecciones en línea, diarios, blogs o sitios web a través de textos con herramientas analíticas, añadir dispositivos interactivos directamente en ensayos de investigación para recapitular sus resultados.

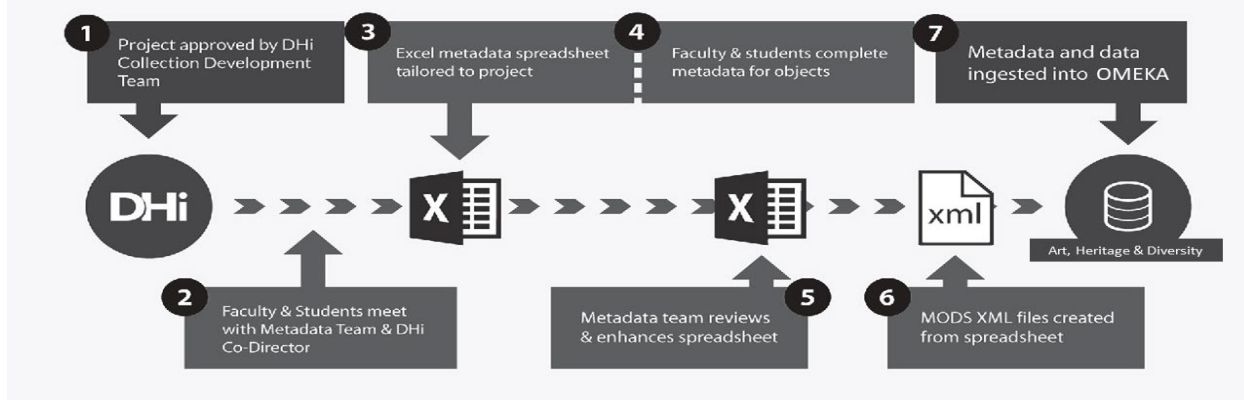


Fig.5 Esquema general de datos y su diagrama.

Este esquema resume de manera proyectual las diversas fuentes de datos y sus correspondientes soportes digitales (fig.5). Algunos de estos se confeccionan en planillas de Excel creadas especialmente para albergar los elementos que considero importantes a explorar digitalmente. Luego, este y otros dispositivos (programas de visualización, herramientas de localización, programas de edición y creación de líneas de tiempo y otros) se transforman, vía programación, en lenguajes de fácil comprensión para el sistema de OMEKA. Aquí adjunto algunas capturas de pantalla a modo de ejemplo.

ARTE, PATRIMONIO Y DIVERSIDAD

Acerca de

Arte y Patrimonio

Geolocalización de contenido

[Home](#) > Arte y Patrimonio

Arte y Patrimonio

Este espacio expone las múltiples concepciones del *arte* como forma importante del *patrimonio cultural*. Especialmente obras murales de la Vanguardia latinoamericana del siglo XX, dentro del panorama cultural del siglo XXI.

Descubra los fascinantes procesos de patrimonialización de:

Ejercicio Plástico 1933 (Argentina)



Pax in Lucem 1944 (Uruguay)



El primer gol del pueblo chileno 1971(Chile)



©Art, Heritage and Diversity Project. All rights reserved.

Fig.6 Captura de pantalla del “Menú principal” de la página web



Fig.7 *Ejercicio plástico*. Herramienta de superposición H5P.

Esta imagen es una captura de pantalla de una de las primeras exhibiciones del proceso de patrimonialización *Ejercicio plástico*. En la misma vemos que a través de una herramienta que superpone imágenes el usuario puede, moviendo la barra central con las dos flechas, de manera interactiva descubrir las transformaciones, en este caso en el momento de la creación y luego de restaurada.

Los nuevos sistemas de geocalización (fig.8-9), como se puede observar en las siguientes imágenes, resuelven al mismo tiempo los parámetros de un registro visual-geográfico con la conexión a los datos correspondientes al ítem y a los otros recursos del sistema. El mapa permite que se capten al deslizarse sobre el los diferentes elementos dentro de coordenadas reales. Aquí podemos ver como la obra se ubica en el plano con su ubicación real geográfica al mismo tiempo que al clicar sobre el indicador que contiene la imagen el mismo se conecta con todos los registros detallados de la misma.

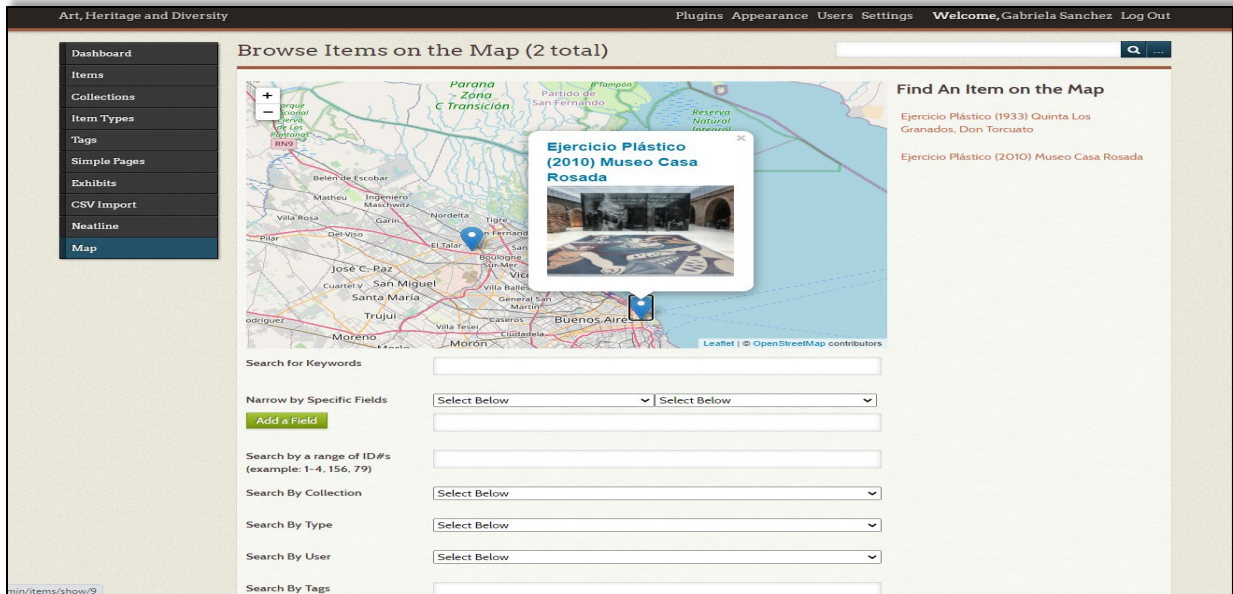


Fig.8 Sistema de geolocalización que identifica el ítem correspondiente y genera un enlace a la descripción del mismo.

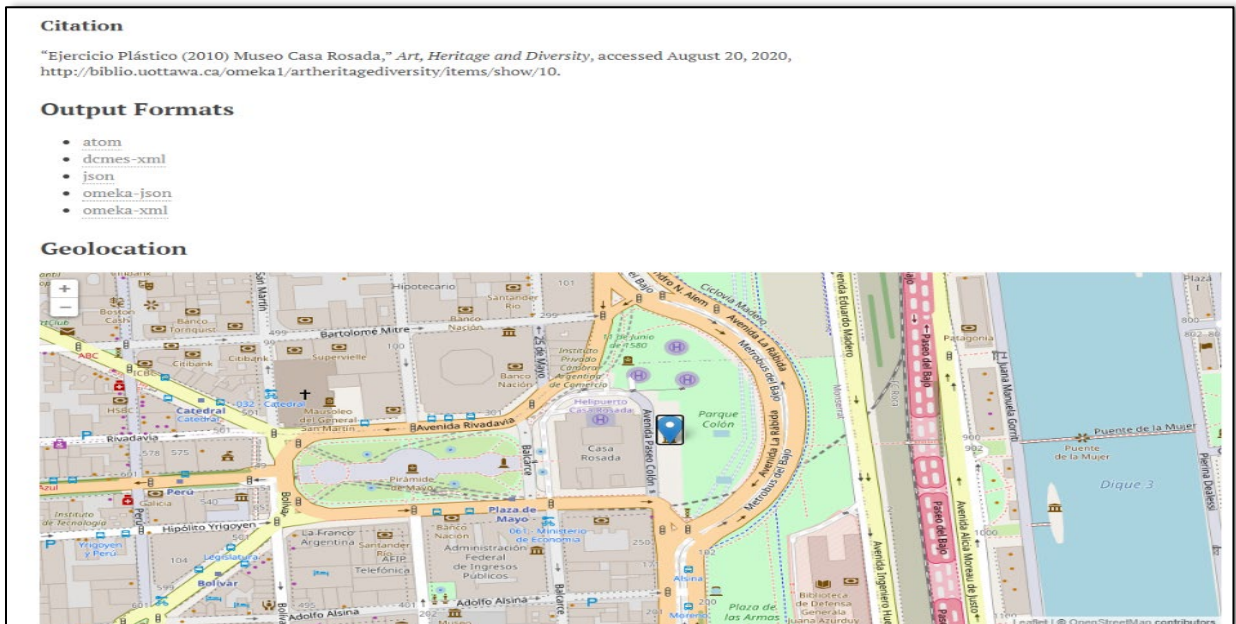


Fig.9 Ídem figura anterior con más detalle que se logra utilizando el zoom.

También se han utilizado herramientas de gráficos interactivos y visualización como Voyant, que me permitió generar un árbol de relaciones (fig.10) para el análisis de la prensa durante y posteriormente a la inauguración del mural. Así también un gráfico de nube que señala el registro

Diversos proyectos de esta índole se desarrollan en muchas universidades; esto propicia el avance hacia una red académica de investigación que se conecta a través de estos sistemas abiertos. El proyecto, así implementado, constituye la primera tesis doctoral híbrida del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la Facultad de Artes de la Universidad de Ottawa.

Las Instancias de análisis

El análisis individual de cada una de las obras murales se estructura en dos grandes *Instancias* o momentos por los que transitan las obras lo que permite un acercamiento más apropiado al nuevo campo de las patrimonializaciones en Latinoamérica. Interesa analizar los métodos y procedimientos que, desde las decisiones públicas, privadas, comunitarias, locales globales o glocales impactan sobre las obras. De allí la importancia de estudiar las obras antes, durante y después de su pasaje al patrimonio, lo que permite analizar y luego evaluar los resultados del proceso. Por ello he optado por la organización en lo que denomino *Instancia I* e *Instancia II*.

El acercamiento inusual al muralismo y a las vanguardias pictóricas a través de la patrimonialización se propone como una forma de pensar la fuerte relación entre el arte y las actuales políticas culturales y patrimoniales. El formato híbrido de la investigación, que resulta clave en términos de visualización, conduce a considerar la complejidad de la red de interacciones. He conceptualizado el proyecto y desarrollado la investigación según los modos de análisis de los estudios visuales y recurro a las herramientas digitales para, con estos nuevos medios, fundamentar la investigación. Estas herramientas permiten operar con categorías de información tanto a nivel textual, cuantitativo y cualitativo característicos de una investigación de formato multimediático. A partir de este gráfico (fig.11), que representa esquemáticamente la organización y sistematización de esta investigación, explicaré cada una de estas *Instancias* y su incidencia en los principales puntos de esta tesis.

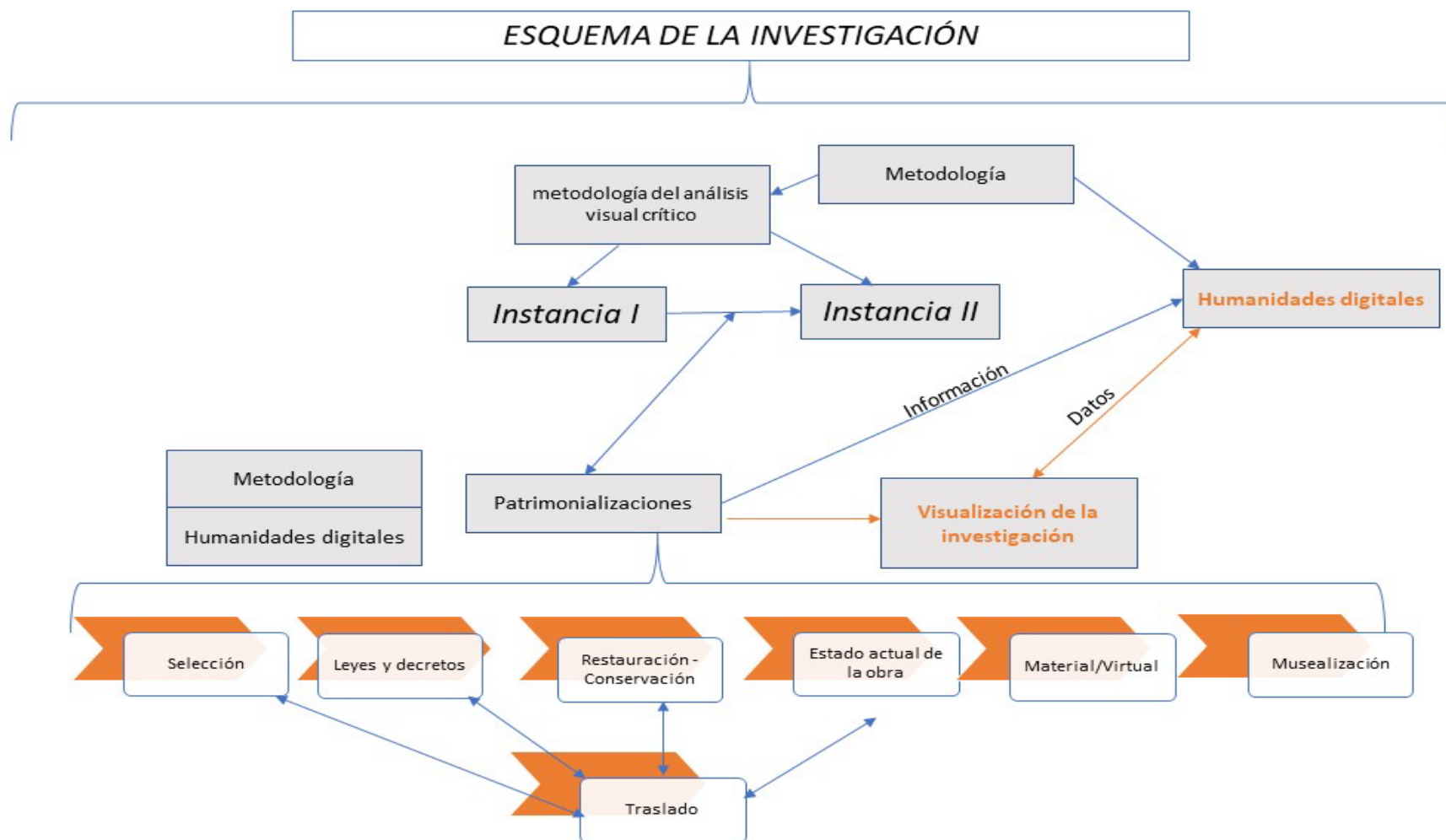


Fig.11 Gráfico del esquema de flujo de datos, información o procesos de la organización y sistematización de esta investigación.

Instancia I

La investigación se halla centrada en un corpus correspondiente a períodos de máxima actividad artística; en lo que ha muralismo se refiere esta representa momentos en que las vanguardias pictóricas se manifestaron por toda América. A los efectos de esta primera parte de la investigación, los grandes ejes que la atraviesan en forma transversal son el entorno político-social, el entorno artístico global y la inserción del/de los artista/s y su obra, en una corriente estética y política. Es a partir de estos elementos, que se originan categorías de análisis que permiten inferir determinados patrones o esquemas que organizan la investigación. Con este fin utilizaré la categoría metodológica que propone Rose e identifica con el nombre de *Análisis del discurso II*, la misma, aporta herramientas que permiten explorar cómo se producen los relatos en torno a los objetos e imágenes visuales (169). Además, considera “the visual images as embedded in the practices of institutions and their exercise of power” (184). Es decir, precisamente hace hincapié en el impacto de las políticas institucionales.

Los fundamentos plásticos y estéticos

Si bien es evidente que el estudio de la obra de arte mural en el momento de su creación no se limita al análisis de la imagen (sus propiedades plásticas, contenido icónico, uso del color y del espacio, entre otros elementos), es fundamental la capacidad de rastrear a través de la misma sus conexiones con otros componentes de interés como son la producción y la circulación (Abril; Didi-Huberman; Mirzoeff; Rose). Es clave utilizar la noción de producción de sentido en este amplio análisis ya que permite fundamentar ¿desde dónde miramos? (Abril 17). Además a este tipo de noción, dentro del análisis visual crítico (AVC), se suma al concepto de visualidad el cual para Gillian Rose y Gonzalo Abril- dista del concepto de visión: “Visuality, on the other hand, refers to way in which vision is constructed in various ways” (Rose 6). Estas nociones permiten

reflexionar sobre la denominada red de visualidades o textos visuales cuyo objetivo está dirigido a un colectivo muy diverso, y permite establecer que el comportamiento frente a lo que se ve o no se ve se halla culturalmente construido (Abril 12-18). De allí que la organización y el análisis transversal a través de estas nociones en la primera instancia permite focalizar en qué es lo que la obra presenta. Se entiende por ello específicamente: ¿Qué se exterioriza? ¿Cuáles son los componentes estéticos de la obra y cómo están organizados? ¿Hacia dónde está atraído el ojo del espectador en la imagen y por qué? ¿Qué relaciones se producen entre los componentes de la imagen tanto desde su contenido visual como desde su imaginario? ¿Qué se muestra y qué se excluye? entre otros. Estos parámetros dan lugar posteriormente a una serie de comparaciones en la *Instancia II*, una vez que esta conlleva una transformación de la obra original y su entorno.

Cuando se evalúa la constitución de una obra de arte los componentes estilísticos y los materiales utilizados puestos en diálogo con el período de producción se transforman en cruciales dentro de su estudio. De allí que específicamente interesa el soporte en el que se creó el mural, su técnica pictórica, su cercanía o lejanía de la tradicional técnica de fresco, la composición, el color y cómo todos estos elementos se organizan en el espacio. Identificados en esta *Instancia I* permitirá contrastarlos con su entorno patrimonializado de la *Instancia II*. Los componentes plásticos y estéticos relacionan profundamente a sus creadores con sus obras en el momento de creación. A modo de ejemplo, si observamos en *Ejercicio Plástico* se aglutina las experimentaciones estéticas de cada uno de los miembros del colectivo de creación. De sus aportes se destacan, “el uso del cemento en vez de la mezcla de cal y arena del fresco tradicional” (Siqueiros et al. 3). Esto hace que el material, la pintura al silicato industrial, sea un elemento importante para considerar puesto que rompía con la materia prima convencional de la pintura mural y da muestras del componente vanguardista. En el caso de *Pax in Lucem*, el contexto hospitalario de la obra, el hecho de verse

ligada a los principios del *Universalismo constructivo* en su estética geométrica, sus colores planos y puros, pone en relevancia a Torres García, a los ideales estético-filosóficos del Taller y a sus discípulos. En *El primer gol del pueblo chileno*, las figuras de corte surrealista de Roberto Matta se vieron adaptadas a la producción colectiva respondiendo ideológicamente a la estética de las Brigadas artísticas chilenas y a los colores vibrantes se le unieron las representaciones de la cultura popular del fútbol del cono sur.

El componente estético y el momento de la producción es fundamental, para el desarrollo del estudio iconográfico, y por ello deben estudiarse en profundidad. Son de interés las posiciones de poder entre el creador/es y su entorno, las características de la producción de la imagen y otros parámetros. Algunas de las preguntas de Rose que formularé en el estudio son: ¿Para quién o quiénes se realizaron las obras, quién/es ejecutaron el encargo de la obra? ¿De qué forma en las obras se ven las nociones y relaciones con sus creadores y mecenas, tanto en su temática como en la expresión material (materiales y técnicas) y simbólica (elementos ideológicos y representación)? ¿Cuándo se realizó y dónde? ¿Fue una realización encomendada, por quién? ¿De qué tecnologías (en el sentido utilitario, es decir que herramientas) dependió su producción? ¿Cuáles fueron las identidades sociales y políticas del creador, el propietario y el sujeto de la imagen? ¿El género y la forma de la imagen aborda estas identidades y relaciones? De allí que hago especial hincapié en las implicancias de este tipo de elementos esenciales de análisis en la *Instancia I* para entender y sustentar las transformaciones que se evidencian en la *Instancia II*.

La vanguardia pictórica en contexto

Dado que las producciones murales y sus creadores se enmarcan en movimientos artísticos latinoamericanos de fuerte influencia en su época, se hace necesario considerar al entorno cultural y sociopolítico. En el mismo se toman “en consideración las condiciones histórico-culturales de

producción, distribución, consumo y recepción de los textos visuales...lo cual supone leerlos contextualmente” (Abril 26). Esta posición metodológica permite producir un estudio que contemple de forma simultánea las interrelaciones del campo artístico, social y político.

En la *Instancia I*, dada la fuerte influencia político-social que ejercieron las redes artístico-intelectuales sobre las producciones, cabe primordialmente enfocarse en la relación de las mismas con la producción de las obras. El período 1930-1940 estuvo marcado por los viajes de formación que la vanguardia latinoamericana de artistas e intelectuales realizaba principalmente a París. Reunidos en Montparnasse, los artistas latinoamericanos “se beneficiaron de este entorno en todos los niveles, absorbiendo su dinamismo e ideas brillantes que podrían transferirse y reconfigurarse al volver a sus países de origen” (Greet 33). Por su parte esta estrecha relación entre arte y política se vuelve a poner en evidencia con el resurgimiento del arte mural en los años sesenta; en esta época las manifestaciones murales estaban destinadas a la proclama política de los conflictos internacionales (Guerra Fría, Vietnam y otros conflictos político sociales), a los movimientos políticos locales y posteriormente aquellos ligados a la dictadura.⁷ Situar a los acontecimientos político-sociales en un punto central del estudio puesto que impactan ampliamente en diversos aspectos de las obras murales. De hecho, como he planteado anteriormente, este contexto será pertinente también en la *Instancia II* con el fin de cotejar su situación luego de su pasaje al

⁷ El término “Guerra Fría” marca un período de post segunda guerra mundial que plantea características ideológicas dualistas, fundamentalmente entre el capitalismo y el comunismo. Se atribuye al periodista Walter Lippmann el uso de esta expresión que popularizó en una serie de artículos en 1947. Marcó cambios políticos profundos que fueron evidentes en las manifestaciones del arte puesto que impactaron en el lenguaje estético frente a las posturas ideológicas. Pese a las variadas estrategias propagandísticas de Estados Unidos y la Unión soviética que buscaban neutralizar los discursos artísticos entre lo abstracto y lo figurativo, sin embargo, no lograron detener la variedad de posiciones políticas y estéticas que aparecieron como respuesta a las complejas coyunturas de la Guerra Fría (De Pedro 11-13).

patrimonio, lo que veremos sustenta una gran parte de mis hipótesis y que conlleva un ejercicio de comparación y contraste con la obra original. Fundamentalmente me permitirá exponer sobre lo que denomino resignificación de las obras, en particular ligado a su contexto artístico y político, el cual era de vital importancia para los artistas vanguardistas y que se ve ampliamente transformado en su patrimonialización.

Arte latinoamericano y su relevancia en las dos Instancias

Referirse a un solo arte en Latinoamérica constituye una de las problemáticas que aún hoy se continúan debatiendo. Como expresara la renombrada crítica de arte Marta Traba la dificultad “es la fijación de pautas para establecer juicios de valor, ya que en cada país tales pautas son diferentes y en la mayoría de los casos responden a situaciones transitorias y puramente locales” (1). En el contexto actual y por los mecanismos de la globalización y mediatización son disímiles las formas de concebir el arte latinoamericano (Acevedo; Canclini; Irwin-Szurmuk; Serviddio; Traba) y las mismas continúan evolucionando influenciadas por las distintas aproximaciones artísticas, culturales, políticas y geopolíticas a la historia o de la sociología del arte. Algunos críticos y teóricos consideran el arte latinoamericano como la consecuencia de una “mezcla compleja y fructífera” (Acevedo 11) y también como un “espacio cultural ... en el que coexisten muchas identidades” (Canclini 42). Otras concepciones presentan una cierta mirada homogeneizadora frente a la diversidad de países integrantes, y muchos afirman que la representación del arte latinoamericano se exhibe como una unidad regional de lo diferente (Amaral, Goldman, Piñero, Torres García). Sin embargo, “cualquiera sea el reagrupamiento de material que se elija, tanto para estudios parciales como para una visión global, se debe afrontar las coyunturas sociales, económicas o políticas a partir de las cuales el curso del arte en un país puede cambiar completamente” (Traba 2). Los referentes mencionados anteriormente me permiten

evaluar el contexto en el cual se construyó el valor artístico de las obras en el momento de su concepción, y posteriormente la manera en que esta apreciación influyó e impactó, tanto en la selección como en el rescate de las mismas y su consiguiente patrimonialización. Demuestro así de qué manera estas problemáticas de la enunciación de un arte latinoamericano se hallaba dentro de las preocupaciones de los artistas en el momento de concebir la obra, y cómo aún se ven reflejadas en los discursos patrimoniales actuales tendientes a reactivar el valor social de las mismas.

Los manifiestos artísticos como expresión política

Así como las diferentes concepciones del arte latinoamericano, las expresiones escritas de los artistas también tienen vital importancia en las transformaciones patrimoniales. Por ello, estas categorías de análisis serán realizadas en las *Instancias I y II* con fines comparativos. De este modo demuestro que los manifiestos artísticos marcaron un posicionamiento artístico y político que, en numerosos casos, se contradice con los actuales discursos institucionales en los que se contextualiza la obra. Considerando que los artistas de este repertorio visual fueron igualmente activos difusores de sus ideas políticas y sociales del arte, estudio desde la perspectiva del discurso, parte de su producción escrita: manifiestos y textos (Cippolini; Mangone). Los mismos fueron concebidos como soporte de una expresión estética, de ideales políticos e ideas innovadoras en la utilización técnicas y materiales. Asimismo, se reconstruye el registro visual de los manifiestos en el marco del componente digital, con el fin de demostrar la amplia conexión de los escritos con la producción estética y política de las obras.

Instancia II

Pasaje al patrimonio: las obras intervenidas

La *Instancia II* constituye el objetivo mayor de la tesis porque consiste en el estudio puntual de las patrimonializaciones del arte mural. Tal como se explicó anteriormente, en la *Instancia II* se revisan las categorías utilizadas para el análisis de la *Instancia I*. El objetivo es determinar cómo las obras en su emplazamiento de creación original se han visto transformadas durante el proceso de pasaje al patrimonio. Es por lo que serán objeto de un nuevo análisis visual para cotejar, es decir comparar y contrastar, los cambios producidos entre la creación original y su nueva situación dentro del patrimonio nacional, especialmente en aquellos casos en que la obra ha llevado procesos importantes de reconstrucción. De igual forma, analizo en estos procesos el uso e implementación de la tecnología, la importancia de la composición plástica y sus correlatos con los aspectos políticos y sociales. En este apartado la metodología visual de Rose servirá para identificar algunas categorías tales como las modalidades tecnológicas, composicionales y sociales.⁸

El concepto de patrimonio y de patrimonialización

Tal como he explicado sucintamente en la introducción la forma de conservación y transmisión de bienes ha evolucionado desde el campo de lo estrictamente técnico e institucional hacia un campo amplio interdisciplinario con dimensión social y política. Este fenómeno ha hecho que se transforme en un concepto «nómada», [que] paralelamente erige nuevos y diversos lenguajes patrimoniales” (Choay 68). Las nuevas formas del patrimonio ponen en evidencia la continua evolución del concepto (Choay; Harrison) y la diversidad de categorías y clasificaciones

⁸ La modalidad tecnológica es relevante para saber cómo se ha hecho una imagen cómo viaja y cómo se muestra. La modalidad compositiva se refiere a las cualidades materiales específicas de una imagen u objeto visual. La modalidad social es en gran medida un término simplificado y se refiere al rango de instituciones, prácticas y relaciones económicas, sociales y políticas que rodean a una imagen y a través de los cuales es vista y utilizada (Rose 72-73).

específicas a los que se ha llegado actualmente (patrimonio material, inmaterial, natural, nacional, municipal, local, regional y otros). Se estudian también los usos que de ese patrimonio cultural realiza la sociedad, el cual se hará bajo la idea de que el mismo constituye una construcción social (Appadurai; Becker; Canclini; Heinich; Prats; Smith). Asimismo, refleja la diversidad cultural y la capacidad de las sociedades para reinterpretar los objetos según las políticas y necesidades de cada época y su naturaleza dinámica y transformadora. Las perspectivas teóricas de Igor Kopitoff quien establece que los bienes adquieren una biografía cultural y de Arjun Appadurai quien sostiene que estos tienen una vida social, permiten deducir que los objetos patrimonializados van adaptándose a distintos contextos históricos, políticos y sociales. Estas construcciones se hallan inmersas en el área de la cultura y conllevan a transformar el bien en un objeto cultural, identitario y testimonial (Devary-Turgeon). Por ello se han creado nuevas denominaciones tales como la palabra patrimonialización, un neologismo que alude tanto al proceso de pasaje de bienes al patrimonio como así también al entramado de componentes del mismo. Dentro de este marco interrelacional, las obras artísticas provenientes de diferentes esferas, privadas, públicas o público-privadas ingresan al circuito de reconocimiento social como bienes del patrimonio cultural. Las categorías de valorización pueden expandirse desde lo estrictamente local (municipales, regionales, provinciales y otros), en muchos casos también en la esfera de la nación (patrimonio nacional) pudiendo ser reconocidos hasta en el plano universal (bienes y paisajes de la UNESCO, protección de ICOMOS).⁹

Para trazar el curso del proceso de patrimonialización al que se introdujeron estas obras acudiré a la analogía del concepto de campo intelectual de Pierre Bourdieu. Parafraseando dicho

⁹ UNESCO Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. ICOMOS Consejo Internacional de Monumentos y Sitios en sus siglas en inglés.

concepto el campo patrimonial se presenta como un sistema regido por sus propias leyes, que tiene una autonomía metodológica con un posicionamiento, un poder y un peso funcional, y cuyas relaciones son mediatizadas por sus lógicas específicas (9-11). En otras palabras, el campo del patrimonio cultural se ha transformado en autónomo y acciona bajo sus propias lógicas de funcionamiento, no obstante debe interrelacionarse paralelamente con otros campos como los legales, artísticos, de la historia, de la memoria o de la identidad nacional y otros. Las diversas concepciones del patrimonio se establecen a menudo con parámetros unidireccionales provenientes de instituciones. Sin embargo en la mayoría de las nominaciones y, tal como lo entiende Rodney Harrison, “el patrimonio se entiende aquí como una serie de propiedades diplomáticas que surgen en el diálogo de agentes heterogéneos humanos y no humanos que participan en prácticas de cuidado y atención del pasado en el presente” (24). Estas nociones que lo enlazan directamente a acciones de diálogo social y político tanto del pasado como del presente instauran nuevas formas institucionales de bienes que, habiendo sido concebidos bajo situaciones de creación particulares a una época, se transforman en recursos de uso común de la sociedad que los recupera. También se evidencia la imposibilidad de la existencia de bienes que intrínsecamente contengan un valor patrimonial y la fragilidad en los límites de esta concepción alcanza igualmente a la noción de autenticidad que está construida desde lo político-social, que es añadida a ciertos bienes de forma posterior a su selección y que se amplifica con la intervención de los mediadores culturales tanto estatales como de la sociedad civil.

Al valor material económico como así también al simbólico se le yuxtapone el reconocimiento legal. Este funciona como un parámetro construido a partir de este múltiple campo de interpretación. Paralelamente, los mecanismos de difusión que actúan sobre los bienes seleccionados colaboran y de cierto modo legitiman la decisión tomada en los procesos de

patrimonialización. Por otro lado, la difusión del objeto patrimonial se potencializa además con “la importancia del ascenso meteórico de las redes sociales de comunicación, que promueven potentes formas de acción política y social colectivas” (Hess 11). Estas nociones son elementales para vislumbrar el estado actual de situación del campo patrimonial y examinar su evolución.

El giro patrimonial ha dado lugar a nuevos y diversos conceptos y lenguajes: a saber, la patrimonialización, la integración patrimonial y otra serie de elementos que se relacionan con áreas específicas de índole técnica, visual, institucional pero también con otros conceptos y técnicas del área de la práctica de la restauración y la conservación propiamente dicha. A su vez se han creado nuevos códigos lingüísticos como el término patrimonialización, *patrimonialisation* (en francés) y el nuevo ajuste lingüístico y semántico adoptado en inglés *heritagisation* (Walsh). Como ya expresado la constante evolución de lo patrimonial se expande paralelamente en la esfera global, glocal y local en procesos de ida y vuelta. Es decir que un bien catalogado por su importancia a nivel local puede adquirir un valor universal a través de las sucesivas capas que se agregan en el proceso de significación patrimonial.

La noción de patrimonialización continúa evolucionando puesto que su “desarrollo depende de los intereses y valoraciones de los agentes implicados” (Arrieta Urtizberea 306). Para Jean Davallon la patrimonialización es un proceso donde “un collectif reconnaît le statut de patrimoine à des objets matériels ou immatériels, de sorte que ce collectif se trouve devenir l’héritier de ceux qui les ont produits et qu’à ce titre il a l’obligation de les garder afin de les transmettre” (2). Desde una mirada que involucra una complejidad aún mayor de actores, Emmanuele Amougou sostiene que podría interpretarse la patrimonialización como:

Un processus social par lequel les agents sociaux (ou acteurs si l'on préfère) légitimes entendent, par leur actions réciproques, c'est-à-dire interdépendantes, conférer à un objet,

à un espace (architectural, urbanistique ou paysager) ou à une pratique sociale (langue, rite, mythe, etc.) un ensemble de propriétés ou de « valeurs » reconnues et partagées d'abord par les agents légitimés et ensuite transmises à l'ensemble des individus au travers des mécanismes d'institutionnalisation, individuels ou collectifs nécessaires à leur préservation, c'est-à-dire à leur légitimation durable dans une configuration sociale spécifique. (25)

A modo de síntesis, la patrimonialización involucra tanto los procesos de construcción dinámica, social y política del patrimonio cultural, como la red multidisciplinaria que se genera a partir de los mismos. Dentro de este ciclo de valorización los bienes investidos del aura patrimonial son transmitidos y puestos bajo la responsabilidad de la comunidad como fruto de una producción social distribuida entre varios actores (Paquette y Robinson 10).¹⁰ Los bienes que ya fueron seleccionados como valiosos objetos testimoniales continúan sus procesos a los cuales se les suman sucesivos relatos que les conceden una identificación social más amplia y que ciñen al bien en una memoria histórica social (Arfuch; Arditi; Candaul). Todos estos factores y acciones que imbuyen a los bienes en procesos patrimonializadores impulsó en los últimos años una visibilidad exacerbada de las denominadas formas de “representación del pasado” (Walsh 2) o como Nathalie Heinich expresa, una “auténtica inflación patrimonial” (15). Planteado así, es que la nueva representación del pasado se ve reactivada a través de diversos procesos políticos, sociales y mediáticos que no solo ha desarrollado un nuevo campo multidisciplinario de estudio, sino que también presenta un preciso lenguaje ligado al mismo. Todos ellos son la resultante de las nuevas políticas culturales que responden a decisiones institucionales civiles y gubernamentales tanto

¹⁰ Traducción de la autora.

locales, glociales como globales. Por lo tanto el estudio de las lógicas del patrimonio cultural implica reflexionar de manera amplia sobre la interrelación de todos estos aspectos.

En este trabajo se entiende el proceso de patrimonialización como la serie de decisiones institucionales y, por tanto políticas, insertas en el accionar de una red de agentes sociales, apoyadas por acciones y discursos de rescate, valorización, restauración, mediación y mediatización. Consecuentemente son estos agentes mediadores los que determinan tanto el valor cultural de las obras de arte para disponer su recuperación como, asimismo, *a posteriori*, las condiciones de exhibición. Más precisamente el pasaje al patrimonio da lugar a esta segunda parte dentro de los capítulos analíticos de las obras: la *Instancia II*; esta se concentra en las obras intervenidas, es decir, la resultante de los procesos y de las políticas de patrimonialización. Por ello interesa precisar cuáles son los diferentes intervinientes en el proceso y sus consiguientes toma de decisiones frente al mural nominado como bien patrimonial. De esta forma se privilegia la reflexión en torno a una materia en permanente transformación como es la patrimonialización, donde hay que reflexionar sobre las políticas culturales patrimoniales contemporáneas.

La salvaguarda de las creaciones murales tiene en los años 2000 uno de los aspectos más significativos dentro de las políticas culturales que es su reconocimiento como producciones de un alto valor dentro del patrimonio. Ya incluidas en el campo patrimonial estas formas de revalorización se refieren a la transformación de bienes materiales e inmateriales diversos como parte del patrimonio cultural, ya sea a nivel local, glocal o global. Estas consideraciones sitúan el objetivo en analizar los mecanismos de patrimonialización en las obras recuperadas, ya que afirmo que estos procesos no pueden considerarse neutrales y sin impacto, dado que las recrean, resignifican y transforman sustancialmente. Por ello evaluaré las políticas patrimoniales aplicadas a los murales y que constituyen el marco legal que envuelve el proceso de patrimonialización. De

allí que estudiaré los puntos de quiebre o inflexión que singularizan cada uno de los cambios sustanciales en las obras. Examinaré igualmente cómo se organizan y entrelazan en el discurso institucional la serie de conceptos y teorías provenientes de otras áreas o disciplinas.

En los capítulos de análisis individual se estudia la metamorfosis que caracteriza la ruptura de la obra con su entorno contextual tanto físico como simbólico. El resultado es un modelo de difusión del bien patrimonial reglado por una serie de discursos superpuestos en capas y atravesados por diferentes ejes de tiempo histórico; una forma de palimpsesto discursivo y cronotrópico. Consecuentemente, la relación del patrimonio con las diferentes realidades político-sociales desde su creación hasta su re-presentación hace que sea imposible considerar el objeto patrimonial como algo aislado. Dichas intervenciones no son solo de índole material y legal sino que se fundan en un entramado de conexiones simbólicas que son menos tangibles, pero de una influencia aún mayor. Las mismas responden a modificaciones directas sobre las obras, desde el desmontado de los muros hasta la presentación virtual lo que constituye una parte importante de la recontextualización. Así mismo, y como parte de su nuevo contexto, las obras patrimonializadas se enmarcan en una estrategia de acercamiento a los centros de difusión los cuales resultan más eficaces para las tareas de impacto mediático.

Las producciones artísticas de la vanguardia latinoamericana se hallan en la actualidad en el foco de los llamados rescates o recuperaciones patrimoniales, y las relaciones entre arte y política se tornan igualmente vigentes. Si bien es cierto que situar diferencias entre política y estado es progresivamente más complejo, en las nuevas redes de interacción artísticas “casi siempre lo político suele equipararse de un modo u otro con lo estatal, o al menos suele referirse al Estado” (Schmitt 50). Por el contrario, en la esfera patrimonial actual las acciones no siempre son encabezadas por el estado de forma directa, aunque de una u otra manera siempre se hallan ceñidas

a las llamadas políticas culturales que pueden establecerse desde lo local y ampliar sus regímenes hasta lo global. Las decisiones que involucran bienes, tanto privados como de otras esferas, relativizan la independencia en la toma de decisiones dentro de los mecanismos patrimoniales. Por tanto en los pasajes al patrimonio estas esferas de acción de las políticas se entrecruzan, se funden y originan un campo en donde lo privado, lo público y lo estatal conviven bajo múltiples tensiones de poder.

La construcción patrimonial y sus componentes

He planteado que existe una diversidad de acercamientos al campo patrimonial, a continuación explico alguno de los más destacados y cómo los planteo en el análisis de las obras murales. Abordo en primer término los argumentos que se bosquejan para la selección o nominación y su consiguiente rescate, donde se pone especial atención al impacto que las bases jurídicas internacionales de protección del patrimonio (UNESCO, ICOMOS, FARO) ejercen en dicha selección. Estas instituciones patrocinan el uso de un marco interpretativo y legal, en el cual se asientan las leyes sancionadas luego por los organismos locales o glociales. Es así como paralelamente esta expansión del campo patrimonial propaga el interés sobre una serie de bienes o productos artísticos cuyo valor patrimonial supera su valor mercantil. O sea que en la categoría de valor material también se superponen otras que transforman a los objetos en bienes simbólicos¹¹, y estas son consideradas dentro de un tipo de valor que se construye desde lo cultural.

Se incluyen dentro de esta misma categoría las nociones de valor social, bien cultural, valor patrimonial (Appadurai; Augé; Choay), y autenticidad (Appadurai; Carta de Brasilia; Canclini;

¹¹ Bourdieu distingue aquellos bienes materiales propiamente económicos de aquellos que denomina simbólicos provenientes del terreno de la cultura y que generan que, “el interés por la persona del escritor y del artista aumenta a medida que el campo intelectual y artístico adquiere autonomía y, correspondientemente, se eleva el *status* (y el origen social) de los productores de bienes simbólicos” (Bourdieu 99).

Documento de Nara), todos estos parámetros de evaluación coexistentes dentro de la legislación y varían de acuerdo con diversos cuantificadores culturales e históricos. El valor es una cualidad que se le confiere al objeto y que no es propia del mismo sino una construcción socialmente elaborada y que responde a dinámicas epistémicas.¹² El término clave ligado al concepto de valor es aquel de autenticidad el cual se fundamenta principalmente en las fuentes primarias de información, las cuales revelan los valores que a ese bien se le otorga.¹³ En cuanto a la categoría de autenticidad el documento más relevante es el Acuerdo de Nara de 1994 que establece entre otros puntos importantes que la capacidad de entender los valores depende, del grado en el cual las fuentes de información sobre estos valores puedan considerarse como creíbles y verídicas. Así también “el conocimiento y la comprensión de estas fuentes de información en relación con las características originales y subsecuentes del patrimonio cultural, así como de su significado, son un requisito básico para valorar todos los aspectos de su autenticidad” (254). No obstante este sistema de valuación es susceptible de interpretaciones diferentes creadas tanto por sus variables lingüísticas y/o culturales que dificultan en algunos casos su aplicación a procesos de evaluación concretos.¹⁴ Tal como lo establece la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura de la UNESCO, la “capacidad para comprender estos valores depende, en buena parte, del

¹² El valor no es nunca una propiedad inherente a los objetos, sino un juicio acerca de ellos que emiten los sujetos (Appadurai 17).

¹³ Algunos de los aspectos de las fuentes pueden ser la forma y el diseño, los materiales y la sustancia, el uso y la función, la tradición y las técnicas, la ubicación y el escenario, así como el espíritu y sensibilidad, y otros factores internos y externos. La utilización de estas fuentes brinda la posibilidad de analizar el patrimonio cultural en sus dimensiones específicas en los planos artístico, técnico, histórico y social” (UNESCO, 1972, en línea).

¹⁴ Si bien la reunión de Nara produjo un marco técnico más amplio para el análisis de autenticidad, el Documento de Nara a un nivel más profundo, también creó las condiciones conceptuales para legitimar las prácticas de conservación japonesas (y muchas otras integradas culturalmente). Publicación original: Herb Stovel (2008) “Origins and influence of the Nara document on authenticity”, Association for Preservation Technology International (APT) 39 (2/3): 9-17.

grado en el cual las fuentes de información sobre estos valores puedan tomarse como creíbles y verdaderas” (114).

Este concepto, uno de los motores del proceso de patrimonialización, fue utilizado por primera vez en 1964 en la Carta de Venecia y constituye uno de los primeros registros formales internacionales sobre el parámetro de autenticidad en relación con el patrimonio cultural. Esta categoría de valuación al igual que las anteriores se halla estrechamente ligada a las dinámicas sociales, políticas y culturales. Cuando se requiere una prueba de autenticidad, como se ha realizado en las obras de esta tesis, se intenta aplicar objetiva y directamente este criterio a los objetos o bienes. Sin embargo esta objetividad es utópica ya que se ve supeditada a las fuertes implicancias subjetivadas de lo económico, social y político. Es decir que los criterios de autenticidad como expresa Arjun Appadurai, son siempre cambiantes y se encuentran ligados a los motivos, subjetivos y económicos, mientras que el conocimiento técnico, el gusto y la política ejercen una variedad de cambios graduales y asincrónicos, y por ello se entiende que estos valores culturales compartidos e históricamente dados, son socialmente renegociables (273-281). En la actualidad, la autenticidad se ha transformado en un término dinámico dadas las sucesivas redefiniciones y delimitaciones que han sido realizadas principalmente dentro del campo de la restauración y la conservación patrimonial. De allí que para todos estos parámetros de observación del bien, las instituciones que gestionan internacionalmente insisten en la necesidad de que toda la sociedad participe en la forma de definir, evaluar y administrar su patrimonio cultural. Así como también destacan la importancia de la educación patrimonial para promover el diálogo entre culturas y religiones (Faro 2005).¹⁵

¹⁵ Convención de Faro sobre el valor del Patrimonio Cultural para la sociedad. Conocido como Convención de Faro porque se firmó en dicha ciudad portuguesa en 2005, propone un nuevo concepto de patrimonio cultural en el que las personas y los valores humanos ocupan un lugar

En los niveles de observación, una vez reconocidas estas categorías, las mismas pasan a constituir la base del discurso patrimonial. De forma tal, las fuentes y los valores enumerados sustentan los discursos patrimonializadores asociados a la cultura y al momento histórico, y son ellos los que determinan la apreciación del bien patrimonial construido social e institucionalmente. Ambos conceptos son retomados en el discurso institucional y operan a través de dos aspectos: desde los mismos discursos institucionales y desde el valor semiótico del objeto, perspectivas que retomaré en detalle en capítulos de análisis de obras respectivos. Estas valuaciones del bien son también una práctica estandarizada en las políticas museales internacionales donde la intervención de la sociedad en general se ven restringidas y estos parámetros son ejecutados por los especialistas.

En el caso de los murales patrimonializados y su actual entorno museal se demuestra que, como lo expresa Tony Bennett en *The birth of the museum*, la institución museal moderna “is involved in the practice of ‘showing and telling’: that is, of exhibiting artefacts and/or persons in a manner calculated to embody and communicate specific cultural meanings and values” (6).

A modo de síntesis, en la construcción de un discurso basado en los conceptos de autenticidad y valor patrimonial se hallan insertos procesos sociales susceptibles de variación de acuerdo con el contexto sociopolítico. Por ello en la selección de bienes patrimoniales siempre es posible confeccionar interpretaciones ambiguas, imprecisas en muchos casos, y fluctuantes en otros, dada la amplitud de variables que contiene la legislación misma.

central; subraya el valor y el potencial del patrimonio cultural como recurso para el desarrollo sostenible y para mejorar la calidad de vida de las personas y defiende el derecho de todas las personas a establecer vínculos con el patrimonio cultural de su elección, respetando los derechos y libertades de los demás. <https://rm.coe.int/1680083744>

Los procesos de patrimonialización del arte mural: esquema gráfico

Dado que los procesos transformativos, modifican y reorganizan la re-presentación de las obras originales dentro del entramado de las políticas culturales, la *Instancia II* se aboca directamente a examinar los procesos de patrimonialización del arte mural vanguardista latinoamericano del siglo XX. Asimismo, interesa particularmente registrar de qué manera emergen y se desarrollan las interacciones dentro de las patrimonializaciones concibiendo la construcción del entretejido entre las instituciones, los mediadores sociales, las recursos legales y las políticas, entre otros componentes, y cómo estas intervenciones transforman las obras originales.

En vías de una explicación detallada del proceso de patrimonialización tanto desde su discurso textual como desde la Humanidades digitales presento un gráfico que se desglosa del anterior general (fig. 11 en la pág. 20). Este esquema que vemos a continuación (fig.12) extrae específicamente los momentos considerados como puntos de ruptura o de intervención más destacados en el proceso de patrimonialización.

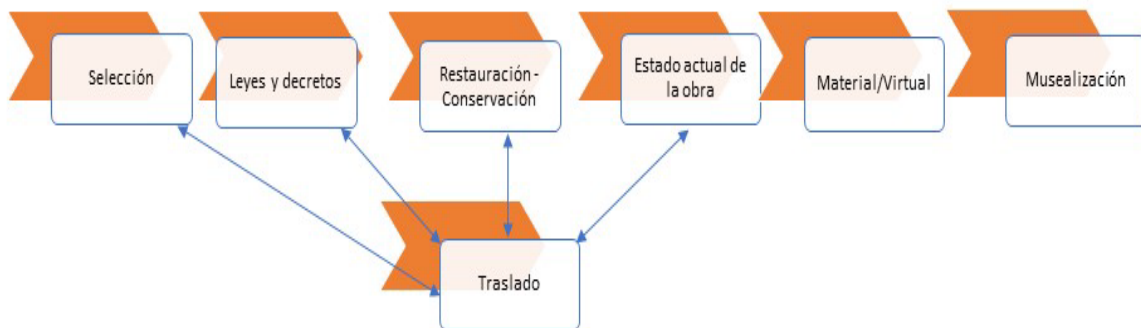


Fig.12 Proceso de patrimonialización de forma sintetizada se desglosa del esquema general

En referencia al marco metodológico tal como he explicado esta etapa de análisis conecta las dos partes que en el gráfico general se presentan como *Instancia I* y *II*. Los mismos se ponen

en evidencia a partir de la extensa información recabada y analizada, la cual bajo diferentes herramientas metodológicas y digitales exponen estos patrones o categorías generales. Los mismos pueden sufrir pequeñas diferencias que se deben ajustar y reordenar, dado que si bien utilizan de forma general las mismas categorías, algunas de ellas funcionan en el análisis particular de una obra y no en otras.

La selección indica el inicio del proceso de patrimonialización de la obra y se puede generar a través de decisiones político-institucionales o por la gestión o movilización de la comunidad en la cual está inmersa. Por consiguiente, en esta nominación impera la primera parte de una reconstitución discursiva que evidencie y legitime esta decisión. Es decir, se busca principalmente revalidar las razones de su nominación a partir de la investigación histórico social y artística de la obra y sus creadores. Como se evidencia en el esquema del proceso de patrimonialización (fig. 7), la selección y la nominación del bien es parte inicial de su reconocimiento y simultáneamente es la base activadora a la cual se irán sumando las otras partes del proceso. En este apartado, retomaré el análisis visual crítico como herramienta orientada a organizar diferentes categorías de reflexión sobre los dispositivos. La herramienta de análisis la aplico teniendo como foco principal los puntos de ruptura que detallo en el gráfico y que corresponden a modificaciones importantes que se realizan sobre las obras, entiéndase la selección, el rescate, la restauración, el nuevo emplazamiento, su nueva desmaterialidad y virtualidad, exhibiciones, mediaciones y mediatizaciones; es decir, los parámetros de su recontextualización.

Los procesos de patrimonialización se sistematizan, tal como planteado, a partir de la selección del bien el cual sirve de punto de partida a una serie de transformaciones insertas en un contexto de leyes y políticas culturales locales o globales. Desde aproximadamente el año 2000, un sin número de obras murales en Latinoamérica, se selecciona, restaura y exhibe, como parte de

una serie de estrategias en el complejo marco de las políticas culturales. Es por ello por lo que, más allá de abordar el campo patrimonial y los procesos de patrimonialización, es necesario adentrarse en una reflexión crítica a través de las diversas direcciones que se generan frente a estas intervenciones.

Nuevas tecnologías mediáticas

La metodología AVC también brinda herramientas de análisis que permiten explorar las tecnologías textuales y visuales de la interpretación, y su uso es considerado como uno de los mecanismos de poder institucional, debido a que las instituciones se comportan como aparatos que disciplinan la mirada del visitante. Razón por la cual en este apartado se retoma el concepto de visualidad utilizado en el análisis de las obras originales y se explica aquí los modos en que esta visualidad institucional se transforma en una herramienta para construir y ratificar los discursos utilizados en las representaciones patrimoniales. En gran medida, este concepto adquiere una nueva dimensión ligada a las nuevas tecnologías mediáticas aplicadas al patrimonio. Aún más, la expansión de internet y de los dispositivos electrónicos permite a los usuarios crear conexiones con las obras que exceden el contacto material y su visualización es totalmente digital. Tal como sucede con *Pax in Lucem*, en la cual la realidad aumentada ha suplantado la existencia material de la obra misma. En este apartado retomo la metodología de AVC, que permite analizar estas patrimonializaciones desde el eje de las mediaciones y mediatizaciones realizadas por las instituciones y el público.

Evaluar estas operaciones mediatizadas dentro de un sistema basado en nuevas significaciones, como lo expresa Abril, permite abrir nuevas categorías de observación posibles o metadiscursos, a través de un recorrido predeterminado o a través de paneles y guías interpretativas (44). Este aspecto analítico fortalece y sustenta la hipótesis de una resignificación patrimonial

basada, entre otras, en la aplicación de dispositivos interpretativos que gobiernan o dirigen la mirada del público. La utilización de estos dispositivos se detalla en cada capítulo de análisis de los murales y muy particularmente en el estudio de la obra *Pax in Lucem* de Torres García y su virtualización en el capítulo dos.

Restauración histórica y sus formas de conservación

El proceso de patrimonialización exige considerar las intervenciones del campo de la restauración histórica en sus formas de conservación, reconstitución o re-creación. La misma, como disciplina, implica la mediación de, artistas, conservadores de arte, restauradores y técnicos, entre otros. Originariamente, estas intervenciones se materializaban a través de un aspecto técnico-artesanal (Brandi; Riegl), sin mayores cuestionamientos sobre los resultados de sus intervenciones en los simbolismos de la obra. A partir de estas nuevas formas patrimoniales en las cuales convergen lo material y lo simbólico, la restauración y conservación, como otras disciplinas, también se plantean nuevos cuestionamientos sobre sus mediaciones técnicas y sus derivaciones simbólicas (Vega Cárdenas 13-14).

El manejo del espacio

Los procesos de construcción del patrimonio conllevan múltiples operaciones tales como la remoción y el desplazamiento de las obras como en *Ejercicio plástico*, la virtualización en *Pax in Lucem* y la musealización en el caso de *El primer gol del pueblo chileno*. En estos casos el traslado impacta fuertemente sobre la obra debido a su característica original de *site specific*, es decir la creación se hallaba anclada semánticamente al lugar físico, componiendo una parte importante de la recontextualización. Por consiguiente, incluiré un análisis ligado a las teorías de la construcción del espacio (Lefebvre; Dahlgren) tanto público (Habermas; Massey), como expositivo y museal (Crimp; Davallon; Groys; Bennett). En este pasaje una parte de las obras

ingresa en el campo de lo museal como “a new setting for works of culture, also functioned as a technological environment which allowed cultural artefacts to be refashioned in ways that would facilitate their deployment for new purposes as part of governmental programmes aimed at reshaping general norms of social behaviour” (Bennett, 6). La conexión entre los murales y los espacios de exhibición es parte sustancial de estos nuevos discursos institucionales. Por otra parte si bien *El primer gol del pueblo chileno* no ha sido removido de su lugar original, la construcción del nuevo espacio que lo contiene le permite conservar rasgos de su anclaje semántico, afianzar el vínculo con la comunidad que la ha rescatado pero los dispositivos de preservación e interpretación se rigen igualmente por reglas museales.

Intervinientes institucionales

Por último, es importante evaluar en todas las etapas del proceso de patrimonialización el papel de los diferentes intervinientes institucionales, especialmente activos en los procesos llevados a cabo en las obras del corpus promoviendo nuevas formas de interpretación. En efecto, los especialistas en comunicación de masas, comisarios de exposición, agentes gubernamentales de la cultura y diseñadores del nuevo emplazamiento público, imprimen una reorganización de los contenidos discursivos de la obra. De esta forma producen nuevas formas que se institucionalizan en los centros de interpretación histórica y, por lo tanto, debe considerarse de qué manera los mismos contribuyen, dentro de las políticas culturales, a la visibilización de las obras (Abril; Barbero; Urfalino; Yúdice).

Para finalizar, en el marco teórico utilizado se acentúa sobre todo la multiplicidad de formas de abordar la temática de las patrimonializaciones a través del enfoque multidisciplinario. Por ello la investigación ha adoptado una perspectiva centrada tanto en el objeto artístico como en el conjunto de políticas y procesos de los cuales es parte. Todos estos componentes me permitirán

demostrar que he examinado la totalidad de los mecanismos y procesos que desencadena el arte público y la funcionalidad que se les otorga dentro del orden patrimonial en la actualidad. Confirmaré que la apropiación de objetos del pasado para una función de carácter cultural y público introduce cuestionamientos sobre la propia definición de arte público en la actualidad y se agrupan dentro de los debates de naturaleza ideológico-política del patrimonio cultural.

Organización de la tesis

Este es el primer estudio que se realiza de este corpus en el marco de los mecanismos de patrimonialización y, el primero que engloba de forma paralela, un formato escrito y uno virtual ligado a herramientas de las Humanidades digitales.

La tesis se organiza en cinco capítulos y un componente de humanidades digitales. En cuanto al formato textual el capítulo I tiene como función introducir el tema central de la tesis, justificar el estudio, y contextualizar el mismo en función del marco teórico y los elementos metodológicos. Los tres capítulos centrales se concentran en el análisis individual de cada uno de los murales (capítulos II, III y IV) y sus correspondientes pasajes al patrimonio o patrimonializaciones, para finalizar el capítulo V funciona como recapitulación de los apartados centrales de análisis y expone consecuentemente las conclusiones. El componente de humanidades digitales, al cual se hará referencia durante toda la tesis, es un dispositivo de bases de datos y una plataforma de publicación sitio web de código abierto, el mismo permite compartir las colecciones digitales de documentos y crear exposiciones multimedia en línea que permiten visualizar el contenido total de la tesis.

El Capítulo I que corresponde al análisis de la obra *Ejercicio plástico* creada por el Equipo Poligráfico en Argentina. En este apartado se presenta la obra mural, sus creadores, el proceso de patrimonialización para demostrar lo que he dado en llamar la *espectacularización* y la

siquerización del mural. En el análisis destaco la situación social y política de la obra en su período de creación. Presento las características de las vanguardias artísticas de los años 30, tanto en Argentina como en Latinoamérica. Además de explicar cronológicamente el proceso de pasaje al patrimonio nacional y sus implicaciones tanto artísticas, políticas, como así también su constitución en bien patrimonial. Detallo su espectacular y mediatizada inauguración y el borrado de los artistas argentinos como referentes de creación.

En el *Capítulo II* realizo un análisis de la obra *Pax in Lucem* de Joaquín Torres García, realizada en Montevideo, Uruguay. Destaco sus características como representante del Universalismo constructivo. Su inserción dentro de las políticas de creación en ámbitos públicos y de la salud, por haber sido creada en los muros del Hospital Saint Bois. Explico su borrado de los archivos de bienes patrimoniales por haber sido destruida en un incendio. Esto me permite fundamentar mi hipótesis sobre lo que denomino la *patrimonialización virtual*, resultante de la obra ser sometida a las técnicas de realidad aumentada. Estos mecanismos transformativos promueven parte de la puesta constante en vigencia de la figura del artista, como parte esencial de la imagen del arte uruguayo, dentro de la denominada *Marca País Uruguay*.

El *Capítulo III* se enfoca en el análisis de *El primer gol del pueblo chileno*. En el mismo se establecen las características de creación de la obra con la estética del surrealismo del artista Roberto Matta y las implicancias político-ideológicas de la Brigada Parra. El espíritu de creación colectivo, los elementos contextuales, los registros de prensa y su integración a la comunidad son parte sustancial de su creación. Borrado con sucesivas capas de pintura durante el período de la dictadura produjo grandes impactos en la memoria colectiva local. Argumento que su rescate se enmarca primero en el *patrimonio de proximidad*, lo que luego da lugar a la dimensión nacional con la cual se lo asocia a una diversidad de registros memoriales tanto individuales, como

colectivos e institucionales sobre la dictadura chilena. Por esta razón sostengo el nuevo bien patrimonial se transformó en un *espacio de conmemoración*, caracterizado por nuevas y distorsionadas memorias.

Finalmente en la *Conclusión* se resumen los argumentos y conclusiones alcanzadas en los capítulos analíticos. El componente destinado a las reglamentaciones, leyes, decretos y otros componentes legislativos se halla dentro de cada obra en su versión digital; como así también los documentos, registros de prensa y otros elementos interactivos que permiten las herramientas de humanidades digitales.

Capítulo 1

LA PRODUCCIÓN PATRIMONIAL EN ARGENTINA Y EL CULTO AL ARTISTA MEXICANO: la espectacularización y la siqueirización del mural *Ejercicio Plástico*.

En este capítulo planteo que el proceso de patrimonialización de *Ejercicio plástico* en Argentina resultó en la espectacularización de la obra y la siqueirización de su autoría. La espectacularización refiere a la exposición pública de un mural de carácter intimista y privado; y la siqueirización nombra el borramiento de la autoría colectiva de la obra para exaltar la creación solamente en la figura de David Alfaro Siqueiros. Por ello, argumento que la patrimonialización de la obra da lugar a una re-significación de la misma que, si bien es sintomática de nuestra época, no deja de ser controversial y problemática.

El mural fue creado en Buenos Aires, entre julio y diciembre de 1933 por el llamado *block* o Equipo Poligráfico.¹⁶ El mismo estaba conformado por los artistas David Alfaro Siqueiros, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y Enrique Lázaro. Concebida dentro de un espacio privado, *Ejercicio plástico* fue en su origen una obra de orden intimista. Una vez terminada su patrimonialización en el 2010, el mural se expone al público en el Museo Casa Rosada (sede de la presidencia argentina). Constituye en la actualidad uno de los símbolos del patrimonio nacional argentino con relevancia internacional. Por otro lado, los autores de *Ejercicio plástico* (figs. 13-14) se consideraban, tal como lo expresaron en el manifiesto “¿Qué es *Ejercicio plástico*”

¹⁶ El término *equipo o Block* en palabras de Siqueiros es una transferencia del concepto pictórico de trabajo en *Bloque* de pintores que trae de su conferencia en el salón John Reed Hollywood, Nueva York. En la misma, del 2 de septiembre de 1933, planteó que “La revolución técnica consiste, pues, en que el *Block of Mural Painters* está usando ventajosamente los modernos elementos e instrumentos de producción plástica que la ciencia y la mecánica moderna aportan” (“Los vehículos”1).

plástico y cómo fue realizado?”, “un equipo ideológico y técnico de polígrafos...cuyo trabajo colectivo permitía generar una obra revolucionaria integral” (7).¹⁷ El texto redactado después de la ejecución de la obra colectiva, y firmado por los artistas del autodenominado “Equipo poligráfico ejecutor” (8), describe con detalle, tanto las nuevas técnicas y los materiales utilizados, así como también su apuesta por una obra de alto contenido político-social.



Fig.13 Annemarie Heinrich. *Ejercicio plástico*.1933. JPEG file.

¹⁷ Este documento, a manera de manifiesto cuyo título es *¿Qué es Ejercicio plástico y cómo fue realizado?* (que en este escrito identificaremos como “Manifiesto”) contiene una importante información extraída del documento-manifiesto original de 8 páginas con fecha diciembre de 1933. Su original se halla en la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires y también puede visualizarse, gracias a la autorización otorgada por el museo, en el componente de humanidades digitales de esta tesis (Siqueiros et al. “Manifiesto”). Asimismo se publicó en el diario *Crítica* en 1933 pp. 476-78.



Fig.14 Annemarie Heinrich 1933/Museo del Bicentenario. *Ejercicio plástico*. 2010. JPEG file.

Este capítulo se estructura de la siguiente manera: en primer lugar se analiza la obra en su estado original, lo que denomino *Instancia I*.¹⁸ En este apartado se aportan todos los elementos relativos a la creación: artistas, mecenas, su estética, manifiesto y los puntos de inserción con su entorno artístico, político y social. Posteriormente paso a la *Instancia II*, donde explico cronológica y detalladamente el proceso de patrimonialización de la obra, y en la misma, retomo los puntos salientes planteados y aquellos elementos que fueron sujetos de transformaciones. Esta organización –en una *Instancia I* y en una *Instancia II*—me permite demostrar cómo el discurso

¹⁸ Tal como he planteado en la introducción, denomino *Instancia I* a toda consideración de la obra original, su contexto de creación y recepción *Instancia II* a toda consideración de la obra transformada por la patrimonialización.

patrimonializador se centra, por un lado, en promover solo la figura de Siqueiros como creador del mural y por consiguiente genera un borramiento del trabajo colectivo, especialmente el realizado por Berni, Spilimbergo y Castagnino; y, por otro lado, la espectacularización de la obra, que resulta de su transición del ámbito privado al público.

Investigar el pasaje de *Ejercicio plástico* del sector privado al público significa abordar las políticas culturales y patrimoniales locales, globales y globales. En efecto, estudiar la obra a través de su patrimonialización implica abordar cuestiones tanto artísticas como sociopolíticas. Me refiero a considerar el estudio de los nexos entre teorías artísticas y culturales, la legislación y las políticas sobre el patrimonio cultural, y su aplicación concreta a una obra dada. Es, por ejemplo, estudiar el proceder de los agentes culturales, gubernamentales y otros mediadores, así como las transformaciones resultantes de su intervención. Se trata aquí de transformaciones producto de la incorporación de técnicas utilizadas tanto para la recuperación como para la restauración y la reubicación. Todas ellas representan para la creación original una serie de modificaciones que resignifican la obra, esto es, dan lugar a una obra transformada o a una nueva creación. En suma, y para plantearlo de otro modo, se trata de dilucidar ese complejo pasaje al patrimonio cultural nacional que llevó al mural *Ejercicio plástico* desde la profundidad de un sótano privado a la superficie institucional de un museo gubernamental.

El análisis se apoya en un acercamiento multidisciplinario. Por ello establezco una cronología, desde su creación hasta su patrimonialización, haciendo hincapié en los puntos de quiebre más destacados por los cuales pasa la obra según mis parámetros de análisis. Los mismos son: los mecanismos de selección, las reglamentaciones y decretos legislativos que la nominaron como bien patrimonial, su procedimiento de restauración y su reubicación en el espacio público

museal diseñado para albergarla. Igualmente, examino el aporte que significó en su creación el trabajo colectivo a cargo de artistas vanguardistas argentinos para, a continuación, cuestionar la forma tan difundida de presentarlo como una obra “de Siqueiros”. Al mismo tiempo, la obra colectiva, que en su origen fue fruto de ideas estéticas y políticas revolucionarias, se la expone actualmente como el único mural sin contenido político en la amplia producción del artista mexicano, lo que representa una contradicción inmensa frente a las trayectorias artístico-ideológicas de los artistas creadores y su obra colectiva.

En suma, evalúo los mecanismos de patrimonialización nacional del mural a través de dos enfoques: el pasaje de lo privado a lo público o la *espectacularización* de su transformación en bien patrimonial, y la negación de una creación colectiva o la *siqueirización* de la obra. Por otro lado, la visualización del estudio a través de las humanidades digitales me permite apuntalar los argumentos esgrimidos en el análisis y constituirse por lo tanto en un componente intrínseco de esta investigación.

El rescate de *Ejercicio plástico* ha generado una nueva mirada no solo a la obra en sí misma sino a sus creadores también. A partir de la patrimonialización, se origina una importante producción de registros gráficos y filmicos tales como *Ejercicio plástico. La reinención del muralismo* (2014) de Néstor Barrio y Diana Wechsler; *El mural de Siqueiros en Argentina, la historia de Ejercicio plástico* (2013) de Daniel Schavelzon, y *Siqueiros muralismo, cine y revolución* (2010) de Ana María Quijano. En estos trabajos se enumeran datos históricos, procedimientos técnicos, artísticos, filmicos, de restauración y de reubicación. Los artículos existentes remiten a los antecedentes de las obras de Siqueiros en Los Ángeles y a los manuscritos y manifiestos ligados a su recorrido artístico-político. Alicia Azuela de la Cueva, en “Militancia

política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata”, explica que el período correspondiente a los años treinta para Siqueiros “no sólo selló de manera permanente la relación entre su carrera artística y su actividad política, sino que les dio, en sus contenidos e impacto, un amplio carácter internacional y transcultural” (110). Sin embargo, la obra ha recibido escasa atención crítica más allá de la figura de Siqueiros y su trayectoria.

Los estudios críticos acerca del mural no han explorado en su conjunto las conexiones artísticas locales y su significativa contribución, y por supuesto no se ha abordado aún a partir del concepto de patrimonialización. De esta manera, y puesto que la creación ha sido desarrollada en uno de los momentos claves de la evolución de las bases estéticas y políticas de la pintura en la Argentina, retrotraerse al pasado es primordial para comprender el impacto de los nuevos procesos de pasaje al patrimonio. Igualmente considero esencial evaluar el pasaje del mural a la esfera pública, bajo la normatividad institucional y dentro del discurso nacional argentino de las últimas tres décadas.

1.2 Instancia I: la obra en su estado original

La obra *Ejercicio plástico* conforma una enigmática creación mural. La imposibilidad de desarrollar un arte exterior, público y monumental, debido a la situación político-ideológica de Argentina de ese momento, dio lugar a un ejercicio de práctica plástica, privada e intimista.¹⁹

¹⁹ En los años 30, momento de la creación, la Argentina se caracterizaba por su modernización pero también por “la crisis y el fraude, que hicieron ganar a la década el adjetivo de infame” (Cattaruzza 147). En efecto, el período que historiografía denomina “Década Infame” comienza el 6 de septiembre de 1930 con el golpe de Estado cívico-militar que derrocó al presidente radical Hipólito Yrigoyen, y finalizó el 4 de junio de 1943 con el golpe de Estado militar que derrocó al presidente conservador Ramón Castillo.



Fig.15 Aldo Sessa. *Ejercicio plástico*.1990. JPEG file.

Bajo esta perspectiva, la creación fue realizada en el interior de una bodega (fig. 15), por encargo del dueño del periódico *Crítica*, Natalio Botana y su esposa Salvadora Medina Onrubia.²⁰

²⁰ Natalio Botana nació Uruguay en Sarandí del Yi en 1888 y “comenzó desde joven a escribir en periódicos y revistas de Montevideo. Luego, se trasladó a Buenos Aires, donde desplegó sus dotes de periodista hasta fundar en 1913 el famoso diario *Crítica* que a su vez lo haría famoso a él. El medio, que se convertiría con el paso de los años en el de mayor tirada de la Argentina, tenía un carácter popular y sensacionalista, aunque también otorgaba en sus páginas relevancia a expresiones literarias” (Piñeyro en Panella 104). En cuanto a su esposa, Salvadora Medina Onrubia, Vanina Escales, autora de *¡Arroja la bomba!*, la define como “*Outsider* del campo canónico de la literatura, fue moderna por fuera del Grupo Sur y de izquierda. Cercana a Alfonsina Storni pero no tan popular como ella. Con un rol secundario en biografías ajenas: esposa de Natalio Botana, amiga de Alfonsina Storni ... es una contrasena rara de la historia no evidente de la literatura argentina. Es, al mismo tiempo, una ineludible para leer las décadas de 1920 y 1930, su moral privada y su política pública. También, es la feminista libertaria con sello de iconoclasta, que tiene problemas con la autoridad, venga de donde venga” (Escales 11). Una efeméride del Ministerio de Cultura describe a Salvadora Medina Onrubia como la “escritora, anarquista, militante y la primera mujer en dirigir un diario en el país. Cuestionó las costumbres de la época y

El mural del Equipo Poligráfico reunió para su concreción a grandes artistas de la pintura: Siqueiros, Spilimbergo, Castagnino, y Berni, todos ellos unidos en una monumental ejercitación plástica. El primero, renombrado artista mexicano, y sumados a él, tres de los pintores más destacados de la Argentina de la época, quienes se reúnen por primera vez. La participación de Enrique Lázaro, escenógrafo de Uruguay, ha sido para los investigadores un enigma difícil de descifrar.²¹ Se han establecido diversas hipótesis en cuanto a su colaboración. Por una parte es clara la conexión entre los artistas, la cual se sedimenta en base a la trayectoria pictórica individual y a los acercamientos ideológicos, pero ¿cómo se explica la participación de Lázaro?

En mi investigación inicial de la documentación, como sucedió en las de otros investigadores, no se había podido esclarecer aún las razones de la intervención de un escenógrafo. Sin embargo, la respuesta a este enigma fue la carta manuscrita inédita que hallé en el banco de documentos de la Biblioteca de autores uruguayos.²² La misma, no citada aún por la crítica con relación a la obra *Ejercicio plástico*, es un documento que explica las razones de la presencia de

fue pionera a su manera y con su propio estilo” (Ministerio de Cultura de la Nación Argentina s/n web).

²¹ Enrique Lázaro es el único integrante que no es pintor, y los escasos registros históricos hallados se encuentran ligados a su tarea de escenógrafo. Sin embargo su nombre aparece en la firma del manifiesto, *¿Qué es Ejercicio plástico y como fue realizado?*, cuyo original se conserva en la Biblioteca de Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. Asimismo en el artículo publicado en el diario *Crítica* en 1933, donde se establece que el “Equipo poligráfico ejecutor es: David Alfaro Siqueiros (México), Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino (Argentina) y Enrique Lázaro (Uruguay)” (478). Es nombrado en una “Carta-instructivo escrita en 1964 por David Alfaro Siqueiros sobre la restauración de *Ejercicio plástico*” destinada a la restauración y conservación del mural en su emplazamiento original. En la misma Siqueiros explica: “En lo que respecta a Enrique Lázaro, uruguayo radicado entonces en Argentina, es posible que pueda hacerse algún contacto con él” (194) y también en otra carta que el 20 de julio de 1933 Blanca Luz Brum le dirige a su amigo personal Luis Eduardo Pombo. Todos estos documentos pueden visualizarse en el componente de humanidades digitales de esta tesis.

²² Brum, Blanca Luz. “Carta a Luis Eduardo Pombo 20 Julio 1933”. Biblioteca digital de autores uruguayos, Uruguay. Manuscrita.

Enrique Lázaro como parte del equipo. En la segunda página de la carta que Blanca Luz Brum le escribe a su amigo Luis Eduardo Pombo se pone en evidencia lo siguiente:

Otra cosa: Siqueiros ha comenzado la decoración de la casa de Botana en Don Torcuato, lugar donde residimos, que está a una hora de tren de Bs. Aires. Es la única oportunidad que se presenta para hacer que los plásticos Rioplatenses capten la técnica que él impulsa. Trabajarán con él Spilimbergo de Buenos Aires y Berni de Rosario y desea que venga también un pintor de la Unión de pintores de Montevideo. ¿Podría venir Laborde?

En ~~mi~~ el concepto de Siqueiros Laborde estaría más preparado que nadie para colaborar con él, pero en caso en que él no pueda venir, proponemos a Lázaro. A este, conociendo su situación económica, le pagaríamos el pasaje y le daríamos casa y comida los días que estuviese entre nosotros.

Que se resuelva esto y contesten lo más pronto que puedan.

Espero poder muy pronto escribirte ampliamente saludos fraternales para Todos los camaradas de la C.T.I.V. Abrazos Blanca Luz. (Brum 2)²³

La carta deja sentado que la participación de Enrique Lázaro se produjo en reemplazo del primer convocado, el pintor Guillermo Laborde.²⁴ Tal como lo expresa Brum en la carta, para Siqueiros “Laborde estaría más preparado que nadie para colaborar con él, pero en caso en que él no pueda venir, proponemos a Lázaro” (2). Por otra parte si observamos en la carta el *mi* se halla tachado, lo que deja dudas si es una idea de Brum o si es un verdadero pedido de Siqueiros. De la misma

²³ Los errores ortográficos se han subsanado por la autora, en la transcripción textual de la carta manuscrita.

²⁴ El documento en forma de JPG, la transcripción del manuscrito, como así también su traducción al inglés y francés se hallan en el componente interactivo de la tesis en el formato humanidades digitales.

manera también se enfatiza que la carta fue dirigida a E. Pombo un intelectual uruguayo “quien fue amigo del artista [Laborde] con quien mantuvo una relación amorosa, y a quien Guillermo Laborde retrató en 1928” (Ferreira and Moreira s/n). Se desvela de esta forma que la participación de Enrique Lázaro toma cuerpo como una alternativa válida para completar el equipo colectivo y que permitió concretar la visión escenográfica ideada por los artistas. Cabe destacar que el artista mexicano había tomado contacto anteriormente con los artistas uruguayos en su fallido intento creador en Montevideo, tema que explicaré con más detalles posteriormente.

El Equipo Poligráfico, así conformado, tenía el fin de, expresado en el “Manifiesto”, componer una obra donde “coordinamos nuestras respectivas capacidades individuales, enriqueciendo nuestra potencialidad creadora” (Siqueiros et al., 1). En tal sentido el equipo constituyó uno de los numerosos agrupamientos artístico-político que Siqueiros generó en su paso por América del Sur y Estados Unidos.²⁵ Es importante destacar que la trayectoria artística individual de los artistas argentinos ya era, en el momento de la creación del mural, ampliamente reconocida dentro del arte latinoamericano y en Europa. Entre otras características, el Equipo Poligráfico, Spilimbergo y en especial Berni, se presentaban en la escena artística “en el espacio de un arte comprometido políticamente; una colocación que a menudo tenía un supuesto cargado de negatividad” (Fantoni 9). La alineación política de izquierda representaba en los comienzos de la década del treinta un rasgo peligroso, y las ideologías de izquierda tenían en Argentina

²⁵ En “Un llamamiento a los plásticos argentinos” aparecido en *Crítica* el 2 de junio de 1933 Siqueiros expresa: “Pintores y escultores estamos trabajando para crear en la Argentina y en el Uruguay (quizás en toda la América del Sur) las bases de un movimiento de la plástica monumental descubierta y multiejemplar para las grandes masas populares. Pretendemos sacar la obra plástica de las sacristías aristocráticas, en donde se pudre hace más de cuatro siglos. Nuestros campos de operaciones serán aquellos lugares en que concurren mayores núcleos de personas y aquellos en que el tráfico del pueblo sea más intenso. Usaremos los procedimientos que permitan darle a nuestras obras más amplia divulgación” (Siqueiros “Un llamamiento”).

polarizados a retractores y aliados. Por su parte en México Siqueiros había desarrollado contactos con creadores de diferentes disciplinas como el arquitecto William Spratling y el cineasta Sergei Eisenstein.²⁶ Es de este último de quien recoge los conceptos de la imagen cinematográfica e imágenes dialécticas que promueve y plasma en el mural (Didi-Huberman 3). También, se alude en el “Manifiesto” al arquitecto Jorge Kalay y al cineasta León Klimovsky, a este último se lo cita como creador de un filme que registraba la producción de la obra del cual no se conoce, hasta la actualidad, ningún indicio de su verdadera existencia material. La investigación me ha llevado a concluir que igualmente se asocia a esta creación mural la colaboración de otros/as intervinientes, de los cuales no se puede confirmar su participación directa, pero se la intuye por los vínculos que Siqueiros tenía con ellos. Se destaca entre los colaboradores a la escultora Carmen Portela, con quien mantenía un abundante intercambio de correspondencias personales.²⁷ Así también con el fotógrafo chileno Antonio Quintana quien acompañó a Siqueiros en la producción fotográfica muralista en Chile 1941 y al cual el artista admiraba por su profesionalismo.²⁸

²⁶En 1923 Sergei Eisenstein escribe un texto fundamental en coautoría con Serge Trétiakov: “El movimiento expresivo” (Didi-Huberman 3).

²⁷ La vida de la escultora y grabadora María Carmen Portela (1896-1984) ofrece un ejemplo notable del complejo papel que han desempeñado las mujeres artistas en el panorama artístico latinoamericano. M. C. Portela creó imágenes icónicas, se dedicó a la escultura (a menudo considerada una forma de expresión masculina) durante muchos años, contribuyó al desarrollo del grabado como medio, ayudó a mantener asociaciones artísticas, ganó prestigiosos premios y defendió la causa de las mujeres artistas. Sin embargo, su larga carrera ha quedado oscurecida y sigue siendo en gran parte desconocida. Traducción por parte de la autora. <https://awarewomenartists.com/en/magazine/maria-carmen-portela-art-politique-nouvelles-femmes-et-engagement-social/>

²⁸ En palabras de Siqueiros expresa “...Antonio Quintana trabaja ya, también en la ruta de las posibles y necesarias relaciones actuales de la fotografía con las artes plásticas en su conjunto, como colaborador documental realista, como aliado de excepcional elocuencia gráfica, como indicador insustituible de los fenómenos del movimiento...” (Siqueiros citado en Moreno Fabbri, José, y Denise Fresard 85).

1.2.1 La llegada de Siqueiros y los movimientos vanguardistas de Argentina en 1933

David Alfaro Siqueiros llegó a Montevideo en 1933 proveniente de Los Ángeles. De esta ciudad no está claramente establecido si fue expulsado por su controvertida *América tropical* o si las autoridades de migración no le habían renovado su visa, y por lo tanto corría el riesgo de ser deportado a México de donde había salido ilegalmente.²⁹ Lo cierto es que esa experiencia artística fue la inspiración técnica inmediatamente anterior a *Ejercicio plástico*. La imposibilidad de establecerse en Estados Unidos no lo amedrentó en su deliberada carrera de persuasión artística y política, como un todo indivisible.³⁰ Su prioridad se veía consolidada en la idea de generar Bloques de Artistas a través de la convocatoria, la reunión, la movilización y la acción plástico-política en toda América. Con esta perspectiva, Siqueiros se dirige al público en la conferencia pronunciada el 2 de septiembre de 1932 en el John Reed Club de Los Ángeles, California, donde afirmó: “nos impulsa a hacer públicas tales experiencias, con la seguridad de que serán mis camaradas, los pintores ideológicamente revolucionarios, quienes sacarán mejor provecho de ellas, pues muestran con claridad la profunda conexión que en arte tienen hasta ahora el fondo y la forma” (Siqueiros, “Los vehículos” 2). La difusión de estas prácticas artísticas se materializaba al componer, coordinar y estimular el trabajo colectivo con base ideológica.

La actividad política de Siqueiros en las grandes capitales latinoamericanas fue una constante ligada a la producción muralista. Montevideo ya lo había recibido, en mayo de 1929,

²⁹ *América Tropical* constituyó uno de los murales más controversiales de Siqueiros, razón por la cual fue expulsado de Estados Unidos y realizó su viaje a la Argentina. La obra ha seguido un proceso de patrimonialización similar a la obra analizada, *Ejercicio plástico*.

³⁰ Si bien el artista trabajó activamente en EE. UU. “el 16 de noviembre de 1932 Siqueiros recibió del Departamento de Inmigración una comunicación donde se le informaba que su permiso había expirado, le negaban la extensión del mismo y lo conminaban a abandonar el país. Ya no pudo viajar a Nueva York como lo había planeado para exponer en los Delphic Studios e impartir un curso de pintura mural que Reed le ofreció en octubre, esta información se encuentra en la Carta de Alma Reed a Siqueiros” (Guadarrama Peña 222).

como delegado del Partido Comunista al Congreso Sindical Latinoamericano. Fue en ese momento que conoció a la escritora Blanca Luz Brum y ella misma gestionó su estadía en esta, su segunda visita. Brum tuvo un rol fundamental en el viaje de Siqueiros a Uruguay y Argentina.³¹ En las cartas de Brum, Guillermo Laborde y Luis E. Pombo, el primero pintor, el segundo escritor-intelectual, les explica que va a viajar con Siqueiros y les pide que organicen una recepción como así también una exhibición para presentar las obras realizadas en Los Ángeles.

El 30 de enero de 1933 llegan ambos a Buenos Aires desde Estados Unidos a bordo del WestNilus, con la intención de partir a Montevideo y comenzar allí su recorrido de formación, movilización y creación de murales y grupos sindicados.³² Los registros de prensa establecen la llegada a Montevideo el 11 de febrero de 1933. En la ciudad, la actividad de Siqueiros se veía reforzada por los preparativos anteriores a su llegada que Brum había concebido a través de cartas, eventos y otros medios. A la par se buscaba la movilización de artistas y la creación de murales monumentales exteriores. A pocos días de su arribo, Siqueiros dirige una carta al Comité Central del Partido Comunista del Uruguay donde explicita detalladamente su trabajo para el movimiento; a pesar de que ya había sido expulsado del partido, plantea la realización de trabajos murales y la

³¹ En una carta que escribe Brum a Juvenal Ortiz en febrero de 1932 explica detalladamente sus intenciones: “Nosotros pensamos llegar al Uruguay en el mes de abril; David ha accedido a un vehemente deseo mío de que sea Montevideo el primer país del sur agasajado de este modo por su arte maravilloso... Yo le pido esto, que es el más grande favor que pueda yo pedir, que los artistas del Uruguay acojan como se merece la obra genial de Siqueiros. Podría organizarse una comisión que llegara a realizar conferencias sobre pintura, su importancia estética en América, opiniones, etc” (Brum in Mendizábal y Schávelzon 236).

³² El registro de los pasajeros que arribaron el 30 de enero de 1933 determina que Siqueiros y Brum llegaron en “The ship WEST NILUS arrived 13 times at the Port of Buenos Aires, Argentina. Between 1882 and 1960 arrived at the Port of Buenos Aires, main port of Argentina, 2.313 ships transporting new immigrant to these lands of peace. Some of them hoping to find new opportunities to work and progress. Others escaping the European wars. The available fields for each immigration record are name, age at arrival, marital status, occupation, religion, nationality, ship, boarding port, date of arrival and town of birth” [hebrewsurnames.com/arrival WEST NILUS 1933-01-30 web](http://hebrewsurnames.com/arrival%20WEST%20NILUS%201933-01-30%20web).

intención de “formar el Bloque de pintores, Sección Montevideo, bajo la dirección del Partido, por intermediación de su fracción y para utilidad del partido” (Siqueiros, “Carta al C.C. Uruguay”³³).

En el documento “Memorándum para la decoración del estadio Centenario”, que fue presentado a la AUF Asociación Uruguaya de Fútbol, se proponía embellecer las nuevas paredes del flamante estadio Centenario.³³ En el proyecto se detallaban puntualmente el uso de cemento, brochas mecánicas (sopletes), colores de procedencia mineral exclusivamente y además se preveía un aporte económico de un porcentaje de las entradas de partidos de los clubes Peñarol y Nacional (Belej citado en Barrio et Wechsler 201). Sin embargo, en marzo de ese mismo año, pocos meses después de la llegada del artista, el gobierno presidencial de Gabriel Terra se convierte en un gobierno de facto (1931-1938), y se conocerá como la “dictadura de Terra” por su política dictatorial de extrema derecha. Dadas las ideas artístico-revolucionarias de Siqueiros, el proyecto de Murales del estadio Centenario se vio coartado por el gobierno de facto frente al temor de una movilización social de izquierda.

A pesar del clima político, el artista desplegó varias actividades convocando y gestionando sus ya renombradas acciones destinadas a la consabida creación de bloques artísticos. En marzo de 1933 dicta la conferencia “El retorno de la Arquitectura” en la facultad de Arquitectura de la Universidad de la Republica en Montevideo. En la misma señaló que “la arquitectura, la escultura y la pintura fueron por largo tiempo un solo cuerpo vivo, ligado a necesidades políticas” (Prado Acosta 29). Paralelamente dejó su registro escrito en la “Declaración de principios y bases de la

³³ Siqueiros aclara que él realizará la: “Elección de los pintores y pagos a juicio del suscripto. Máximo de tiempo a emplear, 90 días. TEMA: Deportivo exclusivamente. ESPACIOS QUE SE PINTARÁN: Los diez paneaux de tres por cinco metros y las bandas laterales, que conjuntamente, constituyen la parte principal se la fachada del Estadio”. Montevideo, mayo de 1933 (Belej citado en Barrio 201).

C.T.I.U.”, la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay, y en la “Declaración de principios de la Unión de Plásticos del Uruguay”, ambas publicadas en el primer número de la revista *Aportación*, de junio de 1933 en Montevideo.

A la llegada de Siqueiros el 25 de mayo de 1933, en Argentina ya estaba asentadas las bases de un movimiento de arte con fundamento social y político. Los artistas argentinos habían experimentado no solo con materiales y plástica vanguardista sino que se multiplicaban en grupos de trabajo y formación. Un ejemplo claro era Antonio Berni (1905-1981), pintor, dibujante, grabador, ilustrador y muralista, quien con su extensa trayectoria abarcó desde el surrealismo, el Nuevo Realismo y el pop, hasta el hiperrealismo. Se sumaba a esta escena Lino Enea Spilimbergo (1896-1964), uno de los grandes maestros del arte argentino, pintor, muralista, grabador y litógrafo, y, sobre todo, formador de generaciones de artistas. Sus pinturas del período de 1930-1940 representan escenas o retratos de trabajadores y trabajadoras. Y finalmente Juan Carlos Castagnino (1908-1972), pintor, arquitecto y dibujante, representaba el aporte más joven al equipo. Con las experiencias muralistas de Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y Lino Enea Spilimbergo, además de las de Demetrio Urruchúa y Manuel Colmeiro, se propuso la fundación en 1944 del *Taller de Arte Mural* que permitió la prolongación de la estética muralista en Argentina.

A pesar de que Buenos Aires no presentaba una situación propicia para las ideas revolucionarias, Siqueiros llegó invitado por la *Asociación Amigos del Arte*. Su contacto con la presidenta del grupo, Elena Sansinena de Elizalde, se vio pautado por las convergencias y divergencias de ideas artísticas y políticas.³⁴ En palabras de Siqueiros, Elizalde le pedía que no

³⁴ La Asociación Amigos del Arte (AAA) “diseñó un modelo de gestión inédito en la escena intelectual. Desarrolló actividades en diferentes áreas (arte, música, cine, literatura, teatro,

presentara en sus catálogos imágenes del “peón crucificado” ya que “la sociedad tenía muchos católicos”; además le explicaba que el embajador de México le había advertido “cuídese de los bolcheviques”, una alusión clara a las ideas de izquierda del artista (Siqueiros, “Carta a Blanca Luz” 1).³⁵ Sin duda, ayudaría igualmente al muralista la figura influyente de Victoria Ocampo en el ámbito de las artes, tanto por su conexión con las instituciones como por su capacidad generadora de circuitos artísticos paralelos. Si bien este reconocimiento social proveniente de la elite porteña no mitigó de ningún modo su perfil transgresor y desafiante, el arribo recayó en un espacio político convulsionado y poco receptivo a sus ideas dialéctico-subversivas.³⁶ En Buenos Aires se habían programado tres conferencias, de las que se pudieron realizar solo las dos primeras ya que la tercera fue suspendida por las presiones políticas de la derecha porteña.

Las presentaciones del artista no solo estaban previstas y anunciadas sino que habían generado ya una convulsión enorme, sobre todo en la prensa local e internacional. Recordemos que las intenciones de difusión del llamado arte de masas y su característica monumental, no era la expresión ideológica, y mucho menos artística, más representativa de los miembros de la

conferencias y publicaciones), dando lugar a un amplio territorio de expresiones, problemáticas e ideologías, vinculadas con la tradición y la vanguardia, el nacionalismo y el cosmopolitismo” (Artundo 5).

³⁵ El “peón crucificado” era la imagen central del mural de Los Ángeles *América tropical*, la cual le había valido su cobertura con pintura blanca con el objetivo de censurar la imagen del cuerpo crucificado que representaba según el artista a los inmigrantes (sobre todo mexicanos) y su explotación.

³⁶ Siqueiros define su plástica dialéctico-subversiva estableciendo que “es, pues, la siguiente: Plástica subversiva de ilegalidad durante el período actual y de asalto definitivo al poder por parte del proletariado. Plástica de proporciones materiales reducidas, de rápida ejecución; es decir, de ejecución mecánica, de la mayor capacidad circulativa, o sea, de la más amplia multiejeplaridad. Plástica de máxima psicología subversiva. Plástica de edificación y afirmación socialista para el período transitorio de la dictadura del proletariado. Plástica de combate definitivo, liquidadora de los residuos del régimen capitalista. Plástica de captación ideológica definitiva de las grandes masas. Plástica de afirmación doctrinaria. Plástica monumental de máximo servicio público; es decir, plástica extraordinariamente mecánica y dialéctica” (Siqueiros “Los vehículos”8).

Asociación Amigos del Arte. Por el contrario, el interés despertado en la comunidad de artistas, sobre todo los grupos de Berni y Spilimbergo veían en esas doctrinas un anclaje positivo guiado a las ideas de las vanguardias de izquierda. Eran el realismo pictórico y el abandono paulatino de las pequeñas obras de caballete la parte medular del arte revolucionario. Además de las ya conocidas presentaciones, entiéndase mitin político-artístico, el primero de junio se inauguró una exposición con sus obras de caballete en la sede de la *Asociación Amigos del Arte*.

En cuanto al ambiente político, tanto el golpe de Estado que había derrocado a Hipólito Yrigoyen en septiembre de 1930, como el gobierno dictatorial de José Félix Uriburu o el nuevo gobierno de Agustín Pedro Justo no fueron, empero, una barrera para los artistas locales.³⁷ Dentro de las discusiones del arte, muchos de los artistas eran generadores, en ese momento de los llamados “emprendimientos culturales de la izquierda (...) que animaron la vida cultural argentina” (Cattaruzza 12). Estos movimientos no se limitaban a la ya reconocida actividad cultural de Buenos Aires, sino que tenían focos activos en otras ciudades de las provincias argentinas. Se destaca en este grupo la ciudad de Rosario en la provincia de Santa Fe, la cual constituía uno de esos centros de arte productores de ideas vanguardistas. La materialización de estas corrientes artísticas cohabitaría con tensiones sociales e ideológicas que vieron incrementado su activismo con la llegada de Siqueiros. Como expresa Roberto Amigo Cerisola en *Berni narrativas argentinas*, esta aparición en la escena porteña “potenció aspectos que ya se

³⁷ En 1930, después de la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen, los sectores conservadores, acompañados por el Ejército dirigido por José Félix Uriburu, dieron lugar al primer golpe militar que interrumpió, por primera vez desde 1853, la continuidad constitucional. Tras dos años en el poder, comenzaría un período denominado la *Década Infame*, caracterizado por el fraude electoral y la corrupción. Las condiciones económicas mejoraron sensiblemente durante el mandato del general Agustín Justo, aunque se intensificó la agitación política, que culminó con fallidas rebeliones del Partido Radical en 1933 y 1934 (Schwartz 30). Siqueiros presenció el entierro del líder radical Hipólito Yrigoyen y expresó "Una multitud como yo no he vuelto ver. ¡Dios, eso sí que era gente en la calle! Yo nunca he visto algo tan impresionante" (Martínez Quijano 18).

encontraban latentes: la práctica del trabajo en grupo, la experimentación compositiva de perspectivas y puntos de vista, la exploración de nuevos materiales y la escritura polemista en la defensa de un programa” (24). Berni y sus agrupamientos produjeron, entre otros, el “Manifiesto de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios”, publicado en el mes de septiembre de 1933 en la revista *Contra*, como así también una declaración para la “Exposición de plásticos de vanguardia”.³⁸ De esta manera la denominada *Mutualidad rosarina*, integrada por artistas e intelectuales politizados de diversas disciplinas, constituía otro enclave de ideas vanguardistas.

Frente a toda esta actividad, finalmente, en marzo de 1934 se realizó un llamamiento público para la fundación de una Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos. Guillermo A. Fantoni señala que “como la mayor parte de los movimientos artísticos modernos, la mutualidad fundada por Antonio Berni en Rosario, junto a un grupo de jóvenes creadores y estudiantes, en la primera mitad de la década del treinta, tuvo una existencia efímera, aunque verdaderamente relevante en la vida cultural de la ciudad” (5). Es a través de estos registros que se comprende que la elección de integrantes para conformar el Equipo Poligráfico no fue unilateral: el interés compartido por las mismas formas de representación artística se estableció de manera recíproca. Berni había establecido ya sus bases y su ciudad, “Rosario (...) como una *avant-garde* beligerante en el terreno del arte, pero también como una avanzada en el espacio de la política” (10). Análogos discurso estético-políticos ya se podían observar en las trayectorias artísticas de Spilimbergo y

³⁸ Guillermo Fantoni expresa que “en la revista *Contra* en cuyo último número se había publicado el “Manifiesto de la Unión de Escritores y Artistas revolucionarios” de Rosario, una de las primeras manifestaciones públicas del grupo que un año después constituyó la Mutualidad. Texto de fundamental importancia, no solo porque muestra las estrategias comunistas su inscripción en redes internacionales, sino porque anticipa algunos de los argumentos que Berni desarrolló en la polémica con Siqueiros, casi dos años después, en las páginas de Nueva Revista. Por otro lado también me refería allí a otra de las manifestaciones públicas del grupo rosarino, la Exposición de Plásticos de Vanguardia, cuyas obras y manifiesto mostraban la confluencia de formas modernistas, perspectivas vitalistas y unincipiente compromiso social” (14).

Castagnino. Por lo tanto el colectivo creativo compartía no solo el espíritu vanguardista sino las aspiraciones de avanzar sobre la pintura mural como elemento clave del arte social, revolucionario y de izquierda. Los bloques de artistas siqueirianos, al igual que los capitaneados por Berni, estaban claramente determinados por el trabajo en equipo, basados en la idea de aunar cualidades individuales, y con el objetivo de desplegar un arte colectivo y de fundamento político. La experimentación era el componente activo de este ejercicio de la plástica, y la creación colectiva constituía la base de una expresión artística que se sostenía por la ideología creativa. Las obras de David Alfaro Siqueiros, como las trayectorias artísticas de Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y Juan Carlos Castagnino, no pueden ni deben ser desvinculadas de su actividad política, habida cuenta que sus producciones son la expresión de sus ideales.

En suma, todos los elementos aludidos constituyen amplia evidencia sobre la naturaleza de un colectivo conformado por artistas argentinos y al cual Siqueiros respondió dada la comunión de interés y prácticas estético-políticas. Por todo ello, la obra original debe ser pensada como la resultante de una autoría colectiva y no individual. Este planteamiento resulta medular para la evaluación que haré posteriormente de los detalles del proceso de patrimonialización y lo que he dado en llamar la *siqueirización* de *Ejercicio plástico*, lo que en mi criterio constituye nada más y nada menos que la sustracción de los artistas argentinos por motivos que se evalúan más adelante.

1.2.2 La dimensión política en el arte vanguardista y el manifiesto artístico

La obra fue pensada y diseñada con la firme intención de establecer un vínculo con el espacio abovedado y oculto que cubría toda la superficie del sótano en la residencia de campo *Los Granados*, en Don Torcuato, provincia de Buenos Aires.³⁹ El arte mural se hallaba no solo

³⁹ *Los Granados* es la casa de campo donde se realizó el mural. El 3 de noviembre de 1927, el Honorable Concejo Deliberante del Partido de las Conchas (Tigre) autorizó el loteo de tierras que

vinculado a preocupaciones técnicas y de ejecución sino que la obra de arte monumental debía constituir una expresión de implicaciones políticas. Esta perspectiva de la práctica artística debía estar acompañada esencialmente por el registro escrito y la oralidad, es decir, manifiestos, publicaciones en revistas, diarios y series de conferencias.

Fundamentalmente, la organización de Bloques de Pintores concebida por Siqueiros para América tenía como objetivo aglutinar a los artistas locales, esencialmente en las grandes capitales y así conformar un orden artístico cultural, social y político transmitido visualmente tanto en el plano explícito como en el simbólico.⁴⁰ Al mismo tiempo se puede corroborar que el registro textual a través de los manifiestos artísticos era, para la época, una constante internacional; pertenecía al género de la *littérature d'idées*, sinónimo de “les diverses formes de l'essai d'une part et les discours polémiques ..., satire, pamphlet, manifeste” (Angenot 255). Si bien en este caso, algunos de los enunciados que caracterizan el género no se evidencian tan claramente como sucede en otros manifiestos redactados por Siqueiros, este tipo discursivo tiende a asumir como función invariable “generar, inventar, poner sobre la escena un sujeto” (Cippolini 14). Específicamente en el manifiesto “¿Qué es *Ejercicio plástico* y cómo fue realizado?” estos sujetos protagonistas se identifican con nombre y apellido y coexisten con un discurso que conserva, en diversas partes, el característico registro plural impersonal. En particular se debe tener en consideración que el

se llevó a cabo el 15 de enero de 1928. Unas parcelas fueron donadas para la instalación de una iglesia, una plaza pública, una escuela, un destacamento policial y un oficina municipal. Se remataron 1.144 lotes en 100 cuotas mensuales y 118 quintas en pagos semestrales. Se constituyó de esta forma el pueblo de Don Torcuato. Natalio Botana compró en 1928 una de esas quintas con una extensión de 14 manzanas. Allí construirá su imponente residencia particular, que llamó Villa de Los Granados (Vallejos 5).

⁴⁰ En las producciones del arte se refleja el impacto de “la Revolución de 1910 (México) que no sólo introduce cambios en el ámbito político y social, sino también en la visión del mundo que se refleja en una narrativa marcada por la violencia, el realismo, los modelos viriles y un lenguaje que pretende rescatar el habla popular y los personajes de los de “abajo”, tanto en la literatura como en los murales pintados en edificios públicos” (Szurmuk et al. 54).

manifiesto constituyó la base del discurso utilizado por los artistas y que les permitió fundamentar el porqué de un espacio privado, de un mural comisionado y de la falta de estética revolucionaria. Lo que ellos justificarán y explicarán con un cierto grado de dramatismo y referencias ideológicas. El “Manifiesto” sobre la obra mural se transforma así en un archivo explicativo que constituye aún en la actualidad el reservorio más apreciado de información histórica acerca de la obra. De hecho es fundamental destacar que el texto del original escrito en 1933 se utilizó en el proceso de patrimonialización como fuente de referencia histórica para justificar su valor patrimonial. Paralelamente constituyó la base discursiva para la construcción del texto legal con el fin de acreditar la nominación del mural como bien histórico de la nación argentina.

Se puede sostener que de forma directa o indirecta el “Manifiesto” conforma su valor testimonial no solo por ser un documento de archivo, sino por constituir la herramienta más valiosa que tanto historiadores del arte, agentes institucionales, como la prensa misma adoptaron como instrumento incuestionable de la interpretación de la obra. Es de destacar que es este discurso sesgado el que genera la pérdida referencial del concepto de obra colectiva para caer en la siqueirización de la misma como obra individual. En la *Instancia II* retomaré este planteamiento y sus repercusiones en su pasaje al patrimonio.

1.2.3 Análisis de la obra: estéticas, visualidades y discursos

En este apartado y en línea con la metodología del análisis visual crítico (AVD), se hará hincapié en la visualidad de la obra, o más específicamente en las maneras que se construye la visualidad: “how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing and the unseeing therein” (Foster citado en Rose 6). Es decir me interesa subrayar el funcionamiento del régimen escópico o, en otras palabras, articular cómo lo que se ve está culturalmente determinado. Por ello, a través de un análisis comparado, demostraré las diversas

formas en que los regímenes de visión en cada una de las instancias se reflejan en la obra. Se trata en particular también de hurgar en la constitución semántica de la obra pasando por las bases técnicas, y la composición de forma y contenido artístico.

Por lo general cuando pensamos en una pintura mural pensamos en un muro típico de forma plana y perpendicular al suelo, sin embargo, *Ejercicio plástico* fue realizada sobre un espacio de forma semicilíndrica. Se conforma así un recorrido visual constante e ininterrumpido donde la arquitectura del recinto sirvió de inspiración para los artistas, “fue proyectada por el arquitecto Jorge Kalnay, 90 metros cúbicos forman el volumen aéreo de su arquitectura y 200 metros cuadrados hacen el total de sus superficies” (Siqueiros et al., “Manifiesto” 1). La distribución general del espacio con su forma semicilíndrica permite al espectador experimentar por medio de la ilusión óptica la sensación de estar en una caja transparente bajo el agua, tal como deja constancia el testimonio escrito del Equipo Poligráfico. Mediante el aporte escénico de la luz artificial se logró acrecentar aún más la capacidad de movilizar a un espectador dinámico, objetivo primordial en la concepción de este ejercicio de la plástica. Además de pensar que esta incorporación de carácter escenográfico debió ser el aporte más evidente de Enrique Lázaro, la estética y la concepción fílmica fueron inspiradas por el cineasta ruso Sergei Eisenstein.⁴¹ Era en estas técnicas que se basaba la llamada “plástica-monumental-fílmica... forma revolucionaria por su realización dinámica, documental y multiplicable” (4). Los materiales a base de silicatos proporcionaron también el contenido innovador de la obra, así como su durabilidad, factores que permitieron que el mural llegara al presente sin mayores deterioros. Asimismo, contribuyeron a la

⁴¹ Juan Carlos Arias Herrera examina en "From the Screen to the Wall: Siqueiros and Eisenstein in México" la relación entre las teorías estéticas de Eisenstein y la poética de la pintura mural de David Alfaro Siqueiros. Demuestra que Eisenstein y Siqueiros establecieron un diálogo productivo centrado en el concepto de dialéctica, el cual, de acuerdo con los dos autores, era la clave para la producción de un nuevo vínculo entre el arte y las masas (424).

innovación, el uso de la pistola mecánica, el aerógrafo, las plantillas y, principalmente, la cámara fotográfica. Destaca aquí que, en palabras de sus creadores, trabajos como este eran “aportadores de material técnico y metodológico revolucionario, [que] sólo pueden ser el reflejo de un motor generador revolucionario, de una dinámica revolucionaria social; el producto de la irradiación total de una nueva convicción” (8). Se apela de este modo al registro textual como una afirmación de que esas herramientas, materiales y técnicas conformaban los elementos sustentadores de una nueva teoría artística e ideológica.

En el espacio que constituye la obra completa sorprende la conformación estética de figuras y tonalidades terrosas además de “los más variados recursos vivos, pétreos, metálicos, vegetales, como complemento”(1).⁴² En cuanto a las influencias pictóricas es destacable que el Equipo poligráfico tenía a dos grandes dibujantes de figuras humanas en Berni y Spilimbergo, ambos componían parte del llamado “Grupo de París”, artistas formados técnicamente en el dibujo y en las formas clásicas renacentistas.⁴³ Estimulados por los cambios formales del artista francés Andre Lhote y su técnica de *atelier libre*, esta etapa pictórica de Francia constituiría para los argentinos el retorno a la figuración, “a realismos de corte crítico y [propios]de la pintura metafísica italiana,

⁴² El tema de la estética y de las formas del mural señaló Castagnino, “surgió imprevistamente, si es que puede hablarse de tema: en uno de los descansos después de tomar medidas, ver los revoques y el tratamiento técnico, Siqueiros asomado a un aljibe de la quinta observando la imagen reflejada, la deformación de las proporciones al acercar la mano al nivel del agua, el movimiento ondulatorio de ésta, el simultaneísmo de perfiles, en fin, todo un mundo de sugerencias para una caja transparente sumergida en el agua, en el fondo del mar, a cuyas paredes se acercaran personas, manos, cabezas, o se apoyaran en movimiento o en actitud alucinante. Esto daba tema para el tipo de espectador requerido y para la finalidad espacial y activa de la composición” (Castagnino citado en Rossi 25).

⁴³Se trata de un colectivo que, en los años veinte del siglo pasado, tuvo en la capital francesa un punto de encuentro donde poder compartir las experiencias de la modernidad y los debates sobre el arte del momento. Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Raquel Forner, Alfredo Bigatti, Pedro Domínguez Neira, Antonio Berni, Lino E. Spilimbergo, Víctor Pissarro, Juan Del Prete y Alberto Morera fueron los jóvenes protagonistas de una aventura donde el espíritu de lo nuevo convivió con la tradición para articular la conciliación entre el pasado y el presente (Babino).

será entendido en este contexto como la nueva imagen visual capaz de dar cuenta de esta compleja realidad de entre-guerras” (Babino). La influencia en el mural de la estética de Spilimbergo es evidente para los estudiosos de su obra.

Como era usual en la época el artista, al igual que muchos de sus pares, recorre Italia y se forma en Francia.⁴⁴ De allí que las figuras humanas de Spilimbergo constituían su fortaleza de dibujante y los críticos destacan, por ejemplo, en un artículo del periódico *La Prensa*, del 12 de agosto de 1928, “Exposición de pintores argentinos de vanguardia”, que “en sus figuras se busca armonizar el sentimiento moderno con el arcaísmo de los maestros primitivos italianos” (Spilimbergo 4).⁴⁵ Esas mismas características se reflejan en el mural en las que “se advierte dureza de maniquí: pero transmiten al alma claras sensaciones de panorama estereoscópico y estas conmueven a veces por su honda expresión de humanidad. Es un pintor de mucho porvenir, como Berni, un dibujante de primer orden” (4). El aporte de Spilimbergo tal como la impronta de Berni en la creación mural son incuestionables.

En la composición de *Ejercicio plástico* los cuerpos se disponen tanto en el piso como en las paredes curvas que pasan luego a transformarse en el techo del recinto. Está mayormente conformada por figuras femeninas salvo un cuerpo robusto que según los críticos sería el de un hombre. Con relación a esta figura en particular, disiento respecto a la hipótesis del cuerpo masculino. La misma es evidentemente una ampliación del torso femenino, que se logra con la

⁴⁴ Dado que su familia era italiana y en búsqueda de formación, “recorre el norte de Italia y al año siguiente llega a París donde se instala en un piso alto del edificio de la 7 rue Daguerre. Toma clases con André Lhote y bajo su influencia, procura conciliar la tradición de la pintura renacentista con el espíritu del arte moderno. De este modo, sus búsquedas se orientan hacia el llamado “*retorno al orden*” de los artistas de la *Escuela de París*. En el mismo sentido puede percibirse en su obra la gravitación del Novecento italiano. Conjuntamente con Antonio Sibellino y Luis Falcini funda, en 1933, el *Sindicato de Artistas Plásticos*” (Butler 54).

⁴⁵ Este artículo de prensa se reproduce en el libro *Spilimbergo: dos miradas* de Leonardo Enea Spilimbergo, 2018.

incorporación de la técnica de perspectiva renacentista de *figura en escorzo* (Ver fig. 16 ángulo derecho arriba). Recordemos además que en ese período los artistas argentinos conservaban aún las preocupaciones temáticas y estilísticas renacentistas que establecía la utilización de la perspectiva para las formas humanas. En vías de una demostración de esta teoría esta investigación cuenta, en el banco de imágenes digitales, con la recopilación de una serie de fotografías que permiten confirmar esta afirmación. En el mismo banco se hallan fotos tomadas mayormente por Siqueiros de Blanca Luz Brum en posiciones que sin duda fueron inspiradoras para los artistas. En particular hay dos fotografías, (fig. 16) que puede confirmarse, fueron utilizadas para la creación.

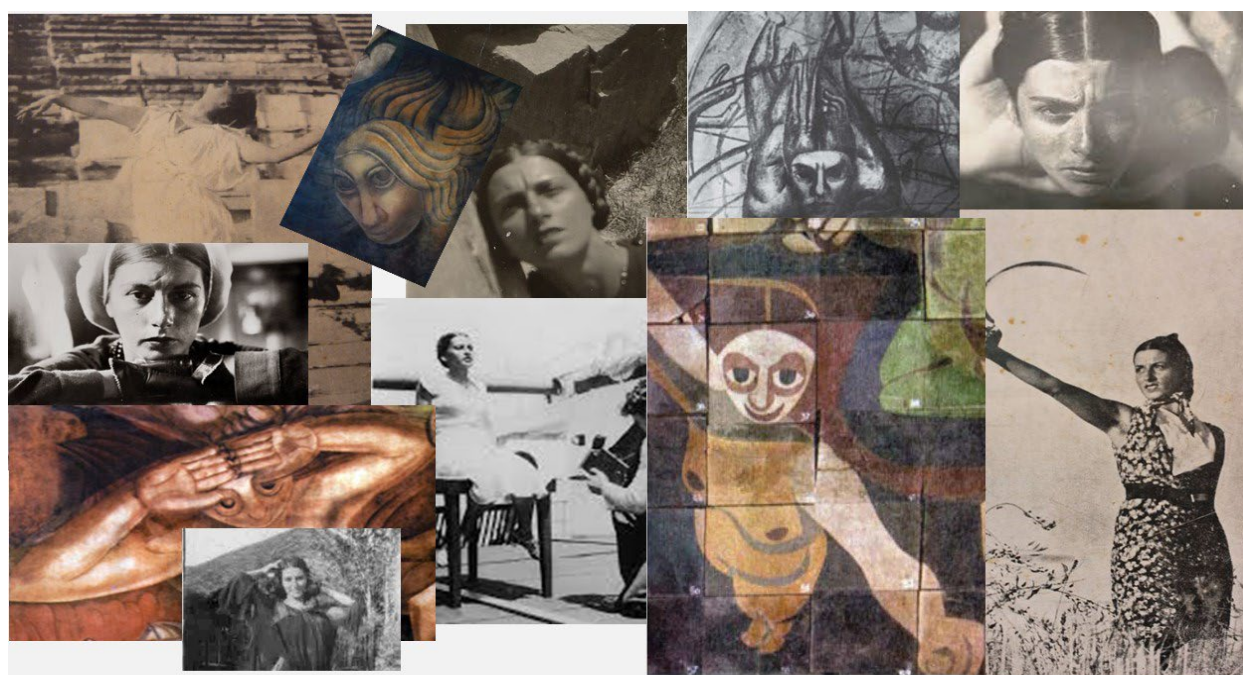


Fig.16 Collage realizado por la autora de fotografías y referencias en el mural *JPG* 2023

En la fotografía de Blanca Luz Brum con la hoz (Ver fig. 3 ángulo derecho abajo) se refleja la forma y posición de su representación en el piso del mural con la técnica de *figura en escorzo*. Dicha técnica además era dominada por los artistas argentinos dada su capacitación realizada en la escuela tradicional de modelo vivo. En el caso de Spilimbergo, en especial, los viajes de formación comenzaron en 1925; recorre Italia y “se deleita con los grabados de Andrea Mantegna

y Alberto Durero, maestros de una técnica que conoce muy bien y que ya le ha dado satisfacciones” (Spilimbergo 8). Asimismo, estos artistas renacentistas son reconocidos en la historia del arte como los maestros del escorzo y la perspectiva, técnicas a las que se hace referencia en la cita anterior. Por otra parte los viajes de formación de los artistas de entre-guerras establecían visitas asiduas a museos y exposiciones, lo que les permitía construir “su propio repertorio iconográfico a partir de la observación detallada y copia de artistas del pasado” (Babino). Por lo tanto es evidente que el aporte a esta creación por parte de los argentinos enriqueció la estética plástica cuyo valor de características superiores ha sido considerado en la patrimonialización de la misma.

Las interpretaciones acerca de la profusión de formas femeninas en la composición discurren entre la base de una estética surrealista, la inspiración que generó Blanca Luz Brum como modelo vivo, la utilización anterior de bocetos, los registros fotográficos, las inspiraciones renacentistas y las referencias a ninfas entre otras. Sumados a todos estos recursos técnicos se debe incluir el uso del color, donde los tierra, ocre y verdes junto a la abundancia de formas vegetales confirman la fuerte inspiración renacentista y una composición que no fue ajena al mundo de los sueños y las fantasías. Lo cual igualmente explica la retórica del equipo que proclamaba el *ejercicio de la plástica* tal como lo habían experimentado en los talleres libres de Lothe, quien entendía que la síntesis del arte clásico se debía a la incorporación de un lenguaje moderno (Babino).

Hacia la segunda mitad y fines de los años veinte la vanguardia argentina transitaba por lo que luego Berni denominaría el *Nuevo realismo*, una concepción que bien puede considerarse como “una forma específicamente americana del modernismo” (Fantoni 10). El arte desarrollado por los artistas de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, con Berni a la cabeza, se volcaba a esta experimentación estética de influencias surrealistas. Por ser una época

altamente productiva y heterogénea, los artistas locales ya habían incursionado en la exploración de la figura femenina con anterioridad a la llegada de Siqueiros y es así como la impronta de Berni, Castagnino y Spilimbergo es observable en los registros que de ellos se hallan en la creación. Las formas y figuras se presentan como una “especie de ‘cubificación’, es decir, una manera de trabajar mediante síntesis de formas todavía reconocibles” (Traba 9). Se trata entonces de formas y trazos que los pintores argentinos manejaban con destreza. En suma el aporte de estos experimentados artistas definió de manera sustancial la calidad artística desplegada en la obra, contrariamente al casi anonimato que se instauró en la denominada siqueirización posterior de la obra. Tal como expresado anteriormente, la monumentalidad del mural se manifiesta en todos los planos del recinto donde fue creado, paredes y techo curvo albergan figuras femeninas cuyos rostros de miradas profundas observan el interior de la bodega (fig. 17).



Fig.17 Uno de los personajes que mira la escena a través de la imaginada burbuja o *Caja plástica*. Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. *JPEG* file.

Este manejo de las figuras se evidencia en la composición de los cuerpos que se acercan flotando al espectador y lo miran inquisitivamente. Desde el interior, como si se estuviera sumergido en el agua y protegido por una envoltura transparente, el espectador es convocado sugerentemente a participar activamente de este juego de miradas. Creada para el placer visual de un público mayoritariamente masculino, su entorno subterráneo acrecentaba el impacto de esta obra *site specific*, de estética y composición cinematográfica. Como lo define Robert Irwin en las “site-specific interventions, the site sets the parameters for the artist’s response. The location or literal ‘place’ where a site-specific work is situated manifests the engagement of the artist in the art–site relationship” (9-22). La relación de las figuras flotando y las formas cilíndricas del sitio han acrecentado el impacto visual buscado por los artistas. Paralelamente esas formas femeninas posicionan al espectador *autorizado* a participar de lo que Laura Mulvey denomina escotofilia, es decir el placer de mirar y ser mirado, lo que contribuye a promover la ilusión de la distancia *voyerista* (369). De esta manera, en la experiencia filmica el mural y sus figuras ejercen el dominio de la mirada donde “el mismo acto de mirar constituye una fuente de placer, igual que, a la inversa, puede producir placer ser observado” (367). En síntesis, este mural aparece como un juego de oposiciones, entre ver y ser visto, y cuyas formas arquitecturales magnifica esta seducción envolvente de las figuras sobre el espectador. Además refleja con mayor precisión la situación de anclaje de la obra al lugar o lo que Irwin expresa como “the – ‘site-dominant’ – refers to work that embodies the classical tenets of permanence, transcendence and historical content” (19). Como queda en evidencia las transformaciones realizadas con relación a estas características de anclaje al espacio físico y a su entorno subterráneo representan evidencia sustancial de lo que denomino resignificación de la obra.

Además de los elementos enumerados incorporo a este análisis el concepto de acercamiento multivisual de Gonzalo Abril pues el mismo permite pensar la experiencia visual como una síntesis de tres dimensiones: la propiamente *visual*, la de la *mirada* y la de la *imagen* (34). Desde esta perspectiva, en *Ejercicio plástico* se deben observar no solo su estética, su forma y su capacidad de representar, sino aquello que se sugiere o se oculta. Estas diversas formas de ver, dinámicas y cambiantes influyen la forma en que miramos la obra, y al mismo tiempo se hallan sujetas constantemente a variables de índole social, política y económica. Con la patrimonialización, estas formas de mirar y de ver la obra adquieren una mayor contundencia dado que la misma conlleva a una interpretación particular, que se verá resignificada en su nuevo contexto museal. En la misma se puede apreciar que el proceso de pasaje al patrimonio nacional y su museización dieron por resultado una espectacularización expositiva.

Al análisis de la forma plástica de *Ejercicio plástico* debemos yuxtaponerle la del contexto de creación colectivo. Se inscriben así también las peculiaridades de un mecenas y de una obra por encargo, elementos válidos para considerar en este ejercicio de la plástica que la dimensión económica ha ejercido sin duda una influencia en la creación. En el “Manifiesto” se afirma que el trabajo realizado en *Ejercicio plástico* era el fruto forzoso de la condición de productores asalariados (4). Estas expresiones vertidas en el texto artístico permitían liberar a sus creadores, sobre todo a Siqueiros, del compromiso ideológico y justificaba una obra realizada en los interiores capitalistas de una bodega privada, todos ellos elementos llamativamente contrarios a la plástica revolucionaria. Estas ideas del “Manifiesto” fueron recuperadas por la legislación y la prensa en el contexto de la patrimonialización, lo que dio lugar a un discurso que afirmó el carácter no político de la obra. Se trata, como he planteado, de afirmaciones totalmente cuestionables, tal como evaluaré en la segunda instancia.

Es en este contexto que *Ejercicio plástico* fue creado, y por ello sostengo que no puede ser desarticulado de las ideas estéticas y políticas de su época, las cuales promovían la creación colectiva y donde “los modernos elementos e instrumentos de producción pictórica representan una reserva de inmenso valor para la propia esencia de la plástica y para la pintura política de agitación y propaganda revolucionarias” (Siqueiros, “Los vehículos” 2). Esta concepción era la base de las ideas que el artista proclamaba como parte fundamental de su visión y que subvertía las formas tradicionales del muralismo. Para el Equipo Poligráfico esta era la concretización posible del arte político en Buenos Aires. En este concepto de creación, es evidente que el espacio político ejerció un fuerte impacto en las razones de un mural privado y capitalista en oposición a la teoría político-creativa y pública de los creadores. Es de destacar que durante toda la estadía de Siqueiros su actividad era seguida muy de cerca por las autoridades en Buenos Aires. A tal punto su visita incomodaba que “tres meses después de terminado el mural, Siqueiros participó junto a la mujer de Botana, Salvadora Medina Onrubia, en un acto de trabajadores comunistas y el artista fue expulsado del país” (Zaldívar 46).

A modo de recapitulación, la creación de *Ejercicio plástico* se inscribe en una ideología artística que al igual que su contenido y emplazamiento no pueden ser separados de la intención de la obra misma. Su carácter intimista, su creación colectiva, y su contexto social político revelan todos los elementos que hacen de esta creación una obra de trascendencia. Lo establecido en esta *Instancia I* sienta las bases para defender la tesis de una patrimonialización de *Ejercicio plástico* que es sinónima de siqueirización y espectacularización.

1.3 Instancia II: la patrimonialización

El marco cronológico propuesto en este apartado detalla la evolución de la patrimonialización y por tanto la resignificación de *Ejercicio plástico*. Como expliqué anteriormente, lo que denomino resignificación de la obra refiere al resultado de las diversas transformaciones a las que se la sometió en el pasaje al patrimonio nacional. A continuación puntualizaré los aspectos que considero más destacables de este pasaje dado que una parte importante del debate contemporáneo sobre la construcción del patrimonio hace hincapié en la evidencia histórica y su relación con la episteme. De allí que todos los elementos analizados en la *Instancia I* se volverán a plantear en esta *Instancia II* al considerar la sujeción de cada uno de ellos al proceso de patrimonialización.

1.3.1 La siqueirización de *Ejercicio plástico*

En primer lugar retomaré la historia del mural a partir de la muerte de Botana en agosto de 1941. Con el fallecimiento del mecenas sus bienes llevaron destinos diversos y la quinta *Los Granados*, con el mural aún en su interior, también prosiguió un derrotero intenso tanto de propietarios como de acciones que impactaron sobre la obra. *Ejercicio plástico* permaneció olvidado para el público general desde su creación hasta el año 1989 cuando Héctor Mendizábal, coleccionista y empresario, compró la quinta *Los Granados* con el fin específico de retirar la obra. Se sabe que el mural había sido cubierto con cal y se realizaron diversas intervenciones para lograr su borrado. Sin embargo por registros escritos se constató que en 1962 su dueño, el escribano Miguel A. Vadell, había contratado a Juan Calos Castagnino para restaurar el mural tal como lo recuerda el propio artista. Entre 1991 y 1993 se preparó la estructura para el desmontaje, demoliéndose gran parte de la inmensa casona para dejar al descubierto la estructura mural que se hallaba bajo tierra. El original, desprendido de su soporte y convertido ahora en artefacto artístico,

fue seccionado y ubicado dentro de contenedores, con la intención de permitir su transporte y su exposición fuera del país (fig.18-21).

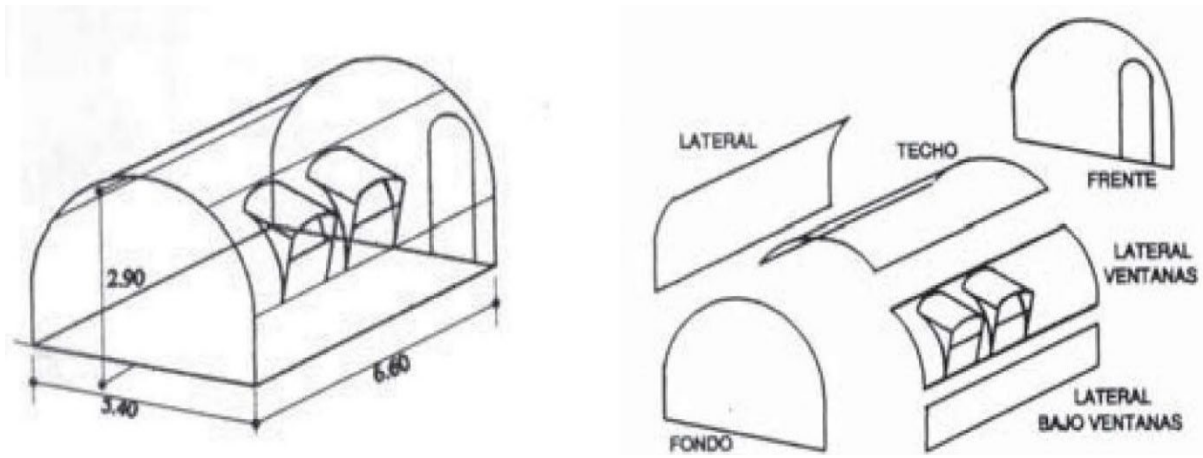


Fig.18 Croquis de estructura para extracción y cortes del mural en 6 partes. Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. *JPEG* file.

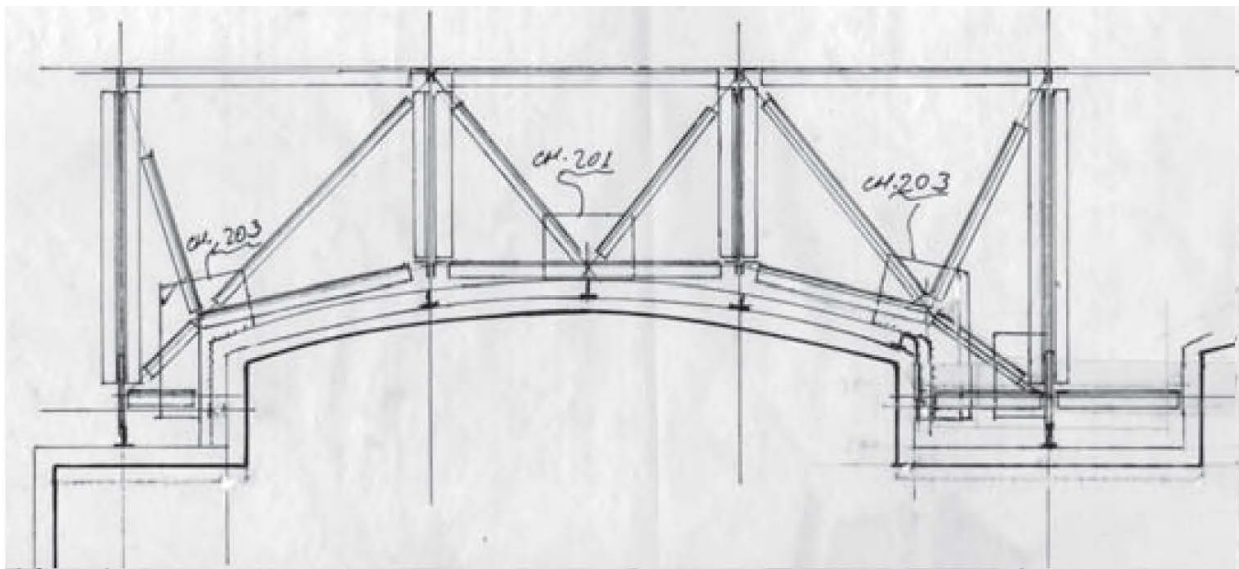


Fig.19 Croquis de estructura para extracción y cortes del mural en 6 partes. Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. *JPEG* file.



Fig.20 Fotografía tomada luego de la demolición de gran parte de la casa y preparación de la estructura que sostuvo toda la pieza. Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. *JPEG* file.

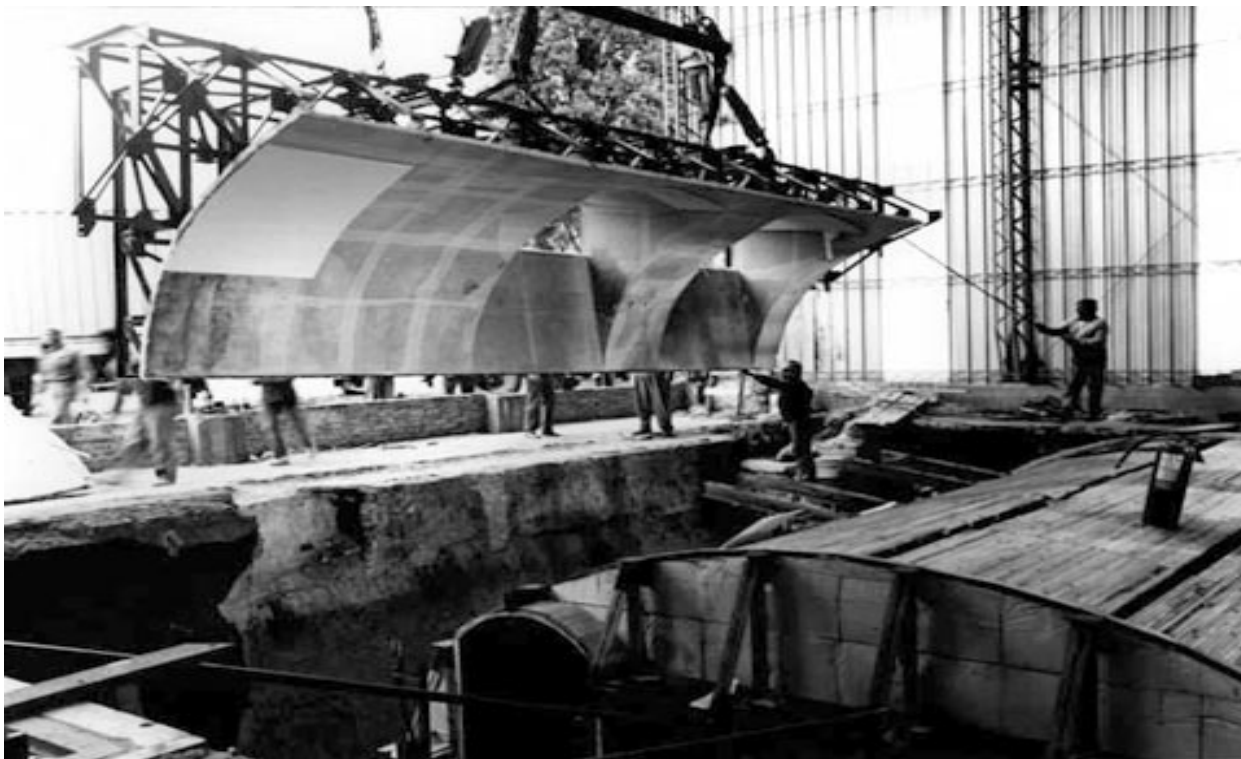


Fig.21 Fotografía que muestra una de las partes del mural, sus piezas fueron cortadas para ser ubicadas en contenedores para su transporte donde permanecieron por 17 años debido a conflictos

judiciales. Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.” 2013. *JPEG* file.

Luego de la compra de la quinta en 1989, y después de la impresionante obra de ingeniería para retirarla, la estructura mural fue seccionada en seis partes y ubicada en contenedores de transporte, cuya finalidad, se presume, era ser vendida o exhibida a coleccionistas o museos en el exterior del país. Sin embargo las piezas, permanecieron durante 18 años dentro de los contenedores, largo período donde se sostuvieron múltiples litigios. El amparo legal y la serie de conflictos judiciales que se desencadenaron no permitieron su salida de la Argentina. Con estas complicaciones debatidas en la prensa nacional y mexicana se alertaba sobre el destino de la obra. La posibilidad de que saliera del país promovió la aplicación de un marco legal creado especialmente para realizar la expropiación de la obra a la empresa que retiró el mural. Es esta sentencia legal, sus discursos, su difusión y sus mecanismos transformativos de restauración y reubicación los que constituyen el análisis medular de esta *Instancia II* dentro del análisis de *Ejercicio plástico*.⁴⁶

Si analizamos la patrimonialización desde el ángulo de la legislación aplicada al mural podemos constatar que el pasaje de la obra privada a la nación conllevó una serie de decretos y leyes tendientes, fundamentalmente, a afianzar la permanencia de la misma en territorio nacional. Analizando el/los discursos utilizados tanto en el senado como en la cámara de diputados se puede dilucidar como se construye el discurso patrimonial y evaluar “comment on passe des images individuelles, des images patrimoniales individuelles, aux images patrimoniales collectives” (Nemery 17). Los denominados discursos patrimoniales ejercieron sobre la obra una serie de

⁴⁶ Estas decisiones tanto políticas como legislativas se resumen en el apéndice DECRETOS Y LEYES tendientes a ver la evolución del proceso de Patrimonialización.

reinterpretaciones que derivaron en la formación de un nuevo discurso colectivo patrimonializador. Se entiende aquí el discurso como una forma particular de lenguaje que contiene sus “own rules and conventions and the institutions within which the discourse is produced and circulated” (Nead citado en Rose 134). Este concepto nos permite entender las mecánicas del discurso patrimonial como aquel que estructura con sus propias reglas la forma en qué será validado y qué circulará dentro y fuera del campo patrimonial. Es en este aspecto que las dialécticas patrimoniales deben ser entendidas, como una serie de prácticas del lenguaje que contienen formas de pensar y accionar y donde las mismas “se cruzan, a veces se yuxtaponen, pero que también se ignoran o se excluyen” (Foucault, “El orden del discurso” 53). Es por ello por lo que este concepto nos permite evaluar puntualmente la forma en que se resignificó la obra a partir de, por un lado, el discurso en el momento de la creación y por otro los discursos transformadores de su patrimonialización.

Es preciso señalar que los discursos institucionales aplicados a la obra inscriben y establecen una serie de justificaciones que se despliegan posteriormente en la diversidad de dispositivos legislativos que se crearon para validarlas. Estos decretos y leyes, en el caso de *Ejercicio plástico*, se construyen a través de argumentos que se apoyan en archivos históricos, aportados en su mayoría por los historiadores del arte y agentes de cultura. Por consiguiente, y para exaltar las lógicas de su pasaje al patrimonio nacional algunos de ellos son retomados por parte de diputados, senadores y miembros de la presidencia como fuentes válidas. En estas reinterpretaciones se entremezclan afirmaciones de índole históricas, sociológicas, políticas, de la historia y la sociología del arte, de las técnicas de restauración y conservación, entre otras. Como resultado, se le dio una particular visibilidad al mural y se ancló su patrimonialización en una función político-social de base nacional. De la misma forma, se adjudicó la obra colectiva a la figura de Siqueiros,

afianzando así la idea de una autoría individual que invisibiliza la colectividad creadora. Paralelamente, los discursos mediáticos difundieron la noción de *Ejercicio Plástico* como la obra del artista/pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, culminando de este modo su siqueirización ante el público.

La construcción discursiva tendiente a subrayar la autoría individual de un reconocido artista muralista se realiza a partir de la primera declaración de bien histórico y artístico (Ordenanza N° 2289/00 Municipalidad de Tigre). El foco puesto en el artista mexicano dio lugar a una serie de presentaciones posteriores que afirmaban reiteradamente la autoría individual. En evidente contradicción se encuentra la proclama colectiva, de una obra colectiva, declarada en el “Manifiesto” que fue escrito por los propios protagonistas de la creación del mural. Estos elementos y otros que plantearé a continuación, permiten sostener la tesis de la siqueirización. Procuro explicar también las razones de esta mirada tan acotada de la obra patrimonializada.

La intervención del gobierno de México en el rescate de la obra de uno de sus artistas más relevantes debe tenerse igualmente en cuenta. Sus representantes respondían al interés de su gobierno para quien el resguardo de una obra de Siqueiros es primordial sea cual fuere su ubicación en el mundo. La situación descrita se manifiesta en citas tales como: “Que el Gobierno de los ESTADOS UNIDOS MEXICANOS ha manifestado a través de su Director General de Asuntos Culturales, Embajador Gerardo ESTRADA, su preocupación por la preservación del mural y su predisposición para colaborar en los aspectos técnicos de la restauración” (Decreto 1045/2003). De la misma manera se constata que en México, y con carácter de urgente, la Cámara de Diputados del honorable Congreso de la Unión exhortaba a las secretarías de Relaciones Exteriores y de Educación Pública para que “dentro de sus atribuciones realicen las gestiones necesarias ante el gobierno argentino y trabajen en coordinación para restaurar el mural *Ejercicio plástico*, del pintor

David Alfaro Siqueiros, que se encuentra en ese país, en peligro de deteriorarse irreparablemente” (Dictamen de la legislatura 2007).

En los procesos legislativos de ambos países, las apreciaciones realizadas por sus representantes hacen hincapié en Siqueiros, lo que resulta sorprendente porque no se puede aducir un desconocimiento de la creación colectiva. México resalta a Siqueiros como importante para los intereses mexicanos, pero sorprende el olvido de la autoría colectiva por parte del gobierno argentino, especialmente teniendo en cuenta la participación de artistas locales de la envergadura de Berni, Castagnino y Spilimbergo. Es más, las sucesivas presentaciones legislativas posicionan a dichos artistas en el papel subordinado de *colaboradores* en la creación de la obra. Los decretos y leyes los presentan como si se tratara de una “colaboración de los artistas argentinos”, “realización donde participaron los artistas argentinos” o “en colaboración con los artistas”. Todas estas expresiones que no solo los posicionan de manera subalterna, sino que también presentan mediante esta jerarquización una interpretación que contradice las justificaciones de interés nacional argentino esgrimidas para su rescate. Resulta sorprendente que el estado argentino declare patrimonio nacional una obra por su valor artístico y a la vez proceda a despojar de su creación a los artistas argentinos co-creadores de la misma.

En mi criterio, esta sobredimensión del papel de Siqueiros se explica por el aporte económico que en última instancia realiza México para la restauración del mural. Las estrategias en la construcción patrimonial ponen en evidencia que “son principalmente las autoridades públicas quienes activan o ponen en valor el patrimonio cultural” (Arrieta Urtizberea 11). A partir del discurso construido desde la historia artística y la red multidisciplinaria se generaron una serie de decretos y leyes que la autoridad pública y gubernamental aprobó. La terminología legal

utilizada, tal como expropiar, retener y patrimonializar la obra, dio origen a documentos de fuerza legal como es el caso de la ley aprobatoria que declara:

este mural debe pertenecer a todos los argentinos, no solo por lo estético que esto representa sino, sobre todo, por los hilos de la memoria que en él se encuentran ... Señor presidente: pido a mis pares que nos acompañen y nos den la posibilidad de rescatar estos hilos de la memoria, además de admirar una bellísima obra desde el punto de vista estético. (Sra. Senadora Fellner, Aprobación Ley 2009)

La relevancia de estos discursos legislativos radica en el reconocimiento a todas aquellas acciones patrimonializadoras que se aplicarán a posteriori. *Ejercicio plástico* ha sido una de esas obras que, a diferencia de lo que ocurre con alguno de los murales de artistas locales co-creadores, obtuvo una atención desmedida. Su litigio fue complejo y ampliamente difundido en los medios sociales y parlamentarios, sin embargo transcurrió de manera inversamente proporcional al reconocimiento e importancia que le otorgó la sociedad argentina. Esto enmarca esta patrimonialización dentro de las consideradas acciones patrimoniales de comienzo de siglo donde, las instituciones determinan y adjudican de manera unilateral valores patrimoniales a los bienes nominados y en las cuales el “Estado moderno selecciona, proporciona, homogeneiza y naturaliza unos rasgos culturales” (Bourdieu 105). Es decir que, desde las intenciones legales de protección del bien se comienzan a cimentar los discursos que sostienen decisiones y conforman un expediente de protección.

Al indagar en estas cuestiones que constituyen los diferentes pasos tendientes a la nominación del bien y su justificación, Dominique Audrerie señala que “la loi retient essentiellement deux critères pour justifier une protection: l’histoire et l’Art” (25). Tal es el caso de *Ejercicio plástico*. Referiré a continuación algunas de las partes extraídas del “Manifiesto” que dan cuerpo a los proyectos, decretos y leyes. Aquí se establecen las primeras conexiones y yuxtaposiciones

entre los agentes gubernamentales y los historiadores del arte, que asisten en la construcción de un discurso que plantea nuevas interrogantes. Estos, según Béghain sería preguntarse “quel passé, quelle mémoire? Élaborés par qui, pour qui? apporter des réponses idéologiques, politiques, institutionnelles, historiquement elles-mêmes situées” (30). Como vengo planteando, el discurso en torno a la obra se caracterizará por una memoria problemática en la medida que, si bien se apoya en la historia y el arte, también y casi al mismo tiempo contradice las fuentes.

En el año 2003 se propone declarar al mural *Bien de Interés histórico-artístico nacional* y se insta en el decreto del mismo año. El texto del decreto reduce la autoría a un solo artista (“Que el mural “Ejercicio Plástico” del artista mexicano David Alfaro SIQUEIROS”) y en los párrafos posteriores se agrega que “la obra en su conjunto reviste una especial importancia por la originalidad de la pieza y en virtud de que fue realizada en colaboración con los artistas Juan Carlos CASTAGNINO, Antonio BERNI, Lino Enea SPILIMBERGO y el artista uruguayo Enrique LAZARO”. Resulta significativo que en el decreto además se manifiesta que “constituye una obra paradigmática del muralismo latinoamericano por la concepción plástica espacial y por las innovaciones técnicas que introdujo”. Por consiguiente se establece su valor en sus fundamentos plásticos y espaciales términos que remiten al lenguaje propio de especialistas e historiadores del arte, que tuvieron acceso al “Manifiesto” como fuente primaria de información y que evidentemente colaboraron en la redacción del decreto junto a los legisladores. Dentro de este orden, las concepciones plásticas de la obra y las innovaciones en el uso de experimental de técnicas de aplicación, tales como el tipo de pintura utilizado, constituyen parte esencial de la pintura ideológica establecida en el “Manifiesto”. De allí que estos elementos extraídos del texto original y retomados en el texto legislativo permitieron reivindicar las razones de su nominación patrimonial en el cuerpo del decreto.

En el año 2007, se realiza la expropiación del mural a la empresa privada, lo que habilita a la nación argentina a retener el bien imponiéndole al ya determinado valor histórico y estético-artístico un valor económico. Paralelamente el 15 de febrero de ese mismo año, el Diputado Benjamín Ernesto González Roaro (PAN), del Gobierno de México exhorta en la Cámara de Diputados del honorable Congreso de la Unión a las secretarías de Relaciones Exteriores y de Educación Pública para que realicen las gestiones necesarias ante el gobierno argentino.⁴⁷ Además se pide un trabajo coordinado para la restauración del mural y “que gestionen las acciones necesarias para rescatar el mural *Ejercicio plástico*, del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, que se encuentra en Buenos Aires, Argentina que corre el riesgo de deteriorarse irreparablemente” (Cámara de diputados mexicana 2007). Se observa de este modo, un lenguaje característico del informe técnico en restauración que realiza un experto restaurador, el que ha sido transformado en un componente importante en el texto de terminología legal. Nuevamente los registros de intervención patrimonial dejan su huella; se amplía así lo que Desvalles considera una “evolución que permite abrir el dominio de la protección y que va a fijarse en la memoria colectiva acompañando la transformación del significado” (citado en Béghain 29).⁴⁸

El 25 de noviembre de 2009 se publica en Buenos Aires en el Boletín Oficial la Ley 26537 que declara a *Ejercicio plástico* sujeto a expropiación. Seguida de esta decisión se creó la denominada “Comisión de Recuperación del Mural Ejercicio Plástico del artista David Alfaro Siqueiros, cuyo objetivo sería la restauración e instalación de la obra a los fines de su exhibición

⁴⁷ La Cámara de Diputados del honorable Congreso de la Unión Mexicana exhorta a las secretarías de Relaciones Exteriores y de Educación Pública para que dentro de sus atribuciones realicen las gestiones necesarias ante el gobierno argentino y trabajen en coordinación para restaurar el mural *Ejercicio plástico*, del pintor David Alfaro Siqueiros, que se encuentra en ese país, en peligro de deteriorarse irreparablemente (Cámara de diputados 2007).

⁴⁸ Traducción por parte de la autora.

al público. Siendo establecido el carácter *ad honorem*, de los miembros de la Comisión creada” (Decreto 1382/2007).⁴⁹ Fue esta decisión la que dio lugar el 22 de octubre de 2008 al inicio de los trabajos de restauración que comenzaron con su retiro de los contener y su posterior ensamblaje (fig. 22-23). Con este fin se conformaron una serie de equipos de investigación y trabajo técnico pertenecientes a la UNSAM (Universidad Nacional de San Martín), junto al restaurador mexicano Manuel Serrano. El ensamblado de las enormes partes del mural para su posterior restauración fue realizado dentro de un gran espacio cubierto construido con ese fin específico.



Fig.22 Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. *JPEG* file.

⁴⁹ Según esta ley, “Autorízase el gasto correspondiente a la indemnización determinada en el proceso de expropiación de un mural” dado que “se declaró de utilidad pública y sujeto a expropiación el mural «Ejercicio Plástico», del artista mejicano D. David Alfaro Siqueiros, realizado con la colaboración de los artistas argentinos D. Carlos Castagnino, D. Delisio Antonio Berni, D. Lino Enea Spilimbergo y el escenógrafo uruguayo D. Enrique Lázaro”. “Que la obra constituye un verdadero testimonio de la vocación de la integración latinoamericana. Que el Gobierno de los ESTADOS UNIDOS MEXICANOS ha manifestado también su preocupación por la preservación del mural, así como su predisposición para colaborar en todo lo concerniente a su debida protección” (Ley 26537-2009)



Fig.23 Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. *JPEG* file.

La exaltación de Siqueiros creador permitió que el gobierno mexicano fuera convocado por el gobierno argentino para una co-restauración que favorecería su capacidad para colaborar económicamente en el proyecto. El acuerdo concertó la participación de un equipo de restauración de México a cargo de uno de los más renombrados profesionales, el restaurador Manuel Serrano. Igualmente, el mismo incluyó un aporte económico significativo de parte del gobierno mexicano. De este modo, el mural queda atrapado en una red institucional de “tradicionalismo sustancialista, [que] es el de quienes juzgan los bienes históricos únicamente por el alto valor que tienen en sí mismos, y por eso conciben su conservación independientemente del uso actual” (García Canclini, “La sociedad sin relato”²²). Lo sugestivo es que el mecanismo de valorización histórica y difusión desarrollados para *Ejercicio plástico* se hallan focalizados en la figura de Siqueiros, declarándose por ley en el artículo 1º “bien de interés histórico-artístico nacional el mural "Ejercicio Plástico" del artista mexicano David Alfaro SIQUEIROS” (Decreto 1382/2007)⁵⁰. Asimismo las estrategias

⁵⁰ En el componente de Humanidades digitales se establecen análisis de frecuencia de palabras (Voyant tools) que indican la frecuencia de la frase "Ejercicio Plástico" **del artista mexicano** David Alfaro SIQUEIROS, de Siqueiros; frente a la frase **colaboración** con/de los artistas Juan

de comunicación a través de los medios de difusión se centraron en los discurso de la mexicanidad creativa de uno de los grandes del muralismo aunque la restauración se realizó de forma conjunta (fig.24-25).



Fig.24 Fotografías tomadas durante la restauración y conservación Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. *JPEG* file Fig.25 Fotografía tomada durante la restauración y conservación. En primer plano el restaurador a cargo por México, el Maestro Manuel Serrano. Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. *JPEG* file.

Paralelamente, se preparaba el nuevo emplazamiento museal donde se diseñó una estructura vidriada que contendría el mural, permitiendo el ingreso del público y la posibilidad de recorrer su interior. En los vidrios se halla claramente escrito el nombre de su autor David Alfaro Siqueiros y los textos de esta siqueirización que relatan la vida del artista reconocen este borramiento del colectivo creador. Como podemos apreciar en los esquemas de diseño se prevé que la forma vidriada permita al mismo tiempo un control de la temperatura y humedad, es decir recrea un verdadero espacio museal tan condenado por los artistas por su carácter elitista (fig.26).

Carlos CASTAGNINO, Antonio BERNI, Lino Enea SPILIMBERGO y el artista uruguayo Enrique LAZARO, en el corpus de Documentos legales (24) textos legislativos que fueron catalogados con una herramienta de categorización por código NVIVO y que permite comparación gráfica.

En el nuevo emplazamiento esta estructura devenida museal es contenida asimismo por el edificio restaurado de la antigua aduana Taylor, denominado Museo del Bicentenario.



Fig.26 Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. *JPEG* file

En estas sucesivas transformaciones se pone en evidencia el impacto y la serie de contradicciones presentes en el proceso patrimonializador.

Por otra parte, en este montaje expositivo y fuera del recinto vidriado, se ha realizado una reproducción del piso del mural. Como se puede apreciar en la foto (fig.27) la réplica del original ha sido realizada bajo la técnica de piso calcáreo ejecutado con materiales similares al original pero que permiten el intenso tránsito del público en un área aledaña a la obra.



Fig.27 Fotografía tomada por la autora en Buenos Aires, Argentina 2018 *JPG* File.

1.3.2 La espectacularización de una obra siqueriana

En el año 2010 fue finalmente presentada al público *Ejercicio plástico* en el marco de los festejos del Bicentenario de la Argentina. Se contó con la participación del gobierno de México, país que intervino activamente en las tareas de restauración de la obra. Para evaluar la resignificación es necesario considerar el impacto del cambio contextual y espacial que se produjo debido al proceso de patrimonialización y su consiguiente discurso de difusión. Ya he demostrado la siqueirización de la obra en su proceso de patrimonialización. A continuación me enfoco en lo que denomino la espectacularización de la misma. El análisis que desarrollo se asienta en la estética constitutiva del mural como obra de arte, la difusión, la/s política/s y el traspaso de lo privado a la institución museal.

La pintura mural es considerada un tipo de arte pictórico. Por consiguiente como obra de arte abre el debate a una serie de cuestiones relativas a la precisión y al alcance de sus acciones en relación con la creación y con el público. Diversas corrientes de interpretación del arte remiten a la acción artística como una producción. Por lo tanto, por una parte el mural como producto de la

creación se enlaza intrínsecamente con su contexto de producción y de interpretación, y por otra, como objeto de patrimonialización se vincula con el campo de los debates del uso social del patrimonio y la cuestión del bien público. Es decir, en términos de representatividad social, “la invención de sentido de cualquier obra artística sería imposible sin lo constituido antes en la historia social” (“La sociedad sin relato” 66). En el caso de *Ejercicio plástico* que atravesó una serie de desconexiones y descontextualizaciones las mismas deben interpretarse como una imposición manifiesta del poder, tanto político como institucional sobre la obra de arte que además fue ampliamente recogido por la prensa. Al considerar los patrones semánticos de la obra en su localización original, es decir el lugar específico donde fue creada, y confrontarlos con los impuestos en su nuevo emplazamiento, comprobamos la fuerte transformación, y en consecuencia resignificación, de la misma.

En las políticas patrimoniales los mecanismos de recuperación de obras no es simple azar, sino que conlleva consideraciones sobre la noción de bien cultural, el cual da origen a la selección y valorización de las mismas. Como referí anteriormente, dado que las técnicas de restauración suponen múltiples operaciones que incluyen la remoción y traslado a nuevos espacios y formas de exhibición, los mediadores generan y difunden una nueva interpretación y, por lo tanto, recrean las obras en sus intervenciones y producen lo que considero una resignificación.

En este contexto sobre la obra *Ejercicio plástico* se hacen presentes los dispositivos de resemantización en el mismo momento en que las nociones aplicadas por la legislación establecen la categoría de bien cultural y ellas son puestas en marcha. Se añaden a estos procesos de recuperación, la particularidad de estar inmersos en diversas redes institucionales de la cultura regidas por sus propios discursos. Laurajane Smith, señala acertadamente: “there is rather a hegemonic discourse about heritage, which acts to constitute the way we think, talk and write about

heritage. The ‘heritage’ discourse therefore naturalizes the practice of rounding up the usual suspects to conserve and ‘pass on’ to future generations” (11). Así, la noción y los consiguientes usos del patrimonio se hallan igualmente afectados por una serie de decisiones político-institucionales que se sostienen en un discurso hegemónico; y este no siempre se sustenta en la concepción de un arte público. Dentro de esta óptica, los alcances de la patrimonialización, la conservación o la restauración no se limita a los aspectos materiales sino que se reescribe en sus aspectos intangibles. Todas ellas son expresiones de una tradición no material que se evidencian en la difusión de corte mediático. Este contenido inmaterial conforma la conexión simbólica que tenía el mural con su lugar de origen y, asimismo es parte de su conexión con la sociedad actual que lo salvaguarda. De esta forma, se manifiesta una red simbólica sutil, en la medida en que la sociedad establece una apropiación del objeto y del propio discurso que se ha creado en torno a él. Lo que se produce al “apropiarse de los objetos, seleccionarlos, situarlos en lugares más o menos prominentes, o iluminarlos es una serie de nuevas conexiones” (García Canclini, “La sociedad sin relato”¹¹¹). En efecto son estos mecanismos discursivos los que intensificaron la necesidad de una presentación del mural dentro de las consideraciones de su espectacularización y donde los discursos, tanto políticos como gubernamentales, resultaron en un espectáculo mediático.

Otro aspecto importante por considerar es la intervención de redes comunicacionales que se suman al ya establecido valor semántico de la obra, constituyéndose en el sustento de intereses específicos diseñados desde el poder. Estos diferentes medios de difusión no solo intervienen organizados desde las políticas culturales locales sino también desde poderes globales. Con relación a *Ejercicio plástico*, las diversas transformaciones, desde su paso del espacio privado en el que fue concebido hasta su actual exhibición pública, conllevan asimismo una serie de cambios generados por la red de estas intervenciones institucionales y mediáticas.

Dichos mecanismos de patrimonialización impactan tanto en la obra como en las técnicas de restauración o conservación, y asimismo en los nuevos espacios y dispositivos de exposición. En efecto, las políticas de patrimonialización también incluyen el entorno espacial de la obra, lugar donde los contenidos más relevantes que se desean divulgar se hallan reforzados por los centros de interpretación y las estrategias de los medios de masa. De esta forma el mural creado como un ejercicio de la plástica privada en la residencia de Natalio Botana queda expuesto al público bajo una fuerte transformación semántica. La trascendencia de todo el pasaje al patrimonio nacional argentino estuvo en gran parte sostenida por los medios, cuyo papel “no interesa solo como difusores, sino por las operaciones de reconceptualización y metaforización que realizan” (“La Sociedad Sin Relato” 74). Si establecemos nuestra mirada sobre el espacio de exposición de *Ejercicio plástico*, la primera constatación es que la obra ha perdido su calidad de subterránea, y con ello su arraigo territorial, sobre todo su “carácter privado y recóndito” (Siqueiros et al. “Manifiesto” 6). Como lo he explicado anteriormente, la bodega de la casa constituía un lugar de encuentro muy particular y selecto, y la cualidad de subterránea acentuaba esta retórica de lo prohibido o escondido. Paralelamente, y posterior a su traslado la misma se halla expuesta en superficie y ubicada dentro de una gran caja vidriada que la protege, como una suerte de subversión del diseño original. De esta manera lo que originariamente estuvo creado para un selecto visitante, portador de unas precisas condiciones, sociales, intelectuales, de género, económicas y políticas, se halla en la actualidad abierto al público general, a las familias y en especial a contingentes de alumnos escolares (fig. 28).

Si retornamos a los registros textuales, en el manuscrito “¿Qué es *Ejercicio plástico* y cómo fue realizado?”, sus creadores, Siqueiros, Berni, Castagnino y Spilimbergo expresan claramente la especial atención plástica dedicada a su imaginario espectador, el que se describía como activo y

dinámico, y asimismo imaginaron igualmente la posible trayectoria lógica del espectador en esta plástica monumental filmica (“Manifiesto” 3). Podemos afirmar, sin margen de error alguno, que no eran los escolares que esperan en ordenada fila, los espectadores a los que se referían los artistas a la hora de crear. Por ello sostengo que la patrimonialización, además de siquerizar la obra, la torna en espectáculo. Esta creación en efecto se inscribía en una época en que los espacio privados y públicos estaban bien delimitados.

En la visita realizada al museo, especialmente en su recorrido dentro del mural, la guía que nos acompañaba relataba con un lenguaje escolar coloquial cómo había sido construido y utilizado el lugar y su característica esencial de ser “una habitación de hombres donde justamente invitaba Botana a amigos del poder para tomar unas copas de vino y relajarse” (1:17 transcripción del audio por parte de la autora). Al mismo tiempo en el relato se cuenta que luego de la muerte de Botana, la casa es vendida sucesivas veces y que el subsuelo era considerado un “ambiente obsceno con estas chicas desnudas un poco como la frase, que dirán los vecinos” (4:15), razón por la cual muchos propietarios intentaron ocultarlo bajo capas de cal. De cierta forma se reproduce así, en el relato de la guía interpretativa, un discurso que reivindica y reafirma las cualidades de espacio ligado al poder político de su propietario justificando asimismo la transferencia de ese poder a sus invitados.



Fig.28 Schávelzon, Daniel. “La historia de un mural: Siqueiros en Argentina.”2013. *JPEG* file.

Por el contrario el proceso de patrimonialización puso en marcha mecanismos propios del espectáculo que son reflejo de una época en que tal separación está en entredicho o, dicho de otro modo, tal como lo plantea Paula Sibilia, una época en la que la intimidad se ha tornado espectacular; mediante una serie de tecnologías de expresión globales la intimidad se expone en la vitrina de las redes (16-31). La espectacularización de *Ejercicio plástico* se hace evidente en el actual espacio de exhibición de la obra; transformando en parte la obra resignificada en expresión de la subjetividad contemporánea.

Lejos se está en la actualidad de pensar en ese dinámico espectador originalmente imaginado, como un grupo de escolares acostados y convocados a detectar con la mirada, la

impronta de los artistas. Más aún, si reflexionamos en el espacio de creación original el que afirmativamente no imaginaba en su interior la presencia del público que un museo atrae, y más lejos aún se encuentra esta experiencia de aquella obra realizada y ligada a los placeres de la burguesía porteña en la llamada Década Infame. Es evidente que sus creadores, y en especial Alfaro Siqueiros, consideraban su obra un ejercicio de la plástica reservado a las miradas directas de los invitados de su mecenas, Natalio Botana. Cabe recordar que la difusión en la época del mural se limitó a las referencias fotográficas de la muestra que, sobre la obra, se realizó en el subsuelo del Consejo Deliberante de Buenos Aires diciembre de 1933 y a una supuesta película que realizó León Klimovsky durante la creación.⁵¹

Los mecanismos transformadores en el pasaje patrimonial implican la intervención de una diversidad de mediadores culturales: artistas, restauradores, conservadores de arte, comisarios de exposición, agentes gubernamentales de la cultura, diseñadores del nuevo emplazamiento público y otras otros tantos intervinientes conexos. Los mismos participan con una “estrategia conservacionista y su respectivo horizonte profesional: el de los restauradores, los arqueólogos, los historiadores; en suma, los especialistas en el pasado” (García Canclini, "Usos sociales" 16). Pero además, como planteaba anteriormente, se suman los mediadores en comunicación de masas, que realizan una reorganización de los contenidos discursivos de la obra, y que generan discursos a partir de la información dada en los centros de interpretación patrimonial. Es precisamente este

⁵¹ Siqueiros escribe en su “Carta-instructivo sobre la restauración de Ejercicio Plástico: Fue León Klimovsky, ya para entonces distinguido cineasta, quien hizo una pequeña película y, desde luego, fue él, si no me equivoco, quien hizo las 100 o 150 fotografías, con magníficas ampliaciones, que se expusieron en Buenos Aires bajo el patrocinio de la Intendencia Municipal y las cuales podrían servir para la indicada reconstrucción del mural. Nota: Entiendo que Klimovsky no se encuentra actualmente en Argentina, pero indudablemente conserva los negativos y, por otra parte, me gustaría que me hiciera una colección completa sobre la base que yo enviaría a vuelta de correo de las mismas el importe del trabajo material” (1)

contexto museal donde los mecanismos de interpretación se expanden no solo en los textos escritos al exterior vidriado que protege al mural (ver fig.29-30), sino también en la reproducción oficial del borramiento de los artistas argentinos y el culto *a su creador*.



Fig.29 y 30 Fotografías tomadas por la autora en Buenos Aires, Argentina 2018 JPG File.



Fig.31 y 32 Fotografías tomadas por la autora en Buenos Aires, Argentina 2018 JPG File. Obsérvese el nombre de Siqueiros como único autor. 2018. JPEG file.

Como podemos observar en la imágenes el museo en el cual se halla alojada la obra, este no escapa a las funciones tradicionales de institución disciplinaria como la concibe Tony Bennett:

An important characteristic of the public museum as compared with its various forebears consists in the fact that it deploys its machinery of representation within an apparatus whose orientation is primarily governmental. As such, it is concerned not only to impress the visitor with a message of power but also to induct her or him into new forms of programming the self-aimed at producing new types of conduct and self-shaping. (Bennett 46)

Esta maquinaria de representación es la que se pone en marcha con la nominación del bien histórico y que evoluciona en sus dos componentes, material y simbólico. Es la misma que una vez construido el discurso oficial se encarga de reproducirlo y acentuar el importante legado que se entrega a la sociedad al retener y transformar un bien privado en patrimonial. Pero no solo su discurso es museal sino que, tal como he podido constatar personalmente, la visita al interior del mural se realiza luego de una larga espera debido a la obligación de mantener grupos reducidos (7 personas). Se trata de una medida determinada en vías de su óptima conservación tal como sucede en los grandes museos.

La guía a cargo señala en su explicación las características del espacio privado que tenía el mural en su emplazamiento original. Asimismo relata las reacciones de sus sucesivos dueños frente a la profusión de cuerpos femeninos desnudos; asevera que su temática había sido deliberadamente pensada en función de un lugar semioculto y para un público adulto, mayormente masculino. Se evidencia en esta guía de interpretación cómo se desencadenan estos lenguajes tendientes a impresionar al visitante con un mensaje de poder. Los cuales se ven aún más acentuados con la intención de generar un sentimiento nacional e instituir el valor histórico del bien. Queda en

evidencia que los agentes culturales generan y en consecuencia ejecutan lo que considero reconceptualizaciones de la obra en su nuevo espacio museal.

Si bien desde la creación de la obra en 1933 la figura del artista mexicano tenía su protagonismo, durante su proceso de pasaje al patrimonio y durante la inauguración, la difusión continúa haciéndose como una obra individual. Tal como he planteado anteriormente, sorprende la minimización del importantísimo aporte del arte local ante todo en la mano de Spilimbergo y de Berni, a quienes se pueden identificar en la obra por diversos trazos pictóricos y técnicos de su evidente autoría. Se invoca a *Ejercicio Plástico* como resultante de la creación del mexicano David Alfaro Siqueiros, el artista revolucionario de trayectoria internacional. Las contradicciones y reinterpretaciones discursivas dadas en el paso de la privacidad a la notoriedad ponen igualmente en cuestionamiento muchos de los conceptos establecidos por el mismo Equipo Poligráfico en su manifiesto de creación. Los integrantes destacan su concepción creativa basada en el “trabajo colectivo coaligado y la confraternización de las diferentes expresiones plástico-gráficas en un esfuerzo común más alto como intensidad humana creadora” (Siqueiros et al., “Manifiesto” 6). Por el contrario, como he demostrado, en la patrimonialización se incurre en una reivindicación de autoría individual. La difusión se traduce en una mediatización donde, los tres pintores vanguardistas de mayor renombre del arte argentino quedan relegados a una funcionalidad secundaria de *colaboración creativa*, relativizando así su importancia en el espacio del arte latinoamericano que era ya incuestionable en el momento de la creación.

A continuación, me interesa evidenciar de qué manera esta minimización y descontextualización de los artistas locales se halla ligada a estrategias políticas económicas, culturales y mediáticas destinada a otorgar mayor visibilidad al artista mexicano.

1.3.3 Los objetivos mediáticos y la inauguración

Seguidamente me enfoco en los discursos en torno a la inauguración de la exposición permanente de la obra en la sede de la Presidencia de la Nación Argentina. La obra monumental se transformó en un relato de imaginación intensificado aún más por la película ficcional *El mural* cuyo contenido fue citado como *histórico* por la presidenta de la nación Cristina Kirchner en la inauguración.⁵² La inauguración de *Ejercicio plástico* se realizó el 3 de diciembre 2010 con la participación de Cristina Fernández de Kirchner y el presidente de México Felipe Calderón. En el discurso oficial se recrea el relato de la llegada de Siqueiros de su exilio, se hace referencia a su ideología y se entremezclan datos históricos con referencias a la película ficcional de la creación del mural. En sus palabras inaugurales la presidenta argentina se caracterizó por un tono de exaltación casi eufórica. La mandataria expresaba: “hoy es un día muy especial para Argentina, para México y también para mí, me fijé como objetivo recuperar este magnífico *Ejercicio Plástico* del gran artista plástico Alfaro Siqueiros, pero no hacerlo descontextualizado” (0:19). La reivindicación oficial de la autoría única omite a los coprotagonistas creadores locales, una omisión que contraría la propia historia del arte argentino.

A continuación, el discurso se transforma en un descriptivo y casi dramático relato del viaje de la mandataria a México como primera dama en el 2007. Cuenta lo siguiente: “se me acercó un grupo de artistas mejicanos a pedirme que me ocupara del mural de Siqueiros y bueno...quiero decirles que me ocupé [aplausos] que me ocupé en nombre de todos los argentinos, [reitera y remarca] me ocupé en nombre de todos los argentinos” (6:59). Curiosamente esa obligación

⁵² *El Mural*, es una película realizada por el cineasta argentino Héctor Olivera. El relato se centra en la visita de David Alfaro Siqueiros en 1933 a Argentina, allí expone con una mirada centrada en la influencia de los medios en especial del diario *Crítica* y de Natalio Botana; y expone la fuerza de los medios en la creación de relatos frente a las diversas y complejas redes sociales y políticas de la Argentina de los años 30. Con una visión muy sesgada del personaje de Blanca Luz Brum (Olivera *El mural*).

asumida en nombre de los argentinos conllevó la omisión de los propios artistas argentinos, aunque de la mención de estos sí se hizo cargo el presidente mexicano en su discurso. Calderón se refirió, por lo menos por nombre a los tres creadores argentinos, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, aunque no al escenógrafo uruguayo Enrique Lázaro. Sin embargo, más allá de esta breve mención, lo que queda en evidencia es el borramiento de la vanguardia artística local. Por ello se puede afirmar que la patrimonialización en este caso produjo una desconexión de los atributos de índole social e histórica. El mural queda totalmente descontextualizado con relación a las experiencias muralistas de Argentina y se inscribe como parte de la trayectoria latinoamericana del muralismo mexicano. Es evidente que las razones que explican esta concepción limitada del patrimonio que trunca la dimensión sociohistórica del bien cultural es el aporte del gobierno mexicano y el prestigio internacional ligado a la figura de Siqueiros.

Cabe señalar también que, en determinados procesos patrimoniales, la selección se halla ligada al prestigio de la obra en sí misma y su capacidad de generar un rédito económico por sobre el valor cultural. Por lo tanto de manera general y como parte de un rasgo funcional, específicamente en el caso de la obra, la nominación de un bien se halla ligada a la cultura, la misma entendida como el “producto de una puesta en escena en la que se elige y se adapta lo que se va a presentar, de acuerdo con lo que los receptores pueden escuchar, ver y comprender” (García Canclini "Culturas híbridas" 187). Estos mecanismos son el punto inicial para la transformación que posiciona al objeto como cultural, dando inicio a un consenso, una transferencia discursiva y simbólica, dentro de pautas político-culturales. La selección inicial de *Ejercicio plástico*, realizada por una empresa privada, tenía un objetivo económico de manera casi prioritaria. La preparación de una costosa estructura de ingeniería, que permitía trasladar el mural bajo óptimas condiciones técnicas, forma parte de la inversión inicial que se esperaba que fuera recuperada en el momento

del ingreso del mismo en el circuito artístico. En este proceso, el mural, ahora en forma de artefacto u objeto artístico, ingresaría al mercado del arte con una nueva dimensión estética para recuperar y rentabilizar la inversión inicial.

Paralelamente, ese cambio espacial impactó sobre la obra como vehículo de un movimiento artístico: a saber, el arte nuevo que ya tenía sus máximos exponentes en Berni y Spilimbergo. Es importante establecer que este movimiento intentaba alejarse de los espacios institucionales tradicionales, y los artistas expresaron con amplia consciencia las fundamentales diferencias temáticas conceptuales que para ellos determinaban lo privado, a diferencia de lo público. Este registro espacial alejado de la urbe también le sirvió a Siqueiros para justificar las razones de una obra por encargo, elitista, so pretexto de una realización que subvertía los ideales de sus usuales espacios urbanos abiertos, con los que acostumbraba a provocar al poder. Recordemos que en el momento de su creación la prensa y la sociedad emitió mensajes contradictorios que oscilaban entre “Un gran asco” y el trabajo heroico de alguien tocado por la genialidad.⁵³

Esta descontextualización espacial doble, de lo privado a lo público y de lo arquitectural cotidiano a lo museal, establece una nueva relación diametralmente opuesta entre la obra, su creación y su receptor. Bajo el nuevo emplazamiento físico en forma de atrayente exhibición museal el mismo deja de ser el “vehículo de expresión de nuestra época” (Siqueiros et al. “Manifiesto” 6), tal como expresaban sus creadores.

Una de las transformaciones materiales, contextuales y simbólicas que generó mayor impacto fue el traslado de un recóndito lugar en las afueras del gran Buenos Aires al centro mismo de la sede gubernamental. El Museo de la Casa Rosada es un espacio de 6.900m, construido

⁵³ Tal como describe el titular del diario el periódico nacionalista (*Crisol* 1). Asimismo el periodista Raúl González Tuñón hace una defensa de la obra del artista mexicano David Alfaro Siqueiros (González Tuñón 6).

especialmente para albergar a *Ejercicio Plástico*, donde se encuentra envuelto en una atmósfera de misceláneos objetos y mensajes institucionales. Debemos describir el entorno museal como una heterotopía como lo entiende Michel Foucault donde se pueden yuxtaponer en un lugar real varios espacios que de forma general serían incompatibles (6). Se hallan en el mismo: el Cadillac presidencial adquirido por el presidente Juan Domingo Perón en 1955, el sillón presidencial de Rivadavia, bastón y banda presidencial del Dr. Raúl Ricardo Alfonsín, una confitería y una tienda de recuerdos, junto a la campera de gamuza del expresidente Fernando de la Rúa, entre otros variados objetos. Adicionándole a este contexto polisémico, se suman las muestras temporarias cuya convivencia es de carácter altamente debatible y que, entre otras, incluyeron a dictadores argentinos junto a los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo.

Por lo tanto no sorprende que los procesos de patrimonialización para transferir obras o bienes a espacios museales generen discursos controvertidos que no desacreditan, a mi entender, el valor de la puesta en práctica de esos mecanismos, sino que cuestionan las formas utilizadas. Foucault identifica la concepción moderna de los museos como una heterotopía o heterotopía propia de nuestra cultura:

L'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas. (7 "Dits et écrits")

En el caso de *Ejercicio plástico* se consolida a partir de estas transformaciones espaciales y, por tanto contextuales, la pérdida casi total del vínculo con el entorno original para el cual había sido creado, así como sus conexiones estratégicas con el discurso intimista que los artistas buscaban

inicialmente. El traslado del mural, ahora artefacto de arte móvil descontextualiza asimismo su posicionamiento ideológico vanguardista que bregaba por salirse de los espacios institucionales. Se ve así sometido a las propias leyes y reglas de este espacio y, por sobre todo, en la esfera estatal se establece una representación disímil a lo que se preveía como público espectador. Recordemos que los creadores se hallaban en franca tensión con los dictámenes de las instituciones artísticas, asociaciones de arte en resumen del “estatismo museísta” (Siqueiros et al., “Manifiesto” 4); y rechazaban al “anquilosado espectador estático, el cadáver académico” (4). Por lo tanto es evidente que hay grandes resignificaciones entre la obra subterránea que era al origen, y el artefacto artístico, increíblemente móvil dados sus 200 m² y 90³ m, emplazado en el Museo de la Casa Rosada. Y aún es más evidente la transformación si recordamos que su mecenas Natalio Botana utilizaba la bodega como lugar de encuentro, de juegos y placeres.

Si bien es claro que la función del estado es difundir, instaurar y afianzar la concepción del valor patrimonial de la obra, lo que se ha logrado es un espacio atravesado por mecanismos de concepción y divulgación mixtos. Al igual que en los museos, tanto los privados como los públicos-estatales, el objeto viene acompañado de una serie de herramientas de comunicación. Las estrategias se asientan en los centros de interpretación, en las guías y audio guías, y en los recorridos espaciales determinados por una circulación controlada. Estos dispositivos disciplinan y determinan el recorrido del público, al tiempo que describen y afirman un discurso homogéneo de lo que la obra representa o lo que se desea que sea representado a través de ella. Por otra parte, estos mecanismos de difusión nutren a los medios de comunicación y al público, que retransmite esta historia creada y recreada para la sociedad y, donde los discursos de las instituciones y de la sociedad se retroalimentan constantemente. Tal como Doreen Massey afirma, el lugar “espacio”, se presenta como producto de relaciones, de una complejidad de redes, vínculos, prácticas,

intercambios, como un nodo abierto de relaciones, una articulación, un entramado de flujos de influencias e intercambios (77-78). Visto así el espacio-lugar que alberga al mural representa una diversidad de elementos provenientes de diferentes esferas de acción: el cultural, el del arte público y el patrimonial.

Por su parte, si bien es cierto que los medios, los discursos legislativos y los presidenciales, hacen hincapié en el carácter apolítico de la obra, tanto en su legislación como en los discursos de validación de rescate y de nominación del bien histórico, es evidente el entorno politizado desplegado en torno a la misma. En la actualidad los espacios museales o las instalaciones cuyo fin es albergar las obras luego del traslado no necesariamente pertenecen al Estado, como sí es el caso de la obra analizada. No obstante, un sinnúmero reside en la esfera privada o están vinculados a empresas globales, fundaciones sin fines de lucro o han sido concebidos con funciones comunitarias ligadas a la esfera local. Esto implica no solo el espacio como territorio sino “un sentido global de lugar, un sentido global de lo local” (Massey 79). En estos procedimientos los agentes intervinientes aplican leyes globales de patrimonio, las adaptan a su entorno legislativo, nutren sus nominaciones y rescates de una serie de discursos multidisciplinarios, producen un marco legal que sostiene la salvaguarda, la conservación y la exposición del bien. De esta manera funcionaron los dispositivos de patrimonialización de *Ejercicio plástico* dando origen a una serie de interrelaciones donde las acciones estatales se vuelven sociales y viceversa, y lo que antaño discurría como espacios neutrales y despolitizados reservado a los historiadores y conservadores del arte, en la actualidad distan en mucho de serlo, y por el contrario se constituyen en lugares de participación comunitaria. Es incuestionable que los espacios del patrimonio son politizados. Constituyen, por lo tanto, focos productores de mensajes simbólicos cargados de estrategias políticas que se materializan, desde la selección de la obra y su restauración o conservación, hasta

la elección y construcción de un nuevo espacio de emplazamiento espacial y nuevos discursos patrimoniales. De esta manera el relato institucional recrea la historia, imagina y reescribe haciendo fuerte hincapié en la fastuosa intervención que realizó el gobierno nacional expropiando a *Ejercicio plástico* de manos privadas para nominarlo bien patrimonial, si bien los valores de la expropiación (5.5 millones de dólares americanos) nunca fueron abonados a los damnificados.

En resumen, *Ejercicio plástico* fue en su origen producto de acciones artísticas y políticas tanto en su creación como en su patrimonialización. Es una producción de arte monumental, fruto de un trabajo colectivo de artistas para los que su creación era una forma de promover y expresar su ideología. Simultáneamente, transformado en bien patrimonial el mural mismo se vio expuesto a sucesivos pasajes transformadores: de mural a artefacto móvil, de privado a público, afectado por sucesivas intervenciones de índole técnica y mediática, modificado fuertemente en su materia y en su simbología. Y es este revivir semiótico lo que concede a la obra nuevas significaciones, que en muchos casos distorsionó el mensaje original.

Uno de los elementos constitutivos de las fuentes de información, el “Manifiesto” revela algunos cuestionamientos históricos controversiales a la luz de una lectura contextual y contemporánea. Sin embargo, la información que se halla en él sirvió de fuente para la redacción de los textos legales de expropiación, constituyó igualmente el recurso primero de la prensa, fue utilizado por los medios de Argentina y México; y asimismo integró el contenido del discurso inaugural por parte de la presidencia de Argentina. Todos ellos se nutrieron de los documentos originales y fueron mutando hacia una exacerbada presentación del mural como un trofeo presidencial y rodeándolo de una presentación y difusión desmedida.

Por otra parte el accionar de la legislación y la prensa en forma conjunta hicieron de *Ejercicio plástico* un mito del arte por la superposición de relatos no solo nacionales e internacionales sino,

y sobre todo, por su espectacularización en los medios. La presentación pública de la historia del mural fue amplificada y distorsionada sucesivamente, desdeñándose la creación de los artistas iniciadores del arte mural en Argentina como lo son Berni, Castagnino y Spilimbergo. Siqueiros se transformó en la figura creadora individual, e inspiró la construcción de los textos legislativos; y fue centro de atención por parte de la prensa, quien creó una nueva historia pública de la obra. La exhibición del mural espectacularizado, producto de una mediatización extrema de su pasaje al patrimonio, dio origen a una nueva forma de legislar lo patrimonial. De esta manera, la apertura mediática desvirtuó las intenciones primeras de los protagonistas más destacados de su historia y las razones primeras que originaron el rescate patrimonial. El pasaje al patrimonio recuperó el mural, reactivó e instauró nuevos vínculos con la sociedad que, como se ha demostrado, son contradictorios y problemáticos. De lo que se puede concluir que las intervenciones patrimoniales pueden generar resultados imprevistos y hasta llegar a comprometer el cometido patrimonial de preservar y transmitir.

Capítulo 2

EL PATRIMONIO VIRTUAL Y LA MARCA PAÍS URUGUAY: la recuperación de *Pax in Lucem* de Joaquín Torres García

En este capítulo estudio la *patrimonialización virtual* del mural *Pax in Lucem*. Argumento que la representación del *universo torresgarciano* se asocia con la imagen internacional del Uruguay. Planteo que la exhibición a través de la tecnología digital da lugar a una patrimonialización virtualizada que proyecta y reactiva la imagen de su creador Joaquín Torres García en el imaginario nacional del Uruguay. Asimismo considero los mecanismos transformativos una puesta en vigencia de la figura del artista, que se enmarca en la promoción de la *Marca país Uruguay*.⁵⁴

Pax in Lucem (Fig. 31) fue creado por Joaquín Torres García en la ciudad de Montevideo en 1944. Su pérdida total, su consiguiente eliminación dentro del registro de bienes patrimoniales y su actual retorno al campo patrimonial a través de dispositivos de la cultura digital me permitirá dilucidar lo que considero un nuevo concepto: la *patrimonialización virtual*. A continuación, analizo el resurgir de la obra luego de 40 años de su desaparición total a causa de un incendio y la presentación virtualizada dentro de la exposición *Tiempo de mirar* realizada en el 2018 en las salas del Museo Torres García de Montevideo. A través de la técnica de realidad aumentada la presentación virtual del mural abre un nuevo campo de análisis y una reflexión crítica sobre los usos de la tecnología en el campo museal y por tanto patrimonial.

⁵⁴ Así se define en su sitio web: “Marca país Uruguay. Es la representación gráfica, nominal y simbólica que identifica a un país y lo diferencia de los demás haciéndolo único. Es un proceso que conlleva construir y proteger la reputación internacional del país y su imagen en el exterior”. <https://marcapaisuruguay.gub.uy/que-es-la-marca-pais/>



Fig.33 Torres García, Joaquín. *Pax in Lucem*,1944. Mural, pintura esmaltada sobre pared (transferida a lienzo), 110 x 427 cm. Destruída en el incendio del Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro el 8 de julio de 1978.Originalmente en el Hospital de Saint Bois. Único documento fotográfico disponible (Gradowczyk 113).

El empleo de dispositivos móviles para la reaparición de *Pax in Lucem* el 29 de noviembre de 2018 dio lugar a una retransmisión por parte del público y de la institución tanto en la web del museo como en una diversidad de medios sociales. Esta multiplicidad de elementos que son los dispositivos tecnológicos en la red genera una nueva forma de pasaje al patrimonio, y por lo tanto la misma es abordada desde el análisis multidisciplinario, al que se le suman las perspectivas de la cultura digital, y los métodos de mediación y mediatización. Se trata aquí de revelar lo que he dado en llamar procesos de *resignificación*, *desmaterialización* y *virtualización*, a partir de una perspectiva vinculada a la cibercultura o cultura visual digital, y enmarcada en las políticas de patrimonio.⁵⁵

⁵⁵ En este sentido se utiliza la palabra cibercultura aunque se consideran válidos también los términos “cultura digital o cultura de la sociedad digital (utilizando la expresión sociedad digital como traducción de e-society) para designar la cultura propia de las sociedades en las que las

Este capítulo se organiza de la siguiente manera: en primer lugar se analiza el mural en su estado original, lo que denomino *Instancia I*.⁵⁶ Sintetizo los puntos salientes de la trayectoria artística de su creador Joaquín Torres García, las bases artístico-filosóficas del *Universalismo Constructivo* –el movimiento de su creación–, y detallo el contexto de producción y recepción. Describo las formas y la estética de la composición y su lenguaje artístico. Analizo la prensa, las críticas y los patrocinios al artista. En síntesis examino las características de esta obra en su emplazamiento original. Volveré a las mismas, en la segunda parte para sostener mi hipótesis de una re-presentación y re-creación virtual que se asienta en la reactivación constante de la figura de Torres García y su universo artístico como parte del imaginario nacional del Uruguay. La *Instancia II*, como he explicado, se remite a lo que denomino proceso de *patrimonialización virtual* a través de la Realidad Aumentada (RA) y las influencias que ejerce la denominada *Marca país*.⁵⁷ Presento así el proceso de selección de *Pax in Lucem*, el primero de los siete murales del artista en ser retirado del muro del Hospital Saint Bois. Estudio los procesos legislativos llevados adelante para su pasaje al patrimonio, revelo su transformación en objeto móvil, sus exposiciones itinerantes, su pérdida total y su consiguiente borrado del Registro de bienes materiales del patrimonio nacional

tecnologías digitales configuran decisivamente las formas dominantes tanto de información, comunicación y conocimiento como de investigación, producción, organización y administración” (Medina citado en Lévy VII).

⁵⁶ Tal como he planteado en la introducción, denomino *Instancia I* a toda consideración del mural original, su contexto de creación y recepción e *Instancia II* a toda consideración de la misma transformada por la patrimonialización.

⁵⁷ La realidad Aumentada o (RA) como se identifica en este escrito es definida por primera vez en 1997 por Ronald T. Azuma. “Augmented Reality (AR) is a variation of Virtual Environments (VE), AR allows the user to see the real world, with virtual objects superimposed upon or composited with the real world. Therefore, AR supplements reality, rather than completely replacing it. Ideally, it would appear to the user that the virtual and real objects coexisted in the same space” (2).

uruguayo. Finalmente analizo el impacto de su exposición bajo los códigos de la realidad aumentada, su consiguiente mediación y mediatización, y el resurgir de la figura de Torres García como identidad protagónica de la *Marca país Uruguay*.

En otras palabras expongo, lo que considero, una necesidad casi testimonial de reactivar constantemente en el imaginario uruguayo, la memoria del artista y su particular estética como referente del patrimonio cultural. En los estudios del patrimonio cultural, abordar la recuperación de un bien en un contexto de difusión por montaje digital presenta desafíos. En efecto, las herramientas tecnológicas reconstruyen en cierta forma la materialidad del mural perdido en el incendio, lo que significa discernir cómo estas formas virtuales la re-presentan y la re-significan otorgándole una nueva multi presencia. Además, y dado que el artista conforma la representación icónica de Uruguay, examino el porqué de su reconocimiento, su vigencia y su revalidación en una actual *Marca País Uruguay*. Esta imagen y las heterogéneas conexiones del arte de Torres García y del entorno torresgarciano remiten también en extensión a los imaginarios colectivos de una integración artística latinoamericana, puesto que sus creaciones y manifiestos siempre abogaron por un arte continental.

El mural realizado por Torres García en el hospital constituyó una creación vanguardista por su técnica, estética y temática. Si bien el artista y su producción han sido explorados ampliamente por la crítica y algunos han abordado el conjunto de los murales, no se halla aún un estudio centrado en *Pax in Lucem* como obra virtualizada ni nunca ha sido analizada desde el campo de las políticas del patrimonio. En el área de las artes plásticas y visuales, los trabajos se remiten a la trayectoria artística de Torres García, su filosofía y su concepción del arte. Un sinnúmero de libros, artículos, tesis, videos, catálogos de arte y exposiciones son algunos de los variados soportes manuscritos que expresan la posición vanguardista del artista y de su movimiento. En esa misma

dirección, además de constituirse en uno de los líderes de la vanguardia del arte latinoamericano del siglo XX, su trayectoria artística como la de su taller –el Taller Torres García– y sus discípulos son ampliamente reconocidos en el contexto de las Américas y de Europa.

Los museos e instituciones de arte que albergan las colecciones de Torres García también desarrollan amplias tareas de difusión tanto a nivel local como internacional. Es el caso del *Museo Torres García* de Montevideo que en la actualidad conserva el acervo de una gran parte de las pinturas, juguetes y libros creados por el artista en diferentes períodos. En los procesos continuos de difusión, la institución convoca frecuentemente talleres pedagógicos en los que se transfieren los conceptos más remarcables del movimiento constructivista y la base de su filosofía artística. Desarrollado a través de numerosos manuscritos y manifiestos, diversas instituciones también promueven la rememoración del artista como símbolo iconográfico no solo de Uruguay sino de las Américas. Una revisión de su arte fue iniciada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) con la exposición denominada *Un moderno en la Arcadia*. En el comunicado de prensa del 15 de septiembre 2015 el museo expresa que con dicha exposición presenta: “the first major U.S. retrospective devoted to the artist in 45 years surveying Joaquín Torres-García’s (Uruguay, 1874–1949) remarkable achievements in painting, sculpture, fresco, drawing, and collage through some 190 works” (MOMA).⁵⁸

Por otra parte los estudios sobre el artista con mayor divulgación se centran principalmente en su *Universalismo constructivo* como filosofía del arte y las bases de un arte americano. Laura Murlender plantea, en “La escuela de Joaquín Torres-García y su tesis americanista: buscar a

⁵⁸ Esta exposición itinerante marcó una de las reactivaciones de la figura del artista en el mercado del arte. “Following MoMA’s presentation, the exhibition will travel to Espacio Fundación Telefónica in Madrid (May 19– September 11, 2016) and Museo Picasso Málaga (October 10, 2016–February 5, 2017)”.

América”, que la trayectoria del pintor puede considerarse como un proyecto de “arte americano para la integración del continente” (45). Además, y en esta misma línea de pensamiento, Gabriela Piñeiro en “El tránsito entre el proyecto de un “Arte Americano” (1920-1930) y la fórmula de un “Arte Latinoamericano” (1950-1970)” establece que Torres García adhiere a una “concepción del arte en la cual confluyan los principios de la abstracción y el concretismo europeo, junto a elementos de las tradiciones indo-americanas” (6). En “Joaquín Torres García y Jorge Oteiza: la actualidad de los proyectos modernistas desde las orillas transatlánticas”, Elixabete Ansa Goicoechea se remite a la producción de Torres García desde su incorporación y reconocimiento dentro del grupo de los modernistas (29). Asimismo se han presentado últimamente dos tesis doctorales, *La experiencia colectiva del universalismo constructivo* de Jorge Izquierdo Salvador y *Los murales de Torres García* de Francisco Giner Martínez. En esta misma línea y en el año 2024, se espera la presentación oficial de un documental cuyo título es *Pax in Lucem*, dirigido y producido por Emiliano Mazza De Luca.⁵⁹

Se puede afirmar que, sobre todo a partir de su regreso a Uruguay, Joaquín Torres García instaaura en el marco de la región la búsqueda de una identidad construida bajo el signo de un arte americanista de repercusión continental y mundial. Indiscutiblemente, el reconocimiento siempre en vigencia de la trayectoria pictórica y de los innumerables escritos producto de la mano del artista continúan atestiguando su presencia en la escena del arte.

⁵⁹ El documental se presenta con esta síntesis “El descubrimiento de tres grandes fragmentos del mural PAX IN LUCEM, supervivientes del devastador incendio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1978. Sumergiéndose en la fascinante vida de su bisabuelo el pintor Joaquín Torres-García PAX IN LUCEM significa: paz en la luz. Es una historia de vida, un viaje hacia lo que somos a través del Arte y el Cosmos”.

PASSAPAROLA PROD. <http://www.passaparolafilms.tv>

2.2 Instancia I

El mural inicialmente formó parte del conjunto que componían el denominado *Proyecto mural del Hospital Saint Bois*. Dicha institución albergó 35 murales, de los cuales 7 fueron ejecutados por el mismo Torres García, y las restantes composiciones por sus 20 colaboradores miembros del *Taller Torres García*.⁶⁰ Al ser desprendida del muro, lo que le otorgaba su tradicional calidad mural, *Pax in Lucem* se convirtió en artefacto artístico móvil o cuadro, debido a su adherencia a un bastidor. Los avatares sufridos por el mural fueron numerosos. Expuesto en *Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro* fue una de las 73 creaciones de Torres García que se perdieron en la madrugada del 8 de julio de 1978, en el incendio que dio fin con la destrucción material del cuadro mural en su totalidad. El hallazgo y posterior ensamblado de los fragmentos, en su mayoría calcinados, no alcanzó para lograr la validación oficial en la categoría de restauración histórica.⁶¹ Por lo tanto la misma constituye en la actualidad una de las pérdidas irreparables de la historiografía muralista. Daré cuenta de los diferentes métodos de transformación, la serie de legislaciones y la puesta en marcha de la red de agentes sociales que gestionaron cada fase, hasta culminar en su exposición virtual y la reactivación de la imagen de Torres García en la *Marca país*.

⁶⁰ La creación de la llamada *Escuela del Sur* o *Taller Torres-García* (a partir de este momento también identificado como el *TTG*) se produjo a su regreso a la ciudad de Montevideo y “served as a catalyst for the consolidation of Torres-García's aesthetic philosophy as well as for the elaboration of his theories concerning the role and function of modern art in Latin America. It became a testing ground for ideas regarding the role of constructivism and abstraction in the production of an-American art, as well as a laboratory for experimenting with new and traditional materials and techniques. The members of El Taller produced a significant body of work that included painting, sculpture, ceramics, wood and iron reliefs, furniture, murals, and architectural projects” ([De Torres citado en Cecilia de Torres Ltd. web](#)).

⁶¹ Dada la escasa proporción de materia original con una recuperación de menos del cincuenta por ciento no puede considerarse oficialmente la posibilidad de una restauración.

2.2.1 Torres García y el Constructivismo universal

Joaquín Torres García nació en 1874 en la ciudad de Montevideo, Uruguay y desarrolló la mayor parte de su vida, formación y creación artística en el exterior del país.⁶² Estas experiencias lejos de su lugar de origen marcaron tanto su persona como su arte. Montevideo, Barcelona, París, Nueva York, otras ciudades y sus ritmos singularizaron la evolución del artista. Es a partir de estas estadías que los estudios críticos destacan puntos de ruptura en su trayectoria y estilo. Las sucesivas fases pueden identificarse en su producción pictórica y en sus textos que comunican los impactos políticos-sociales al que se vio inmerso. Su filosofía y práctica de creación se vio ceñida y consolidada en el *Universalismo Constructivo*, un estilo propio, artístico y filosófico, que centró su universo en el uso del color y la simplicidad de las formas, incluidos sus esquemas de grillas que constituyen a la identidad indisociable del artista y de su obra.⁶³ El arte constructivo de Torres García apela a la convergencia e influencia de elementos del arte y de la cosmogonía precolombina, junto a las formas y colores del arte abstracto de la vanguardia. Sus características grillas, sus símbolos arquetípicos y el manejo del color son parte fundamental de *Pax in Lucem* análisis que desarrollaré posteriormente en detalle.

⁶² Para una cronología biográfica y artística de Torres García, se encuentra disponible en línea el Catálogo *Joaquín Torres-García Catalogue Raisonné | Early Life and Barcelona: 1890–1919*.

⁶³ La síntesis de este movimiento artístico conforme lo expresa el Museo Torres García: “se propone crear un arte que exprese la comunión del hombre con el cosmos. Siguiendo este idea, considera al arte como un puente entre el hombre y la naturaleza, puente que es capaz de contribuir a la recuperación del sentido espiritual–perdido para ese entonces- de las civilizaciones arcaicas, en donde el hombre estaba en armonía con el cosmos. El Universalismo Constructivo persigue, pues, la creación de un lenguaje plástico de alcance universal, en el que se integren el uso de líneas, figuras geométricas, la proporción áurea y símbolos de todas las épocas y civilizaciones. Su pintura constructiva admite una lectura formal, plástica y semántica de índole espiritual. En conclusión, el Universalismo Constructivo, según Torres García, nos permitiría retornar a la situación arcaica en la cual el arte se mezclaba con el rito y el hombre, con la naturaleza” (Museo Torres García, Montevideo, Uruguay web).

El artista estableció una serie de conceptos que definían, y definen aún hoy, su forma particular de entender la composición y la creación. En sus escritos, el arte es considerado como “la ciencia de los signos de las cosas, de la total arquitectura” (“U.C.” 118). Son por consiguiente parte esencial de su concepción de un arte moderno, los esquemas básicos en los que se fusionan los planos y los tonos, es decir, lo que consideraba el realismo absoluto (15). La corriente estética que conceptualizó y lideró, el *Universalismo*, ambicionaba expresar la unión del hombre con el universo teniendo como referencia la proporción, la unidad y la estructura.

Para poner en práctica estas pautas instituyó un sistema de símbolos basados en la denominada sección aurea, que le permitía dar explicación a los fenómenos no solo matemáticos sino naturales donde el artista crea a la vista de los materiales (“U.C.” 45). Así, sus composiciones de formas geométricas y signos se organizan en las creaciones bajo una especie de construcción o arquitectura que da nombre al estilo constructivista. Como muchos de los artistas de la vanguardia, el artista realiza parte de su formación en París. Allí, junto a Michel Seuphor crea en 1929 el grupo *Cercle et Carré* [Círculo y Cuadrado], cuyas visiones artísticas se alineaban dentro de la corriente de la abstracción.⁶⁴ En la revista del mismo nombre y en 1930 Torres García explicaba su teoría del arte expresando que : “Si on a dans la tête l'objet complet, pour en donner une idée graphique on choisira, presque sans s'en apercevoir, les parties essentielles et on construira un dessin qui, s'il n'est peut-être pas en accord avec les règles de la perspective, sera par contre beaucoup plus illustratif ” (4).

⁶⁴ El grupo publicó 3 números de una revista con el mismo nombre “Del 18 de abril al 1 de mayo de 1930 organizaron en París una exposición de renombre en la que se mostraron 130 obras abstractas de varios artistas. Cercle et Carré fue absorbida por Abstraction-crédation cuando ésta se fundó en 1933 Entre mayo de 1936 y diciembre de 1943 se publicaron diez números con cartas y artículos en español y francés de artistas internacionales” (Publicaciones periódicas del Uruguay).

Estas construcciones artísticas tenían en los pictogramas los signos más recurrentes. Se destacan especialmente aquellos que representan diferentes conceptos tales como el hombre abstracto, la mujer, el pez, el ancla, el compás áureo y el corazón. Todos ellos conforman claros elementos de la composición pictórica constructiva y se diseñaban con la ayuda del compás de proporciones, de las formas geométricas y de la sección áurea. El artista creó una serie de técnicas que conllevaban una estructura y una organización en sus cuadros y donde todos los elementos respondían a una interpretación filosófica de las formas (ver fig. 32).⁶⁵

Tal como lo sintetiza en su libro *La tradición del hombre abstracto:(doctrina constructivista)* publicado en 1938 (ver fig.33), la pintura se define en sus dos dimensiones; la arquitectura y la escultura en sus tres dimensiones; y todo ello en armonía constituía la obra construida la cual no era fruto de la imitación (“La tradición” s/n). Por consiguiente sus creaciones escapaban a las dominantes interpretaciones formales y convencionales del arte expresivo de la época y el artista precisaba que “era una superficie organizada de sección aurea en donde todas las partes están relacionadas entre sí y con el todo” (39). De allí la relevancia de *Pax in Lucem* puesto que en ella están presentes todos estos elementos de la construcción en formas y proporciones.

Para Torres García sus prácticas artísticas debían ser la representación rigurosa de sus teorías. Los escritos constituían así la forma de registro de sus propias ideas acerca de lo que era el arte, y por ello la importancia que tenía la palabra y la creación como canales difusores de su pensamiento.

⁶⁵ La base de la filosofía del Universalismo Constructivo se asienta en la sección áurea que Torres García establece como aquella práctica que “el artista opera con formas y no con cosas, porque lo que él está haciendo es un ordenamiento plástico, y no la reproducción de un aspecto natural. Nuestro sistema de proporciones se basa en la llamada sección áurea ... Pues bien: hallada la proporción, no tenemos más que fabricarnos un compás ...es importante establecer el equilibrio en el cuadro” (“U.C.”48).

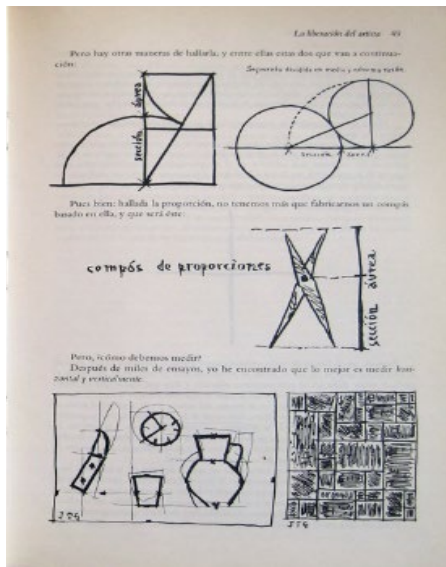


Fig.34 Torres García, *Universalismo constructivo, la contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, pag.49, 1944

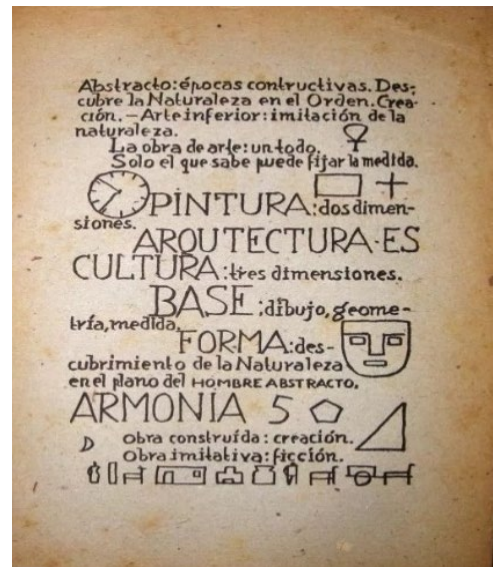


Fig.35 Torres García, *La tradición del hombre abstracto*.1938

En el libro *Historia de mi vida*, publicado en 1939, el artista explica sus inicios en la pintura destacando su formación barcelonesa, aunque es Nueva York la ciudad que le permitió representar de manera muy personal la geometría urbana, las calles, los comercios, sus estaciones de tren, sus carteles de anuncios.

A través de la forma y la composición su pintura refleja esta visión de la ciudad resultante de su relación personal con una cultura urbana nunca antes experimentada. Las geometrías urbanas lo llevaron de manera gradual al abandono del clasicismo barcelonense (fig.34) para dejar paso a un proceso de síntesis basado en colores puros, planos y formas geométricas simplificadas (fig.35).



Fig.36 Parte de los frescos en el Palacio de la Generalidad, Cataluña, España. 1912



Fig.37 *Business Town* o *Calle de Nueva York* o *Paisaje de Nueva York* 1920, Óleo sobre cartón montado sobre tela.

2.2.2 El retorno de Torres García y su obra americanista

Tras un breve período de tiempo en Madrid donde expuso, enseñó y dictó una serie de conferencias, Joaquín Torres García vuelve con 60 años a su país natal en abril de 1934. Como expresa la curadora y crítica Mari Carmen Ramírez esta etapa de regreso se revela, al igual que en muchos otros artistas de la vanguardia, como el “momento fundacional del arte moderno en América Latina, cuando varios de los artistas de la región regresan de sus estancias en Europa e inician grandes proyectos artísticos” (citado en Piñero 13).

Instalado ya en Montevideo fundó la *Asociación de Arte Constructivo* y relanzó 1936 la revista creada en París *Círculo y Cuadrado* donde se daba cuenta de las corrientes europeas, los movimientos artísticos de vanguardia, el cubismo, el neoplasticismo y el constructivismo, haciendo el artista de nexo entre estas corrientes con los artistas de su país. Por la misma época y

para el impulso de sus ideas Torres García organizaba las llamadas charlas de difusión y pedagogía. Las mismas generaron con posterioridad las denominadas *Lecciones* cuyo origen se debe a las disertaciones realizadas en diversos espacios universitarios, asociaciones de arte y otros. Estas lecciones, de la número 1 a la 150, compusieron luego su reconocido libro *Universalismo Constructivo: contribución a la unificación del arte y la cultura de América*.⁶⁶ La primera edición publicada en 1944 contenía 1006 páginas organizadas por año, desde 1934 hasta 1942, y al interior, esta cronología presenta las lecciones con temas tales como: Bases y fundamentos del arte constructivo, la pintura contemporánea: sus técnicas, movimientos y artistas, como así también el planteo de qué es el arte constructivo, entre otros temas que interesaban al artista. Iniciada así, la tarea de difusión continúa en sus escritos donde se establecen los primeros acercamientos a la idea de una escuela que reúna los lineamientos de lo que Torres García consideraba la identidad artística de una vanguardia americana. Diversos críticos sostienen que las obras de ese período se instauran como un rescate de la América indígena en confluencia con la abstracción; las mismas responden al lema de poner “el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo” (“U.C.” 213). Particularmente en la *Lección 30* de 1935, cuyo título es *La escuela del Sur*, se introduce por primera vez su reconocido mapa de la *América invertida* bajo una forma esquematizada (fig.36). Sin embargo, y contrariamente a lo que se ha instaurado en la historia, esta imagen no se halla junto a un texto proclamando una sola América

⁶⁶ Cecilia Buzio de Torres expresa en el Catálogo de la exposición en Barcelona 1989: “El universalismo constructivo fue el resultado de la síntesis de elementos de los principales movimientos artísticos de su momento. Del cubismo, Torres-García tomó el principio geométrico y el concepto de la forma concreta; del neoplasticismo, la estructura depurada; del surrealismo, las referencias al inconsciente. Trabajando sobre estos principios, y añadiendo su propia perspectiva individual, Torres imaginaba que podía lograr un nuevo tipo de arte monumental. De aquí que su regreso al Uruguay estuviera motivado no solo por su deseo de ayudar a construir un arte americano, sino por la urgencia que sentía de experimentar y poner a prueba sus ideas sobre el curso que debía tomar el arte moderno, en este caso, el universalismo constructivo” (12).

del Sur unida sino, que el célebre mapa es dedicado a la ciudad de Montevideo. Si se observa con atención Torres García posicionó su mapa entre la escritura que dedica al Uruguay, y más puntualmente a Montevideo, razón por la cual en el mismo se identifican claramente las coordenadas de la ciudad. En las páginas finales de la *Lección 30* se ubica la América invertida entre las siguientes frases: “Tal sería, a mi entender, la Escuela del Sur, que debiera de levantarse en esta margen oriental del Plata. Si pintamos cualquier aspecto, de la ciudad, una calle, un parque, etc., o un trozo de playa, o un rincón del puerto...” (“U.C.” 213).⁶⁷

Tal sería, a mi entender, la Escuela del Sur que debiera de levantarse en esta margen oriental del Plata.
Si pintamos cualquier aspecto de la ciudad, una calle, un parque, etc.;



o un trozo de playa o un rincón del puerto, dando a la obra todo el verismo posible, poca cosa habremos hecho con respecto a la vida ya intensa de la urbe, a sus mil variados mecanismos intelectuales, morales, artísticos e industriales; y también de aspectos opuestos que hay en ella; y más que eso, en cuanto a la *idea* que tenemos de su importancia. Porque, por tal

Fig.38 *América invertida*

⁶⁷ La *Lección 30* comienza con la reconocida idea de que “Una gran Escuela de Arte debiera levantarse aquí en nuestro país. Lo digo sin ninguna vacilación: *aquí en nuestro país*. Y tengo mis razones para afirmarlo. He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, *nuestro norte es el Sur*. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. Igualmente nuestra brújula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el Sur, hacia nuestro polo. Los buques, cuando se van de aquí, *bajan, no suben*, como antes para irse hacia el norte. Porque el norte ahora está abajo. Y levante, poniéndonos frente a nuestro Sur, poniéndonos a nuestra izquierda. Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos dónde estamos” (“U.C.” 213).

En la imagen podemos apreciar el mapa que si bien integra a toda la América del Sur, el texto y las coordenadas (S 34° 41", W 56° 9") indican, como lugar de emplazamiento artístico de la escuela, Montevideo. Se desmitifica así la interpretación de que su idea de América invertida se refería, en ese momento, a toda la América; en efecto en 1935 su mirada de un Sur protagonista del movimiento constructivista era Uruguay y, más precisamente, como indicara Torres García, “la ciudad que no tiene nada que ver con ninguna otra: *Montevideo es única*” (218). De hecho, es en 1936, en lo que el artista denominaba la segunda época de la revista *Círculo y Cuadrado*, donde por segunda vez se ve un mapa de la América invertida y aún, en sus palabras, el centro europeizante sigue de referente. Joaquín Torres García decía en la revista de mayo de 1936:

Queda aún algo por explicar: que no olvidamos que estamos en el hemisferio Sur, que hemos invertido el mapa, que insistentemente la punta de América nos señala nuestro Norte, y que, si estas tierras tuvieron una tradición autóctona, hoy también tienen otra realidad que no puede ni debe sernos indiferente. Además, si no debemos ni queremos desvincularnos de Europa (porque allí aprendimos, y tenemos mucho que aprender), tampoco de Centro y Sudamérica. Así pues, en tanto nuestro arte no dé, dentro de su universalidad, un matiz propio, no habremos conseguido todavía el arraigo necesario con la tierra, para que viva con y como las demás cosas. (2)

Paralelamente en esa misma revista expresa valoración y describe con gran detalle una muestra titulada *Arte precolombiano de la tradición andina* realizada en la sala del Ateneo de Montevideo; sobre la misma escribe que es una maravillosa colección de tejido y telas pintadas, datando algunas de antes del siglo IX y hace hincapié en el uso de materiales simples, dibujos planistas, sin uso de la perspectiva y otros detalles comparativos con el constructivismo. En esta admiración y deslumbramiento remarca las similitudes con los llamados modernos aunque propone desandar

algunas formas de representación para acercarse a lo primitivo del arte (4-5). Esta visión de las formas que debía tener el arte constructivo acompañó sus producciones y las de sus discípulos siendo reconocidas aun en la actualidad.

2.2.3 La historia detrás del mural: Torres García y la creación de *Pax in Lucem*

Luego de 43 años de ausencia, el regreso de Torres García a su país natal ocupa un nuevo hito en su vida personal y artística viéndose acentuado por un clima cultural y político pleno de contradicciones. En Uruguay a la modernización como estilo de vida se oponía la política conservadora reinante; el estilo ecléctico caracterizaba a los intelectuales y, de manera general, a las élites uruguayas (Peluffo Linari VII). Al mismo tiempo su llegada converge con la convulsión artística que había generado en su paso por Montevideo David Alfaro Siqueiros y su realismo social. Las diferencias entre ambos no solo se exteriorizaban en la técnica y el uso de materiales, sino en su visión del arte y su relación con la política. Torres García concebía el muralismo desde un clasicismo moderno y en su *Lección 132* expresa tajantemente su perspectiva: “detesto la política y la lucha política; toda guerra en el campo real. Y si soy por naturaleza idealista, ¿quién tendrá derecho a exigir que no lo sea?” (“U.C.”, 932). Por el contrario, el artista mexicano se destacó por sus expresiones altamente politizadas, razón por la cual no pudo concretar sus aspiraciones muralistas en Montevideo. Frente a la incapacidad de materializar sus proyectos, Siqueiros continuó su periplo de movilización artística en la República Argentina donde realizó el mural *Ejercicio Plástico*, según se vio en el capítulo anterior.

Torres García fue bien recibido por sus allegados en el puerto de Montevideo, entre los que se hallaban artistas, intelectuales y funcionarios públicos. Especialmente retendremos la presencia de la médica y poeta Esther de Cáceres, quien será la conexión esencial en la posterior creación de

los murales del hospital.⁶⁸ La relación del artista con su país, y más específicamente con la ciudad de Montevideo, fue conflictiva hasta el final de sus días. Incomprendido o adorado, mayormente los uruguayos lo llaman, aún hoy, *Maestro*. Su universalismo constructivo toma forma bajo muchas instituciones creadas por él mismo, con el fin único de formar y transmitir. A través de sus escritos y declaraciones personales tanto en la prensa como en epístolas se percibe que su adaptación a Uruguay no fue fácil; así lo expresaba en una carta dirigida a su amigo el Dr. Emilio Oribe: “Dos años pasé en la América del Norte, y jamás pude comprender la mentalidad de aquellas gentes. Ahora debo decir lo mismo exactamente de mis compatriotas: no los comprendo ni ellos me han comprendido a mí” (Torres García “Dr. Oribe carta” 2).

Sus actividades de difusión fueron continuas y se extendieron a diversos ámbitos tanto artísticos, como universitarios y de prensa escrita. El 24 de mayo anuncia su propósito de formar un movimiento de arte moderno en Uruguay, y su primera conferencia montevideana fue organizada por la institución *Arte y Cultura Popular* y pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de la República. En junio de 1934, es decir a solo dos meses de su regreso, realiza su *Primera exposición en el Uruguay de Torres García, obras retrospectivas y recientes de 1898 hasta 1934 en Amigos del Arte*; y además presenta una disertación titulada *Caminos de mi pintura*. Por su parte en 1939 disuelve la *Asociación de Arte Constructivo* (AAC), creada en mayo de 1935 para dar lugar en febrero de 1942 al *Taller Torres García* que constituyó el centro de sus actividades hasta sus últimos días. El 26 de enero de 1943 se realizó la primera reunión del TTG, el mismo se mantuvo activo luego de la muerte del artista por sus discípulos e hijos hasta 1962.

⁶⁸ Esther de Cáceres fue escritora, poeta, crítica, profesora de literatura y conferencista, doctora en medicina (la única mujer en la generación del 30), fue miembro fundacional y directora del Taller Torres García. En 1933, 1934 y 1941 recibió el Premio Nacional de Literatura de Uruguay y en 1946 la Medalla de Oro de Remuneración Artística, al conjunto de su producción otorgado por el Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay.

En 1946 publica un pequeño libro artesanal de difusión titulado-*Nueva escuela de Arte del Uruguay*. En el mismo expresa:

Quién hojee el presente libro, podrá creer que esta nueva escuela que presentamos debe corresponder al ambiente general de arte de nuestro país. Si tal pensase, caería en un grave error. Al contrario, podría decirse, que, dicha escuela, es más bien una reacción contra el ambiente al que pretende superar, no solo para ponerse así al unísono de las más jóvenes escuelas de nuestro tiempo sino además, tratando de hallar un arte propio que pueda responder al futuro arte de América. (14)

La idea de transferencia de las ideas innovadoras y representativas de un arte propio no encuentra el medio receptivo que el artista anticipaba. Es evidente que sus actividades después de años de cuantiosas producciones en el exterior y la idea en desarrollo de una escuela vanguardista lo posicionaron en la escena de un Montevideo que continuaba siendo desconocido para él. Como era de esperar, luego de su regreso las críticas sobre su persona y sus métodos se hicieron de más en más presentes. Las primeras apreciaciones, no del todo bien recibidas por el artista, provinieron de la prensa. En la revista *Movimiento* de Mayo de 1934 el artista Norberto Berdía, de afiliación siqueriana, inicia el debate con el artículo “En la sociedad burguesa ganan los banqueros y pierden los artistas” Berdía destaca la total desvinculación de la realidad del Uruguay durante 43 años por parte de Torres García, le reclama el hecho de tener una visión más ligada a la realidad capitalista y afirma que su arte satisface a la burguesía. Pronto comenzó la réplica a este artículo y Torres García embiste con la primera de una serie de manifiestos, el *Manifiesto I Contestando a N.B. de la C.T.I.U.*, donde responde a las acusaciones de ser un artista de la elite y de la burguesía.

No faltaron tampoco los planteos sobre posturas de índole ideológicas, filosóficas y artísticas. En el manifiesto esclarece puntos de ataque y desmiente el haber salido de Barcelona

para refugiarse en la élite parisina; explica que su viaje fue a Nueva York donde pintó carteles con los obreros además de crear juguetes porque nunca fue rico y siempre tuvo que trabajar para comer. Al mismo tiempo responderá y se opondrá duramente a ser caracterizado como un teorizante, aclarando que no solo escribió sino que también trabajó en los andamios y caballetes. Además, si bien hizo cuadros *a la moda*, fue para no ser rechazado totalmente en el París de 1926 (Torres García, “Manifiesto I” 1). Por esa misma época también fueron comunes los debates artísticos e ideológicos que enfrentaban el arte purista al arte comprometido. Estas oposiciones y discusiones se habían exacerbado por el paso de Siqueiros y su reclamo por un arte de espíritu social y comprometido, algo que Torres García concebía simplemente como arte de propaganda. Buena parte de la prensa continuará con este tipo de debates sobre el arte siendo estos planteos los que se acrecentarán frente a la creación colectiva constructivista del Hospital Saint Bois dentro de la cual se hallaba *Pax in Lucem*.

2.2.4 La vida hospitalaria de *Pax in Lucem*

En la patrimonialización, como he adelantado, se insertan los regímenes de visión convencional y los dispositivos digitales de visualización. Sin embargo, para abordar el proceso de patrimonialización virtual debemos comenzar por la observación de los componentes que constituían el mural real.

Con el fin de comprender la creación en su lugar original es necesario remitirnos a las características sociopolíticas de la época. En 1944, período de creación de la obra, el arte y la arquitectura tienen en las Américas un lugar especial no solo en el pensamiento arquitectónico sino también en los programas de subvenciones que estimulan este binomio. La arquitectura hospitalaria se desarrolló ampliamente con el estímulo de la Asistencia Pública Nacional del estado uruguayo, el organismo responsable de la asistencia entre 1911 y 1934, cuando fue sustituido por

un Ministerio de Salud Pública. La denominada *Colonia de Convalecientes* para enfermos tuberculosos fue inaugurada el 18 de noviembre de 1928, la misma fue luego transformada y renombrada como se la conoce hoy, *Centro Hospitalario del Norte, Gustavo Saint Bois*. A este centro el 22 de noviembre de 1942 se anexó el *Pabellón Martirené* un proyecto de los arquitectos uruguayos Carlos Surraco y Sara Murialdo.⁶⁹ El mural *Pax in Lucem* era parte de los murales que se pensaron como concepto integral del proyecto arquitectural del nuevo pabellón y conformaron una composición colectiva distribuida en los 3 pisos. Como producción compositiva de arte y arquitectura, las mismas se crearon *in-situ* en las paredes del hospital que recibió al grupo de artistas provenientes de la *Escuela del Sur*, más conocida como el *Taller Torres García* (TTG). De los treinta y cinco murales, siete fueron realizados por Torres García, y son ellos los que primero se retiraron del lugar de creación y los que se perdieron en el incendio del Museo de Arte de Río de Janeiro (fig.37).



Fig.39 Diario “O Dia” de Río de Janeiro 9 de julio de 1978. Museo Torres García. Uruguay

⁶⁹ Cabe recordar que el pabellón homenajea a *José René Martirené* (Montevideo, 1868- 1961), primer cirujano de niños uruguayo, formado en Francia, director general de la Asistencia Pública Nacional entre 1915-1934 e impulsor de centros hospitalarios en todo el territorio nacional (Soiza Larrosa 78).

Estas creaciones no solo presentaban una expresión estética e iconográfica individual y colectiva sino una filosofía artística tal como lo era el movimiento concebido por Torres García. La función estética de los murales respondía a la idea de ser “obras destinadas a mejorar la salud sensorial de los enfermos” (Soiza Larrosa 76). Las composiciones del proyecto Saint Bois fueron pensadas, creadas y realizadas de manera honoraria por pedido especial del doctor Pablo Purriel y contó con la autorización del ministro de Salud Pública Luis Mattiauda. La filosofía del Dr. Purriel consistía básicamente en “crear el ambiente necesario al hospital moderno” (79).⁷⁰

En efecto, el 29 de mayo de 1944 comenzaron las tareas de preparación y ejecución de los murales en los tres pisos del pabellón y finalizaron el 29 de julio del mismo año. Se prepararon las paredes “debimos primero alisar las paredes; luego darle una mano de aceite [de lino], tiza y cola; finalmente le dimos una mano de barniz” (De los Santos citado en Soiza Larrosa 81). En esta filosofía que aunaba los criterios arquitectónicos, artísticos y médicos radicaba el anclaje mural. Era sustancial la relación del espacio y la concepción *in situ*, dado que el Dr. Purriel estaba “firmemente convencido de que era posible ofrecer una sensible mejoría en la calidad de vida de sus pacientes a través de la arquitectura, el arte y la cultura” (Gutiérrez et al.50).

Si bien *Pax in Lucem* es analizada y considerada una creación mural de Torres García, la misma, en su composición no puede desmembrarse del concepto colectivo, tanto desde su estética como desde su relación indisoluble con la filosofía constructiva.

⁷⁰ El concepto integral salud-arquitectura-decoración se plasma en el diseño arquitectónico que contemplaba una serie de servicios entre los cuales se “encontraba el Instituto del Tórax, cuyo Director el doctor Pablo Purriel (1905-1975), que era un clínico de espíritu integral que valoraba la psiquis de los pacientes tuberculosos. He aquí la causa fundamental y médica al fin de que Purriel le propusiera al Maestro Joaquín Torres García y sus discípulos que le brindaran a las y los pacientes internados el solaz de los Murales constructivos pintados en 1944” (Gutiérrez citado50).

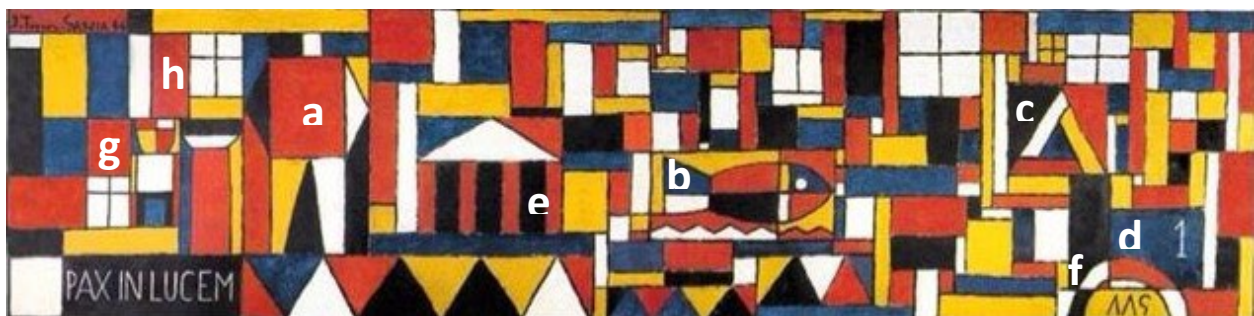
Ese conjunto mural cubrió la superficie del *Pabellón Martirené*, el listado y su exhibición en 2024 es la siguiente:

Planta baja: 1. Daniel De Los Santos *Submarino* 1.27x2.80 (Retirado) 2. Augusto Torres *Almuerzo* 1.89x2.00 3. Alceu Ribeiro *Ciudad* 1.08x2.60 (Retirado) 4. Augusto Torres *Composición* 1.90x2.00 5. Horacio Torres *Composición* 1.90x4.80 (quemado) 6. Joaquín Torres García *El Sol* 1.90x7.00 (quemado) 7. Joaquín Torres García *El Pez* 1.89x2.85 (quemado) 8. Joaquín Torres García *Pacha Mama* 0.87x2.80 (quemado) 9. Gonzalo Fonseca *Composición* 1.90x4.90 (Retirado) **Primer piso:** 10. Julián L. San Vicente *Herramientas* 1.89x2.18 11. Manuel Pailós. *Locomotora* 0.88x2.76 12. Horacio Torres *Hombre* 1.89x2.00 13. Teresa Olascuaga. *La Ciencia* 1.90x2.80 14. Luis A. Gentieu. *La Música* 1.89x2.18 15. Julio Alpuy *Composición* 1.08x2.66 Retirado 16. Gonzalo Fonseca. *Composición* 1.90x3.65 (perdido) 17. Joaquín Torres García *El Tranvía* 1.90x7.00 (perdido) 18. Joaquín Torres García *Locomotora Blanca* 1.03x1.30 *Locomotora* Mural de Manuel Pailós en el Saint Bois Esmalte al aceite 88 x 276 cm. Montevideo, 1944. 6. La etapa uruguaya 372 (perdido) 19. Joaquín Torres García. "Forma" 1.27x1.93 (perdido) 20. Joaquín Torres García *Pax in Lucem* 1.00x4.00 21. Julio Alpuy *Ciudad* 1.90x3.00 **Segundo piso:** 22. Daniel De Los Santos *Barco* 1.90x2.28 23. Sergio De Castro *El Mar* 0.88x2.76 24. Sergio De Castro *Casa* 1.90x1.85 25. María C. Rovira *La Escuela* 1.89x2.72 26. Juan Pardo *El Jardín* 1.89x 1.5'3 27. Andrés Moskovitch *El Transporte* 1.89x2.19 28. Julián San Vicente *Composición* 1.04x2.68 **Tercer piso:** 29. María E. García Brunel *La Música* 1.48x1.51 30. Teresa Olascuaga *Utensilios* 1.90x2.80 Retirado 31. Josefina Canel *El Circo* 1.00x 1.50 32. Esther Barrios de Martín *La Escuela* 1.48x 1.51 33. Daymán Antúnez *Ciudad* 1.89x2.73 34. Elsa Andrada *El Tambo* 1.52x 1.97 35. Héctor Ragni *Herramientas* 1.35x2.81 (Información tomada de Giner Martínez pág. 371-372 y actualizada por la autora).

La inauguración de los murales tuvo lugar el 29 de julio de 1944 y contó con la presencia del ministro de Salud Pública Luis Mattiauda, el Dr. Pablo Purriel, funcionarios y plantel del hospital, los artistas y, por supuesto, los pacientes. Hubo también invitados y críticos de arte, entre ellos Guido Castillo, quien afirmó “entrar a la sala que contiene el mural (de Torres) es entrar a un mundo nuevo, extraño y a la vez simple donde se une la pasión al intelecto” (82). Sin embargo, no solo hubo expresiones de halago; por el contrario, se desató la polémica a partir de la inauguración, que se fundaba principalmente en los cuestionamientos a la figura de Torres García.

Los murales del *Pabellón Martirené* de enfermos de Tuberculosis y las creaciones de los alumnos del taller eran, según María Luisa Torrens, una experiencia única en el siglo XX, aunque destaca al mismo tiempo la polémica que [los murales] suscitan en el medio pueblerino de entonces (34). De manera general esta era la visión y situación de los murales pero para comprender en profundidad el valor otorgado a *Pax in Lucem* detallo a continuación sus componentes esenciales.

Las formas características de la estética constructivista contienen una marcada tendencia a las líneas verticales y horizontales que se transforman en grillas o “casilleros que luego se rellenan con representaciones sumarias, esquemáticas y en algunos casos caligrafías añidadas de los objetos, que son colocados al solo arbitrio de la composición” (Argul 209). Anexándose a estas estructuras se hallan los pictogramas que contienen su propia simbología y son la síntesis geométrica de algunos conceptos básicos de la filosofía del arte constructivista.



En *Pax in Lucem* (Fig. 31) estos elementos se ven reflejados en varios pictogramas como

lo son:



- a) La figura del hombre abstracto o constructivo, el cual se define como ícono de la existencia y donde se destaca su geometría simplificada y su relación con la proporción aurea.



- b) El pez, que simboliza la totalidad del universo físico y de la forma. Remite, para Torres García, a un ser psíquico que posee el poder de ascender de los reinos inferiores y es asimismo símbolo de la vida y la fertilidad.



- c) El triángulo equilátero en la filosofía torresgarciana representa la divinidad, la armonía, la proporción y es el emblema de la trinidad.



- d) En cuanto a las dimensiones en las que las obras deben construirse el número 1 es el punto de partida, es la razón y la representación de una dimensión; el 2 es la emoción y representa las 2 dimensiones; y el 3 que es símbolo de la realidad y de las tres dimensiones.



- e) El templo, otro de los pictogramas que construyen *Pax in Lucem*, remite en su forma a una figura compuesta de rectángulos y un triángulo en la cúspide. Toda esta estructura que semeja el Partenón retrotrae a las ideas de los clásicos. Para el artista es también el reflejo del mundo divino, entendido como réplica terrestre de los arquetipos celestiales. El templo

simboliza la comunicación entre tres mundos: el inferior (tierra, agua, subsuelo); el terrenal (base y columnas); y el superior (frontón).



- f) El símbolo de dos ángulos en forma de V invertida que se ve enmarcado por arcos son las siglas de la Asociación de Artistas Constructivos y el mismo puede verse también en varias de las publicaciones tanto del artista como del TTG.



- g) La Campana por su posición participa en el significado místico de todos los objetos suspendidos entre la tierra y el cielo. Por su forma, se relaciona con el arco y su sonido es símbolo del poder creativo.



La ventana simboliza la receptividad y si es totalmente simétrica en su composición es la receptividad terrenal. Esta descripción detallada de cada uno de los componentes del mural permite mostrar que los símbolos utilizados en *Pax in Lucem* hacen de esta obra una representación elocuente de la filosofía torresgarciana.

El pasaje de la imagen simbólica a la expresión gráfica, como así también la semántica de los símbolos presentes, le otorgan su valor dentro de la concepción universal y filosófica del arte. Desde el punto de vista artístico, el mural posee un carácter abstracto en su estética y no se aleja de la representación netamente constructivista. Al mismo tiempo gran parte de los pictogramas remitían originariamente a la antigüedad clásica aunque, tal como expresan los críticos, se les fueron adicionando diversos “signos provenientes de sistemas diferentes: desde el lenguaje

jeroglífico a la iconografía masónica, pasando por las cosmografías religiosas, cabalísticas y zodiacales” (Peluffo Linari web MNBA).⁷¹

Las creaciones del *Pabellón Martirené* no fueron las únicas que Torres García realizó en el ámbito de la salud. El Dr. Rodríguez López, quien era director del Centro de Asistencia del Sindicato de Médicos del Uruguay CASMU, le solicita un gran mural para la maternidad del sanatorio. *La maternidad, la familia* (ver fig. 38) constituye una de las pocas obras figurativas realizadas por el artista en Uruguay. Con registros clásicos y técnica al fresco se creó en el vestíbulo de acceso, más precisamente en la pared de las escaleras de acceso al Sanatorio N° 3 del CASMU. Sin embargo, la misma no solo difiere en estilo del artista después de su llegada a Uruguay por su estilo figurativo y no constructivo, sino también porque en ella las formas figurativas y su representación sí se conectan temáticamente con el contexto sanatorial.

Esta pintura (fig. 8) siguió un proceso de patrimonialización, su resolución expresa que “el 9 de julio del 2004 DECLARASE Monumento Histórico el mural ‘Maternidad’ del Maestro Joaquín Torres García” (Resolución 645/004).⁷² Si bien las pinturas murales del hospital Saint Bois son de temáticas diversas, sorprendentemente solo una de las 35 representa, de cierta manera, la temática de la salud; a saber, el mural de Teresa Olascuaga titulado *La Ciencia* (fig.39), puesto que las otras se expresan con temas múltiples no relacionados con salud o medicina.

⁷¹ Comentario realizado por el crítico de arte Gabriel Peluffo Linari en el catálogo de la pintura *Composición*, donde sintetiza los elementos simbólicos o signíco figurativos.

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7829/>

⁷² La resolución establece los parámetros de su patrimonialización: I) Se trata de un mural de 3 metros con 76 centímetros por 2 metros con 14 centímetros y es uno de los pocos que existen en el país del referido Maestro. II) La técnica pictórica es al fresco y no sigue el estilo constructivista, sino que evoca antecedentes clásicos que intentan rescatar esencias mediterráneas y tradición helénica. III) La maternidad está representada en una mujer que amamanta a su hijo mientras es observada por una figura masculina. IV) La referida obra de arte data del año 1944.



Fig.40 *La maternidad, la familia.* J.T. García



Fig.41 *La Ciencia* Teresa Olascuaga

La coexistencia de los murales realizados *in situ* con las cualidades de un espacio hospitalario definitivamente preveía un público reducido para su apreciación y el disfrute de los mismos, a saber, los pacientes internados, el personal médico y esporádicamente un público más extendido compuesto por los visitantes o familiares. Estas producciones respondían a un estilo restringido, casi de índole privada cuyas formas fueron pensadas desde la filosofía constructivista y aceptadas por las autoridades como parte de un ambiente propicio a la salud. Sin embargo, en aquellos momentos los cuestionamientos frente al color y la abstracción constructivista se hicieron presentes en todas las críticas en la prensa. Si bien las mismas respondían perfectamente a las técnicas de recuperación física y emocional establecidas en las políticas de salud del hospital, y eran consideradas creaciones con un alto componente en terapia de salud, para la prensa y los detractores de Torres eran totalmente inadecuadas. Para los directivos, “lo necesario en la recuperación del paciente era el balance entre lo físico y lo espiritual [por ello] nada mejor que poner a los enfermos en contacto con las más altas y puras manifestaciones del espíritu humano:

la pintura, la música, la literatura” (Soiza Larrosa 79). Este concepto de un arte ligado a un espectador paciente-enfermo-personal médico caracterizó la realización del proyecto. Si bien las temáticas se ajustaban estrictamente a las reglas del constructivismo torresgarciano, también se adaptaban perfectamente a los deseos de su mecenas y de su público cautivo.

Por otra parte, en un análisis visual crítico (AVC), los materiales utilizados en una pintura no se deben considerar solo como un componente técnico sino como una elección que debe ser analizada dentro de su contexto epistemológico. Para los pintores vanguardistas, la elección en las pinturas, técnicas y procesos artísticos, en muchos casos propios del uso industrial, respondían a la materia prima innovadora que definía el carácter de la vanguardia y que los alejaba de los materiales clásicos como el óleo. Es por ello por lo que la presencia de materiales y superficies no convencionales es considerado crucial al momento del análisis contextual. En el estudio de los componentes de las pinturas con los cuales se ejecutaron las obras se comprobó que la pintura al aceite de tipo industrial constituía el elemento de base en todos los murales. En todos los casos las razones pueden alinearse tanto con la característica de ser un producto de alta resistencia como asimismo por ser altamente representativo de las vanguardias muralistas. Al igual que con Siqueiros y el uso de la pintura de automóviles, Torres García, como otros artistas de la época, buscaban perfeccionar la técnica del fresco reemplazando los pigmentos puros por los pigmentos industriales que se hallaban en las pinturas al aceite. Estos productos, además de otorgar durabilidad fueron la materia prima disruptiva con la que la vanguardia experimentaba en los murales para demostrar su oposición al uso canónico de materiales, tal como lo determinaba la pintura clásica de caballete. A la búsqueda de ruptura con los convencionalismos en cuanto a los materiales, se debe agregar que en esta época estas creaciones murales se enmarcaban aún como parte de las denominadas *decoraciones*. Esta palabra tenía una connotación peyorativa ligada a la

baja calidad artística, por el contrario, la habilidad de la vanguardia de trabajar en esas extensas superficies con materiales innovadores valorizaba al artista vanguardista ejecutor.

A modo de síntesis he planteado el contexto de creación restringido al espacio hospitalario de *Pax in Lucem* y su fuerte arraigo al carácter *in-situ*. Paralelamente he examinado el cuestionamiento que se le hace al artista Torres García, a sus ideas del arte y he puesto en evidencia el carácter controversial que sus producciones despertaron luego de su regreso al Uruguay. Volveré sobre todos estos elementos en la Segunda Instancia, es decir, en el análisis de la obra patrimonializada, haciendo hincapié en su virtualización y la imagen del artista como *Marca* país Uruguay.

2.3 Instancia II: la patrimonialización virtual y la marca país

El proceso de patrimonialización de *Pax in Lucem* es indisoluble de la fuerte imagen del artista Torres García y de la estética que defendió y promulgó a lo largo de su vida. De hecho, como plantearé en este apartado, la apropiación patrimonial bajo códigos digitales en el presente se explica en parte por la persistencia de la figura de Torres García en el imaginario uruguayo. Una presencia artística y social que lo ha llevado a ser asociado con la propia identidad del país y hasta ser adoptado como marca representativa de Uruguay.

En primer lugar, es necesario retrotraerse a los orígenes de las políticas culturales y patrimoniales en las Américas. A partir de 1929 los murales, conformaron estrategias gubernamentales para la integración de los artistas plásticos en los programas sociales. Conviene, a modo de ejemplo ilustrativo, tener en cuenta que entre 1935 y 1943, aproximadamente, la Works Progress Administration (WPA) de Estados Unidos utilizó cerca de 35 millones de dólares para la creación artística en todas sus formas. Establecida el 6 de mayo de 1935 por una orden presidencial, la WPA, rebautizada en 1939 como Work Projects Administration, fue una agencia estadounidense

que empleaba a millones de personas que buscaban empleo (en su mayoría hombres no calificados) para llevar a cabo proyectos de obras públicas. Entre ellos, el denominado Federal Project Number One empleó a una enorme cantidad de músicos, artistas, escritores, actores y directores en proyectos de arte, teatro y otros que realizaron giras por todo Estados Unidos con más de 225.000 presentaciones. En lo que nos compete lo más destacado fue el apoyo a las creaciones del Federal Art Project (FAP), muy volcado a la creación de pinturas murales al interior y/o exterior de los edificios y espacios públicos. Sus temáticas representaban las problemáticas y las inquietudes de la época y el programa se mantuvo activo por más de 10 años con el fin de estimular y subsidiar artistas durante el período de crisis.

Al igual que en otros proyectos de estímulo a las artes en América Latina, y de la misma manera que la FAP, los programas se plasmaban en las producciones murales dentro y fuera de los edificios públicos nacionales. Los mismos comenzaron a albergar pinturas en sus muros cuya característica particular se debía a su inclusión en los planos arquitecturales como parte integral del diseño. Por esta razón, del período se conservan aún hoy en colegios, ministerios, universidades, estaciones de tren y otros edificios, expresiones pictóricas del ideario social y político de la época. En Uruguay, a mediados de los años 30, el pasaje de Siqueiros, el regreso de Torres García y sobre todo el alcance del sindicalismo a los dominios del arte generaron el momento ideal para el desarrollo de la técnica mural.

En 1939, la A. I. A. P. E (Órgano de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores de Uruguay) expresa en su *Plataforma de Aspiraciones de los Plásticos de la A. I. A. P. E.*, en el apartado *Decoración de Escuelas y Liceos* lo siguiente: “La designación de artistas plásticos para el decorado de escuelas y liceos, aprovechándose la actual campaña de reparación

de locales en tal sentido. Iniciar gestiones ante las autoridades” (5). Así se planteaban las bases de sus aspiraciones, las cuales se vieron enmarcadas de manera institucional algunos años después. De esta manera comenzaron a realizarse espacios arquitecturales con el estímulo del uso de *decoraciones murales* en su interior. Estas fueron autorizadas, gestionadas y estimuladas en gran parte a partir de la Ley 10.098, del 15 de diciembre de 1941, que en su artículo 8 establecía que “en la construcción de locales escolares podrá invertirse hasta el cinco por ciento (5%) en decoración artística, que será confiada a pintores y escultores nacionales” (Cesio 28). A este respecto, se destaca el movimiento que se produce en Uruguay entre 1940 y 1970 donde, como en otros países de las Américas, la integración arte y arquitectura es promovida por las instituciones gubernamentales. Otro impulso de la misma índole se genera el 17 de agosto de 1944 cuando se sanciona la ley 10.511, donde nuevamente se invoca la utilización del mismo porcentaje “del costo total del edificio a la ornamentación plástica de cada edificio o construcción pública” (Polleri 151). Es así como se amplían las financiaciones de un campo creativo vanguardista como el muralismo. Los estímulos anteriormente destinados solo a las escuelas se extendieron a todo tipo de edificio público y fue a través del ministerio de Obras públicas que esta ley se puso en práctica. La creación mural se vio así estimulada con decretos y subvenciones donde los sindicatos, sobre todo el de artistas, presionaban para que ese porcentaje fuese respetado.

Sobre esta base institucional se organiza el avance de la comunión entre arte y arquitectura y se da inicio a un período de nacionalización de la cultura. Dicha integración plástica promovía una serie de intersecciones interdisciplinarias tal como sucedió con las desarrolladas en el Hospital. Asimismo Torres García enuncia en su *Universalismo Constructivo, Mística de la pintura y Lo aparente y lo concreto en el Arte*:

Yo traía...todo mi programa completo a desarrollar aquí ... Había recogido las últimas vibraciones tocantes al arte en Europa, sabía que era el esfuerzo hecho, y veía ... el que había de hacerse. Y pensé que, esto que debía hacerse hoy, podía hacerse aquí. Por un método gradual, teniendo en cuenta todo, si encontraba hombres dispuestos a seguirme, se podía realizar algo muy superior a lo realizado últimamente en Europa. (“U.C.” 1163)

En efecto, la intención del artista era ante todo difundir y continuar la creación a partir de un preciso programa de arte. El propósito último de Torres García consistía en expandir el arte constructivo como la vía de lo moderno, sin embargo desde su creación *Pax in Lucem*, al igual que el resto de la producción mural del hospital fue altamente cuestionada por sus pares y por la crítica del momento. Es así como luego de una inauguración marcada por la controversia “los murales del Saint Bois suscitaron ardientes polémicas en Montevideo, se argumentaba si eran apropiados para un hospital por la paleta de colores primarios que por su estridencia podían ser irritantes para los enfermos” (De Torres, Museo Gurvich). En los escritos de la época se dejaba registro de la discrepancia sobre el proyecto y se debatiría en la prensa uruguaya por meses. En ella se destaca lo conflictivo de los murales ya que al debatible estilo pictórico se le sumaban las críticas acerca del lugar de realización de estas creaciones. En el periódico *El Día* del 13 de octubre de 1944 se expone abiertamente que será a partir de estas obras “todos los enfermos se van a agravar, las decoraciones son más peligrosas que el bacilo de Koch” (Bulanti 22).

Por el contrario, el artista y sus discípulos sentían orgullo de su producción y sobre ello declaraba Torres García:

Han creído muchos, locura lo del Saint Bois; y no han visto que allí está, a no dudar, el *punto de partida*. Las reglas constructivas, los colores fuertes, la sonoridad y el espíritu de hoy. Yo, desde aquí, felicito a los jóvenes que siguieron mis consejos, y también a los que permitieron tal realización, y a los amigos que nos sostuvieron y animaron. (Peluffo Linari 46)

En 1950 la cura de la tuberculosis deja el hospital casi despoblado; los murales expuestos a las inclemencias del clima y al sol directo junto a las filtraciones de humedad acrecentaron el deterioro de las pinturas. Luego de años signados por el abandono y el olvido, en 1963, María Luisa Torrens una de las críticas de arte uruguaya más reconocidas de la época, manifestó en el diario *El País* el deterioro de los murales y la imposibilidad, en algunos casos, de apreciarlos dado su estado de deterioro o porque se hallaban ocultos por muebles.⁷³ En consideración a este y otros reclamos, en 1970 se realizó el primer intento de remoción de los 7 murales de Torres García y se sancionó un decreto firmado el 13 de junio del mismo año donde se señalaba quienes intervendrían en esta tarea. Asimismo el 19 de mayo de 1970 se autorizó el retiro y restauración de los murales basado en ciertos criterios técnicos de conservación, aunque la tarea finalmente no se llevó a cabo hasta junio de 1972, con una autorización oficial y la total responsabilidad en manos de la Fundación Torres García quien hoy sostiene al Museo del mismo nombre. El aludido decreto determina que los murales pasan a la custodia del Museo Nacional de Artes Plásticas “hasta que se disponga nuevo destino, excepto dos, que serán cedidos en préstamo a la Fundación [Torres García] hasta

⁷³ En palabras de Torrens: “Una obra gigantesca [los murales] ejecutados hace dos décadas por el maestro Torres García y sus discípulos, no han escapado a ese destino ineluctable. La temperatura inadecuada y el exceso de frío y humedad determinaron la aparición de un cierto tipo de hongos que ocultan la limpidez y el esplendor de dichas pinturas ... hemos visto en el Saint Bois algunos murales cubiertos en una extensión de medio metro de alto por algún extenso fichero, o alguna estructura de hierro interponiéndose a la contemplación” (citado en Soiza Larrosa 83-87).

nueva resolución para que los exponga en su museo” (García Esteban 24). Por su parte Cecilia Buzio de Torres dice específicamente sobre el retiro de las pinturas murales que “se logró entonces con enorme sacrificio personal, no sólo del arquitecto Leborgne y del doctor Purriel, sino también de la familia, ya que fue un proyecto totalmente familiar, el Estado se despreocupó” (citado en Soiza Larrosa 84).

La prensa uruguaya nuevamente reacciona. El 30 de junio de 1972, Juan Carlos Somma expresaba en el periódico *Marcha*, con el título “Torres García se va”, que había “más de 40 metros cuadrados de óleo sobre pared, de pintura constructiva planista bidimensional, escandalosa en su momento y víctima, al cabo de los años, de la negligencia y desinteligencia —culpable o no— de sus propietarios” (25). Las críticas en cuanto a la no intervención de organismos oficiales capacitados para iniciar la restauración se hacen notar en la prensa. Este debate público, que plantea a quién le corresponde oficialmente el retiro y la restauración, se amplía aún más con juicios acerca del rol que les corresponde a las instituciones estatales.

Por su parte Fernando García Esteban, también columnista del semanario *Marcha*, en un artículo del 7 de julio de 1972 significativamente titulado “Restauración, conservación y algunas atrocidades”, se pregunta “¿Que se ha hecho para trasladar o defender de alguna manera las obras citadas, en deterioro incrementado? ¿Quién y cómo se dispuso todo esto? (se remite al desprendimiento y restauración) ¿quién paga los gastos? ¿Es un bien público?” (27). Estas preocupaciones ponen en evidencia las dificultades del Estado en su compromiso con el mantenimiento de las expresiones artísticas y al mismo tiempo propone una mayor investigación sobre el destino de las pinturas. La discusión continua, y en el artículo “Torres García no tiene la culpa”, Juan Carlos Somma sigue cuestionando si “¿Consultan al Taller de Restauración de Patrimonio Artístico de la Nación cuyo primer cometido establecido por ley es la restauración de

las obras que integran el patrimonio histórico, artístico y cultural de la Nación? No; ni siquiera un aviso telefónico. ¿Contratan técnicos extranjeros? Tampoco” (24). En esta nota de una página se ponen en tela de juicio los llamados procesos de restauración patrimonial tradicional que involucran a la Nación, al estado o las instituciones del patrimonio cultural y claman por la participación de técnicos en restauración locales o extranjeros. Sin embargo, también se anuncia que el 15 de julio se iniciaron los desprendimientos de los murales y los trabajos de conservación estarán oficialmente a cargo del restaurador Carlos Giaudrone (25). En estos debates públicos con amplio conocimiento de las obligaciones del Estado se presenta una preocupación ciudadana por la negligencia del mismo ante producciones que requerirían ser protegidas por su carácter patrimonial.

El proceso del cambio de soporte, y por tanto desprendimiento de una pintura mural, es una técnica muy utilizada para creaciones de artistas de renombre, aunque en muchos casos es discutida por el estilo de intervenciones y sus consecuencias sobre las producciones originales, así como por las implicaciones de su descontextualización. No obstante, por decisión de los ministerios de Cultura y de Salud Pública el 13 de junio de 1972 se autorizaba a la Fundación Torres García al retiro de las mismas y a que “por su cuenta y riesgo elija y pague al técnico que le parezca para desprender y transportar (¡nada menos!) una obra íntegra que integra el patrimonio nacional, eludiendo todo trámite a través del Taller Oficial de Restauración, cuyo primer cometido legal es precisamente ése” (Somma 25). La prensa continúa recabando información sobre el proceso de retiro de los murales y en la misma fecha Fernando García Esteban realiza algunas aclaraciones puntuales en el mismo semanario *Marcha*. En su artículo se pone en evidencia la polémica sobre las pinturas, la cual es anterior y posterior a su inauguración e igualmente se hace hincapié en la controversia que se inicia por su preservación. En el debate intervienen los grupos

de defensa del artista y sus discípulos, además de recalcarse que los defensores más fuertes de la preservación han sido siempre el Museo Torres García y su Fundación.

Tal como lo expresan los integrantes de la Comisión Amigos de los Murales del Saint Bois, entre 1970 y 1974 los siete murales del Torres García fueron retirados para evitar que se deterioraran con el paso del tiempo pues las condiciones del lugar no eran las más adecuadas para su conservación dado que el edificio estaba casi abandonado. En julio de 1974, la comisión designada para homenajear al artista en el aniversario de su muerte organizó, como actividad central, una gran retrospectiva de su producción en el Museo Nacional de Artes Plásticas, hoy Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV). Las 151 producciones exhibidas allí, creadas por Torres García durante los distintos períodos de su trayectoria, pertenecían al museo, a la familia del artista, a coleccionistas particulares y a la Fundación Torres García, antecesora del actual Museo Torres García.

Casi en paralelo al retiro de los murales en 1971 se promueve la creación de la Comisión del Patrimonio histórico, artístico y cultural de la Nación, que funcionará en el ámbito del Ministerio de Educación y Cultura (Ley N° 14040). Este marco institucional había sido creado con el objetivo de “asesorar al Poder Ejecutivo en el señalamiento de los bienes a declararse monumentos históricos”, es decir, se trata de una forma colaborativa de circunscribir bienes y, por consiguiente, darles valor histórico.

Para iniciar las exposiciones itinerantes en septiembre de 1974, además de los siete cuadros murales de Torres García, ahora piezas valiosas del patrimonio uruguayo rescatados del Hospital Saint-Bois, otros 78 cuadros y dibujos se enviaron al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. En 1975 las mismas viajaron a París como parte de la muestra que se realizó en honor a Torres García en el Museo de Arte Moderno de esa ciudad. Del 11 al 18 de agosto de 1975, este

museo exhibió la muestra *Torres-García: construction et symboles*, exposición centrada exclusivamente en la fase constructiva del artista.⁷⁴ En la misma, 27 de las 96 obras allí expuestas conformaban parte del repertorio original y se les agregaron otras 46 provenientes de Montevideo. Además de cuadros más pequeños y collages en madera, la muestra parisina incluyó los siete murales de Torres García, entre ellos *Pax in Lucem*, que en ese momento ya tenían su característica de murales adheridos a bastidores, es decir cuadros. Sorprendentemente al terminar la exposición en Francia, los cuadros y objetos no retornaron a Montevideo, tal como estaba previsto. Las versiones difieren, pero lo que se puede establecer es que desde Francia se enviaron avisos al gobierno uruguayo para recuperar lo expuesto, según consta en el catálogo de la exposición *Tiempo de mirar*:

Por causas que no se han explicitado, el Museo Nacional de Artes Plásticas, entidad responsable del envío de las obras a París, no pudo repatriarlas. En el archivo del Musée d'Art Moderne de la Ville de París existen copias de cartas del conservador jefe, Jacques Lassaigne, rogándole a Ángel Kalenberg, director del MNAP, que retirara las obras puesto que el seguro se vencería pronto. Pero las obras no volvieron sino que se quedaron tres años en el depósito del museo francés. (Museo Torres García 2019)

⁷⁴ En el catálogo de la exposición realizada en París en agosto de 1975 se explicita que “Cette exposition est placée sous le haut patronage du Gouvernement Uruguayen et du Gouvernement de la République française. Elle est organisée dans le cadre des échanges culturels franco-uruguayens par le Ministère des Affaires étrangères de l'Uruguay, le Ministère de l'Education de l'Uruguay, le Ministère des Affaires étrangères de la République française, le Secrétariat d'Etat à la culture de la République française, la Ville de Paris sous les auspices de l'Association Française d'Action Artistique. Ce catalogue contient : des témoignages de Maria Eléna Vieira da Silva, Michel Seuphor, Jean Hélion, Pablo Serrano ; une notice biographique, la liste des œuvres exposées” Lassaigne, Jacques [Préfacier], Kalenberg, Angel (Montevideo, 24-09-1936).

Las razones por las cuales las obras no volvieron a Uruguay se debaten entre la supuesta negligencia de las autoridades hasta la lógica de la ubicación geográfica; según este criterio la ubicación parisina facilitaría la circulación en el circuito de exposiciones europeo.

Brasil propone entonces en 1978 repatriar la exposición que se encontraba aún en París y, como parte de una serie de exposiciones itinerantes las obras arribaron en el curso del mismo año al Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. La muestra proveniente de París y otros objetos creados por Torres García (20 esculturas, juguetes y objetos en madera, 46 cuadros constructivos y los siete murales del Saint Bois) compusieron la muestra *Geometría Sensível*. Todos se pierden en el inmenso incendio del 8 de julio de 1978 que destruyó además las instalaciones del Museo.

Luego de los acontecimientos donde los murales en forma de cuadros se quemaron, entre ellos *Pax in Lucem*, gran parte de sus restos calcinados permanecieron durante más de tres años en depósitos dada la falta de recursos económicos para su regreso al Uruguay. Paralelamente en Montevideo los veintiocho murales aún *in situ*, es decir en las paredes originales del hospital, fueron declarados patrimonio histórico nacional. El 1 de septiembre de 1997 se firma un convenio por un período de 50 años entre el Ministerio de Salud Pública (MSP), el Ministerio de Educación y Cultura (MEC) y la Administración Nacional de Telecomunicaciones para que la empresa pública (ANTEL) se hiciera cargo del retiro del resto de los murales.⁷⁵ Las razones que se adujeron para su remoción fue el mal estado del edificio y la consideración de una mejor protección fuera de él dado su valor patrimonial. Bajo técnicas de remoción (Stratto) se transformaron también en pinturas móviles posteriormente expuestas en diferentes ámbitos. Recordemos que hasta ese momento los únicos que habían sido retirados de las paredes del *Pabellón Martirené* del Hospital

⁷⁵ Se crea la Administración Nacional de Telecomunicaciones (ANTEL) por Decreto Ley 14.235 del 25 de julio de 1974, bajo la forma jurídica de servicio público descentralizado.

Saint Bois eran los 7 murales de Torres García perdidos en el incendio. De esta manera ANTEL se comprometió a la remoción, restauración, montaje, exposición y mantenimiento en la Torre de las Telecomunicaciones.

El papel de la Comisión del Patrimonio histórico, artístico y cultural de la Nación del Uruguay es vital para evaluar el proceso de patrimonialización. En una primera etapa el retiro de los murales se enmarca en las funciones de la comisión destinada a la protección de monumentos históricos. En esta interpretación y bajo el concepto tradicional se remite a la denominación de ellas como “monumentos históricos” o, como plantea el crítico Hugo Achugar, “en el monumento está la clave...En el monumento o en la lápida que se supone habrá de avisar a los que vienen detrás qué fue lo que pasó antes” (141). Se vislumbran aquí las primeras interpretaciones discursivas de lo patrimonial aplicadas a los murales de manera concreta. Así planteado el retiro de *Pax in Lucem* y las otras creaciones de Torres García se justifican por su misión memorial. Es de entender que el criterio de selección utilizado para el retiro del muro se asienta en la reputación de su artista creador y se da inicio así a la construcción de discursos patrimoniales para su pasaje al estatus de monumento histórico.

En este punto se comienza a percibir igualmente cómo se construyen las relaciones entre los campos de las políticas del arte y de las políticas de patrimonio. Los especialistas del arte explican y dan valor mientras las instituciones, cuya función es la protección, los transforman vía reglamentaciones en bien patrimonial. Posterior a esta selección y para asegurar la preservación, se unen a esta red de agentes los restauradores/conservadores del aspecto material cuyas intervenciones son de orden técnico. Si bien, es destacable que las nuevas políticas de restauración/conservación se interpretan como acciones que no se limitan a lo material, sino que producen cambios en el registro simbólico. A saber, las técnicas se presentan como ligadas

solamente a los bienes, aunque en la práctica se extienden sus alcances puesto que el interés no reside solo en los bienes “sino en el proceso de circulación social en el que sus significados se constituyen y varían” (Canclini 17). En síntesis de este modo las legislaciones se vinculan en su hacer con otros agentes y disciplinas instituyendo una extensa red patrimonial.

Encontrados los restos de los componentes de la exposición quemados en Río de Janeiro en cajas, y luego de máximas controversias institucionales y jurídicas, se dio comienzo a su recomposición en el año 2014. En ese momento no se logró recuperar el mural *Pax in Lucem* más que con un treinta por ciento de piezas rescatadas, lo cual no equivale a una restauración en términos técnicos y no permite un reconocimiento como realmente recuperada.

Conviene resumir los procesos antedichos que evidencian la descontextualización y desmaterialización. Si bien es comprensible que los mecanismos de pasaje al patrimonio respondan a la búsqueda de una protección adecuada del bien, hay una serie de mecanismos que luego de la decisión del retiro de su emplazamiento original alteraron y generaron una ruptura con el contexto. Situado dentro de estos procesos se halla la remoción de su anclaje al muro la cual responde a una práctica generalmente presente para lograr una correcta restauración, conservación y exposición. A estos procesos transformadores deben sumarse la pérdida de sus características originales de *in-situ*, pensadas como parte del diseño arquitectural y la disolución del entorno hospitalario y por consiguiente su limitada capacidad de ser vistas por un público que no fuera el de los internados y el personal de la salud. Ello motivó no solo su desvinculación del contexto de creación sino otros inconvenientes de índole técnica como son el traslado, los riesgos de fisuras, la pérdida parcial o, en este caso total, es decir su desmaterialización. Además de lo dicho anteriormente se suman las implicaciones del contexto político-social en tanto hecho históricamente situado, tanto al momento de creación, puesto que el mural fue creado a partir de una ley que estimulaba el arte como valor

social, como al momento del retiro que se efectuó aduciendo el valor social y patrimonial. A modo de recapitulación, han quedado planteados los primeros procesos de patrimonialización, la descontextualización, la desmaterialización y la resignificación de *Pax in Lucem*.

2.3.1 Repensar la patrimonialización: una obra desmaterializada en múltiples espacios y realidades

Pax in Lucem generó en el momento de su creación una serie de conflictos y debates entre admiradores y refractarios del constructivismo de Torres García. Existen, desde luego, una serie de archivos sobre el impacto que la pérdida total significó para Uruguay, y para el arte latinoamericano. Por otra parte la patrimonialización tradicional con un discurso ligado al interés nacional, ya había operado en el momento que se realizó el desprendimiento del muro. Acompañaba a esta decisión de remoción un proceso legislativo basado en la autorización oficial la cual destacaba la importancia y eficacia que esta práctica daría a la hora de la restauración y puesta a punto para las exposiciones internacionales itinerantes. El incendio devastador y su consiguiente calcinación daban entonces por terminada la vida material de la obra y, por consiguiente, su tipificación dentro del patrimonio uruguayo. Desde entonces un enorme silencio de 40 años aceptó la desaparición de ese y otros murales. Sin embargo en el 2007 las obras perdidas de Torres García volvieron a ser noticia. La nueva directora del museo, Jacqueline Lacasa, anunció el descubrimiento de una caja proveniente del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro que contenía lo rescatado del incendio (Lagos 4).

Se dijo entonces que la caja había caído en el olvido dentro del depósito de materiales y los hallazgos calcinados fueron brevemente exhibidos en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) de Uruguay. Tras el esfuerzo infructuoso de lograr una restauración oficial a partir de

los fragmentos encontrados luego del incendio del Museo de Arte Moderno de Brasil en 1978, se intentó realizar una restauración sin la participación estatal. En ese momento el director del Museo Torres García de Montevideo declaró que “los restos del mural *Pax in Lucem* fueron restaurados ... ahora intentaremos recrear el mural” (03:44). Era evidente la dificultad en aceptar, por parte de la institución, que el intento de reconstrucción material había fracasado y la idea de re-crear el mural comenzó a gestarse. Posteriormente al intento de la fallida reconstitución se programa la realización de una serie de re-producciones para ser exhibidas en medios museales. Así lo planteaba el Museo: “la recreación de los murales de Joaquín Torres García ha sido un largo anhelo de su familia y de la Fundación, este proyecto implica enfrentar desafíos técnicos, éticos y artísticos, pues una recreación necesita de la creación” (03:45).

Ante el proyecto de renacer la pintura son innumerables los discursos de agentes sociales que reafirman esta idea de recrearla con el indeleble propósito de estar dando respuesta a una necesidad de mantener viva la obra del *Maestro*. Esta idea no solo cautiva a las instituciones museales dedicadas a la difusión de la producción de Torres García, quienes además se disputan la propiedad y la divulgación; también los grandes museos del mundo consideran un aporte valioso preparar exposiciones convocando el espíritu de la modernidad latinoamericana a través de la imagen del artista. De esta manera, la posterior exposición, la serie de difusiones en los medios sociales, pero sobre todo la prensa escrita y la creación de videos que describían la importancia de esta recuperación virtual constituyen el registro factual para explicar cómo actúan los discursos de patrimonialización en bienes digitalizados. Es decir, cómo son concebidas social, política y virtualmente estas apropiaciones de un bien patrimonial materialmente inexistente y la reevaluación que debería hacerse de su grado de autenticidad, parámetro tradicionalmente establecido por las grades instituciones museales. La virtualización de parte del patrimonio

torresgarciano en la exposición *Tiempo de mirar* (fig. 40) obtuvo una aceptación inmediata por parte de los medios, su público y la crítica. Inaugurada el 29 de noviembre de 2018 (misma fecha en que se terminaron las obras pictóricas en el Hospital), el Twitter del museo proclamaba: “Hoy - Inauguración: TIEMPO DE MIRAR a las 19 horas. Visita Virtual a las obras perdidas en el incendio en Río de Janeiro. Museo Torres García” (@MTG_Oficial).



Fig.42 *Tiempo de mirar: Visita Virtual a las obras perdidas en el incendio en Rio de Janeiro.* Museo Torres García del 29 de noviembre de 2018 a Julio de 2019.

Resulta notable que en esta exposición virtual se transfiere el poder patrimonializador y de apropiación a la institución museal, la cual trae “al presente a la hora de una forma contemporánea las obras [dado que] se cumplen los 40 años del incendio y no queríamos quedarnos solo en la pérdida” (@MTG_Oficial). La idea dentro del discurso del *deber* de conmemoración, entendido

en el sentido de deber de memoria de Paul Ricoeur, posiciona a la institución como portador autorizado de esa obligación y habilita al Museo Torres García para gestionar el propio discurso patrimonial reivindicador y activador.⁷⁶ Asume así la responsabilidad social de no olvidar que tiene su contrapartida en una obligación de recordar. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Andreas Huyssen también hace hincapié en el mandato de memoria; afirma que “uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales” (1). Ambos autores subrayan una obligación de memoria que reactive determinados acontecimientos sociales olvidados. Esa tarea de preservar y difundir ligada a las obligaciones estatales dentro de las políticas del patrimonio es asumida por la institución privada y no por el estado, para quien, por otro lado, esa obra ya no existe.

En este sentido, el impacto de la reconstrucción digital no se produce solo en la inexistencia material, es decir en la obra presentada tradicionalmente colgada de un muro en una galería de exposiciones. Una reconstrucción digital se genera también con las sucesivas imágenes de la obra que el público presente en la exposición difunde en los medios sociales. Y deben incluirse asimismo la cadena de reproducciones realizadas a partir de la imagen virtual originada por el museo. Sin embargo, el grado de autenticidad de las reproducciones se halla altamente cuestionado y, como lo entendía Walter Benjamin, “Incluso en la más perfecta de las

⁷⁶ Paul Ricoeur resume la noción en el preámbulo de su libro *La memoria, la historia, el olvido*, al señalar que “me quedo perplejo por el inquietante espectáculo que dan el exceso de memoria aquí, el exceso de olvido allá, por no hablar de la influencia de las conmemoraciones y de los abusos de memoria -y de olvido-... Lo que llamaremos el deber de recordar en el siguiente estudio es esencialmente el deber de no olvidar. Así, gran parte de la investigación sobre el pasado se sitúa bajo el signo de la tarea de no olvidar (37)”.

reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra” (42). Se podrían entender por lo tanto como co-producciones realizadas con un sentimiento de co-creación y la convicción de una obligación por parte de la sociedad de mantener viva la memoria de su creador y su universo.

En la primera etapa el retiro fue responsabilidad de la Fundación TG y la patrimonialización oficial en 1971 estuvo en manos del Estado uruguayo a través de la Comisión del Patrimonio histórico, artístico y cultural de la Nación que en su artículo 2 establece “velar por la conservación de los mismos, y su adecuada promoción en el país y en el exterior” (Ley N° 14040). No obstante, en esta nueva re-presentación la presencia del Estado fue nula y la institución privada asumió a plena consciencia esta necesidad de conmemoración. Es decir, el museo y sus agentes decidieron unilateralmente la responsabilidad de conmemorar y de elegir la forma y el medio más adecuado para ello. Aquí se presenta lo que denomino una nueva forma de patrimonialización con lógicas de difusión y comunicación que difieren de los tradicionales centros de interpretación que se apoyan en los métodos del discurso oficial. El mural eliminado del registro material de bienes patrimoniales toma nueva vida recreándose en una mediatización organizada desde la institución museal que utiliza lo que Kjetil Sandvik concibe como una nueva manera de pensar la comunicación. En estos nuevos discursos de comunicación, el proceso es dinámico, en continuo desarrollo y cambio; este formato de comunicación se caracteriza por tres elementos: la colaboración, la participación y sobre todo una cocreación que vuelve a alimentar el circuito (Sandvik 1).

Antes de adentrarnos en el análisis puntual de *Pax in Lucem* en realidad aumentada, es primordial establecer las diferencias entre la mediación digital y la mediatización como conceptos

de base para entender las diferencias en las formas de difusión. La mediación “se refiere al proceso de comunicación en general, es decir, el modo en que la comunicación basada en la tecnología implica la mediación continua de la producción de significado” (Couldry, Hepp 35). La mediación digital se construye así como un modo de comunicación o de difusión a través de la tecnología que, de manera general en este caso, reúne varias capas de información: la institucional del museo, sus políticas de difusión del arte, las diversas estrategias de marketing, los talleres de arte y sus diversas conexiones comunitarias, y otras tantas maneras de producción de significado a través de la comunicación con medios tecnológicos. Por el contrario la mediatización tiene un alcance aún mayor ya que los mecanismos de mediación se ven amplificados por la intervención de otros medios digitales, por los medios sociales y las sucesivas interacciones en las esferas culturales y sociales (35).

En la(s) virtual(es) presencia(s) de *Pax in Lucem* las posibilidades de mirarla nuevamente se incrementan, como es con el caso de la utilizada técnica de Realidad Aumentada (RA), que permite al usuario visualizar escenarios en los que coexisten elementos reales y otros virtuales (Behringer et al. 3). Plantearé sucintamente algunos conceptos técnicos y sus correspondientes aplicaciones concretas en este análisis. En lo que se refiere a la realidad aumentada (RA), se trata del uso de la tecnología para proyectar capas de contenido digital en el mundo real. Es decir, se obtiene una foto digital de la obra, a la que se adiciona al contexto real en el espacio expositivo del museo. Ahora bien, para superponer contenidos digitales en un entorno real, la RA necesita un dispositivo con cámara y software de RA que puede ser un teléfono inteligente (*smartphone*), una tableta o unas lentes inteligentes. La aplicación de RA está basada en marcadores que se activan a partir de imágenes físicas específicas (marcador = código QR) captadas por la cámara para colocar el contenido digital sobre ella. Un marcador puede ser un objeto o un elemento visual. El software

de RA recurre a la visión computarizada la cual permite procesar el flujo de vídeo captado por la cámara y reconocer los objetos reales del entorno. Esto permite al sistema de RA proyectar contenido virtual en un lugar físico específico; dentro de la exposición esto sucede al interior de los rectángulos que reemplazaron la obra.

Para sintetizar este proceso en el caso de la obra estudiada, el teléfono utilizado exhibe el contenido digital sobre el entorno real (las paredes del salón de exposición) lo que genera una imagen en el dispositivo de visualización (o sea, el teléfono) de forma tal que el ojo lo considera real. Interesa señalar que esta exposición en particular utiliza la (RA) (Ver fig. 41 y 42), la cual es diferente de la Realidad Virtual (RV) puesto que proporciona una experiencia más inmersiva al crear un entorno completamente artificial que sustituye a la realidad. Por el contrario la realidad aumentada permite extender la experiencia del mundo real con elementos virtuales como es en este caso la imagen virtual en el espacio expositivo.



Fig.43-42 Usuario viendo en su aplicación móvil la representación de una de las obras. El director del Museo observando el funcionamiento del sistema de exposición virtual.

Bajo el nombre *Tiempo de mirar: Visita Virtual a las obras perdidas en el incendio en Río de Janeiro*, el Museo Torres García plantea que “La exposición *Tiempo de mirar* evoca la ausencia de las obras perdidas pero también las trae al presente por medio de la realidad aumentada, invitando al público a experimentar un descubrimiento que difícilmente se puede producir sin una experiencia en el espacio” (Catálogo del museo). De esta manera se apela a una visita al lugar físico, el museo, para deambular con su teléfono en la exploración que el código QR le propone, una experiencia que le permitirá al espectador mirar aquello que de otra manera no es visible.⁷⁷ En las paredes blancas de esta exposición los QR son las verdaderas figuras de la exposición donde la visualización de la imagen del cuadro o mural en la pantalla del teléfono, acerca al visitante su representación digitalizada.

Contrariamente a las reglas tradicionales del museo, en este caso los recorridos virtuales no se hallan claramente determinados, solo la presencia de estos recortes de cartón apela al uso de la mediación tecnológica y a una forma representativa de una aparente presencia. Por lo tanto, si bien el recorrido es libre se halla sujeto a la posibilidad precisa de tener el dispositivo teléfono y enfocar obligatoriamente en el centro del QR. Así se traerá a la pantalla la imagen virtual cuya centralidad dirige la mirada del visitante y paralelamente le brinda una cierta autonomía de interacciones tales como el mecanismo de zoom que permite recorrer detalles de interés individual.

⁷⁷ Un código de respuesta rápida más conocido por su sigla QR es un tipo de código que puede ser leído fácilmente por un dispositivo digital y que almacena la información como una serie de píxeles en una cuadrícula de forma cuadrada. Los códigos QR se utilizan con frecuencia para rastrear información sobre los productos en una cadena de suministro y a menudo se utilizan en campañas de marketing y publicidad. Asimismo se consideran un avance respecto a los antiguos códigos de barras unidimensionales, y fueron aprobados como norma internacional en el año 2000 por la Organización Internacional de Normalización (ISO). <https://biblioguias.cepal.org/QR>

La aceptación de estas serie de pautas son parte necesaria e indispensable de la experiencia artística museal. En la exposición se pueden observar la ubicación de los códigos y el accionar del público visitante (fig. 44).

Pax in Lucem

Indicación al lector: “Escanear aquí con su teléfono en el icono cámara, enfocar y hacer clic en el sitio web para observar la imagen virtual.



Fig.44 **Indicación al lector para acceder al componente de humanidades digitales.**



Fig.45 *Tiempo de mirar:* Visita Virtual a las obras perdidas en el incendio en Rio de Janeiro.

Hasta aquí podría parecer un ejercicio sencillo de escaneo de imagen pero es preciso puntualizar que estos dispositivos contienen una lógica operativa de sistemas que posicionará al usuario ante una experiencia que transita diferentes líneas de espacio y de tiempo en condiciones aleatorias, paralelas, sincrónicas y asincrónica. Por ello, no sorprende comprobar que en la multiplicidad de reinterpretaciones, lo que llamamos espacial en este tipo de experiencias también se transforma en una pluralidad de derivaciones tanto en el espacio real como en el virtual. Si bien en este espacio museal las obras están ausentes, se ven reemplazadas por cartones blancos de las dimensiones reales y cuyo punto focal es un diseño de códigos QR. Es decir, nos enfrentamos a un espacio expositivo donde el público visitante se muestra más activo en la construcción de su propio recorrido y de sus propias interpretaciones. La capacidad de aumentar el tamaño de la imagen reproducida en el teléfono como algo inherente a una maximización en la búsqueda de detalles (zoom) permite al visitante guardar y transmitir una foto de captura de pantalla solo con esos elementos de interés. De ahí emergen múltiples formas de representación, que se desarrollan simultáneamente. Cada manipulación no solo distorsiona, sino que también recrea estas formas, dando lugar a nuevas interpretaciones.

La visualización de *Pax in Lucem* se diferencia ampliamente de la forma tradicional de exhibición; por un lado, dado el tipo de mediación en el sentido de la elección realizada por la institución para difundir y por otro por la mediatización que enlaza al dispositivo de realidad aumentada a los diversos espacios de la cibercultura. El evidente poder de difusión, tal como lo expresa Stig Hjarvard, defensor de la teoría de la mediatización, es que “the influences of the media are not only to be found within the communication sequence of senders, messages, and receivers, but also in the changing relationship between the media and other cultural and social spheres” (2). Es frecuente que la mediatización en los redes sociales se presente como parte de las estrategias

institucionales de difusión y que focalicen su interés o resalten la importancia que esta información emitida aporta al ámbito del que proceden. Los discursos así elaborados toman forma de voz autorizada como emisarios institucionales y al mismo tiempo como canal de co-difusión en la sociedad. De esta forma se difundía la exposición tanto en el sitio web oficial el Museo Torres García de Montevideo como en los medios sociales:

Las obras destruidas en el incendio del MAM ya no forman parte del patrimonio material de los uruguayos, pero podemos pensarlas como parte de nuestro patrimonio inmaterial. Son parte de nuestra historia. Todavía son idea. Idea que busca expresarse, existir de una u otra forma en la memoria colectiva. Ser parte del mundo, latir. Así que esta exposición es una invitación al redescubrimiento de algo que a pesar de todo está vivo, y que en cierta manera puede ser nuestro, si podemos mirarlo.⁷⁸

En primer lugar se expresa que la totalidad de las obras, incluida *Pax in Lucem*, pertenecían al acervo de los bienes patrimoniales materiales de la nación uruguaya, aunque haciendo uso de una terminología muy precisa de clasificación patrimonial aclara que ahora pueden “ser pensadas como parte del patrimonio inmaterial”. Desde una definición oficial de patrimonio inmaterial, UNESCO se refiere al mismo como las “prácticas, expresiones, saberes o técnicas transmitidos por las comunidades de generación en generación” (UNESCO, 2003, art. 2.1). Aclaración aparte, quizás el uso del término inmaterial intenta señalar que se acepta la inmaterialidad del mural y que se espera de todas maneras un reconocimiento formal como bien patrimonial, una práctica de la cual no hay antecedentes por el momento. Se convoca también a pensar la representación como parte de una memoria colectiva y de una actitud que la traerá a la vida nuevamente. Y tal como sucede con los manifiestos artísticos, se utiliza la tercera persona con la intención de movilizar a una

⁷⁸ [Museo Torres García - Tiempo de mirar \(torresgarcia.org.uy\)](http://torresgarcia.org.uy)

responsabilidad y compromiso colectivo. Aquí las estrategias textuales se instauran con el fin evidente de renovar, reactivar y revalidar a través del arte una figura que posicionó a Uruguay en la esfera de la vanguardia americana. Se presenta así al patrimonio como un reto fundamental para mantener el valor que se le adjudica al rescate continuo de la figura de Torres García, puesto que estas producciones artísticas, al igual que su *América Invertida*, siguen siendo aún hoy ampliamente rememoradas en el mundo.

El auge de la denominada red de medios sociales posiciona a la patrimonialización virtual dentro de una forma de apropiación mediatizada donde en este caso el teléfono acciona también como elemento mediador. Si algo hay común a todos estos dispositivos es que se vuelven componentes sociotécnicos y que las prácticas ligadas a su utilización necesitan una cierta comprensión de códigos y destrezas de utilización. Los teóricos de la concepción humanística de la imágenes generadas por ordenador (CGI) estiman que las mismas son ampliamente utilizadas como referente aceptado en el entretenimiento, sin embargo su uso en técnicas de visualización académica, institucional o museal sigue siendo controvertido (Bentkowska-Kafel, Denard 1).⁷⁹ Efectivamente, en la visualización y el interés por ver el mural, lo virtual traslada la atención primero al dispositivo tecnológico, es decir, al teléfono y después a la imagen. Esta serie de visualidades presupone múltiples formas de ver. La consiguiente interpretación de la información visual aportada por el dispositivo dependerá de factores técnicos ligados al mismo como son el tamaño del teléfono y modelo el que permitirá una mayor o menor resolución de la imagen y por tanto variará la calidad de esta (píxeles, definición, claridad etc.). Al empleo de esta tecnología, entendida desde el simple mecanismo visual, se agrega la capacidad de ver o de no ver

⁷⁹ CGI es la sigla derivada del inglés «*Computer Generated Imagery* (CGI)» y se refiere a las imágenes generadas íntegramente por computadora tales como imágenes 3D, RA realidad aumentada y RV realidad virtual.

determinados elementos que componen la imagen, es decir la posibilidad de una experiencia ligada al éxito o al fracaso visual relacionado al funcionamiento o no del dispositivo.

A toda esta serie de discurso patrimoniales y patrimonializadores que proviene de la institución museal sistemáticamente se le anexan instancias que rigen a los museos de manera global o internacional. Por ello la consolidación, en los últimos años de mecanismos de transferencia social con relación al patrimonio y sus múltiples usos sociales implica tácitamente el acceso de la sociedad a estos bienes. Específicamente las instituciones museales han determinado en su nueva definición de museo que el mismo se autoidentifica como una institución sin fines de lucro y se comprometen a ofrecer ámbitos accesibles e inclusivos (ICOM 2022).⁸⁰ Aquí surge la inquietud si el uso del dispositivo en esta exposición parte de la premisa generalizada de que todos los espectadores tendrán un teléfono. Tal suposición puede transformarse en una forma de exclusión de algunos visitantes, dado que no se puede, sin el teléfono, garantizar la experiencia. Sin él, el visitante solo verá una serie de cuadraditos de color negro que forman el QR sobre una superficie blanca que representa la dimensión del mural. Este carencia fue considerada por el público, como era de esperar, como una forma de discriminación que se difundió por los medios sociales y que fue rápidamente resarcida por los organizadores con la puesta a disposición de teléfonos en el lugar mismo para facilitar la experiencia. Se deben sumar a estas cuestiones técnicas enumeradas que la imagen se reproducirá tantas veces como el dispositivo capte el código QR, pero que fuera de ello nada podrá observarse, o lo que retraería a *Pax in Lucem* nuevamente a su inexistencia. Paralelamente, esta forma de difusión permite compartir la imagen virtual de manera no limitada al espacio de la exposición y propone una difusión no solo de la imagen en sí misma

⁸⁰ ICOM es el Consejo Internacional de Museos quien regula las funciones, actividades y políticas museales de manera internacional.

sino de la propia interpretación individual de esa imagen. Comparable ello a una nueva reinterpretación, y esta vez radicará en un proceso de visualización efímero tendiente a reproducir la creación al mismo tiempo que la transforma.

Entonces corresponde interrogarse sobre el lugar del discurso visual, del discurso técnico y del discurso patrimonial, y a su vez los nuevos sentidos producto de las interrelaciones. Este formato de comunicación necesita de todas estas interacciones para garantizar la visualidad. Sobre esta cuestión, Andreas Huyssen se pregunta si “¿acaso no estamos creando nuestras propias ilusiones del pasado mientras nos encontramos atrapados en un presente que cada vez se va achicando más?” (18). En efecto, su perspectiva es aplicable al análisis ya que la distorsión que se produce entre la versión original del pasado y la representación-restauración de la obra en el presente hace que su forma auténtica se transforme en una ilusión donde ambos componentes, espacio-tiempo, se hallan controlados por la herramienta tecnológica. Lo temporal influye en las transformaciones actuales puesto que se distancian del espacio y tiempo de creación. Además se debe sumar el hecho de que las tecnologías y sus dispositivos necesitan de la colaboración del público que en la difusión se transforma en creador de esta nueva versión. Si bien es evidente la descontextualización y resignificación de *Pax in Lucem* en su formato virtual, se debe también retrotraerse a la transformación primera la que se originó en el momento en que se decidió su desprendimiento. Lo que sostiene y refuerza mi teoría de la doble patrimonialización tradicional y virtual, como mecanismo de reactivación de la figura y de la producción torresgarciana en el imaginario uruguayo.

2.3.2 Torres García, Marca Uruguay

Tal como lo he descrito en la introducción, la pintura desmontada del muro original y la versión virtual es una clara demostración de que ambas son indisociables de la identidad artística

del Uruguay. La asociación de Torres García y su producción a la cultura uruguaya, por lo menos a aquella promovida desde las instituciones, es innegable. Y así lo entiende entre otros el actual ministro de Educación y Cultura de Uruguay, Pablo da Silveira, que considera que Torres-García es “el emblema de la cultura uruguaya” (web Agencia EFE 2021). Esta visión como ícono representativo de la producción artística constructiva ligada a la identidad iconográfica de un país permite entender la necesidad de una restauración y una conservación más allá de la materia. Es evidente que el binomio Torres García = Vanguardia latinoamericana ha quedado consolidado sobre todo con la América invertida como ícono del arte latinoamericano. En su galería Cecilia Buzio de Torres, esposa de Horacio Torres, hijo menor de Joaquín y una de las responsables de difundir a Torres García desde Nueva York promueve al artista como “The father of Latin American Modern Art” (web). Por su parte el Museo Torres García (Montevideo) recalca que la difusión “responde al deseo de la familia del artista de compartir con la comunidad el legado de uno de los más importantes artistas del Siglo XX” (web). Como es de apreciar, estas dos instituciones hacen hincapié en la importancia del artista en los movimientos de arte moderno del siglo XX y se unen a otras como el MOMA (Museum of Modern Art) que en el 2016 realiza la mayor retrospectiva afirmando en el catálogo de la exhibición, titulada *Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern*, que “Torres-García is one of the most complex and important artists of the first half of the 20th century, and his work opened up transformational paths for modern art on both sides of the Atlantic” (catálogo MOMA).

Estas formas de difusión institucional se combinan con un continuo redescubrimiento del artista desde diversos puntos de análisis o recorridos museales. Es así como las grillas y símbolos torresgarcianos se han transformado en representaciones determinantes social e institucionalmente; ellas se erigen como significativas para la cultura uruguaya. Relacionar arte y

territorio no es algo nuevo para la interpretación del arte; tampoco lo es la idea de las obras de Torres García como marca de ciudad o más aún como marca país. Ema Sanguinetti, historiadora del arte y periodista entrevistada por el diario *El Observador de Uruguay* expresa con emoción que “el lenguaje constructivo se convirtió en el sello de identidad uruguaya, en lo que tiene que ver con lo visual, con lo plástico. O sea nosotros convertimos algunos de los elementos del arte de Torres en íconos” (0:30 “Artistas Latinoamericanos”). Algunas de las claves de su incorporación se sostienen en el uso de los símbolos más fuertemente reconocidos, como la América invertida, su pez, su hombre universal y los contornos de figuras en negro. Jugando mayormente con los colores primarios contenidos en sus grillas, en todos ellos se reúne parte de la filosofía del arte de Torres García y de sus discípulos. Si bien desde el arte esas representativas formas son claramente identificables en los iconos, ese modelo responde casi perfectamente a una aceptabilidad social que también los consolida.



Fig.46 y 47 Serie de elementos de mercancías

En la lógica de los expertos en arte, Torres García creó un lenguaje latinoamericano y lo volvió popular, como explica Enrique Aguerre, director del Museo Nacional de Artes Visuales.

En su criterio, Torres democratiza la obra de arte para que sea accesible a todo público ...es para ser compartida por toda la ciudadanía (01:34 “Artistas Latinoamericanos”). Lo que implica que de alguna forma la filosofía constructivista se ha transformado en una estética uruguaya que sintetiza en su iconografía la identidad nacional. Es decir, las expresiones visuales del constructivismo conforman un imaginario que se apoya en su asociación a la identidad nacional, una marca de nación, como “network of meanings in people’s minds based on the visual, verbal, and behavioral expressions of a nation” (Kotler and Gertner 17). Desempeña de esta manera un importante papel en la generación de cultura y de cohesión social que funciona como una marca identitaria.

La *Marca País* se halla lógicamente en continua construcción a través de una red de significados que van conformando una visión común establecida por el acuerdo tácito. En especial el concepto discursivo es mucho más complejo y multidimensional que una simple marca de producto comercial. En el caso de Uruguay, Torres García ha sido y sigue siendo el máximo exponente de la cultura y sus formas y colores establecen una conexión inmediata con el ser uruguayo y su reconocimiento internacional. Este imaginario torresgarciano inspira una serie de representaciones. En 1998 la Serie Numismática del Banco Central del Uruguay (fig. 47-48) lanza su serie *Armónica* con “una efigie de Torres García y en su reverso contiene una reproducción de la obra *Pintura constructiva 1943*”.





Fig.48-49 Serie Numismática del Banco Central del Uruguay *Armónica*. 1998

Los detalles de tal conmemoración numismática se resumen en el texto que presenta la misma institución alegando que es dedicado “al polemista infatigable y predicador intransigente, filósofo y artista genial Joaquín Torres García, su concepción artística se resume en su última etapa con el Universalismo Constructivo cuadros y murales formados por medidas ortogonales con espacios habitados con símbolos, cosas y palabras del acervo universal (B.C. del U. billetes). Se trata quizás de una vía diferente de conmemoración del artista pero la misma reúne los puntos salientes que para la institución conforman la imagen identitaria oficial uruguaya.

A lo largo del tiempo, este complejo universo de la imagen del país ha experimentado una evolución constante para adecuarse a la realidad circundante aunque la consolidación del imaginario Torres García se sigue manifestando. En este mismo sentido de mantener vivo el imaginario, la figura del artista se hace presente en el 2013 cuando se desarrolla el concepto de la *Marca País Uruguay*. Así en su *Manual de Identidad Visual* se explicitan las razones de su nueva tipografía denominada “Urufont” (fig.51) la que ha sido especialmente diseñada y que “se inspira en la utilizada por Torres García en sus escritos y obras” (6). Además de poner como ejemplo un escrito de Torres García, se la presenta como una personificación, como si ella hubiera cobrado

vida: “Soy la nueva letra Uruguay para textos. Soy singular, motivada, versátil y única. Soy la nueva letra Uruguay para textos” (6).

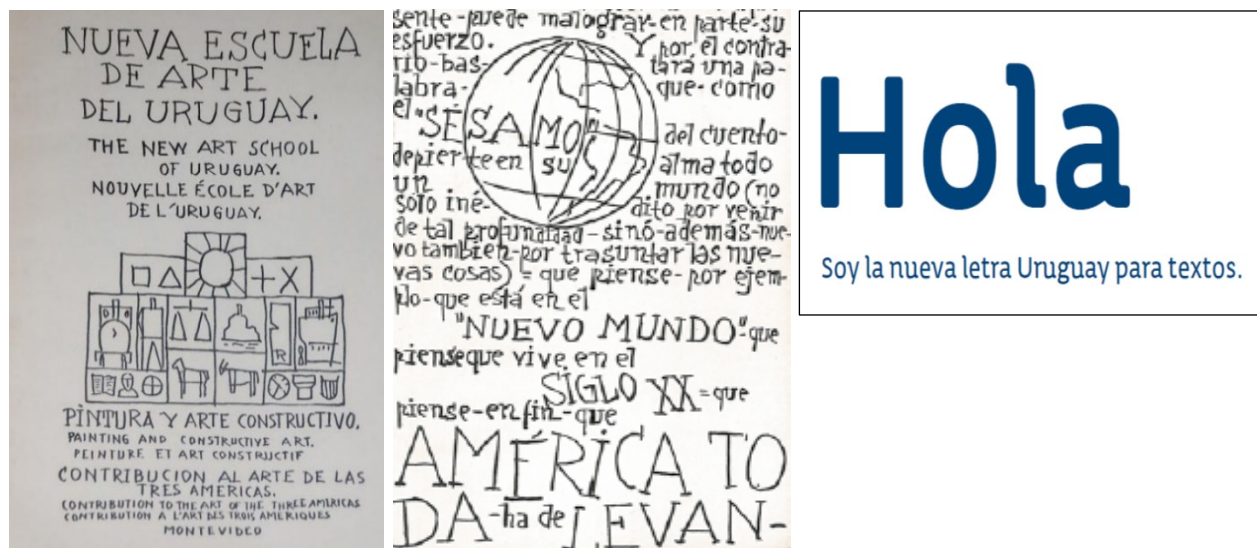


Fig.50, 51 y 52 Marca País Uruguay: *Manual de Identidad Visual*.2013

Podemos confirmar que tal como consta en dicho manual la tipografía repite los trazos característicos de la letra de *La tradición del hombre abstracto* (1938), *La ciudad sin nombre* (1941), *Nueva escuela de arte del Uruguay* (1946), donde se destacan los geométricos. Dentro de esta misma interpretación del valor del texto como imagen iconográfica, María Luisa Torrens expresa en el diario *El País* de 1958 bajo el título “Un nuevo concepto de la ilustración” que “al valerse de signos gráficos, estableciendo impalpables lazos entre la palabra y la imagen... por medio de signos gráficos mezclados con el texto que además está escrito a mano y recobra así poder emotivo” (Torrens 3).

Estos ejemplos legitiman la teoría de que las políticas de difusión y representación del Uruguay promueven la puesta en vigencia y la constante reactualización de la persona de Torres García y de su obra, como marca identitaria de la nación.

El contexto geográfico de Uruguay dentro de América del Sur influye de manera significativa en una búsqueda de identidad que lo represente en el escenario internacional. En este sentido, las políticas culturales del país intentan enfatizar sus características únicas buscando que Uruguay sea reconocido más allá de sus fronteras.

Como he dicho, en particular, a Torres García ya se le vincula con Latinoamérica a través de su icónica *América invertida*, y las exposiciones que se realizan después de su desaparición física hacen hincapié en esta calidad de líder de vanguardia. El mismo artista autoproclamaba su necesidad de “algo general que pueda dar unidad a todo el arte del continente, y del otro, que recoja, en la proporción debida, todo aquello local que deba recogerse y permita lo primero” (UC 880). Esta visión global tiene un mecanismo de ida y vuelta. Torres García es fácilmente identificable como imagen representativa de Uruguay y simultáneamente con el reconocimiento latinoamericano y mundial de su procedencia uruguaya. De la misma manera que Picasso se relaciona a la paz con su paloma utilizada en 1949 Congreso de Paz de París; España lo hizo con Miró y sus formas simples; y Perú tomó los motivos gráficos de la cultura autóctona para hacerlos iconos reconocibles y fácilmente asociables. De esta forma la consiguiente *Marca país* es un concepto y una construcción de significados que vinculan, el pasado y presente globalizado (Barwise 32). La imagen de la *América invertida* da muestras de ser un elemento del pasado actualizado continuamente y tal como explican en una entrevista realizada en el marco de la difusión de *Tiempo de mirar* donde se utilizan expresiones tales como: se acuerdan de la América dada vuelta, que fue repetida en vasos, en materas ...el original está en el museo... ha cobrado una dimensión muy importante y es pedido por todas partes del mundo (07:01- 07:22). Se percibe con una sucesión de imágenes identitarias que se popularizan construyendo y promoviendo una marca desde las políticas de la industria cultural. Gran parte de ella se halla depositada en el patrimonio

material e inmaterial, su relación con el turismo y la economía sostenible y se presenta con mayor evidencia en las políticas culturales y económicas a nivel mundiales.

En cuanto al desarrollo económico de la *Marca país Uruguay* son útiles los informes del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) de 2022. En ellos se destaca que sus marcas sectoriales como es *Uruguay Audiovisual* presentó al país como escenario seguro y ventajoso para realizar producciones cinematográficas y publicitarias ampliando la oferta de este concepto.⁸¹ En esta misma perspectiva el sitio web del Museo Torres García en los festejos de sus 30 años como promoción de *Turismo y extensión cultural* sitúa nuevamente a Joaquín Torres García como un ícono uruguayo en el mundo, y al Museo como referente de la oferta cultural de Montevideo. Y señala que año a año numerosos turistas extranjeros acuden al Museo Torres García para conocer su obra; y el nombre del artista es uno de los términos que más veces aparecen en las búsquedas de Internet sobre Montevideo (web museo TG). Estas expresiones confirman que los objetivos de relacionar y amplificar la difusión de la institución, asociando al artista con el turismo, su alta identificación como ícono del Uruguay, son válidos tanto para el exterior como para la propia identidad uruguaya de promoción del país. La tienda del museo explica en su sitio web que la institución pone en práctica una cuidadosa incorporación del patrimonio artístico a la vida cotidiana por ello está orientada a artículos de diseño que respetan y difunden la producción de

⁸¹ El BID considera dentro del “universo naranja” la categoría de turismo y patrimonio cultural material e inmaterial, en la que se incluyen la artesanía, la gastronomía, los museos y galerías, los parques naturales y el ecoturismo, los monumentos, los sitios arqueológicos y centros históricos, así como los festivales, carnavales o conocimientos tradicionales, entre otras áreas con alta incidencia en el vínculo entre turismo, cultura y creatividad. Banco Interamericano de Desarrollo, *Economía Naranja. Innovaciones que no sabías que eran de América Latina y el Caribe* (Washington D.C: BID, 2017).

<https://publications.iadb.org/en/orange-economy-infinite-opportunity>

Joaquín Torres García, complementando y enriqueciendo la experiencia de la visita a las exposiciones como parte de sus políticas mediáticas.

A modo de síntesis podemos establecer que desvincular el mural de su contexto de creación ocasiona un cambio sustancial tanto en configuración física como en su contenido simbólico, transformaciones que afectan directamente a su valor como objeto de arte. En particular en este proceso patrimonializador el original mural se enfrenta a un doble pasaje espacial y temporal. El primero, el eje espacial de las transformaciones se refleja en los diversos espacios por los que circuló y circula de manera descontextualizada de su espacio original. Por otra parte, en el segundo eje, el de la temporalidad, es evidente que las modificaciones entre la realidad que le era propia a su tiempo de creación son sustancialmente diferentes frente a las intervenciones virtuales que son totalmente atemporales. Estas transformaciones se proyectan en el eje del tiempo produciéndose así una distorsión en la relación de la creación con su tiempo histórico. De esta manera lo entienden el director del Museo y la prensa, quienes se manifiestan con la intención de convocar al público a ver aquello que ya no está y paralelamente se afirma comprender que la intención “de alguna forma es como resignificar esta obra y más allá de que hoy no está, tenerla presente” (2:19). Por lo tanto, se valida mi interpretación de que la patrimonialización virtual acentúa los rasgos de una reproducción cuyas nuevas formas se ven reflejadas también en los discursos mediáticos, los que avalan estas resignificaciones y recreaciones de la misma. La reproducción virtual se justifica también desde el ámbito político institucional como un rescate considerado necesario desde el simbolismo que la obra y su autor representan en la cultura uruguaya. Sin embargo, este enfoque corre el riesgo de generar interpretaciones divergentes y alejarse del impulso creativo original.

El mundo del arte se refiere a una etapa en los últimos treinta años donde se manifiesta una creciente valoración internacional de las producciones tanto artísticas como textuales de Torres García. No obstante Juan Fló, por ejemplo, reprocha a los críticos e historiadores que se tiende a eludir el nexo de la pintura de Torres García con su pensamiento y asevera que muchos ignoran el período montevideano (2). Estas constantes revisiones de la trayectoria artística, sobre todo aquellas realizadas desde los catálogos de exposiciones internacionales, producen en algunos casos discursos contradictorios dentro de la misma institución. Es así como Alejandro Díaz, director del Museo Torres García en Uruguay, indicó en una conferencia de prensa que “con esta representación virtual buscamos algo que represente y evoque una obra, no que la sustituya porque eso es imposible” (Díaz 1). La pregunta sería entonces por qué no debería entenderse esta exposición como una sustitución, puesto que es unánime la interpretación de esta imagen como el sustituto de su materialidad misma. También surge otro cuestionamiento que remite al valor de la imagen virtual, ¿los cuadros virtuales de Torres García tienen menor valor que aquellos expuestos materialmente en los museos donde se hallan expuestas?

Es aquí, en esta idea de representar-evocar esta reproducción virtual bajo los mecanismos de la realidad aumentada que se presenta una nueva controversia. Las cuestiones más precisas sobre esta imagen descontextualizada y recreada del mural pueden generar una *desconfianza* por parte de algunos expertos, críticos del arte y del patrimonio. Por el contrario la misma propuesta es vista por los especialistas en visualización digital como una serie de ventajas comparativas con relación al objeto real material. Se destacan algunas cuestiones de revalorización que las técnicas utilizadas por los medios digitales otorgan al usuario tales como: la ampliación de la imagen, la rápida transmisión de la misma por canales virtuales y medios sociales variados, nuevos formatos generados por el usuario, entre algunas de las innovaciones y considerados beneficios

tecnológicos. Sin embargo, desde los comienzos de la investigación en la disciplina de historia del arte, el referente visual (imagen) casi ineludiblemente estuvo acompañando el relato textual, constituyendo una especie de paratexto cuyo aporte maximiza la interpretación de la imagen. En todo libro de historia del arte, los autores describen las imágenes, relatan la historia social, la de su creador y del contexto sociopolítico que la rodeaba. En el caso de *Pax in Lucem* el hallazgo de las piezas generó un proceso similar, ya que utilizando la imagen virtual como estímulo, la institución museal atrajo la atención del público para reactivar en la memoria del autor. El relato textual en este caso se hallaba ausente y esta ausencia permite una apropiación personal y al mismo tiempo una interpretación individualizada libre de parámetros. Este recurso abre asimismo un espacio de intercambio que cuestiona en cierta manera las acciones sociales emprendidas y el proceder de las instituciones que ejercen la responsabilidad de conservación del arte.

Como se puede apreciar estos discursos que aluden a la creación y a su ausencia material plantean nuevas interpretaciones y enlaces conceptuales. En esta vía el museo eligió para el cierre de la exposición agregar un nueva capa de interpretación y conectó la experiencia museal con el concepto de una pérdida traumática. En esta perspectiva la curadora Daniele Machado se cuestiona “¿Qué puede significar un fragmento sobreviviente después de un incendio? Y afirma que al tratarse del fragmento de una obra de Torres García, más que el trauma y la memoria, los significados surgen a partir de los discursos sobre construcción y destrucción que él elaboró en su vida y en el Universalismo Constructivo” (Machado citado en web Museo TG).

Las intenciones de todas estas acciones patrimonializadoras sobre las producciones artísticas llevadas a cabo por el constructivismo se ven extendidas también a las realizaciones de sus alumnos del Taller, que aún hoy generan esa presencia del artista a quien recuerdan a través de la producción en estilo constructivista y que, por tanto, prolongan su vigencia. De esta forma el

valor que se le otorga al arte en el campo patrimonial actual trasciende al artista y produce un tejido complejo que incluye a diferentes intervinientes. Estos elementos permiten aseverar que los componentes sociales son asimismo los generadores del valor del arte, al mismo tiempo que se nutren de él para transformar las mismas en bienes patrimoniales. Como en el caso de *Pax in Lucem*, la presencia virtual que trasciende su materialidad acrecienta la inclusión de los valores simbólicos patrimoniales. Pues el valor patrimonial se construye en el orden de lo social y el uso de la tecnología amplifica con su mediación y perpetúa la producción de significado en sus sucesivas re-presentaciones. Teniendo en cuenta el carácter valor de identificación con la imagen de marca de Uruguay, se puede entonces concebir la realidad virtual como una nueva categoría dentro de los procesos de patrimonialización. Si bien los mismos no concuerdan aún con una categorización estricta de bien patrimonial, estas formas de la cibercultura, de la mediación y mediatización virtual quiebran, diluyen y se contradicen con los discursos patrimoniales que provienen del Estado, generando en consecuencia una patrimonialización fuera de los cánones usuales. Paralelamente la reactivación virtual vuelve a mantener la imagen de Torres García vigente tanto en el circuito del arte como así también como eje central de la imagen del país en el mundo.

Capítulo 3

COMUNIDAD, MEMORIA Y PATRIMONIO: *El primer gol del pueblo chileno*.

En este capítulo sitúo la patrimonialización de *El primer gol del pueblo chileno* (fig. 52-53) en la dimensión comunitaria del *patrimonio de proximidad* y en el de los *espacios de conmemoración* activados en la denominada post dictadura chilena. El mural creado en 1971 por Roberto Sebastián Matta Echaurren junto a la Brigada Ramona Parra (BRP) es considerado tanto obra de artista como expresión popular. La obra se realizó en la comunidad *La Granja* en las afueras de la ciudad de Santiago, Chile.⁸² Cubierto con múltiples capas de pintura por la dictadura, *El primer gol del pueblo chileno* permaneció oculto al público por más de 35 años. A pesar de los intentos de intervención y borrado por parte de los militares, la creación quedó arraigada en la memoria colectiva comunitaria. La recuperación del mural y su posterior patrimonialización se generó a través de un proceso inverso a las formas tradicionales: la nominación, restauración y valorización de la obra como un lugar de conmemoración se gestó por el interés de la comunidad misma y con fondos municipales. Por ello argumento que estas nuevas formas se alinean con el concepto de *patrimonio de proximidad*, un proceso que responde directamente a los intereses de salvaguarda local. En ellos el reconocimiento institucional y nacional es posterior al trabajo de restauración y conservación por parte de la colectividad. Posteriormente, en su emplazamiento se construyó un gran centro comunitario que actualmente alberga y protege el mural; es un entorno

⁸²A continuación, se utilizará el nombre Roberto y el apellido Matta; para referir a la Brigada Ramona Parra se utilizará también su sigla BRP. El grupo brigadista se creó en el año 1968 y lleva ese nombre en honor a una militante asesinada en el año 1946.

con características museales que no solo preserva la obra, sino que también fortalece el sentido de identidad colectiva del lugar y del espacio de conmemoración.



Fig.53 y 54 Imagen del mural ya restaurado y detalle central *Centro cultural La Granja* 2013. *JPEG* file.

Frente a esta forma de pasaje al patrimonio local, la desaparición temporaria del mural, su posterior redescubrimiento, su nuevo contexto conmemorativo y museal, debe sumarse la declaración de la obra como parte importante del patrimonio nacional de Chile. A través de estos

procedimientos de recuperación interesa examinar cómo se articularon y articulan las memorias individuales y colectivas antes, durante y después del borramiento traumático del mural durante el proceso dictatorial. ¿De qué forma accionan los mecanismos de patrimonio de proximidad o local? ¿De qué manera la reconstrucción material y simbólica de la obra se encuadra dentro de las llamadas políticas de (des)acuerdo social puestas en marcha al finalizar el período dictatorial chileno? Consecuentemente establezco que la construcción de un espacio arquitectural-museal-comunitario alrededor del mural contribuyó a la transformación de la obra material y simbólicamente. Con el fin de posicionarla en las actuales políticas del patrimonio interesa establecer cómo funcionan los denominados espacios de conmemoración y de qué manera este sistema de gestión se encuadra en las políticas culturales locales cuya misión es cercana a los intereses de la comunidad misma. Por otra parte, y a manera de cierre secuencial, se evaluará la forma en que impactó la nominación del mural como parte de los Monumentos históricos de Chile en su carácter de patrimonio nacional. Este análisis multidisciplinario ubica la obra en las diversas intercesiones de lo artístico, político y social y primordialmente dentro de las políticas patrimoniales. En síntesis propongo dilucidar la serie de discursos patrimoniales de proximidad y conmemoración, social y comunal que se han ido construyendo en torno a la obra, incluido el discurso oficial de la nación.

Este capítulo se organiza de la siguiente manera: en primer lugar se analiza el mural en su estado original, lo que denomino *Instancia I*. Sintetizo los puntos salientes de la trayectoria artística de sus creadores: Roberto Matta y su trabajo internacional como artista destacado del movimiento surrealista, así también la trayectoria y características de la Brigada Ramona Parra (BPR). Analizo el contexto político de creación, su estética y las circunstancias políticas y sociales que rodearon la producción del mural. Es decir, dejo planteadas las características fundamentales

de esta obra en su emplazamiento original y retomaré las mismas, en la segunda parte para sostener mi hipótesis de una creación comunitaria y anclada en los discursos del arte mural político. La *Instancia II*, como he explicado, se remite a lo que denomino la dimensión comunitaria del *patrimonio de proximidad* y de los *espacios de conmemoración* como parte de las nuevas formas de patrimonialización. Presento así el proceso de recuperación de la obra luego del borramiento durante la dictadura militar chilena. Explico su recuperación, restauración y construcción del *Centro comunitario Espacio Matta*, producto de una voluntad primordialmente municipal, y su posterior pasaje a la esfera legislativa nacional. También incorporo al análisis los registros de la memoria y de la conmemoración en el plano local y nacional. Para finalizar recompongo todos estos factores de selección, restauración y reactualización bajo la mirada transversal de los discursos de la memoria dictatorial y posdictatorial, así como las nuevas formas de conmemorar la creación centrada en el valor local y comunitario.

La inauguración de la obra el 28 de noviembre de 1971 tuvo amplia difusión en la prensa, así como igualmente lo tuvieron su restauración y reinauguración por las autoridades de la Municipalidad de *La Granja* el 13 de septiembre de 2008. Sobre ello se han producido una serie de videos explicativos acerca del proceso de restauración y su importancia para la comunidad, como así también se realizaron una serie de actividades culturales con motivo de la inauguración del *Centro Cultural Espacio Matta* que aloja al mural. De hecho, entre las investigaciones existentes se encuentran *El rescate del Mural de Matta...retrato de una memoria*, una tesis de licenciatura de Ramírez Leiva (2008) que describe las lógicas políticas, las implicancias y la vida artística de Roberto Matta y “El primer gol del pueblo chileno. La representación gráfica y popular de un período de la historia de Chile” (2020) de Julieta Bravo Cid, que plantea los elementos

básicos de la historia del mural y de los artistas. Asimismo en relación con el arte brigadista se hallan “Puño y letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile” de Eduardo Castillo Espinoza; se trata de una cronología exhaustiva de la gráfica callejera y los movimientos sociales en Chile que permite comprender la importancia de esta expresión artística. Estos trabajos permiten ubicar a *El primer gol del pueblo chileno* en un marco de creación comprometida con ideales políticos, artísticos y sociales. Sin embargo, la obra y su pasaje al patrimonio no ha sido propiamente abordada como objeto de estudio. Por cierto, la historia de creación y sus artistas intervinientes, sobre todo Roberto Matta, ha sido objeto de diversos estudios, sin embargo no existe un análisis que remita a la obra y su patrimonialización, así como a su emplazamiento como espacio de conmemoración memorística de la historia reciente.

3.2 Instancia I

La dimensión política en el arte vanguardista de Roberto Matta y el arte mural brigadista

Como en el estudio del mural argentino de Siqueiros, el hecho de que el mural fuera inicialmente una realización colaborativa entre Roberto Matta y los artistas brigadistas exige un análisis con dos anclajes diferentes. Por una parte, un enfoque en la carrera individual de Matta, y por otro, el proceso de creación colectivo de las Brigadas.

Graduado de la facultad de arquitectura de Chile en 1935 y con una fuerte formación en artes plásticas, Matta viaja a Europa en busca de perfeccionamiento y del aprendizaje de nuevas técnicas, tal como era usual en los pintores de la vanguardia de los años treinta.⁸³ En este sentido,

⁸³ Estudió arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile, titulándose en 1935. Además de la arquitectura la pintura era su pasión, fue alumno del artista Hernán Gazmuri (1900-1979), primero en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y, posteriormente, en su Academia Libre de Artes Plásticas (Museo Nacional de Bellas Artes, biografías de artistas 1). El

Londres, París y Nueva York, entre otras ciudades, eran consideradas los centros innovadores de la época y en los que los tres creadores estudiados en esta tesis efectuaron su formación y forjaron su propio estilo. Si algo fue común en los artistas de entreguerras eran sus inquietudes artísticas y filosóficas sobre la condición humana en el mundo se enlazaban con las ideologías de la época, las cuales fluctuaban entre el capitalismo y el comunismo. Sus estudios en arquitectura y su interés por la física le permitieron una concepción del espacio con perspectivas imaginativas que se veía plasmada en sus obras pictóricas. Entre sus maestros y formadores Le Corbusier lo fue en París a su llegada en los comienzos de los años treinta, como así también el artista español Salvador Dalí en 1937.⁸⁴ Por su parte André Bretón, fundador del surrealismo, y otros miembros del movimiento hicieron que Matta se uniera a esta corriente permitiéndole participar en publicaciones y en exposiciones internacionales. Como varios artistas residentes de la época, él mismo también abandonó Europa ante los inicios de la Segunda Guerra mundial. Si bien numerosos latinoamericanos volvieron a sus países de origen, Matta eligió Nueva York, y en esa ciudad realizó su primera exposición individual, la que le permitió ubicarse como una de las mayores influencias artísticas dentro del expresionismo abstracto.

expresionismo abstracto es considerado el primer movimiento pictórico, dentro de la abstracción, auténticamente estadounidense. Surgió terminada la Segunda Guerra Mundial y sus formas desgarradas representaban en parte estos terribles acontecimientos donde lo estético quedaba en segundo plano.

⁸⁴ Parte de las creaciones surrealistas se inspiraban del horror de la guerra. Salvador Dalí incluye entre su repertorio de creaciones datadas en los años 30, una serie de obras que aluden directamente a la contienda bélica española, como el imponente dibujo *Estudio para Premonición de la Guerra Civil* (1935). Recordemos que la guerra civil Española (1936 a 1939) fue el conflicto más sangriento que Europa occidental había experimentado desde el final de la Primera Guerra Mundial en 1918. El más infame de estos ataques fue el 26 de abril de 1937, cuando aviones alemanes e italianos arrasaron la ciudad vasca Guernica en un ataque que duró tres horas y que mató a más de 200 civiles.

En 1948 Matta vuelve a su país por primera vez después de su partida a Europa e inaugura la exposición en la galería *Dédalo* de Santiago. A partir de 1950, los críticos establecen que su arte se aleja del surrealismo coincidiendo su cambio expresivo con el triunfo de la Revolución cubana, proceso que en 1959 dio origen a una actividad artística aún más ligada a las manifestaciones de la izquierda. A pesar de estas formas ideológicas de asociar su arte a expresiones políticas, él mismo expresaba que “nunca he querido el compromiso político. He creído más bien en una poética de las revoluciones” (Matta Cien 9). Roberto Matta vuelve a Chile para pintar el mural *Vivir enfrentando las flechas*, obra donada por el pintor a la Universidad Técnica del Estado el 3 de febrero de 1961. La misma es también de grandes dimensiones, 7 metros de ancho por 2 metros de alto, y se conserva en el salón de Honor de la actual Universidad de Santiago. Las obras de grandes dimensiones eran una constante en el artista y los murales, tanto en pintura como en cerámica, también constituían una forma usual de expresión. Si observamos desde estas consideraciones su carrera en el exterior, las visitas de Roberto Matta a su país no eran muy frecuentes y toda su trayectoria profesional se realizó fuera de Chile. No obstante, siempre estuvo en contacto con la política del país y más aún con la llegada del socialismo representado por la presidencia de Salvador Allende en 1970.⁸⁵

⁸⁵ Salvador Allende fue el presidente que “intentó instaurar el socialismo en Chile por la vía democrática. Nació en 1908, en el seno de una familia de la alta clase media de Valparaíso. Desde su época de estudiante en la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile mostró su vocación por el servicio público. En 1929 integró el grupo político universitario Avance y en 1933, cuando se fundó el Partido Socialista de Chile, Allende, con 25 años de edad, fue su primer secretario regional. Médico, socialista y masón; poseía el perfil característico del político chileno progresista y laico de la primera mitad del siglo XX” (Web Memoria Chilena).
www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-channel.html

3.2.1 La Brigadas, los rayados, arte y propaganda política

La historia del muralismo deja sentado que los movimientos muralistas en las Américas, si bien desarrollados en continuidad, se destacan por dos grandes períodos que en gran parte fueron gestionados a partir de iniciativas de reactivación del arte, sustentados económicamente por programas estatales y por leyes que permitían su financiamiento. El primero se ubica entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, años treinta y cuarenta, que en parte da comienzo con David Alfaro Siqueiros en su viajes por las Américas, cuyas proclamas y activismo dejaron movilizadas a gran parte de las comunidades artísticas. En Chile, como en otros muchos países, la pintura mural tenía ya sus propios representantes que transmitían sus conocimientos en las escuelas de arte. El segundo período de auge de un muralismo comprometido con la política se ubica hacia la segunda mitad de los años sesenta y comienzos de los setenta. Allí el movimiento mural se esgrime como un medio de expresión y reivindicación de las políticas internacionales sobre los derechos humanos y contra las guerras.⁸⁶

En el contexto chileno de fines de los sesenta y principios de los setenta la actividad destinada a la gráfica política se hallaba en plena expansión y uno de sus rasgos distintivos era la pintada de muros. Rápidamente las manifestaciones iniciadas en las academias de arte buscaron insertarse en el ámbito público. Para los brigadistas, este arte comprometido con las ideas políticas tuvo su primer expresión en la campaña previa a las votaciones de 1964 en Chile. Con anterioridad, en mayo de 1963 los simpatizantes del candidato a la presidencia, Eduardo Frei, pintaron “las llamadas estrellas de Frei” (Cleary 193), algunas de ellas con características monumentales. Se

⁸⁶ Guerra de Vietnam, la denominada Guerra Fría, la guerra civil de Guatemala y los procesos dictatoriales que se desarrollaron en América del Sur a partir de los años 70 entre otros.

desataba así una nueva forma de hacer campaña política a través del arte en los muros y esta se vuelve una tradición en la militancia preelectoral.

Estos procesos denominados indistintamente murales, rayados o pinturas callejeras tenían su estilo definitorio en “la iconicidad como manera de acompañar el proceso político en el cual se veía envuelta la sociedad chilena en esos años” (Rodríguez-Plaza 172). Sin embargo, las diferencias entre los llamados rayados y los murales son significativas, ya que los mismos no solo difieren en su ejecución sino en el marco de su legalización. En el período anterior y posterior a la campaña electoral en Chile de 1970 los rayados constituían la forma de expresión más común.

En Chile, el término *rayado* se utiliza para referirse a un estilo de pintura mural, aunque la Real Academia Española no lo reconoce como una acepción específica relacionada con el arte. Sin embargo, en el contexto chileno, esta forma de expresión político-artística, identificada como *rayados*, puede acarrear sanciones legales. Cabe destacar que asimismo las creaciones de graffiti están prohibidas, tanto de manera directa como indirecta, por el Código Penal, la Ley N° 17.288 y diversas ordenanzas municipales.

En particular, las ordenanzas municipales sancionan la realización de graffiti, murales o rayados sin el permiso del propietario del bien intervenido. La normativa define estas acciones como “toda acción vandálica de pintar o dañar la propiedad pública o privada utilizando pintura, sin el consentimiento o permiso del dueño o encargado de dicha propiedad, ya sea particular o pública” (Ley N° 17.288). Además, el artículo 38 establece un delito específico para los daños ocasionados a monumentos nacionales, incluyendo los producidos por graffiti. Dicho artículo dispone: “El que causare daño en un monumento nacional, o afectare de cualquier modo su integridad, será sancionado con pena de presidio menor en sus grados medio a máximo y multa de cincuenta a doscientas unidades tributarias mensuales” (art. 1).

De todos modos, los rayados sin dudas constituyeron y constituyen en Chile un conjunto de expresiones artísticas y políticas cuya forma de producción ilegal agudizó aún más su ejecución rápida, generalmente nocturna, y a través de un equipo muy bien organizado para ser asertivos en la realización. No obstante, la misma ley establece una diferencia sustancial entre estas ejecuciones rápidas, clandestinas y vandálicas, y los denominados murales, arte público o arte callejero cuyos parámetros de sanción son muy diferentes. Mientras las primeras expresiones (los rayados) son ilegales y negadas como expresión artística, las segundas (los murales) se hallan social y legalmente valorizados. De la misma manera, sus temáticas y su ejecución discrepan: los unos en manos de vandálicos pintores, los otros en manos de artistas muralistas con “capacidad de embellecer a través de sus obras” (2).⁸⁷ Por ello, las cuestiones que surgen en determinados contextos históricos y culturales con respecto al arte mural y su relación con las expresiones políticas y sociales han sido y siguen siendo aún un tema de debate, que conlleva a un análisis indefectiblemente contextual. Por esta razón, analizar las producciones murales, y esta obra en particular, es imposible sin verla al interior de su contexto político-social de las épocas pertinentes.

3.2.2 La Brigada Ramona Parra y su arte mural de compromiso político

Se trata entonces en este contexto de ahondar en la actividad de la denominada Brigada Ramona Parra (BRP). Su nombre surge en conmemoración por la muerte de Ramona Parra Alarcón, en enero de 1946 en una manifestación política en la plaza Bulnes, en Santiago, y su nombre se ve asociado a la violencia desatada frente a los reclamos sociales. En este mismo sentido

⁸⁷ El Código Penal y la Ley N° 17.228 del gobierno chileno sancionan los daños en relación con la naturaleza de los bienes (públicos o privados) o de los sujetos que lo sufren y, además al monto del perjuicio. Por su parte, la Ley mencionada pena a quienes causaren daño en un monumento nacional, o afectare de cualquier modo su integridad. Las penas son de reclusión y multas (entre una y doscientas unidades tributarias mensuales en el caso de la Ley N° 17.288).

de proclama por las políticas llevadas adelante en 1969 por Estados Unidos en Chile se realiza la llamada *Marcha por Vietnam*, donde se reclamaba el retiro de tropas de ese país. La marcha incluyó la realización por parte de las brigadas de pintadas (fig. 54) en algunos muros que se hallaban en el recorrido de la misma.⁸⁸ Algunos especialistas asocian a la Brigada Ramona Parra con el inicio del arte mural político y su organización estructurada para la formación de artistas especializados.

Si bien como se ha explicado ese fue el comienzo de la BRP, la decisión de adoptar estas modalidades de expresión a través de la pintura mural con fines ideológicos y políticos se agudiza durante la campaña a la Presidencia de Salvador Allende, la misma que lo llevó al triunfo en 1970. Es en estas circunstancias que se reconoce el importante papel que la BRP misma cumplió realizando una propaganda masiva con rayados técnicamente desarrollados para difundir las ideas políticas.

⁸⁸ La llamada Marcha por Vietnam fue realizada entre el 6 y el 11 de septiembre de 1969, cerca de tres mil jóvenes marcharon 200 kilómetros desde Valparaíso hasta Santiago. La manifestación fue en repudio a la guerra de Vietnam y a la invasión imperialista de Estados Unidos. En esta marcha se realizan las primeras acciones de las Brigadas Ramona Parra, considerándose uno de los momentos fundacionales de su práctica muralista.



Fig.55 Imagen, parte del video *Por Vietnam*, de Claudio Sapiaín y Álvaro Ramírez. Ramona Aurelia Parra Alarcón (May 28, 1926 – January 28, 1946)/ Murales Brigada Ramona Parra 1970 fotografía Armino Cardoso. *JPEG* file.

En la mayor parte de los casos, sus artistas brigadistas trabajaban de forma clandestina, de modo que debían hacer el proceso de pintada propagandística en lugares muy estratégicos, rápidamente, y con un mensaje claro y preciso. Elegidos de entre los militantes de las Juventudes Comunistas eran formados en la organización del espacio pictórico, el trazado y el cuidado de los materiales, además de reglas precisas de orden y organización personal.⁸⁹ De la organización y

⁸⁹ Las juventudes comunistas fueron fundadas en 1932 y sin lugar a duda la época de mayor crecimiento fue en los años setenta. El estatuto establece que: “Las juventudes comunistas de Chile son una amplia organización de política de jóvenes compuesta por: Trabajadores manuales, intelectuales, pobladores, estudiantes, deportistas, artistas de todos aquellos que expresen sus intereses y se comprometan con las transformaciones sociales, revolucionarias sin discriminación de ninguna especie” (1)

eficacia se desprendía el éxito; de allí que las consignas establecían claramente: “Está prohibido hablar y fumar durante el rayado. El que termina su trabajo debe subir al camión y esperar a los demás. Sobre todo nos enseñaban que la disciplina es seguridad. Ninguno porta armas, lo prohíbe el partido” (Gonzalez 00:21). En este sentido, las acciones pictóricas de la BRP también marcaron, en líneas generales, la posibilidad de transmitir más abiertamente las ideas políticas de la izquierda. Por esta razón sus formas coloridas incorporaban los temas considerados de mayor trascendencia para el futuro gobierno, tales como, el trabajo, el campo, la industria y, sobre todo, los trabajadores y trabajadoras que eran el centro de las medidas a desarrollar si eran gobierno.

El compromiso comunitario se lograba a partir de un trabajo netamente colectivo y colaborativo con amplias y simples posibilidades de interpretación que excedían el juicio estético. La importancia de esta iniciativa atraía a gran cantidad de gente, si bien al grupo lo conformaba mayormente estudiantes secundarios y universitarios, casi siempre de la juventud comunista. Paralelamente y en varias ocasiones contaban con el apoyo técnico y creativo de destacados artistas plásticos, como fue el caso de Roberto Matta, para esta creación.

3.2.3 La vuelta de Matta: Chile y su política del arte

Tras el triunfo electoral de 1971, las políticas del nuevo gobierno del presidente Allende, definidas en el *Programa de la Unidad Popular (UP) y sus primeras 40 medidas del gobierno*, establecían, entre otros proyectos, la creación del Instituto Nacional del Arte y la Cultura, como así también las *escuelas de formación artística* en todas las comunas.⁹⁰

⁹⁰ El 17 de septiembre de 1969, la *Unidad Popular* aprobó el programa de gobierno que se aplicaría en el caso de que Salvador Allende fuera elegido presidente de Chile el 4 de septiembre de 1970. Fueron 16 páginas cuyo resumen fue realizado por Luis Hernández Parker para la revista *Ercilla*. Pocos días después, la UP hizo públicas las 40 medidas que pondría en práctica el gobierno popular. La versión completa de las mismas se halla en el libro *Unidad Popular (Chile). Programa*

La educación en el arte generó una serie de procesos de acercamiento al arte muralista que como expresión política continuaría la tradición propagandística anterior al gobierno de la *Unidad Popular*. En términos más generales hubo otros factores que acrecentaron en Roberto Matta su relación con el pueblo chileno. Entre ellos se destaca que en 1970 tiene la posibilidad de adentrarse en la realidad de los afuerinos, trabajadores agrícolas del ICIRA (Instituto de Capacitación Reforma Agraria), lo que inspiró sus creaciones sobre arpillera –un tejido por lo común de estopa muy basta, con que se cubren determinadas cosas para protegerlas del polvo y del agua-- donde expresaba en su propio lenguaje esta realidad social y laboral. Partidario del marxismo, en su permanencia en Italia se unió al Partido Comunista Italiano; sin embargo, sus ideas políticas eran en contadas ocasiones expresadas abiertamente. Es relevante mencionar que utilizaba su arte y su postura política en franca conexión con la izquierda de los años 70. Así también y en línea con los líderes de la época, visitó en varias oportunidades Cuba no solo para encontrarse con el líder de la época, Fidel Castro, a quien admiraba, sino para reunirse además con los artistas locales. Estos elementos explican el discurso *La guerrilla interior* realizado por el artista en La Habana en vísperas del *Congreso de la Cultura* de 1968. En el mismo enuncia especialmente el “desarrollo integral del hombre... de la imaginación creadora, de una inteligencia que pueda servirse de la imaginación poética, de la imaginación subversiva...no se trata sólo de estar con la revolución sino de ser revolucionario ... implica, claro estar, ser libre, o luchar, consecuentemente por alcanzar la libertad” (Matta).⁹¹ En este texto también se plantean otros postulados que el autor

básico de gobierno de la Unidad Popular: candidatura presidencial de Salvador Allende. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile
www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7738.

⁹¹ *La Guerrilla interior* de Roberto Matta se difundió en el diario *El Siglo*, el 31 de enero de 1968. El texto en su integridad se halla en <https://revoluciondemocratica.cl/la-guerrilla-interior-por-roberto-matta>

defiende y proclama en sus visitas a Chile y son principalmente estas ideas políticas las que lo unen a las acciones artísticas de gran connotación ideológica que ya llevaban adelante los integrantes de la Brigada Parra.

En 1971 al cumplirse un año del restablecimiento de las relaciones diplomáticas comerciales entre Chile y Cuba, Matta realiza su muestra *Chile-Cuba por Matta* en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. En este sentido tanto para Matta como para la BRP fue “la promesa política del gobierno de la *Unidad Popular* la que cautivó el imaginario progresista alrededor del mundo” (Hite 9). Invitado al cambio de mando y a la asunción de Salvador Allende al gobierno, Matta se establece durante 3 meses para generar una serie de actividades de arte y política y deja así planteadas las bases para el proyecto mural.

3.2.4 Análisis de la obra: estéticas, visualidades y discursos

El 14 de noviembre de 1971 Roberto Matta comenzó la realización del proyecto mural en la piscina pública de la Municipalidad de *La Granja* (fig.55-56) ubicada en los suburbios de Santiago. Concebido como un homenaje al primer año del Gobierno del Presidente Salvador Allende, de allí su nombre de *El primer gol ...*, la obra era parte también de los preparativos que en paralelo se organizaban ante la visita de Fidel Castro para ese acontecimiento.⁹²

⁹² “Uno de los hitos más relevantes durante el gobierno de la *Unidad Popular* fue la visita del líder de la revolución cubana, Fidel Castro que aterrizó en Antofagasta el 10 de noviembre de 1971. Durante la visita, que se extendió por tres semanas, se establecieron las bases de cooperación mutua entre los procesos políticos liderados por Salvador Allende y Fidel Castro, la que a mediano plazo sería decisiva para el progreso del socialismo en Chile. Durante los 23 días que Castro permaneció en Chile... visitó diversos centros universitarios, siendo el más emblemático su encuentro con jóvenes militantes en la Universidad de Concepción. En cada ciudad lo esperaban masivas concentraciones de personas, lo que culminó el 2 de diciembre en su discurso de despedida en el Estadio Nacional de Santiago” (Biblioteca Nacional de Chile).
<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31433>



Fig.56 y 57 *El primer gol del pueblo chileno*. Registro fotográfico Museo de Arte de Chile.1971 jpg.

El mural de cuatro metros por veinticinco se realizó en colaboración con los artistas de la Brigada Ramona Parra, a partir de un grueso muro de concreto construido el año anterior con

expresas indicaciones de Matta en el espacio público de la piscina. En ese muro, la idea era crear una obra de líneas horizontales que al igual que un comics tendría una lectura, una narrativa y una lógica de funcionamiento propia. Su lectura de izquierda a derecha era una mezcla de figuras humanoides y viñetas, las que recurrían a expresiones populares alentadoras al cambio político de la *Unidad Popular*. Considerándose ese enfoque como un proceso de “alfabetización visual” (Matta 18), la creación buscaba movilizar a la comunidad y a los artistas brigadistas. Por tal motivo, el mural conformó parte de las obras de los colectivos artísticos que se organizaron con anterioridad y posterioridad al Gobierno de Salvador Allende en el marco de la convocatoria por parte de la UP.

Las acciones emprendidas para la construcción del muro bajo la concepción y supervisión de Matta se vieron optimizadas con sus conocimientos arquitecturales; estos permitieron, con el uso de planos inclinados, una cierta protección de la intemperie. Con el fin de mantener una atención centrada en las figuras y su narrativa se recurrió a un lenguaje icónico popular y por ello en la obra se representa una de las pasiones deportivas de Chile, el fútbol, que con un lenguaje de acceso sencillo exterioriza, en plena concordancia con su entorno, la naturaleza de un trabajo en equipo. En el mismo se bosquejaron las primeras formas de humanoides que caracterizaban la estética de Matta de los años setenta, en cuyo período se hace cada vez más frecuente la presencia de “figuras antropomórficas, así como la introducción de contenidos eróticos y lúdicos” (M.N. de Bellas Artes de Chile). Matta experimentaba con estas formas cuasi humanas ya en 1946 mientras vivía en Nueva York; las figuras humanoides reflejaban su familiaridad con el surrealismo y sus propias composiciones espaciales. Los críticos coinciden en que, como muchos artistas de su tiempo, Matta expresaba en estas figuras biomórficas su inquietud por el estado del mundo en la II Guerra Mundial; y sus dibujos de mediados y fines de la década de 1940 se interpretan como

“morfologías sociales que abordan la crisis social del grupo expresionista abstracto de Nueva York” (Carter 12).⁹³ Recordemos que, terminada la Segunda Guerra Mundial, el arte surrealista fue perdiéndose o transformándose, aunque en Matta parte de ese lenguaje artístico estuvo presente en los grandes lienzos y en algunos murales como el que se analiza.

En consecuencia, el mural se concibe desde una perspectiva de uso social del arte, representado por una cancha de fútbol cuyos jugadores tienen las formas típicas de Matta. Con ellas construye una narrativa popular a la que se le añaden expresiones escritas en forma de globos de historieta. Además, con el fin de mantener la unidad entre las imágenes y el texto se ven presentes en la obra personajes que con frases en forma de viñeta de historieta (denominadas también globos) refuerzan y potencian el mensaje. El concepto de un juego alentador rodea el contenido colorido del mural, y las figuras humanoides con cantidad de brazos, ojos saltones, múltiples piernas y pies generan una dinámica humanística. Pensado principalmente para captar la atención de los niños que utilizaban la piscina a través de los colores y sus figuras contorneadas en color negro, la obra se asemeja a una gran página de comic. Las palabras “vida” y “vencer” también se escuchan en las voces imaginadas del público que alientan o se alientan a seguir en la dirección política adoptada que, para el entender de Matta y de los brigadista, era la que Chile debía mantener. También se hallaba en la obra original la expresión “Si tú te dispones a amar la vida, eres un hombre libre”, pero, tal como he expresado, fue una de las áreas en las que el borrado fue más intenso y por tanto no se ha podido recuperar.

⁹³ En lo que respecta al adjetivo biomórfico/a, [e]n pintura o escultura, las formas o imágenes biomórficas son aquellas que, aunque abstractas, hacen referencia o evocan formas vivas como las plantas y el cuerpo humano. El término procede de la combinación de las palabras griegas bios, que significa vida, y morphe, que significa forma. Biomórfico parece haber empezado a utilizarse en torno a los años 30 para describir la imaginería de los tipos más abstractos de pintura y escultura surrealistas”. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/biomorphic>

Ver la obra nos permite imaginar una hinchada fanática ubicada en las formas de gradas que alienta a los protagonistas del partido y por supuesto hay un arco y una pelota siendo ella la que se transforma en una transición de colores que culminan en el rojo que marca el gol. El goleador tiene en su globito la frase “el primer gol de Chile” que representa, como se ha dicho, el primer año del gobierno de la *Unidad Popular* que para Matta era el tipo de gobierno representativo de sus ideas políticas. Aunque no se trata de una lista exhaustiva, a continuación se mencionan algunas de las frases de aliento popular que se hallan ubicadas en diferentes lugares del mural y entre ellas se destacan los juegos de palabra tales como “hay que crear para creer”, “corre que te pilló”, “en vez de darse la mano, darse una mano” (Matta, Brigada Parra).

Estos mecanismos que juegan semánticamente entre imagen y texto fueron planteados por Roland Barthes cuando a través de los términos anclaje y relevo, nos acercaba a su concepto de dinámica relacional de ambos componentes. El mismo establece que los textos (en el caso analizado, las frases) conducen al lector a través de los distintos significados de la imagen y la función de relevo, que se hace más evidente en los comics, permite confiar a la imagen la mayor carga de información (36-38). A partir de ello se genera una relación abierta a una serie de reinterpretaciones siendo este sistema intertextual el que permite la asociación con los referentes externos a la frase. De este modo, y ya en forma de análisis intertextual, la frase “Ven seremos” que comúnmente era utilizada en las proclamas y slogans de la izquierda política no es una expresión pregonada solo en Chile sino también internacionalmente. El “Venceremos” fue pregonado por los Partidos Comunistas de la época sobre todo en Cuba, y en general en Latinoamérica donde las ideas de izquierda se desarrollaron de forma precipitada en los años 70 (los peronistas de Argentina lo tienen en su himno partidario como así también el combatir al capital). Además la *Unidad Popular* de Allende era en sí misma una coalición de partidos de

izquierda y por tanto su base política utilizaba las terminologías internacionales de ese momento. Si bien la izquierda política era la mayoría representativa en la coalición, las intenciones generales conformaban un estilo propio de socialismo que era respaldado por otros países de la región hasta la llegada del período de dictaduras que se diseminaron por Latinoamérica en la década de los 70.

Desde otro ángulo, las técnicas muralistas de propaganda (los rayados), que se habían desarrollado en los años anteriores en pocas horas y en la clandestinidad de la noche, distaban en mucho de los tiempos de creación del mural con Matta. La pintura brigadista era de índole activista y basada en consignas claras desde lo textual y desde la utilización monumental de íconos fácilmente reconocibles como la bandera de Chile, la estrella, o el martillo y la hoz, todos elementos representativos del partido comunista y que los brigadistas usaban a diario en sus intervenciones. Sin embargo, si bien ellos están presentes en el mural en pequeños espacios, muchos de estos íconos fueron reemplazados en su sentido semántico por frases como “haz que tu izquierda conozca tu derecha”, con alusión directa a ambos extremos políticos.

Al ser esta obra una combinación de dos estilos diferentes, para los tiempos del arte de las brigadas el mural no se realizó con la velocidad a la que estaban acostumbrados a trabajar, es decir nunca más de una noche de intenso trabajo. Contrariamente, la producción colectiva se preparó con detalle, su ejecución fue una semana intensa de creación y la comunidad se vio convulsionada por la prensa. Centrado en sus figuras, fue el artista quien dejó en manos de los brigadistas el color y el accionar colectivo en el muro. Para Roberto Matta esta obra no podía representarlo como un artista canónico y por ello expresaba en la revista *Ramona* “la idea partió de la Municipalidad que me pidió que pintara un mural aquí. No podía ser tipo museo, se me ocurrió hacerlo con los muchachos porque si van a cambiar las cosas, tiene que cambiar la idea de museo. Los museos tienen que ser todas las calles y no lugares cerrados” (Politzer 8).

En la época, la creación en el espacio artístico de Chile se veía acrecentada por los procesos de estímulo a las artes generado desde el propio gobierno y la prensa se hacía eco de esta creación. El proceso de preparación del muro y la pintura constituyó también una interrelación de saberes y materiales, ya que la brigada producía con materiales de muy baja calidad (tierras y aglutinantes naturales), pero Roberto Matta introdujo en este mural sus técnicas para la preparación de bases y sus pinturas especiales. Es por esta razón que en la restauración se pueden encontrar las capas de preparación o base, tal como se realiza para la preparación de una tela para cuadros, lo que permite luego una mayor adherencia de las capas pictóricas. Las mismas circunstancias técnicas permitieron la recuperación de gran parte del mural original.

Como registro gráfico de archivo durante la producción se recurre a las imágenes de Matta y a las de la brigada en plena acción creativa; esto se puede apreciar en la revista *Ramona* (fig. 57-58) que dedica un espacio de varias páginas a imágenes y reportajes sobre sus creadores.⁹⁴ En ese período las tomas fotográficas no eran un proceso habitual para las brigadas dado su costo, la clandestinidad y la necesidad de rapidez en la ejecución. No obstante los pocos registros del mural se hallan en la prensa de carácter comunista o de izquierda (revista *Ramona*, diarios *Principios* o *El Siglo*) y se remiten a la figura de Matta como protagonista central. Para la época este tipo de estrategia combinada de arte y política se extendía con más asiduidad en las calles y servían de táctica, al decir de Pablo Neruda, de “bella acción policrómica” (Cleary 194).

⁹⁴ La revista *Ramona* “se originó a partir de una iniciativa de las Juventudes Comunistas, con el objetivo de abarcar el nicho de las revistas juveniles, es decir, una publicación que fuera atractiva para la juventud pero con la diferencia de que se proponía otros temas de fondo, tal como se señala en su primer número: “La revista desea ayudar a organizar la alegría y el trabajo de los jóvenes que construyen hoy el porvenir de toda su generación, eliminando la explotación, la desigualdad y el engaño en Chile y en todo el mundo” (Fernández-Niño 2).

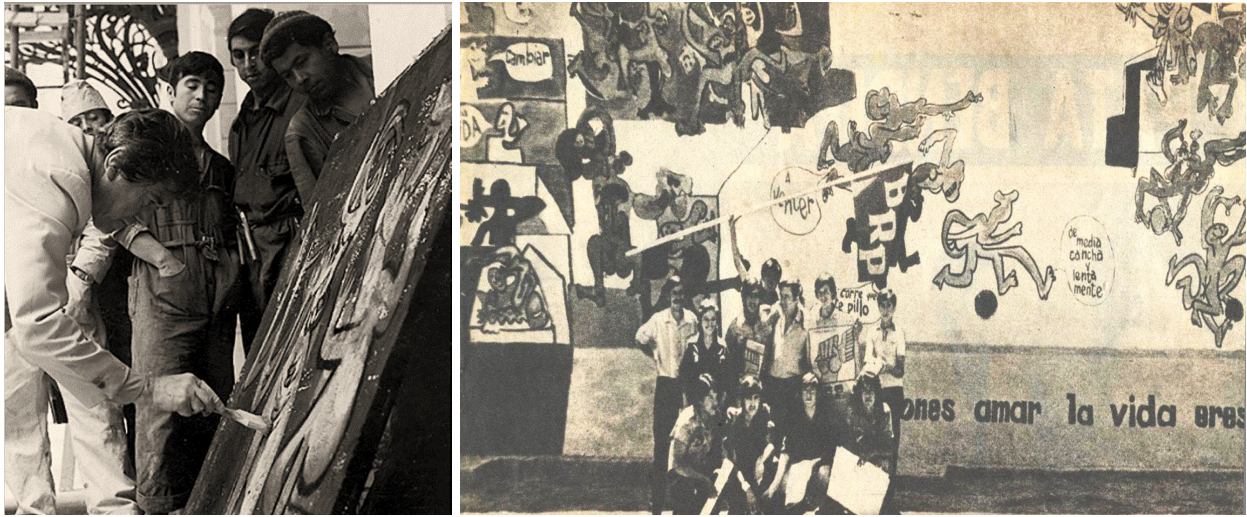


Fig.58-59 Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, *Matta cien*. Catalogo 2021

Las imágenes del mural representan en parte las preocupaciones de ambos creadores aunadas en el interés del artista de rescatar el arte popular callejero. Así lo planteaba: “lo que a mí me interesa es que salga un arte de abajo hacia arriba y no de arriba hacia abajo dice Matta mientras sigue dibujando unas figuras microbianas (Politzer 8). El mural fue terminado el 25 de noviembre e inaugurado por autoridades municipales, la presencia de los artistas y de la comunidad.

A modo de recapitulación la obra colectiva fue pensada al estilo Matta, pero ejecutada con el marco artístico-político del trabajo en equipo de la Brigada. Es una síntesis acabada de las acciones artísticas que suponen no solo abordar el arte mural por su monumentalidad sino por su indudable grado de representatividad social. Por ello la construcción de un muro en la piscina municipal de la comuna y un gran comic cuyo eje central era el trabajo en equipo por la nueva democracia conformaba un claro legado a las futuras generaciones. Todos los elementos planteados aquí en cuanto a la creación, su entorno político y social, su conexión con el lugar y con las trayectorias muralistas de Chile deja sentadas las bases para el análisis de su patrimonialización ligada a los conceptos de patrimonio de proximidad y su carácter conmemorativo.

3.3 Instancia II

El borrado y las circunstancias político-sociales

Durante la dictadura militar de Augusto Pinochet Ugarte, la ruptura de la democracia enfrenta al pueblo chileno a una serie de medidas: entre ellas el Decreto Ley N° 27, del 24 de septiembre de 1973, que disolvió el Congreso Nacional y estableció el cese de las funciones de los parlamentarios; el Decreto Ley N°77, del 13 de octubre de 1973, que declaró ilícitos y disolvió los partidos políticos de izquierda e instaura el Estado de Sitio en todo el país.⁹⁵

El gobierno dictatorial se mantuvo en el poder hasta 1990, año en que la vuelta a la democracia da lugar a un período de reconstrucción institucional que estableció diferentes mecanismos de restablecimiento democrático, entre ellos algunos ligados a las expresiones del arte.⁹⁶ La serie de producciones muralistas del período de campaña electoral y aquellas realizadas durante el gobierno de Allende estuvieron en la mira de las nuevas políticas culturales. Denominada postdictadura o transición, este ciclo generó una serie de leyes que propulsaron diferentes políticas de acuerdo o desacuerdo que intentaron cerrar las brechas generadas por la dictadura.⁹⁷ Entre ellas se destacan la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1991), también llamado *Informe Rettig*; el Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y

⁹⁵ La autodenominada “Junta Militar gobernó el país hasta el 11 de marzo de 1990 y en sus comienzos estuvo integrada por el general Augusto Pinochet Ugarte, Comandante en Jefe del Ejército, general Gustavo Leigh Guzmán, Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea, almirante José Toribio Merino Castro, Comandante en Jefe de la Armada, y por el general César Mendoza Durán, General Director de Carabineros.” Periodo 1973-1990 Régimen militar Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (BCN). <https://www.bcn.cl/portal/>

⁹⁶ Es elegido para el período 1990 – 1994, el candidato Patricio Aylwin Azócar, el cual asumió el mando el 11 de marzo de 1990. Sin embargo, Augusto Pinochet continuó siendo el Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas hasta el año 1998.

⁹⁷ No se halla un consenso para el final de este período pero se establece su comienzo entre el plebiscito de octubre de 1988 y la proclamación de Patricio Aylwin como candidato presidencial.

Tortura (2004); o la recuperación de los archivos de la Dirección de Inteligencia Nacional conocida como DINA, entre otros documentos.⁹⁸ Este nuevo marco institucional permitió una serie de investigaciones sobre el destino del mural y en las nuevas políticas llevadas adelante en el período de vuelta a la democracia, los archivos y testimonios daban cuenta de versiones diferentes en cuanto a su suerte. Cabe aquí interpretar que estas activaciones de la memoria al igual que el archivo no son “como un espacio muerto, sino como un espacio vivo de disputas políticas y sociales” (Jelin et al.12).

Es por ello por lo que en la recuperación del mural deben considerarse dos componentes claves: las intervenciones técnicas y las administrativas o legislativas. Las primeras son parte del acercamiento al mural como objeto material el cual permite establecer diferencias entre las intervenciones técnicas de restauración y conservación. Una intervención técnica posiciona al mural como obra de arte a rescatar y por tanto interesarán sus materiales, su estado de conservación, sus formas y sus procesos de restauración, como así también otros elementos mecánicos-artísticos realizados por especialistas en restauración y conservación. Por otra parte la perspectiva administrativa se halla en amplia concordancia con los mecanismos legales y acciones de agentes culturales que intervienen de forma reglamentaria y financiera para que estos procesos de restauración y patrimonialización se concreten.

Como sucede con gran parte de estos mecanismos de borramiento, lo primero que se busca es algún referente que permita confirmar la existencia o no de la obra. Sin embargo y dado el contexto histórico-político estas indagaciones arrojaron resultados variados; por ejemplo, en la

⁹⁸ Para una información detallada de este período y sus aspectos políticos-sociales, la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile dispone de un sitio que permite acceder a documentos y otros contenidos. <https://www.bcn.cl/portal/>

comunidad algunos señalaban que había sido destruida por las milicias y otros aseguraban que el muro seguía en el predio de la piscina que no se utilizaba desde así muchos años. Lo que era posible de afirmar es que, si se encontraba el muro, se podrían evaluar las condiciones de la estructura y establecer las posibilidades de su recuperación. Comprobada su existencia física (encontrado el mural en su espacio original), esta primera constatación dio paso a una intensa búsqueda en los archivos históricos, en la prensa y en la comunidad misma, la preexistencia de elementos precisos que permitieran determinar la posibilidad real de restauración del mural. Originariamente un grupo de estudiantes de arte de la Universidad de Chile iniciaron una búsqueda en base a las presunciones de su existencia y con la intención primera de recrear la obra. Así lo explican: “la idea era juntarnos con artistas plásticos y algunos connotados de la pintura ... y recuperar una obra simbólicamente. Repintarlo y recuperar el simbolismo que tuvo alguna vez, pero nunca restaurarlo” (Gilbert citado en Ramírez Leiva 95).

Tal como sucede en la mayoría de los casos de rescates de obras de interés local y que no tienen apoyo de fondos privados, en la comuna las posibilidades de financiación de estas técnicas de restauración fueron reevaluadas varias veces, ya que competían en prioridad con necesidades consideradas más urgentes para la comunidad. Es finalmente en 2005 que se decide la intervención en vías de una restauración, desistiendo de la idea inicial de los estudiantes de arte de realizar una nueva obra que reinterpretaba las ideas originales del mural. A partir del 2006 se llevó adelante el proceso de restauración que duró casi 2 años, lográndose la recuperación de aproximadamente más del 80% de la obra. Este trabajo multidisciplinario fue realizado por un equipo de expertos, encabezado por el Director del Departamento de Restauración del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Francisco González Lineros. Si bien el rescate se realizó con fondos municipales, el

gobierno regional de Santiago colaboró luego financieramente para la restauración y conservación de la obra.

Como se puede observar en la foto tomada alrededor del año 2000 la piscina se halla aun en funcionamiento (fig. 6) y en la imagen del 2006 (fig. 7), el muro ya no tenía la piscina como marco y se hallaba cubierto de una capa de pintura rojo borravino que era la última capa visible. También se pudo comprobar que bajo las sucesivas capas aquella que se encontraba en contacto directo con la obra era un capa de pintura a la cal. Una de las cualidades particulares de la pintura a la cal es que permiten cubrir superficies de manera muy económica y rápida, e increíblemente fue la protagonista, sin intención, de una protección extra por su carácter de película protectora dada la exposición que tenía la obra a la intemperie. Con las primeras muestras se lograron evaluar las posibilidades, que siempre son inciertas, dado que la superposición de diversos materiales hace en muchas caso impredecible el éxito.



Fig.60 Registro fotográfico del muro de *El Primer gol del pueblo chileno*, aproximadamente el año 2000.



Fig.61 Registro fotográfico del muro de *El Primer gol del pueblo chileno* de aproximadamente el año 2006.

El retiro de la primera capa permitió establecer la selección de materiales que se utilizarían en el proceso de retiro; básicamente lo que se buscaba era determinar si determinados disolventes podrían perjudicar la capa pictórica de base, es decir la pintura mural propiamente dicha. Los sucesivos repintes en muchos casos ligados al borramiento realizado durante la dictadura no eran resultado de aplicaciones casuales. Esto cobra especial sentido dado los objetivos de eliminar todo registro que contuviera discursos de apoyo a las políticas de Allende y que se ve claramente expresado en el Primer comunicado de la Junta. Lo cito a continuación:⁹⁹

Teniendo presente que: 1.- La gravísima crisis social y moral por la que atraviesa el país; 2.- La incapacidad del Gobierno para controlar el caos; 3.- El constante incremento de grupos paramilitares entrenados por los partidos de la Unidad Popular que llevarán al pueblo de Chile a una inevitable guerra civil, las Fuerzas Armadas y Carabineros deciden:

⁹⁹ Bando No. 30 del 17 de septiembre de 1973. Primeras declaraciones de los miembros de la junta militar Biblioteca Nacional de Chile, en: Salvador Allende Gossens (1908-1973) <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92134.html>

- 1.- El Presidente de la República debe proceder a la inmediata entrega de su cargo a las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile.
- 2.- Las FF.AA. y Carabineros están unidos para iniciar la histórica y responsable misión de luchar por la liberación de la Patria y evitar que nuestro país siga bajo el yugo marxista; y la restauración del orden y la institucionalidad;
- 3.- Los trabajadores de Chile pueden tener la seguridad de que las conquistas económicas y sociales que han alcanzado hasta la fecha no sufrirán modificaciones en lo fundamental;
- 4.- La prensa, radios difusoras y canales de televisión adictos a la Unidad Popular deben suspender sus actividades informativas a partir de este instante. De lo contrario recibirán castigo aéreo y terrestre;
- 5.- El pueblo de Santiago debe permanecer en sus casas a fin de evitar víctimas inocentes.

Firmado: Augusto Pinochet Ugarte, Comandante en Jefe del Ejército; José Toribio Merino, Comandante en Jefe de la Armada Nacional; Gustavo Leigh, Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea de Chile, y; César Mendoza Durán, Director General de Carabineros.

Junta Militar de Gobierno; Santiago, 11 de septiembre de 1973. (*El Mercurio* 3)

Se desprende del comunicado los objetivos generales de silenciamiento del nuevo régimen. Se trataba del borramiento del autoproclamado nuevo gobierno chileno. Se debe subrayar que el concepto de limpieza en la trama dictatorial consistía en una serie de reglamentaciones de facto en las cuales se exaltaba la relación entre el orden y la limpieza que concernía tanto a espacios como a ciudadanos. El diario *El Mercurio* señalaba el 16 de septiembre, 3 días después del golpe, bajo la imagen de su nota titulada *AA. y Carabineros se Unen a los Chilenos en la Misión Redentora*

de la Recuperación Nacional que “En todos los barrios de la capital se registró ayer una gran actividad para volver a dar a la ciudad un aspecto de limpieza. Algunos vecinos limpian de leyendas políticas las paredes de una cuadra” (17). En los días subsiguientes este imperativo que conectaba orden y limpieza se aplicó con gran alcance, y por sobre todo en aquellos registros gráficos cuya estética y proclama se asociaban al destituido gobierno democrático. Es por ello por lo que el blanqueamiento se hizo presente en los muros, y el mural sin lugar a duda reunía todas las condiciones para ese proceso de censura. En efecto había sido realizado en una comuna como *La Granja* caracterizada por su fuerte actividad comunitaria, por un artista que apoyaba regímenes de izquierda, con colaboradores como la Brigada Ramona Parra cuya marca distintiva era su accionar político ideológico en el arte; y además era una realización en homenaje al gobierno de Salvador Allende. La llamada limpieza o borramiento de cualquiera de las formas icónicas o simbólicas del gobierno anterior constituían uno de los objetivos fundamentales del gobierno de facto, todo ello camuflado tras la idea de orden. El mismo periódico el 15 de septiembre de 1973 en su nota “Aseos de Santiago” expresaba:

La indiferencia y, en muchos casos, el estímulo oficial a las brigadas propagandistas que cubrían con leyendas, afiches o cartelones burdos los muros de propiedades y obras públicas, hicieron cundir el desaliento respecto al provecho de pintar fachadas o limpiar las aceras. Tal actitud debe cambiar ahora. (...) por elemental prevención sanitaria. La experiencia mundial certifica que al predominar el abandono y el desaseo encuentran terreno propicio para florecer diversos tipos de enfermedades. (Diario *El Mercurio* 3)

Este discurso que asocia el aseo al orden público, como asimismo los discursos donde se coliga a las ideas contrarias al gobierno de facto (las de izquierda mayormente) como

enfermedades que se debían extirpar, caracterizaron al régimen de Pinochet y otras dictaduras de la época en América Latina.

Si retomamos las formas ya expresadas de la construcción estética del mural, estas se hallaban vinculadas en gran medida a las figuras típicas de Matta comparadas con microbios o formas orgánicas no del todo humanas; y aunque sabemos que los mecanismos de las fuerzas militares no realizaron análisis muy complejos para ejercer su poder de censura, en el registro iconográfico, estos elementos son importantes. La idea de una propuesta ideológica de izquierda que reunía una serie de íconos izquierdistas con figuras microbianas que representaban al pueblo, aunado a la proclama de apoyo al gobierno de Allende era, en los criterios de accionar dictatorial, lo que justificaba la acción de borrado. Por otra parte, el resultado de los análisis de la restauración demostró que había zonas que habían sido atacadas con mayor impacto. Las mismas, y no casualmente, correspondían a aquellas con mayores referentes entendidos como revolucionarios por la dictadura de Pinochet. Los informes dejan testimonio que las zonas donde había banderas cubanas y soviéticas “fueron retiradas con espátula y raspadas con disco de taladro. Estas marcas, estas laceraciones nos parecieron muy interesantes que quedaran así como documento histórico. Esto es muy importante, porque es un documento real” (Ramírez Leiva 106). Tal como lo han registrado los restauradores la superficie del mural presenta marcas puntuales de un intento de borramiento específico de símbolos más allá que la superficie en su totalidad fue parte del llamado proceso de limpieza llevado a cabo anteriormente durante el gobierno de facto.



Fig.62 Registro fotográfico *Espacio Matta* del muro de *El primer gol del pueblo chileno* luego de la restauración



Fig. 63 Registro fotográfico *Espacio Matta* del muro de *El primer gol del pueblo chileno* luego de la restauración

Terminadas las técnicas de remoción de las capas de pintura, alrededor de 14, y llegándose a la capa del blanqueado con cal, gran parte de las figuras y textos fueron dando lugar a una recuperación muy importante en calidad y superficie (fig. 61-62. Como explica Mono Gonzalez, artista-organizador de la Brigada Parra, “en Chile con la dictadura lo primero que se hizo fue borrar toda manifestación popular que se hubiera hecho o que se hubiera destacado en el gobierno popular, que hubiera sido como una marca de desarrollo cultural del gobierno popular” (15:22). Como es previsto normalmente en los procesos de restauración, se utilizaron marcas con trazos del mismo color pero interlineados para aquellas áreas que se pudieron recuperar solo en parte y, tal como técnicamente se realiza, se agrega una superficie de transición (que consiste en un interlineado) para dejar registro de la intervención pero a la vez completar visualmente la imagen.

3.3.1 Los procesos de legislación, la construcción patrimonial y la conmemoración.

La restauración del mural culminó en abril del 2007 y entre los años 2008 y 2009 se construyó el *Centro Cultural Espacio Matta* en la comuna de *La Granja* inaugurado el 11 de Abril de 2010. El mismo centro cultural contiene el mural en su interior y su nominación como Monumento Nacional por el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN) se realizó el 10 de Abril del 2015. Dos aspectos surgen desde el campo legislativo: por una parte, la ley que legisla sobre monumentos nacionales, y la ley propiamente dicha ligada al mural que se encuadra en la anterior. La legislación de monumentos nacionales creada en 1925 fue modificada en diversas oportunidades y, en su última versión, su artículo 1 establece, entre otros, que: “son monumentos nacionales y quedan bajo la tuición y protección del Estado, ...objetos de carácter histórico o artístico... y, en general, los objetos que estén destinados a permanecer en un sitio público, con carácter conmemorativo” (ley 17288). En el caso del mural reúne las condiciones enumeradas como monumento nacional y extiende su carácter conmemorativo al tratarse de un objeto que ha

sido rodeado de un dispositivo de protección legal que favorece los procesos de conmemoración (aniversario de Matta, actos relacionados a la vuelta a la democracia, a la memoria dictatorial y otros). Las conmemoraciones acrecientan esta identidad comunal local de pertenencia tanto del objeto como del espacio y ambos se transforman en patrimoniales y conmemorativos por su valor de proximidad espacial y relacional. Conmemorar, como lo expresa Isabel Piper, “es sumergirse en la experiencia de la memoria colectiva, es poner en práctica el recordar haciendo presente aquello que nuestra sociedad sintió y pensó. Pero no se conmemora cualquier acontecimiento sino aquel que le otorga significado a lo que somos” (1). Estas formas activas de recordar individual y colectivamente a partir de un objeto elegido como portador muestran la necesidad de otorgarle una vocación relacional donde todos y cada uno de los miembros de la comunidad tiene derecho sobre la forma de recordar su historia.

En este esquema se evidencia que los espacios conmemorativos no tienen que ser necesariamente monumentos y la diferencia particular con esta obra radica en la evidente influencia del patrimonio nacional tradicional. Es indudable que este espacio hubiera servido como un lugar de conmemoración local con alto valor patrimonial sin necesidad de ser designado como monumento nacional. Así entendido desde las grandes instituciones nacionales este hecho determina la puesta en marcha de decretos y leyes que permiten ejecutar medidas de protección. De forma casi automática los procesos dirigidos por las instituciones resignifican al objeto mismo y su función primera de objeto de arte representativo al mismo tiempo que oficializan lo ya determinado por la comunidad.

Ahora bien, es pertinente mencionar que la obra en sí misma en el momento de su creación representaba parte de un acontecimiento político-social de índole nacional, pero con un

compromiso estrictamente local, puesto que la intención era que permaneciera en el espacio público de uso comunitario como era anteriormente la piscina. Gestado como una iconografía que captara sobre todo la atención de los niños de los alrededores, el mural cumplía las veces de formador de memorias. Prevalen en el rescate comunitario todos los elementos necesarios para transformarse en un patrimonio de proximidad de significado local dentro de la periferia de Santiago. El estudio y la aprobación de una reglamentación de tipo nacional necesita de un disparador de interés general y en este caso el foco de atención era Roberto Matta y su trayectoria y reconocimiento internacional. Y asimismo los procesos de patrimonialización se ajustan a mecanismos en los cuales las leyes, los fondos destinados a la restauración y conservación, los dispositivos interpretativos y los discursos patrimonializadores trabajan en paralelo a los procesos materiales y técnicos de restauración y en este caso de reconfiguración del entorno de la obra. En el 2015 el Consejo de Monumentos Nacionales declaró el mural monumento nacional, en la categoría de monumento histórico.¹⁰⁰ Más precisamente el 10 de abril del 2015 el Consejo de Monumentos Nacionales oficializa la nominación pedida por Felipe Delpin Aguilar, Alcalde de la Comunidad de *La Granja* para que el mural sea declarado monumento histórico. Se destacan entre otros el valor que el mismo tiene para la comunidad dado que su creación se realizó “en el marco de la implementación de las políticas de Estado, para la inclusión ciudadana de los sectores

¹⁰⁰Recordemos que el Artículo 1.º de la ley que legisla sobre monumentos nacionales en Chile establece categorías para determinar el tipo de bien dentro de los denominados monumentos nacionales. Los mismos quedan bajo la tuición y protección del Estado. En el caso del mural analizado “Declara monumento nacional en la categoría de monumento histórico al mural “El primer gol del pueblo chileno” de Roberto Matta, ubicado en la comuna de la granja, provincia de Santiago, región metropolitana” (LEY N° 17.288). El mural se halla en la categoría de Monumento u objetos de carácter histórico o artístico. Su tuición y protección se ejercerá por medio del Consejo de Monumentos Nacionales, en la forma que determina la presente ley.

marginales de Santiago” (Decreto 000124). Se enfatizan los procesos de borramiento llevados a cabo por la dictadura y su restauración entre 2006 y 2007 junto a la planificación y puesta en obra del edificio de la actual *Corporación Cultural La Granja* que contiene el mural. La LEY N° 17.288 establece:

Que, los valores históricos que se identifican en el mural son los siguientes:

a) Roberto Matta es uno de los más destacados artistas chilenos del siglo XX, lo que lo ha hecho merecedor de múltiples reconocimientos, entre ellos, el Premio Nacional de Arte (1990), el Premio Príncipe de Asturias de las Artes (1992) y el Premium Imperiale de Pintura (1995).

b) Fue la primera obra en Chile en la que intervino tanto el autor como la Brigada Ramona Parra, como ejemplo de complementariedad de saberes y prácticas estéticas hasta entonces desvinculadas.

c) El mural testimonia un momento histórico en el que el Estado concibió el arte como expresión accesible a toda la ciudadanía. Para cumplir con este propósito proyectó nuevos circuitos de exhibición, fuera de la institucionalidad del sistema del arte convencional de los museos o de las galerías de arte.

d) Es una obra que logró ser rescatada tras un meticuloso trabajo de restauración, luego de permanecer oculta por cerca de 33 años, debido a una acción de censura de las autoridades de la época.

e) El título “El primer gol del pueblo chileno” alude y conmemora el primer aniversario del gobierno de la Unidad Popular en Chile (2).

Como podemos apreciar los discursos de rescate de la obra por parte de los especialistas en arte y en restauración otorga un valor legal que magnifica y transforma la justificación para su nominación que parte de su valor local y arriba a una reivindicación legítima para todos los ciudadanos de la nación. Precisa claramente que el valor de la obra se centra en su artista principal, Matta, por el reconocimiento que este tiene a nivel mundial. Particularmente destaca la colaboración de la Brigada Ramona Parra como una complementariedad de saberes que el artista puso en práctica. Reivindica su historicidad y la capacidad de hacer de este arte algo accesible a la ciudadanía fuera de los formatos y circuitos canónicos de un arte con mayúsculas.

Las formas legales posicionan al mural en un circuito de monumentos nacionales periférico. Este rasgo particular de anclaje en un área periférica de Santiago, cuyas características comunales le permiten conectarse más fácilmente con su territorio, lo posicionan en una nueva categoría de patrimonio denominada de proximidad. El concepto de proximidad puede entenderse desde diferentes enfoques que aglutinan interpretaciones que van desde la geografía y la economía (Trucco 2021; Balland Boschma, Frenken 2015); proximidad y turismo sostenible (ADN tourisme 2024; Durif, François-Lecompte, Prim-Allaz 2017); y también a través de la noción de familiaridad y su carácter pintoresco (Bensard & al., 2004 Díaz y Llurdés 2013; Chunikhina 2013). Esta idea de proximidad está actualmente en el centro de los debates sobre las políticas culturales locales, municipales y regionales. Si bien el concepto se ha difundido mayormente con relación a las políticas culturales, como lo entiende Nicolas Barbieri la proximidad es una herramienta para la creación y potenciación de las identidades colectivas y la promoción del sentido de pertenencia comunitaria (15). Desde esta perspectiva, el concepto de patrimonialización, basado en la idea de proximidad, se concibe como un mecanismo válido para reforzar la identidad colectiva existente, así como para crear nuevas identidades y avivar el sentido de comunidad.

Todos estos elementos, presentes no solo en el momento de su creación sino también durante la movilización que su restauración generó en la comuna de *La Granja*, permiten comprender la importancia que se le otorga a la obra como símbolo de compromiso comunitario. En su inauguración se escuchaban expresiones como: “yo me bañé en esa piscina pero la historia del mural yo no la sabía, pero así verlo y escucharlo es diferente es más enriquecedor y más todavía que una de mis niñas es la que actúa, te lleva a razonar de otra forma tenemos el deber moral incluso de asistir a esto, ser o no ser de la ideología da lo mismo esto va más allá de ideología” (00:34). Aquí la recuperación de este objeto como identitario despliega en el entorno social un gran orgullo el cual se transmite en la manera en que se fomentan actividades en torno a una obra que en su origen, y por un par de años, fue parte de la cotidianidad. Hace ya bastante tiempo que estos objetos de uso público, como era el muro de la piscina, se ven envueltos en los mecanismos de patrimonialización que emplazan un discurso oficial que los transforma de cotidianos y accesibles a institucionales y revestidos de un imaginario nacional. Es así como quizás el nuevo entorno en parte contradice a lo imaginado y deseado por sus creadores. Luego de su rescate, y al construirse el Centro cultural, el mural se transforma en pieza museal, se lo posiciona en resguardo y bajo los estándares museales de luz, humedad, calidad del aire y otros, que se les brinda a las obras de arte conforme a las políticas de los museos. En otras palabras, si bien en la práctica existe un uso de ese espacio como aglutinador de la comunidad, tal como lo era en el momento de la creación, hoy la obra es exhibida con un entorno casi museal en homenaje a Roberto Matta o, como lo entiende Mono Gonzalez, uno de los brigadistas creadores, “que este lugar aparece como algo sagrado, con respecto a una memoria que es Matta” (16:13).

En los registros de prensa se alude a la intención explícita de Roberto Matta de trabajar con los artistas que habían intervenido en la campaña para la candidatura de Allende, ya que para él

trabajar con las Brigadas “era una especie de manifestación de solidaridad, de amistad” (Guastavino 93). Es esta relación entre el arte político y los rayados la que responde a lo que Cockcroft establece como “the prime distinction between ‘mainstream’ and ‘community’ arts is their relationships to their audiences” (XLV?). Se entiende aquí que existe una cierta discrepancia entre el arte dominante y aquel que representa en mayor grado a la comunidad.

En el caso de la participación de grandes figuras del arte, y tal como sucede en *El primer gol del pueblo chileno*, es el genio y la reputación del artista la que se expresa con mayor fuerza, no solo en la creación sino en los discursos elaborados para respaldar su recuperación. Esta tensión entre el valor de la obra por su artista canónico o por su liderazgo comunitario se halla presente desde la creación. A pesar de la intención de un trabajo colectivo, subyace una especie de jerarquía de Matta sobre los brigadistas que la prensa lo expresa claramente: “El autor y director de orquestade esta obra era Roberto Marta, uno de los 10 mejores pintores del mundo, según los críticos europeos” (Poltzer 9). Puestos en evidencia estos rangos del orden del arte y las posibles visiones de cómo se expresan dentro de la obra mural podemos establecer que son ambas fuerzas, la individual y la colectiva, las que operan en su pasaje al patrimonio, ya que el mismo se restaura como pieza fundamental de la creación de Matta, y del arte brigadista de impronta política y comunitaria. La misma lógica se presenta cuando profundizamos el análisis crítico y observamos que fue Matta quien impuso sus formas humanoides por sobre la típica iconicidad brigadista además de que “grita algunas instrucciones. Luego se sube a una escalera y con un pincel sigue dibujando unas figuras microbianas” (Poltzer 8). Esta visión de Matta, su fuerza expresiva, sus formas y sus figuras eran totalmente inusitadas para el entorno comunitario, como así también lo eran para los mismos brigadistas. En su momento, el anclaje y apropiación de ese discurso artístico por parte de la comunidad estuvo centrado básicamente en el partido de fútbol representado y su

idea de trabajar en equipo siendo además las figuras consideradas como provenientes de la estética del comic. Y en la memoria de los que frecuentaban la piscina, en su mayoría niños, quedan el recuerdo de unos dibujitos coloridos. Por otra parte, y según las expresiones de los que gestionan el Centro cultural Espacio Matta, entre ellos Alexis Antinao, la creación formaba parte de una expresión que “gráfica muy bien Matta con toda su locura y su imaginaria” (01:15). En ese sentido estas locuciones que interpretan los registros de la comunidad frente a la obra se contraponen o yuxtaponen, de cierta manera, a los institucionales que hacen hincapié en la calidad artística construida en torno a Matta como representante de Chile en el mundo del arte. Locura, creación inusitada, expresión popular, genio artístico, representante del arte en el mundo, la izquierda, la derecha y otras expresiones conviven en los discursos de recuperación del mural. Las mismas ponen en evidencia desacuerdos y contraposiciones de voces que se instauran generados por los denominados usos sociales del patrimonio, usos donde se yuxtaponen la acción e intervención de los diversos actores de estos proceso patrimonializadores; pero, y por sobre todo, cabe aquí destacar la importancia de negociar un gran apoyo e interés gubernamental.

Lo impactante de esta obra es su desaparición total bajo el recubrimiento con pinturas, lo que produjo que las diferentes capas dificultaran su posterior restauración. Este proceso material conllevó paralelamente a la restauración de las memorias asociadas al proyecto y desencadenó una serie de contradicciones memorísticas ligadas a las diversas interpretaciones de su valor histórico y patrimonial. Ligada a la historia, la memoria e identidad de la comunidad, y tal como expresa García Canclini: “los bienes reunidos en la historia por cada sociedad no pertenecen realmente a todos, aunque formalmente parezcan de todos, y estar disponibles para que todos los usen” (81). Los bienes que son patrimonializados se impregnan de procesos memorísticos que constituyen y construyen el valor social de esa obra. De allí que las memorias individuales y colectivas antes,

durante y después del borramiento traumático de *El primer gol del pueblo chileno* durante el proceso dictatorial dejaron una huella mnémica ligada a esa difícil etapa en la política de Chile. Claudio Arriagada Macaya, alcalde de *La Granja* expresaba en julio de 2007, ya como adulto y tratando de recordar su infancia, “tengo que haberlo visto, aunque no me acuerdo... no tenía consciencia de valorarlo como hoy lo hago. Uno veía este dibujo, pero no se imaginaba que tan importante era” (en Ramírez Leiva 96). Al enumerar los recuerdos y memorias asociadas a un objeto las mismas pueden verse distorsionadas por el paso del tiempo; sin embargo en los relatos de Arriagada Macaya es evidente su conflicto entre lo que realmente recuerda y lo que Maurice Halbwachs estableciera como la dimensión social de la memoria. Si tomamos las palabras de Arriagada y parafraseando a Halbwachs podríamos decir que esos recuerdos que manifiesta en realidad son evocados desde afuera, en parte son generados de su relación con los grupos de los que forma parte y ellos le ofrecen los medios de reconstruirlos respondiendo temporalmente a sus modos de pensar (9). Este doble carácter individual y colectivo se transforma en una obligación de rememorar la existencia real de esos recuerdos y en una obligación de tener que haber visto para dar testimonio. Lo que se destaca aquí como un mecanismo fuerte de memoria social es que su imposibilidad de recordarlo emerge como una obligación impuesta de manera más enérgica en su caso dado su rol de alcalde de la comuna y su participación en el rescate de la obra. Él debía recordarlo para poder transmitir el valor de su rescate.

Tras estas formas de construcción o reconstrucción de las memorias se establecen diferentes mecanismos discursivos y acciones patrimonializadoras; estas se alinean en un solo objetivo, la recuperación del objeto que en este punto ya es considerado patrimonial. Aquí retomamos la idea de que estas formas de recuperación, tanto física como memorial incluyen la restauración del mismo para instaurar una serie de mecanismos que actúan como enlace social

entre el objeto y la comunidad. En este sentido, Mario Boido señala que la construcción de la memoria remite en ciertos casos a “dos operaciones interrelacionadas e interdependientes pero distintas. Una correspondiente al acto de inventariar el patrimonio recibido, de recuperar las huellas del pasado, y la otra al acto de saldar la deuda con nuestros antecesores, de hacerles un lugar justo en las narrativas identitarias de la comunidad” (230). *El primer gol del pueblo chileno* como objeto patrimonial rescatado se transforma respectivamente en un reactivador de memoria(s) y un recreador de nuevas. Lo sorprendente es que frente a este mismo objeto, las memorias individuales y sociales no solo difieren en sus narrativas, sino que pueden contener y reunir percepciones ideológicas muy disímiles, incluso en algunos casos las mismas se sustentan con signos ideológicos totalmente enfrentados. “Mono” González en 1971 señalaba, como encargado artístico de las BRP y a cargo del equipo de brigadistas durante el trabajo realizado en la piscina de *La Granja*, que “en estos días los medios de información se han preocupado mucho de las Brigadas Ramona Parra. Pero no han hablado precisamente de su labor artística, sino que las califican como grupos de matones” (Poltzer 9). Frente a esta idea de arte popular que se expresa desde lo político fue totalmente enriquecedora la incorporación de la estética de los brigadistas que entendían “que su trabajo es eminentemente artístico y político, por supuesto. Tratamos de educar a la gente visualmente” (Gonzalez 9). Aunque también habían sido calificadas como “brigadas propagandistas que deben limpiarse por prevención sanitaria y como parte del yugo marxista (Junta Militar 1). Consecuentemente durante el período dictatorial esa idea de las brigadas también se conectaba con la idea de grupos armados cuyos miembros fueron perseguidos; algunos se exiliaron, otros fueron ejecutados y muchos permanecieron ocultos. Por el contrario en el texto de nominación del mural como monumento histórico las mismas constituyen una parte fundamental de “complementariedad de saberes y prácticas estéticas” (LEY N° 17.288).

Podríamos decir, recapitulando los estados de la memoria frente al mural, que en cierta manera las mismas pactan frente a esta restauración y descontextualización, un acuerdo que establece tácitamente que las formas de recordar y reinterpretar quedan abiertas a una variedad de interpretaciones. Algunos lo hacen desde el aspecto técnico y las sucesivas capas que debieron retirar para dejar el arte al descubierto. Otros ven en este proceso un resarcimiento frente a las sucesivas intervenciones militares en pro de un borrado de la memoria. Muchos veneran la combinación del artista y las brigadas como un unísono ejercicio de representación política del arte. Mientras que también la idea de recuperación y nominación del bien patrimonial alude a los discursos aglutinantes de la memoria de la nación.

3.3.2 Políticas de (des)acuerdo social y el arte en capas

El planteamiento introducido en este enfoque del mural como objeto de memoria, se halla entrelazado al valor del objeto como centro de disputa. Es consabido que en las crisis sociales y políticas el ataque a las imágenes que representan al poder reinante ha sido una constante simbólica de rebelión frente ese sistema. Este contexto vinculado al mural permite exponer, de alguna manera, las razones de su borramiento como expresión de poder por parte de la dictadura. Siendo una expresión ligada al gobierno anterior, como expresión popular y con un objetivo festivo y reivindicatorio, la necesidad imperiosa de disociar el objeto y su representación de las nuevas políticas dictatoriales era una meta indispensable desde varias ópticas. Por una parte había sido creado por los movilizadores más importantes del arte callejero y el rayado político. Representaba claramente el triunfo del gobierno socialista y veneraba de manera simbólica a su líder. Conformaba una trama visual cuyos elementos sobresalientes eran el trabajo en equipo, las ideas de izquierda, las críticas a la derecha, los íconos izquierdistas de la década de los 70; y sus creadores eran declarados seguidores de líderes en las antípodas de la dictadura.

Revisar actualmente las llamadas políticas de (des)acuerdo social, puestas en marcha al finalizar el período dictatorial chileno, implica analizar en parte los procesos de instauración de una serie de roles sociales que participan en esta recuperación del mural. Los sucesivos gobiernos post dictatoriales, los diferentes grupos de derechos humanos, y la ciudadanía llevaron adelante discusiones relativas a la dictadura. Los especialistas establecen puntos de inflexión dentro del período dictatorial y se debate en “dos campos de discursos que se ubican, con signo invertido” (Richard 29). Por un lado se hallan los victimarios y su orden aplicado con violencia brutal, y las víctimas que rearticula traumáticamente sus voces de disidencia (Richard 29). Frente a estos discursos la obra fue un polo de atención para la represión tiránica por tratarse ella de una fuente de mensajes que no representaban los parámetros del *supuesto reordenamiento institucional*.

El gobierno de facto tenía como uno de sus principales objetivos hacer desaparecer, desde la memoria y desde la materialidad, el período del gobierno de Allende y sus ideas de izquierda. Uno de los propósitos era borrar con sucesivas capas de pintura, cal y otros materiales las huellas icónicas de la obra colectiva al igual que la de sus creadores, por considerarlos a ambos subversivos y revolucionarios. Como lo expresa Alexis Antinao del espacio Matta, la obra “se pudo recuperar después de muchos años que estuvo, casi como un detenido desaparecido” (00:52). Esta comparación es muy significativa en la medida que explicita este paralelismo entre la expresión utilizada y su registro en la memoria cultural y política de los desaparecidos. En efecto los paralelismos que se expresan entre lo sucedido al mural y al pueblo chileno son palpables en todos los discursos sobre su recuperación, tanto por parte de las instituciones de gobierno y su legislación, como por los agentes de restauración de la misma. Estos mecanismos de rescate materiales y simbólicos se reconstruyen con la interacción de las diversas tramas sociales aunque

generan una serie de mitos que en cierta manera reconstruyen el pasado como un período de idealismo.

Todo objeto que se restaura genera la existencia de una historia y por supuesto su consabida reinterpretación que privilegia, en diferentes tiempos y modos, algunos elementos y descarta otros. En este caso se halla implícito en todo el proceso la recuperación de una obra de Matta, en la cual se observa la rara combinación con la pintura brigadista. Ambos elementos toman cuerpo en los discursos de diferentes formas. En una primera forma, con la lente de la conmemoración se destaca el hecho que la obra representa un homenaje al primer año del gobierno de Allende y su capacidad de representar en imagen y texto algunas consignas representativas del mismo. Se pone en énfasis por parte del cuerpo legislativo que “el título *El primer gol del pueblo chileno* alude y conmemora el primer aniversario del gobierno de la Unidad Popular en Chile” (Decreto 000124). Se ha dejado aquí de lado la neutralidad política y se ha brindado apoyo a su proceso de recuperación con motivos conmemorativos de un gobierno socialista al cual se agrega una segunda conmemoración ligada a la sobrevivencia del mural a la época dictatorial. Es de suma importancia constatar que desde todos los ámbitos se personifica al mural y en especial en la prensa se expresa “se pudo abrir la primera ventana que demostró que debajo de esas 14 capas de pintura estaba viviendo Matta” (Ramírez 2). Las expresiones comparativas que ubican al mural como parte de una memoria colectiva, en cierta manera representa también los debates que aún hoy se establecen entre las diferentes formas que toman las memorias de la represión. En el relato de las mismas, muchas veces se cuestiona cómo se hallan reactualizadas esas luchas por la memoria en el Chile reciente las que se inscribieron tanto en la historia oficial por medio de los informes de las comisiones de verdad, como a través de las fechas oficiales de conmemoración de las víctimas y los sitios de memoria resultantes de las políticas de reparación simbólica (Arellano et al. 16).

Prevalece como particularidad de la obra su arraigo al territorio y a la comunidad, razón por la que en su proceso de restauración no se planteó, como suele pasar, un traslado del mural. Por el contrario el complejo comunitario se diseñó con la firme convicción de establecerlo como central y protagonista. En la actualidad esta obra mantiene en parte su relación estrecha con el contexto de creación, que si bien ya no es una piscina propiamente dicha, el espacio conserva sus funciones comunitarias. Además de todo ello funciona desde la mirada de la nación como aglutinador de discursos que se ponen de manifiesto con su nominación como Monumento nacional, acto que lo enviste de una imagen de referente de autoridad memorial. El pasado y el presente del mural es recordado por la comunidad y vivido por ella como lugar de pertenencia. Es así como la restauración y conservación material que se logra permite al mismo tiempo restaurar y conservar la memoria colectiva con sus diferentes formas de interpretación de ese mismo objeto. Si el mural en su origen fue creado para ser parte fundamental de un espacio de uso público y sobre todo para que los niños lo usen de soporte para el impulso de su salto al agua, hoy ha sido rodeado y protegido. Además de formar parte de un edificio comunal que es el *Espacio Matta*, el mismo que lo alberga en su centro y lo aleja del contacto directo. Es claro que esta protección que distorsiona, magnifica, re-significa o subvierte los simbolismos originales expresados por sus creadores da lugar a nuevas formas de revestir al objeto de trazos memorísticos. Hasta aquí la conexión del mural con las memorias es más que evidente y, dadas las diversas formas que ellas toman, individuales, colectivas, políticas, artísticas, comunitarias, traumáticas y otras que se unen a las reactualizaciones conmemorativas, demuestran a las claras su valor como patrimonio.

3.3.3 El *Espacio Matta* centro de las actividades de la comuna *La Granja*

En año 2004 la municipalidad de La Granja crea la *Corporación Cultural de La Granja* que incluye el *Centro Cultural Espacio Matta*.¹⁰¹ Entre los años 2007 y 2010 se realizó el diseño y la construcción del Centro cultural conteniendo en su interior el renombrado mural. Su inauguración en el 2010 fortaleció el vínculo comunal. En el plano podemos observar el espacio destinado a la obra la cual se encuentra integrada a las instalaciones del centro cultural que ofrece una variedad enorme de actividades tocantes a diversas disciplinas artísticas y destinadas a todas las edades. Se ha hecho evidente que tanto la función social como la obra como eje de un discurso integrador tienen una conexión bastante cercana a su contexto original de proximidad espacial y relacional con la comunidad. Sobre todo esto es evidente si consideramos, como lo expresa Julio Vallejos, “que el muralismo, en su sentido, se presentaba [en el Chile de 1970] como una manifestación pública, colectiva y militante, capaz de provocar a través de una experiencia estética acabada. Fue el paradigma del arte social. Su principal agente, la brigada muralista, fue el símbolo de aquello (167).

Cabe resaltar varios puntos que se han tenido en cuenta desde el plan arquitectural en el diseño del espacio. El circuito previsto es una explanada que favorece la circulación de personas con movilidad reducida o la circulación en seguridad. Asimismo el mural, si bien se halla en cierta forma inaccesible en cuanto a su capacidad táctil, la valla de protección transparente permite un



101 En el sitio web se explica: “Espacio Matta fue inaugurado el 11 de abril de 2010, realiza actividades de carácter cultural, entre las disciplinas que se desarrollan podemos mencionar teatro, música, danza, cine y exposiciones. Además alberga a tres de sus elencos estables, Ballet Municipal, Orquesta Sinfónica Municipal y Cía. de Teatro Espacio Matta, y se desarrollan talleres de pintura al óleo, literatura, mosaico, guitarra, teatro y yoga” (Espacio Matta Web).

La variedad de piezas de teatro, danza, música y sobre todo pinturas producidas actualmente no se remiten total y solamente a este rescate de la obra, pero sí lo hacen en presencias puntuales de algunos contextos conmemorativos. Sin embargo estas acciones si bien son contemporáneas se hallan cargadas de un factor común que es la reactualización de la intención artística, es decir, su creación cooperativa y su función artístico-política. El 27 y 28 de mayo del 2023 y con motivo de celebrarse el Día de los Patrimonios desde el Centro Cultural se realizaron diversas reactivaciones en referencia al mural y a sus creadores.



Fig.65 y 66 Logotipo y promociones de actividades culturales que refieren al mural.
Espacio Matta

Como es posible ver en las gráficas informativas del evento difundidas en los medios sociales del espacio cultural se destacan frases que remiten a su condición de activador de memorias de “recuerdos para el futuro”, así como también a sus procesos de restauración con su título “14 capas” aludiendo a las capas de pintura con el cual había sido cubierto. Aunque en esta reactivación gráfica se omiten dos elementos que sí se hallan en el texto que la acompaña: el término monumento nacional y el nombre de sus creadores. Por el contrario se convoca a la comunidad bajo una serie de detalles que remiten a su proceso de recuperación “Ven a conocer el

mural restaurado de Roberto Matta y la Brigada Ramona Parra *El primer gol del pueblo chileno*   Monumento Histórico Nacional. Además te invitamos a un viaje único e irrepetible a través del cual se intenta recordar los episodios que forman parte de la historia de este mural, donde convergen tantas emociones y sentimientos” (Espacio Matta). Por su parte se explica en su sitio web que:

El Centro Cultural Espacio Matta de La Granja es el mayor proyecto de infraestructura cultural aprobado en toda la historia del Gobierno Regional Metropolitano por un monto de \$2.000 millones. Este gran proyecto se origina en la necesidad de fundar un recinto idóneo para el fomento de la excelencia artística y el encuentro ciudadano en la zona sur de Santiago, además de conservar y proyectar el Mural creado en 1971 por Roberto Matta y la Brigada Ramona Parra “El Primer Gol del Pueblo Chileno”, el cual fue cubierto con 14 capas de pintura tras el golpe de Estado de 1973 y restaurado por el Municipio de La Granja entre el 2005 y el 2007. (Espacio Matta)

La índole de la actividad cultural que se estableció a partir del mural se halla clara a partir de la imagen conceptual actual del centro, su logo como así también en los folletos de presentación donde se reproduce en un folleto plegado la imagen completa del mural ya restaurado. En este sentido, no han faltado la variedad de enfoques que sugiere que cada pieza se transforme en una obra en sí misma y que a la vez las mismas se complementen con las demás y con el todo restaurado.



Fig.67 y 68 Folletos y promociones de actividades culturales que refieren al mural. *Espacio Matta*

El primer gol del pueblo chileno es actualmente considerado en Chile parte significativa de su historia reciente, lo que se evidencia además de en su nominación como monumento nacional en sus prácticas conmemorativas, las que se asocian en muchos casos a Roberto Matta. Y es bajo este concepto de recordar su figura y exponer sus cualidades que el gobierno chileno comenzó el tratamiento legislativo de la futura realización de un monumento en su nombre. El proyecto de ley en primer trámite constitucional “autoriza la construcción de un monumento en memoria del artista Roberto Matta Echaurren” (boletín n° 3.225-04). En los antecedentes del proyecto de ley se remite a su paso por la carrera de arquitectura, su partida a Europa su trabajo con Le Corbusier, y otros reconocidos artistas de la pintura, todos elementos recuperados de contextos de la historia del arte o de textos curatoriales. Además en los fundamentos se justifica su monumento expresando:

en la ciudad de Santiago, se pretende reconocer la vida y la obra de un arquitecto, artista y pintor chileno del siglo XX, cuya fama rebasó los límites de la nación adquiriendo una proyección internacional pocas veces conocida. De este modo, esta iniciativa es al mismo tiempo el reconocimiento público a su obra y un llamado a las generaciones del futuro para acoger su legado artístico... La iniciativa legal en comentario persigue honrar a este insigne

artista autorizando al efecto erigir un monumento en su memoria, en la ciudad de Santiago.

(boletín nº 3.225-04)

Este monumento aun no realizado ha obtenido, el 18 de octubre de 2006, su reconocimiento de parte del Congreso Nacional, que aprobó la ley que autoriza su construcción y en su artículo segundo instituye el financiamiento “mediante erogaciones populares, obtenidas a través de colectas públicas, donaciones y otros aportes privados” (3). Sorprendentemente, si bien la institucionalidad y el proceso legislativo se encausa sobre el campo nacional, los fondos no lo serán. Será creado un fondo y una comisión que lo administrará cuyos partícipes provienen de diferentes ámbitos (rectores, diputados, senadores, alcaldes) y un representante de la familia de Roberto Matta. Estos mecanismos patrimonializadores combinan determinaciones legislativas que involucran miradas de diversas disciplinas donde se confunden o se funden los discursos del arte y legislativos tal como ya se ha probado. Paralelamente las reproducciones, recreaciones y resignificaciones de estos mecanismos patrimonializadores se evidencian en nuevas obras. Tal es el caso de un nuevo mural realizado (fig. 12 y 13) fuera del centro que formó parte de una propuesta de actividad; su “misión era hacer un mural acerca de Matta. Nos pidieron hiciéramos una especie de actividad en la que pudiera reproducirse la lógica participativa que tuvo el mural como se hizo de acuerdo con el contexto y con la carga política de este espacio que es *El primer gol del pueblo chileno*” (Álvaro Stos muralista).



Fig.69 Actividad comunitaria y mural (Álvaro Stos muralista)



Fig.70 Actividad comunitaria y mural (Álvaro Stos muralista)

Como se puede apreciar contiene figuras similares a la que Matta había incorporado a la creación sin embargo ellas tienen un volumen y una utilización de materiales totalmente diferentes. Por otra parte sus textos o viñetas incorporan un lenguaje actual y controvertido, el llamado lenguaje inclusivo (Ven seremos todes), que resignifica aún más la utilización de los elementos característicos del original. Esta nueva obra incluye desde otro punto de vista la dictadura militar y se representó al artista inspirándose de los registros gráficos de la época de creación. En las intenciones de Matta el mural tenía “un valor político, es como la primera ‘chuteada’ de un juego. La BRP tendría que jugar no sólo conmigo, sino que con otros pintores. Sacar a los artistas de esa especie de ‘isolamiento’ (en castellano diríamos aislamiento)” (Poltzer 8). Desde esta perspectiva el efecto de creación y difusión de ideas y posicionamientos sigue siendo protagonista en estas nuevas creaciones que son constantes reactualizaciones.

En conclusión, las pinturas murales, tanto como objeto artístico como político han sido y siguen siendo hoy, parte importante de las diversas formas de apropiación institucional del arte. *El primer gol del pueblo chileno* creado en plena euforia política de la nueva democracia social fue producto de una combinación del arte canónico de Matta y el estilo social del mural de difusión política. Realizado en un área suburbana de la ciudad de Santiago proponía un concepto nuevo para la tradición de los rayados, cuya funcionalidad netamente político-ideológico fue mutando a todo tipo de proclama que necesita un canal masivo y público. De trazos rápidos y materiales de la economía popular los brigadistas combinaron su estética con las figuras elaboradas de estilo surrealista de Matta. Componentes sociopolíticos de formas estilizadas dieron como producto un mural que hasta hoy se considera único en su género. Sobre el muro de la piscina municipal se halla anclado en la comunidad y fue el elemento de soporte de miles de bañistas durante solo un

par de años. La idea de una cancha de fútbol de 25 metros de largo, con jugadores de formas microbianas era la forma representada del triunfo del gobierno de la *Unión Popular* de Allende, el de la izquierda sobre la derecha política. Lógico es pensar que ante la caída del gobierno democrático frente a un violento y devastador ataque institucional convertido en gobierno dictatorial, la presencia del mural y su mensaje seguiría expuesto públicamente por una duración muy corta. La limpieza y borrado lo mantuvo oculto por más de treinta años bajo catorce capas de pintura. Su reconstrucción material y simbólica es el centro de un espacio cultural en la misma comunidad que le dio origen.

En *El primer gol del pueblo chileno* se mantiene, aun después de su restauración, el valor político comunal que lo ceñía en el momento de ser creado y en las nuevas representaciones al interior y al exterior del Centro cultural, lo confirman. Ahora bien, si establecemos como válido que las obras murales y sus espacios conforman un todo indisoluble y que este mantendrá su significación semántica y simbólica en tanto mantenga su carácter mural, *El primer gol del pueblo chileno* no solo conserva estas peculiaridades sino que, a diferencia de los otros dos murales analizados en esta tesis, este último no ha sido trasladado sino que es exhibido en su espacio original. Particularmente en los proceso de patrimonialización hay una fuerte propensión al traslado de las obras a los centro políticos, por lo general de las capitales, aduciendo la capacidad de concentrar más visitantes. Este sistema centralista en parte descontextualiza a la obra y de manera general el discurso institucional que la rodea acrecienta esta diferencia contextual. Por el contrario, en este caso el origen comunitario en área periférica y su fuerte participación en la creación de la comunidad conforma una parte fundamental de su significación. El carácter local de la obra y su contexto genera que el *Espacio Matta* conserve en la actualidad su relación estrecha tanto con el espacio de original de creación del mural y es en este sentido que cumple plenamente

con los objetivos de patrimonialización en contexto de proximidad. De esta forma los agentes implicados en la activación del patrimonio continúan haciendo de la obra una parte indisociable de la vida social. Por lo tanto hoy constituye un espacio donde las acciones se entremezclan dando lugar a conmemoraciones festivas de creación y a otras donde el espacio se reviste de la memoria traumática de su borramiento. Asimismo se conmemoran muy particularmente los aniversarios de su creación y es así como en el 2021, a 50 años de su inauguración fue recordado con actividades en el *Espacio Matta*, como también el aniversario de Matta cuyo arte se asocia con el mural, tal como vemos en esta promoción en los medios sociales (fig. 10,11,14 y 15). Es de destacar que la comuna organiza, gestiona y difunde este concepto de arraigo patrimonial local y comunal.



Fig.71 y 72 *Juventudes Comunistas de Chile* en medios sociales. *Instagram*

Instaurado en un lugar público y concebido como una iniciativa comunitaria genera, a partir de la construcción del centro y sus características casi museales de conservación, una combinación en alguna medida contrapuesta con las intenciones originales de sus artistas que se hallaban en íntima relación con la pintura política mural callejera. Es decir, el espacio exterior no oficial versus

el espacio interior museal. Queda así lo político como un elemento constitutivo de la creación desde su carácter aglutinador y dinámico y, que al igual que el *Espacio Matta*, generan un diálogo que se nutre de los vínculos comunitarios. En este sentido, también son de gran utilidad para la reactivación patrimonial los relatos y vivencias comunales donde el arte se conecta en la memoria colectiva con una idea política, con el accionar de la brigadas, con el socialismo y con su líder Salvador Allende; todos elementos que se superponen y vinculan entre sí.

En definitiva la pintura mural se transforma aquí en objeto testimonio y bajo el deseo de un rescate material se halla la fuerte necesidad de restaurar una memoria social cubierta como el mural con capas de violencia. Así, los mecanismos de restauración histórica funcionan como un deseo de expresión de la memoria traumática y dan origen a diferentes formas de monumentalización. Desde la comunidad este objeto condensa escribe y reescribe la historia en presente, una historia que se nutre tanto con las memorias como con los olvidos. Durante los años de dictadura las capas fueron poniéndolo en el olvido intencional primeramente y luego en el olvido temporal al que fue obligado por constituir un mensaje político censurado. Cabe aquí retomar las ideas que posicionan al objeto como de parte mecanismos memorísticos; ellos no son intrínsecos al mismo sino que es la sociedad misma quien los designa como portadores y construye relatos en torno a él. Si bien las representaciones brigadistas tenían un alto contenido político ligado a la izquierda chilena, su arte incorporaba elementos icónicos de interacción y entretrejo con los procesos culturales sociales de la época. De la misma manera Matta, cuya producción se había realizado casi íntegramente al exterior de Chile, establecía su vínculo con la realidad chilena a través de sus puntuales viajes que incluían exposiciones y recorridos artísticos en los cuales asimilaba las realidades que luego plasmaba en sus obras. Ahora bien, el mural transformado en espacio patrimonial conlleva en un mismo espacio los discursos ligados a la creación original y

aquellos que surgen del proceso de patrimonialización. Quizás es en este punto donde podría cuestionarse si ha sido acertado el transformar la obra mural exterior de vínculos estrechos con su entorno en una obra interior casi sacralizada. Es decir que es aquí donde se cuestionan cuáles son los impactos de la intervención del espacio patrimonial por sobre el espacio original. Podría esto sugerir una subversión de los deseos primeros de los creadores de que se aleje de los espacios museales convencionales por sobre los objetivos de preservación de la obra y por tanto la necesidad de parámetros museales. En cierta medida, tanto los modos en que se realizan las patrimonializaciones como las categorías utilizadas desde los recursos legales se inscriben en lógicas que pueden ser controversiales.

Por ello al hablar de las nuevas interpretaciones del patrimonio como construcción social de proximidad su anclaje se liga fuertemente a la comunidad local y en sus diferentes narrativas de memoria. Aunque los grandes aparatos nacionales con sus mecanismos de identidad nacional vuelven a ceñir al bien y proceden a una especie de legitimación que parece estar por encima de las lógicas locales. *El primer gol del pueblo chileno* ha sido rescatado del olvido, en parte por la notoriedad de uno de sus creadores como así también por la representatividad social de las Brigadas, como creadores fundamentales de la cultura popular visual chilena de la época.

En este caso el mural originado en y por la comuna sirvió de eje para un rescate del objeto y de la memoria contenida en el mismo. Aquí la restauración y conservación de un objeto extraño y desconocido para algunos, pero cotidiano para muchos se transforma en un objeto de diálogo. Y de la misma forma en que se realizó la limpieza que cubría la obra original, se pusieron al descubierto las memorias ligadas a su creación y se reactivaron las nuevas en un fluir atemporal. Esta patrimonialización genera nuevas memorias en parte incentivadas por los mediadores intervinientes, tanto los institucionales como los comunitarios.

Conjuntamente con este proceso de patrimonialización se dan los sucesivos gestos de interpretación, algunos de parte de la comunidad y muchos institucionales que producen unas formas de fragmentación de la historia de la creación. En ellas la(s) historia(s) son reajustadas y vueltas a contar. Producto de estas diferentes versiones que se movilizan frente a cada acción estos mecanismos de activación de la memoria reconfiguran y preparan nuevos relatos de la historia. Lo que se ve más claramente en las reinterpretaciones que se han realizado en los sucesivos gestos de conmemoración del mural es una readaptación a las circunstancias actuales. Como se puede apreciar los procesos de patrimonialización llevados a cabo con relación a la obra permitieron una diversidad de espacios de intersección y prácticas híbridas tanto del arte como de la política. Ampliamente difundidos, los valores patrimoniales del mural producen un registro en la memoria colectiva que lo posiciona como de valor incuestionable tanto para la comunidad, como para los agentes sociales y la legislación que gestionó su pasaje a los bienes del patrimonio nacional chileno. Por otra parte estas relaciones interseccionales entremezclan registros de la realidad y la ficción que funcionan de manera entrelazada en la reconstrucción de la(s) memoria(s) locales, regionales y nacionales.

Conclusión

La presente investigación ha estudiado el proceso de patrimonialización en tres obras murales de artistas de renombrada trayectoria en el arte latinoamericano. He evaluado los modos en que surgen y se despliegan las diversas interacciones a las cuales son sometidas las creaciones en su pasaje al patrimonio cultural.

En la Introducción se plantearon los conceptos que sostienen el análisis interdisciplinario y la metodología que combina la redacción de la investigación en el formato tradicional y en el de las humanidades digitales. El componente de humanidades digitales cumple el propósito de hacer visibles las obras, convirtiéndose además en un repositorio de consulta y fundamentación valioso para la investigación. El sitio web permite visualizar, archivar y organizar documentos textuales, visuales audios y otros que se hallan dispersos reuniéndolos en un solo espacio que los hace accesibles y visibles. También permite visualizar las conexiones entre los diversos elementos. En la denominada *Instancia I* de análisis los elementos de estudio se han enfocado en los hitos clave del muralismo, se consideró tanto el movimiento artístico como político, se destacó su diversidad en las formas de representación acentuando la participación de algunos de sus exponentes más importantes. Se tuvieron en cuenta los contextos tanto de las experiencias que precedieron a los murales seleccionados, como así también los principios artísticos, estilísticos, técnicos y materiales. En la *Instancia II* se volvió sobre diversos aspectos abordados en la *Instancia I* y correspondientes con la obra original para compararlos y contrastarlos con el estado de las obras durante y después del proceso de patrimonialización. La *Instancia II* permitió construir una visión integral del impacto del proceso de patrimonialización a través de la constatación de afinidades, divergencias, resignificaciones.

En los procesos de patrimonialización que involucran figuras canónicas, como en los casos estudiados, estos suelen responder, en su mayoría, a una estrategia institucional de salvaguarda selectiva. Esta práctica de selección de artistas reputados internacionalmente tiene un impacto significativo en la apropiación de estos bienes por parte de las sociedades, tanto en el plano local como global, ya que deja fuera de este circuito de conservación otras obras de creadores ignotos.

Esto ha quedado demostrado en el caso del mural *Ejercicio plástico*, donde la figura de Siqueiros fue enfatizada por sobre la de artistas locales de la envergadura de Berni, Castagnino y Spilimbergo. He planteado que se han experimentado alteraciones significativas en la obra a lo largo del tiempo, especialmente al convertirse en un bien patrimonial. Estas transformaciones incluyen cambios en su ubicación (de un mural fijo a un artefacto móvil), en su propiedad y exhibición (de privado a público), y en su materialidad y simbología debido a diversas intervenciones mediáticas y técnicas. Estas transformaciones no solo han afectado la estructura física y el entorno del mural, sino que ha llegado, en ciertos casos, a distorsionar el mensaje original de la obra. Puedo sin lugar a duda afirmar que la obra ha experimentado un “revivir semiótico”, ha cobrado nuevas significaciones en gran parte distanciándose del original y de los objetivos de sus creadores.

Por otra parte, al evaluar la forma de utilizar el “Manifiesto” artístico como fuente de información se han señalado las controversias históricas a las que se llegó en vías de una interpretación sesgada. Desde una lectura contemporánea y contextual, se demostró que la información en él contenida sirvió como base para redactar los textos legales de expropiación, nutrió a los medios de prensa argentinos y mexicanos y fue reproducida en otros países. Esto permite cuestionar qué tipos de discursos surgen de la lectura contemporánea del texto de 1933,

ya que todos estos agentes se basaron en los documentos originales y, sin embargo, aunque el manifiesto original expresaba claramente el trabajo colectivo, solo la figura de Siqueiros se puso en evidencia en su rescate. Los proyectos transdisciplinarios, como es el caso de la patrimonialización, transformaron a *Ejercicio plástico* en mucho más que un simple bien patrimonial, lo ubicaron en una categoría de objeto de exhibición que bajo los dominios de la mediatización llevada al extremo dio paso a una nueva forma de determinar lo patrimonial. Ahora bien el proceso de patrimonialización recuperó el mural con todo su bagaje de ausencias, contradicciones y olvidos, y actualmente está expuesto al público. Como he demostrado, la mediación patrimonial presenta consecuencias imprevistas dada una cierta saturación en el uso de la imagen de un artista canónico y la sobreproducción de información ligada a una obra cuyo valor patrimonial es sin duda incuestionable.

En el caso del mural *Pax in Lucem* su transformación en objeto virtual y su rescate ponen en evidencia que los patrimonios de la sociedad no responden siempre a las legislaciones de manera tradicional. El ser descontextualizado de su lugar original para ser protegido por las leyes que lo nominaron como parte del patrimonio uruguayo permitió su transporte y difusión más allá de las paredes sanatoriales. Sin embargo, y a pesar de esta protección adoptada en vías de su conservación, su destrucción generó un borramiento dentro de los parámetros tradicionales del bien patrimonial. A partir de la recreación virtual de la obra por parte del museo y la presencia digital en una exposición, hasta ese momento sin precedentes, se produce un rescate simbólico que permite extender los límites del derecho a la representación de *Pax in Lucem* como parte del patrimonio. Esto me llevó indefectiblemente a un análisis de la representación en múltiples planos dado que la imagen virtual genera asimismo múltiples interpretaciones y recreaciones digitales.

Esta propuesta de patrimonialización virtual pone en cuestionamiento las condiciones reales de la existencia de la obra puesto que el proceso desencadenó mecanismos no tradicionales como lo fueron la esfera legislativa y las formas de exposición y difusión. Ver aquello que ya no está no solo atañe a la obra sino a los códigos de aceptación social sobre la verdadera existencia de la obra y, además, genera una forma de autoría múltiple. De cierta manera en esta presencia virtual se obtiene entonces una nueva manera de entender el lugar del proceso de patrimonialización donde la imagen y el imaginario social son prioridad frente a las legislaciones, y donde la imagen de Joaquín Torres García se perpetúa como genio artístico nacional.

La idea de representar y evocar que produce la realidad aumentada descontextualiza totalmente el mural de sus parámetros de autoridad tradicional en los contextos patrimoniales como son los museos, es decir las instituciones que preservan y difunden bienes del patrimonio cultural. En la forma tradicional el valor de una obra de arte es sustentada por el relato histórico y por las instituciones través de discursos unidireccionales. No obstante en estas formas virtuales de patrimonialización los relatos se reformulan en direcciones múltiples siendo los públicos virtuales quienes generan, distribuyen, recrean y revalorizan la obra digital. Es así como el artista y su obra de 1944 se presentan 80 años después como parte del imaginario y de la identidad del Uruguay en el mundo actual. La imagen de Torres García y sus producciones conforman un elemento indiscutible de la imagen de *Marca país Uruguay* y la forma virtual instaura un relato en el que las redes sociales favorecen la difusión y reactivan el artista en el imaginario nacional.

En el análisis de *El primer gol del pueblo chileno* he demostrado que la figura de Roberto Matta y su creación colaborativa con la Brigada Ramona Parra provocó una movilización patrimonial local, próxima a la social y a la comunidad. Manteniendo su funcionalidad artística,

netamente político-ideológica, la obra quedó grabada en la memoria comunal como símbolo de un proyecto político social. Su estética futbolera y sus figuras humanoides proporcionaron un registro poderoso en la historia local. Aunado al propósito de propaganda política la función principal era contar una historia en líneas de comics a los usuarios de la piscina. El borrado militar parece haber exacerbado la necesidad de recuperación. Aquí los mecanismos de patrimonialización invirtieron sus formas tradicionales dando lugar a una reconquista del objeto desde el sentido de pertenencia. Este patrimonio de proximidad tiene un gran arraigo comunal y por tanto su pasaje de objeto cotidiano a objeto patrimonial sigue lógicas inversas a las convencionales ya que su valorización comienza espontáneamente en el acto de rescate gestado por la comunidad y sus autoridades locales. Igualmente, los relatos comunitarios que se produjeron como consecuencia de su borrado proporcionaron una serie de reinterpretaciones que se pusieron en evidencia en su reconstrucción material y simbólica; estos dieron origen a nuevos relatos sobre el pasado y, por lo tanto, la memoria del período dictatorial y la resistencia a la misma. Actualmente *El primer gol del pueblo chileno* mantiene el valor político comunal y se transformó en parte activa de las memoria comunitaria y, en este sentido, la construcción del *Centro cultural La granja* y el *Espacio Matta*, así lo confirman. Por su parte el sentir local y la posición periférica del mural dentro de la ciudad de Santiago, aunado al firme posicionamiento de la comunidad de *La Granja* permitieron que conserve su relación con el contexto de origen y que las transformaciones en espacio comunitario consolidaran la salvaguarda. Estas nuevas formas de patrimonio de proximidad responden a objetivos mucho más concretos y significativos dentro del marco local, municipal y regional.

Surgido de la combinación de arte surrealista y pintura política mural callejera, el mural conserva sus lenguajes originales y en gran parte su esencia. Sin embargo el pasaje al patrimonio

nacional produjo una cierta sacralización de la obra al gestionar su protección bajo los condicionamientos museales. Pues bien, la conformidad a los estándares patrimoniales implica la restauración histórica ahora con una capa más de significado ligada a su representatividad nacional. Se entiende también que se lo convierte así en un objeto testimonial de la pérdida de la democracia, y de la posterior dictadura, acumulando así la memoria de ambos procesos. Los (des)acuerdos memoriales se hacen presentes en el formas de conmemorar que se realizan dentro del *Espacio Matta*, en algunos casos como reconocimiento a uno de sus autores y en otros como la obra que soportó las investidas de una dictadura.

En una sociedad como la actual ávida de ahondar en los pasados en búsqueda de una explicación del presente, las categorías temporales en muchos casos se ven distorsionadas, específicamente los procesos de rescate patrimonial fluctúan entre los tiempos del pasado y la reactivaciones de ellos en el presente. En particular en América Latina muchos de los procesos político-sociales, incluyendo en ellos las representaciones del arte, dejan plasmada esta especie de deuda con el pasado que se busca resarcir en acciones que buscan de un cierto consenso histórico, difícilmente viable. De la misma manera, tanto los modos en que se realizan las patrimonializaciones como las herramientas legales se inscriben en lógicas que pueden ser controversiales. Los procesos de patrimonialización abren una diversidad de espacios interseccionales en las formas híbridas del arte y de la política. Reconocido el valor patrimonial de un bien, su estatus se vuelve casi incuestionable tanto para la comunidad como para los actores institucionales y sociales. Las relaciones interseccionales y las nociones de bien cultural que promueven las políticas institucionales combinan elementos ficticios y reales, tejiendo de manera intrincada la reconstrucción de las memorias locales, regionales y nacionales.

Es de destacar que la apropiación de objetos del pasado para una función de memoria social y cultural nos lleva a contradicciones sobre los objetivos primeros de las creaciones y sus creadores. De allí que las interacciones que se originan con la selección y nominación de un bien desencadenan una serie de procesos tanto materiales como simbólicos que van generando capas de intervenciones. Paralelamente estas gestiones de salvaguarda confieren a los murales nuevas formas que los resignifican dadas las modificaciones ejercidas tanto por los agentes como por las instituciones. Por ello afirmo que los procesos de patrimonialización influyen tanto en la selección, la restauración y la exposición. Se establecen así nuevas apreciaciones en su valor como parte del patrimonio de acuerdo con circunstancias político-sociales totalmente heterogéneas desde sus contextos espaciales hasta la serie de discursos que lo envuelven. He demostrado que es imposible pensar el bien patrimonial fuera de un ecosistema que si bien lo trae al presente también lo resignifica. Se ha de afirmar que las obras murales y sus espacios conforman un todo indisoluble y que este mantendrá su significación semántica y simbólica en tanto se mantenga en su espacio original de creación.

Paralelamente en las obras que han pasado al repertorio de bienes patrimoniales esta conexión contextual se ha visto, en mayor o en menor medida, transfigurada. Las representaciones de estas creaciones murales como bien seleccionado se ven envueltas en una serie de discursos institucionales que conforman este proceso transformativo y el que culmina con la inscripción del bien en el acervo del patrimonio cultural. Como he planteado, el sistema de patrimonialización se ajusta a una serie de tensiones que surgen entre los diferentes objetivos ligados a la preservación de bienes y los riesgos de las posibles descontextualizaciones que ocasiona. En estos procesos hay una fuerte propensión al traslado de las obras a los centros políticos, por lo general de las capitales, aduciendo la capacidad de concentrar más visitantes. Este sistema centralista colabora en la

descontextualización de la obra y, de manera general, el discurso institucional que la rodea acrecienta esta diferencia contextual. El pasaje al patrimonio conlleva discursos en muchos casos arbitrarios y que responden a las necesidades de las estructuras legislativas o a las presiones políticas, demostrando que los mismos se organizan en capas de interpretaciones y reinterpretaciones. Además estos procesos responden a objetivos que procuran conectar con los imaginarios colectivos de identidad y memoria de cada país. Por lo tanto puedo afirmar que las patrimonializaciones deben ser vistas como un proceso no lineal de interpretación histórica y política, donde el valor del bien se halla sujeto a las dinámicas sociales. Los mecanismos, que se gestionan a partir de los agentes institucionales, tienen como fin último y se ven consolidados en la citación patrimonial, es decir, en el momento del ingreso del bien al circuito de las políticas culturales patrimoniales.

Al efecto, creo que las nuevas categorías patrimoniales se alejan de las antedichas definiciones categóricas entre material e inmaterial y abren un espacio de interpretación más amplio que oscila entre las concepciones canónicas ligadas al monumento y las formas simbólicas y memorísticas del orden de lo abstracto inmaterial. Tomando en consideración los principales conceptos que se presentaron en una primera y tradicional forma como divergentes --material vs inmaterial-- juzgo pertinente apelar a la avenencia de puestas en valor de los bienes a partir de parámetros múltiples que exigen una perspectiva interdisciplinaria. He demostrado que la incorporación de obras al acervo del patrimonio tanto local, regional o nacional es contradictorio y problemático ya que no existe una visión única y uniforme de cuáles de los bienes deben ser seleccionados para instituirse como patrimoniales.

Por último la capacidad de difusión abierta de la investigación en el módulo de Humanidades digitales abre una serie de posibilidades de análisis tanto textual como de contenido visual; el módulo reúne una serie de fuentes primarias que comienzan en el momento de la creación de las obras, explican sus transformaciones y exhiben las obras en su contexto actual; como así también visualizan las conexiones entre diversos elementos. Este sistema refleja el resultado de una búsqueda de documentos históricos, de registros de prensa, testimonios textuales de la situación del arte y de los artistas, la selección, la legislación tanto patrimonial como institucional, los medios de difusión y sus mecanismos mediatizadores y mediadores. En síntesis condensa un arsenal de fuentes valiosas que permiten iniciar múltiples análisis e investigaciones tendientes a ampliar el conocimiento del campo del muralismo, las vanguardias del arte, los artistas e intelectuales, su presencia y sus conexiones con la sociedad y la política, y entender las implicancias de las políticas patrimoniales en la actualidad.

Obras Citadas

- Abril, Gonzalo. *Análisis crítico de textos visuales: mirar lo que nos mira*. Síntesis, 2008.
- . *Cultura visual, de la semiótica a la política*. Plaza y Valdés, 2013.
- Acevedo, Esther, et al., editores. *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950*.
Primera edición, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo
Histórico Diplomático, 2011.
- Adn-tourisme.fr. *Guide de l'élue(e) au tourisme*. <https://www.adn-tourisme.fr>
- Alegoría del patrimonio*. Gustavo Gili, 2016.
- Amaral, Aracy. "Art in Latin América: permanencia de lo pintoresco". *Visión del Arte
Latinoamericano en la década de 1980*, PNUD; Unesco; Centro Wifredo Lam, 1994.
- Amougou, Emmanuel, editor. *La question patrimoniale: de la patrimonialisation à l'examen des
situations concrètes*. Harmattan, 2004.
- Anderson, Gail, editor. *Reinventing The Museum: Historical And Contemporary Perspectives on
The Paradigm Shift*. AltaMira Press, 2004.
- Angenot, Marc. *La parole pamphlétaire: contribution à la typologie des discours modernes*.
Payot, 1982.
- Ansa Goicoechea, Elixabete. "Joaquín Torres García y Jorge Oteiza: La actualidad de los
proyectos modernistas desde las orillas transatlánticas". *Revista 180*, nº 43, agosto de
2019. DOI.org (Crossref), [https://doi.org/10.32995/rev180.Num-43.\(2019\).art-557](https://doi.org/10.32995/rev180.Num-43.(2019).art-557)
- Appadurai, Arjun. *La vida social de las cosas: perspectivas cultural de las mercancías*. Grijalbo,
1991.
- . *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. 7th. ed, Cambridge
University Press, 2009.

- Arditi, Benjamín, et al., editores. *El reverso de la diferencia: identidad y política*. Ed. Nueva Sociedad, 2000.
- Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. 1. ed, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Argul, José Pedro. *Las artes plásticas del Uruguay: desde la época indígena al momento contemporáneo*. 1966. Anáforas, Biblioteca digital de autores uruguayos.
- Arrieta Urtizberea, Iñaki. “El campo patrimonial y museístico: un espacio cultural conflictivo”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 65, n° 2, diciembre de 2010, pp. 303–36. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.3989/rdtp.2010.10>.
- , editor. *Reinventando los museos*. Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2013.
- Artundo, Patricia, et al., editores. *Amigos del Arte, 1924-1942*. Malba, Fundación Costantini, 2008.
- “Aseo de Santiago”. *El Mercurio*, 15 de septiembre de 1973, p. 3. Universidad Diego Portales, Colección Patricio Silva.
- Audrerie, Dominique. *La notion et la protection du patrimoine*. 1re éd, Presses universitaires de France, 1997.
- Augé, Marc. *El Tiempo en ruinas*. Gedisa, 2003.
- Azuela de la Cueva, Alicia. “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata”. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, n° 35, 2008, pp. 109–44.
- Babino, Malena. “El grupo de París”. *Centro Virtual de Arte Argentino*, http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/grupo_paris/3_intro.php.

- Balland, Pierre-Alexandre, et al. “Proximity and Innovation: From Statics to Dynamics”. *Regional Studies*, vol. 49, n° 6, junio de 2015, pp. 907–20. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1080/00343404.2014.883598>
- Barbieri, Nicolás, et al. “Culture and Urban Policies: Dynamics and Effects of Cultural Third Sector Interventions in Barcelona”. *Métropoles*, n° 11, diciembre de 2012. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.4000/metropoles.4605>.
- Barrio, Néstor, y Diana Wechsler, editores. *Ejercicio plástico: la reinención del muralismo*. 1a edición, UNSAM Edita, 2014.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Paidós, 1995.
- Bellange, Ebe. *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. 1. ed, Ediciones Chile-América CESOC: LOM Ediciones, 1995.
- Bennett, Tony. *Pasts Beyond Memory: Evolution Museums Colonialism*. Routledge, 2004.
- . *The Birth of The Museum: History, Theory, Politics*. Routledge, 1995.
- Bennett, Tony, y John Frow, editores. *The Sage Handbook of Cultural Analysis*. Sage, 2008.
- Berdía, Norberto. “En la sociedad burguesa ganan los banqueros y pierden los artistas”. *Movimiento*, 7ª ed., mayo de 1934. ICAA, Registro ID.
- Boido, Mario. “Las artes y la construcción de la memoria”. *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica*, 2018, pp. 220–241.
- Bourdieu, Pierre. *Sobre el Estado: cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Editorial Anagrama, 2014.
- Brandi, Cesare. *Teoría de la restauración*. Alianza Editorial, 2007.
- Bravo Cid, Julieta. “‘El primer gol del pueblo chileno’. La representación gráfica y popular de un periodo de la historia de Chile”. *Revista Círculo Cromático*, vol. 3, 2020, pp. 233–39.

- Brum, Blanca Luz. *Carta a Luis Eduardo Pombo*. 20 de julio de 1933, Archivo Luis Eduardo Pombo, Anáforas, Biblioteca digital de autores uruguayos, Biblioteca Nacional.
<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/62369>
- Bulanti, María Laura. *El Taller Torres-García y los murales del Hospital Saint-Bois: testimonios para su historia*. Librería Linardi y Risso, 2008.
- Candau, Joël. *Memoria e identidad*. 1a edición, Ediciones del Sol S.R.L., 2008.
- Carter, Thomas R. Monahan, y L. Curtis. *Matta: Surrealism and Beyond (Matta: Surrealismo y más allá)*. Haggerty Museum of Art.
- Castillo Espinoza, Eduardo. *Puño y letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. 2. ed, Ocho Libros Editores, 2006.
- Cattaruzza, Alejandro, y Juan Suriano, editores. *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930 - 1943)*. Ed. Sudamericana, 2001.
- “Cecilia de Torres”. *Cecilia de Torres Ltd*, <https://www.ceciliadetorres.com>
- Choay, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. Editions du Seuil, 2007.
- Chunikhina, Irina. “Le « patrimoine de proximité » : du « coup de cœur » au label”. *Émotions patrimoniales*, editado por Daniel Fabre, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2013, pp. 175–94. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsh.3594>
- Cippolini, Rafael, editor. *Manifestos argentinos: políticas de lo visual 1900 - 2000*. Hidalgo Ed, 2003.
- Cleary, Patricio. “Cómo nació la pintura mural política en Chile”. *Araucaria de Chile*, Ediciones Michay, vol. 12, 1988, pp. 193–95. Biblioteca Nacional de Chile.
- CMN Casos Arte y Patrimonio - *El primer gol del pueblo chileno*. video, 2015,
<https://vimeo.com/146045185>.

Cockcroft, Eva Sperling, et al. *Toward A People's Art: The Contemporary Mural Movement*. University of New Mexico Press, 1998.

Coelho Netto, J. Teixeira. *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. Conacultua; ITESO; Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, 2000.

Crimp, Douglas, y Louise Lawler. *On The Museum's Ruins*. MIT Press, 1993.

Crompton, Constance, et al., editores. *Doing More Digital Humanities: Open Approaches to Creation, Growth, and Development*. Routledge, 2020.

Dahlgren. "El espacio público y los medios". *Espacios públicos en imágenes*, GEDISA; First Edition, 2013, p. 360.

Davallon, Jean. *Le don du patrimoine: une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Hermès science publications-Lavoisier, 2006.

---. *L'exposition à l'œuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Harmattan, 2000.

De Pedro, Antonio E. (coord.). *El arte latinoamericano durante la Guerra Fría: figurativos vs. abstractos*. UPTC, 2015.

De Torres, Cecilia. *Joaquín Torres García catalogue raisonné*
<https://www.torresgarcia.com/catalogue/index.php>

Debary, Octave, y Laurier Turgeon, editores. *Objets & mémoires*. Maison des sciences de l'homme ; Presses de l'Université Laval, 2007.

Del Rio Riande, Gimena. *La cultura de los datos: Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales: Rosario, noviembre 2018*. 2019.

Díaz Soria, I., & Llurdés Coit, J. C. "Reflexiones sobre el turismo de proximidad como una estrategia para el desarrollo local." *Cuadernos de Turismo*, n° 32, 2013, pp. 65–88.

Didi-Huberman, G. “Vuelta-Revuelta. Eisenstein, El Pensamiento dialéctico Frente a Las imágenes”. *Estudios Curatoriales*, n.º 3, abril de 2015,

<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/682>.

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Antonio Machado Libros, 2013.

El Mono González y El Primer Gol del Pueblo chileno. video, 2020,

<https://www.youtube.com/watch?v=omYGUXBkRtY>. Espacio Matta.

El mural. Dirigido por Hector Olivera, Aries, 2010.

“El primer Gol del pueblo chileno” en el Centro cultural Espacio Matta. video, 2019,

<https://www.youtube.com/watch?v=1Jm-DPbJhuQ>. Espacio Matta.

Escales, Vanina. *¡Arroja la bomba!: Salvadora Medina Onrubia y el feminismo anarco*. Marea Editorial, 2019.

Espacio Matta. *Espacio Matta*. <https://espaciomatta.cl/>

Fabre, Daniel, editor. *Émotions patrimoniales*. Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2013. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.3580>.

Fantoni, Guillermo A. *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*. 1. ed, Beatriz Viterbo Editora [u.a.], 2014.

Fernández l’Hoeste, Héctor D., y Juan Carlos Rodríguez, editores. *Digital Humanities in Latin America*. University of Florida Press, 2020.

Ferreira, Sofia, y Inés Moreira. *Laborde, Guillermo*. Anáforas Biblioteca digital de autores uruguayos, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/42610>

Fló, Juan. “Joaquín Torres García ahora.” *Museo Torres García*.

“Fogo destrói tesouro cultural”. *O Dia*, 9 de julio de 1978. Museo Torres García.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. 4a. ed. en Fábula, 2a. reimpresión argentina en Fábula, Tusquets, 2008.

---. Dits et écrits 1984, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

François-Lecompte, Agnès, et al. "Le tourisme durable : les sept clés du succès": *Gestion*, vol. Vol. 38, n° 3, octobre de 2013, pp. 84–96. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.3917/riges.383.0084>.

García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina: teorías estéticas y ensayos de transformación*. Editorial Grijalbo, 1977, <https://books.google.ca/books?id=qtIsAQAAIAAJ>.

---. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo [u.a.], 2000.

---. *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. 1. ed., Siglo Veintiuno Editores, 1979.

---. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. 1. ed., Katz, 2010.

---. "Los usos sociales del patrimonio cultural". *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio*, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1999, pp. 16–33, <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/130>.

García Esteban, Fernando. "Los murales de Torres y algunas afirmaciones". *Marcha*, 7ª ed., 14 de julio de 1972, p. 24. ICAA, Registro ID 1245013.

Giner Martínez, Francisco. *Los murales de Torres García*. 2002. Universitat Politècnica de València. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/86027>.

Girondo, Olivero. "Arte, arte puro, arte propaganda". *Contra: la revista de los francotiradores*, 4ª ed., agosto de 1933, p. 12. ICAA, Registro ID 730272.

- Goldman, Shifra M. “Debates teóricos de la década, identidad y postmodernidad en América Latina”. *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980*, PNUD; Unesco; Centro Wifredo Lam., 1994.
- González Arellano, Javier, et al. “Nota introductoria. Las luchas por la memoria en el Chile reciente”. *Golpes a la memoria: escritos sobre la posdictadura chilena*, TEGE (taller escuela gráfico editorial), 2019, pp. 15–25.
- González Tuñón, Raúl. “D. Alfaro Siqueiros y los próximos-pasados”. *Contra: la revista de los francotiradores*, no. 3, julio de 1933, p. 3.
- Gradowczyk, Mario H. *Joaquín Torres-García, Artistas de América*. Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- Greet, Michele. *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris Between the Wars*. Yale University Press, 2018.
- Groys, Boris. *Sobre lo nuevo ensayo de una economía cultural*. Pre-Textos, 2005.
- Guadarrama Peña, Guillermina, y David Alfaro Siqueiros. *La ruta de Siqueiros: etapas en su obra mural*. 1a ed, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas: Instituto Nacional de Bellas Artes: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- Guastavino, Luis Torres. “Conversaciones con Matta”. *Araucaria de Chile*, nº 1, 1978, pp. 79–103.
- Gutiérrez, Alejandra, et al. *Arte torresgarciano en el Hospital Saint Bois: ayer, hoy y mañana*. Centro Hospitalario del Norte Gustavo Saint Bois, 2017.
- Gutiérrez Zaldívar, Ignacio. *200 años de arte: el mural de Siqueiros*. Editorial Atlántida, 2010.

- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria: Maurice Halbwachs. Postfacio de Gérard Namer*. Anthropos, 1994.
- Harrison, Rodney. *Heritage: Critical Approaches*. Routledge, 2013.
- Heinich, Nathalie. *La fabrique du patrimoine: de la cathédrale à la petite cuillère*. Maison des sciences de l'homme, 2009.
- Heinrich, Annemarie. *Ejercicio plástico*. Fotografía, 1933. Estudio Heinrich-Sanguinetti.
- Herrera, Juan Carlos Arias. "From the Screen to the Wall: Siqueiros and Eisenstein in Mexico." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 30, n° 2, octubre de 2014, pp. 421–45.
DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1525/msem.2014.30.2.421>.
- Hess, Charlotte, et al. *Los bienes comunes del conocimiento*. Traficantes de Sueños, 2016.
- Hite, Katherine. "Prólogo". *Golpes a la memoria escritos sobre la posdictadura chilena*, TEGE (taller escuela gráfico editorial), 2019, pp. 9–14.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. 1. edición, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Ibáñez, Roberto. "Plataforma de aspiraciones de los plásticos de la A.I.A.P.E." *AIAPE Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores*, 28ª ed., septiembre de 1939, p. 5. ICAA, Registro ID 1225398.
- Inauguración mural Ejercicio plástico David Siqueiros*. Cristina Fernández de Kirchner. video, 2010, https://www.youtube.com/watch?v=r_nYEaL7Pjg.
- Irwin, Robert, et al. *Robert Irwin: Site Determined*. California State University, University of Art Museum, 2018.
- Irwin, Robert McKee, y Mónica Szurmuk, editores. *Dictionary of Latin American Cultural Studies*. University Press of Florida, 2012.

- Izquierdo Salvador, Jorge. *La experiencia colectiva del universalismo constructivo*. 2017.
University of British Columbia, Tesis doctoral.
- Jelin, Elizabeth. *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Editado por
Social Science Research Council (U.S.), Siglo Veintiuno de España Editores; Siglo
Veintiuno de Argentina Editores; SSRC, 2002.
- Junta Militar de Gobierno. “AA. y Carabineros se Unen a los Chilenos en la Misión Redentora
de la Recuperación Nacional”. *El Mercurio*, 16 de septiembre de 1973, p. 17.
Universidad Diego Portales, Colección Patricio Silva.
- . “Primera Comunicación de la Junta Militar de Gobierno”. *El Mercurio*, 13 de septiembre de
1973, p. 3. Universidad Diego Portales, Colección Patricio Silva.
- Kaplan, Frédéric. “A Map for Big Data Research in Digital Humanities”. *Frontiers in Digital
Humanities*, vol. 2, mayo de 2015. DOI.org (Crossref),
<https://doi.org/10.3389/fdigh.2015.00001>
- Kirschenbaum, Matthew. “What Is ‘Digital Humanities,’ And Why Are They Saying Such
Terrible Things About It?” *Differences*, vol. 25, n° 1, mayo de 2014, pp. 46–63. DOI.org
(Crossref), <https://doi.org/10.1215/10407391-2419997>.
- Kopytoff, Igor. “The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process.” *The Social
Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Ed. Arjun Appadurai. Cambridge:
Cambridge University Press, 1986. 64–92. Print.
- Kramp, Leif, editor. *Media Practice and Everyday Agency in Europe*. ed. lumière, 2014.
La historia de cómo se crea el mural “El primer gol del pueblo chileno”. video, 2022,
<https://www.youtube.com/watch?v=1Jm-DPbJhuQ>. Canal 13.

- Lagos, J. C. “Uruguay: la obra del maestro Torres García regresa gracias a la realidad aumentada”. *Nodal. Noticias de América Latina y el Caribe*, diciembre de 2018.
- Lefebvre, Henri, et al. *La Producción del espacio*. Capitán Swing, 2013.
- Lévy, Pierre. *Cibercultura: informe al Consejo de Europa*. 1. ed, Anthropos, 2007.
- Mangone, Carlos, y Jorge Warley. *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Editorial Biblos, 1993.
- Marca país Uruguay*. <https://marcapaisuruguay.gub.uy/que-es-la-marca-pais/>.
- Markova, O. L., et al. “[On method detecting boron and its compounds in various media]”. *Meditsina Truda I Promyshlennaia Ekologiya*, n° 12, 2004, pp. 44–46.
- Martín-Barbero, Jesús. “Medios y culturas en el espacio latinoamericano”. *Iberoamericana (2001-)*, vol. 2, n° 6, 2002, pp. 89–106. JSTOR.
- Martínez Quijano, Ana. *Siqueiros: muralismo, cine y revolución: consideraciones en torno a Ejercicio plástico, 1933-2010*. Ediciones Larivière, 2010.
- Massey, Doreen. “Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización”. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, vol. 57, 2004, pp. 74–84.
- Matta, Roberto. “La guerrilla interior.”, *Congreso de la Cultura*, 1968, La Habana, Cuba.
- Matta, Roberto, y Brigada Ramona Parra. *El primer gol del pueblo chileno*. Base acrílica, pigmentos y tierras naturales, caseína y adherentes., 1971. Centro Cultural Espacio Matta, La Granja, Santiago.
- “Memoria chilena”. *Memoria chilena*, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-channel.html>.
- Mirzoeff, Nicholas, editor. *The Visual Culture Reader*. Routledge, 1998.

Mono González, *el muro y la brigada viven*. video, 2012,

<https://www.youtube.com/watch?v=CDwtBqnGDfE>. Editorial Usach.

Moreno Fabbri, José, y Denise Fresard. *Antonio Quintana, 1904-1972: fotografía*. Pehuén, 2006.

Mulvey, Laura, et al. *Placer visual y cine narrativo*. Universitat de València, 1988.

Murlender, Laura. “La escuela de Joaquín Torres-García y su tesis americanista: Buscar a América”. *Diversidad*, n° 9, 2014, pp. 43–59.

Museo de Arte Moderno de Nueva York. *Un moderno en la Arcadia*.

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1506>. Nueva York.

Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. *Matta cien (100)*.

<https://www.mnba.gob.cl/publicaciones/matta100>. Santiago, Chile.

“Museo Torres García”. *Museo Torres García*, <https://www.torresgarcia.org.uy/>.

---. *Tiempo de mirar*. <https://www.torresgarcia.org.uy/exposiciones/tiempo-de-mirar/>.

Montevideo, Uruguay.

Nemery, Jean-Claude, et al., editores. *Stratégies identitaires de conservation et de valorisation du patrimoine*. L’Harmattan, 2008.

Olascuaga, Teresa. *La ciencia*. Pintura al fresco, 1944.

Panella, Claudio. *ALBERTO PIÑEYRO: Natalio Botana y Salvadora Medina Onrubia. Dos voces para Crítica*. Montevideo: Rumbo Editorial, 2014. n° 2, 2018,

<https://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1588>.

Paquette, Jonathan, y Robin Nelson. “Éthique et politiques du patrimoine : regards sur la notion de responsabilité”. *Éthique publique*, n° vol. 19, n° 2, noviembre de 2017. DOI.org

(Crossref), <https://doi.org/10.4000/ethiquepublique.3019>.

Pax in Lucem. Dirigido por Emiliano Mazza De Luca, 2024.

- Peluffo Linari, Gabriel. *Polémicas*. Ministerio de Educación y Cultura, 2014.
- Pinto Vallejos, Julio, y Tomás Moulian, editores. *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. 1. ed, LOM Ediciones, 2005.
- Piñeiro, Gabriela. “El tránsito entre el proyecto de un ‘Arte Americano’ (1920- 1930) y la fórmula de un ‘Arte Latinoamericano’ (1950-1970)”. *Contra-corriente*, vol. Vol. 11, nº 2, Winter de 2014, pp. 1–21.
- Piper Shafir, Isabel. “Introducción: La conmemoración como búsqueda de sentido”. *Revista pléyade*, junio de 2013, pp. 1–11.
- Politzer, Pati. “Roberto Matta y BRP: Un arte sin cuello ni corbata”. *Ramona*, vol. 1, nº 6, diciembre de 1971. Memoria chilena.
- Polleri, Amalia. “Panorama actual de las Artes Plásticas”. *Revista Nacional*, nº 236, 1986, pp. 114–56. Archi Anáforas, Biblioteca digital de autores uruguayos.
- Prado Acosta, Laura. “Artistas plásticos y partidos comunistas: el viaje de David Alfaro Siqueiros a Montevideo y Buenos Aires en 1933 y su impacto en los debates estético-políticos”. *Historia Crítica*, nº 79, enero de 2021, pp. 25–47. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.7440/histcrit79.2021.02>.
- Prats, Llorenç. *Antropología y patrimonio*. Ariel, 1996.
- Ramírez Leiva, Jorge. 2008. *El rescate del mural de Matta...: retrato de una memoria* Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Tesis doctoral, <http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/2144>.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. 1. ed., Siglo veintiuno editores, 2007.
- Ricœur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Ed. Trotta, 2010.

- Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. 4ª ed, A. Machado Libros, 2017.
- Rodríguez-Plaza, Patricio. “La pintura callejera chilena. Manufactura estética y territorialidad”. *AISTHESIS*, n° 34, 2001.
- Rose, Gillian. *Visual methodologies: An Introduction to The Interpretation of Visual Materials*. Sage, 2001.
- Rossi, Cristina, et al. *Castagnino. Humanismo, poesía y representación, un recorrido por la obra de Juan Carlos Castagnino*. Franz Viegner, 2008.
- Sanguinetti, Ema. *Artistas Latinoamericanos, Torres García Uruguay*. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=0pjTeKJTYEk>.
- Schávelzon, Daniel. *El mural de Siqueiros en Argentina: la historia de Ejercicio plástico*. Daniel Schávelzon, 2010.
- Schwartz, Jorge, editor. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. 1. ed, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- “Se encuentra en Montevideo un artista excepcional: David Alfaro Siqueiros”. *El Ideal*, 16 de febrero de 1933. ICAA, Registro ID.
- Serviddio, Fabiana. *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Primera edición, Miño y Dávila Editores, 2012.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Primera edición, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Siqueiros, David Alfaro. *América Tropical*. Pyroxylin, 1933.
- . *Carta al Comité Central del Partido Comunista del Uruguay*. 1933, <https://icaa.mfah.org>. ICAA, Registro ID 1238917.

- . *Carta de D.A. Siqueiros a Blanca Luz Brum*. 1933, <https://icaa.mfah.org>. ICAA, Registro ID 1238660.
- . *Carta-instructivo Ejercicio Plástico (su historia, su técnica y sobre todo sus posibilidades de restauración)*. diciembre de 1964. Ce.D.In.C.I.
- . “Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay. Declaración de principios de la C.T.I.U”. *Movimiento*, nº 5, Abril de 1934, <https://icaa.mfah.org>. ICAA, Registro ID 1198763.
- . *Los vehículos de la pintura dialectico-subversiva*. 1932, pp. 1–9. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston.
- . “Un llamamiento a los Plásticos Argentinos”. *Crítica*, 2 de junio de 1933, <http://icaa.mfah.org>. ICAA, Registro ID 786031
- Siqueiros, David Alfaro, Antonio Berni, Spilimbergo, et al. *Ejercicio plástico*. Fresco Pyroxylin, 1933. Museo del Bicentenario, Buenos Aires.
- . “Manifiesto ¿Qué es Ejercicio plástico y cómo fue realizado?” *Crítica*, 1933, pp. 476–78. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston.
- . *Manifiesto ¿Qué es Ejercicio plástico y cómo fue realizado?* diciembre de 1933. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. Reprinted, 2009.
- Soiza Larrosa, Augusto. “Pablo Purriel, Joaquín Torres-García, su taller y los murales del Pabellón Martirené (Hospital Saint Bois de Montevideo, 1944)”. *SALUD MILITAR*, vol. 37, nº 1, enero de 2018. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.35954/SM2018.37.1.10>.
- Somma, Juan Carlos. “Torres García no tiene la culpa”. *Marcha*, 7ª ed., 14 de julio de 1972, p. 25. ICAA, Registro ID 1241491.

- Spilimbergo, Lino Enea. *Spilimbergo: dos miradas*. Fundación OSDE, 2018.
- Suárez, Juan Luis. *La condición digital*. Editorial Trotta, 2023.
- Szurmuk, Mónica, et al., editores. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. 1. ed, Instituto Mora: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- Torrens, María Luisa. *12 pintores uruguayos*. Ediciones de la Plaza, 1979, <https://books.google.ca/books?id=zTwuAQAAIAAJ>.
- . “Un nuevo concepto de la ilustración”. *El País*, 1958. Museo Torres García.
- Torres García, Joaquín. *Dr. Oribe*. Abril de 1944, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>. Anáforas. Publicaciones Periódicas del Uruguay.
- . *Historia de mi vida*. Asociación de Arte Constructivo, 1939.
- . *La maternidad, la familia*. Pintura al fresco, 1944.
- . “La presente revista, segunda época de ‘Cercle et Carré’ Fundada en París (Para el moderno movimiento constructivista)”. *Circulo y cuadrado*, nº 1, mayo de 1936, p. 2. Anáforas. Publicaciones Periódicas del Uruguay.
- . *La tradición del hombre abstracto: (doctrina constructivista)*. Ministerio de Educación y Cultura, 1938.
- . *Manifiesto I. Contestando a N.B. de C.T.I.U.* Estudio 1037, julio de 1934. ICAA, Registro ID 1228450.
- . *Pax in Lucem*. Mural, pintura esmaltada sobre pared (transferida a lienzo), 1944. Destruida
- . *El Universalismo constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*. Poseidón, 1944.
- . “Vouloir construire”. *Cercle et Carré*, nº 1, 15 de marzo de 1930, pp. 3–4. Anáforas. Publicaciones Periódicas del Uruguay.

- Traba, Marta, et al. *Arte de América Latina, 1900-1980*. BID, 1994.
- Trucco, Ignacio, y Victor Ramiro Fernandez. “Proximidad, territorio e innovación. Una aproximación crítica desde categorías ausentes: escalaridad, estructuración social y periferia”. *Revista de Geografía Norte Grande*, n° 80, 2021, pp. 187–208. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.4067/S0718-34022021000300187>.
- “Un gran asco”. *Crisol (Buenos Aires)*, Agosto de 1933.
- Urfalino, Philippe. *L'invention de la politique culturelle: postface inédite*. Nouv. éd, Hachette Littératures, 2004.
- Vallejos, Carlota G. *Don Torcuato, su historia y su gente*. 1ª ed., Prosa y Poesía Americana Editores, 2016.
- Vega Cárdenas, Alfredo. “¿Es la restauración una disciplina patrimonial? Notas acerca de un cambio de paradigma”. *Conserva*, n° 22, 2017, pp. 7–21.
- Viola, Lorella. *Humanities in the Digital: Beyond Critical Digital Humanities*. Palgrave Macmillan, 2023.
- Walsh, Kevin. *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-Modern World*. Routledge, 1992. Open WorldCat, <http://site.ebrary.com/id/10060769>
- Yúdice, George, y Gabriela Ventureira. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. 1. ed, Gedisa, 2002.