

Colección  
LENGUAJES ARTÍSTICOS

3<sup>a</sup>  
edición

# CULTURAS Y ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS



Ricardo Gagliardi

Ediciones del  
**Aula Taller**



**Ricardo Gagliardi**

Profesor de Artes Plásticas (Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón)  
Abogado (U.B.A.)

# CULTURAS Y ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS

**Contenidos digitales complementarios del título**  
***Culturas y estéticas contemporáneas 3ª Edición***

ISBN: 978-987-4180-42-1

Organización de los contenidos y coordinación general: Héctor E. Recalde

Ediciones del  
**Aula Taller**

1ª edición Febrero 2001  
1ª reimpresión Marzo 2004  
2ª reimpresión Marzo 2005  
3ª reimpresión Febrero 2007  
4ª reimpresión Febrero 2009  
2ª edición Enero 2012  
3ª edición Marzo 2018

Diseño, composición, armado: Ediciones del Aula Taller  
Imagen de tapa: *Los músicos*, León Ferrari, 2009

©2018 by Ediciones del Aula Taller  
San Blas 5421 (C1407FUQ) C.A.B.A.  
[www.aulataller.com](http://www.aulataller.com) / [aulataller@aulataller.com](mailto:aulataller@aulataller.com)

ISBN: 978-987-4180-42-1  
Queda hecho el depósito de ley 11.723

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el consentimiento previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

# CAPÍTULO VIII

---

## ARTE Y POLÍTICA

El arte y la política han mantenido (y mantienen) una relación muy estrecha. En sus orígenes la democracia trató de difundir el arte entre el pueblo, como un mecanismo más de educación popular; los movimientos revolucionarios han querido hacer del arte un elemento de propaganda; las dictaduras, por su parte, han silenciado a las corrientes críticas a las orientaciones oficiales y han tratado de poner a los artistas a su servicio. De todo esto trata este capítulo, en el que además te hablaremos del patrimonio cultural y natural de los países y de los intentos actuales de protegerlos.

### DEMOCRACIA, DICTADURAS Y ARTE

#### La democracia liberal frente al arte

Como viste en Historia, las democracias de nuestra época nacieron a fines del siglo XVIII como resultado de las grandes revoluciones burguesas: la Revolución Francesa (entre 1789 y 1799) y la independencia norteamericana (en 1776). Pocos años después ocurrió la independencia de las colonias hispanoamericanas, lo que originó el surgimiento de un conjunto de jóvenes repúblicas (entre ellas, nuestro país) que imitaron el modelo político – institucional de las dos anteriores.

Las revoluciones burguesas pusieron fin al absolutismo monárquico, estableciendo gobiernos representativos y dictando las primeras constituciones escritas; éstas organizaban la estructura moderna de los Estados y enumeraban una cantidad de derechos civiles y políticos de los habitantes.

La burguesía, a través de los filósofos de la Ilustración, predicó la más absoluta libertad creadora frente al poder del Estado. En sus críticas al ‘antiguo régimen’ señalaba la censura oficial sobre el principal medio de comu-

nicación de esa época: la prensa escrita. Es así que, al desencadenarse la Revolución Francesa, el órgano político de la burguesía, la Asamblea Nacional, formuló la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*; entre ellos, el derecho de que ‘nadie debe ser molestado por sus opiniones, aunque sean religiosas, con tal que su manifestación no turbe el orden público establecido por la ley’ (artículo 10) y el de la ‘libre comunicación de las opiniones y de los pareceres’, al que se calificó como ‘un derecho de los más preciosos del hombre’ que, por lo tanto, puede ‘hablar, escribir, y estampar libremente, salvo la responsabilidad por el abuso de esta libertad en los casos determinados en la ley’ (artículo 11).

#### La libertad de expresión, un derecho absoluto

La creatividad artística, entonces, fue considerada como un aspecto dentro de una libertad más amplia: la *libertad de prensa*. Y, por lo tanto, fue (y es hoy) considerada como el único *derecho absoluto* que existe dentro de un

régimen de Estado de Derecho: legalmente, no hay posibilidad de restringir de antemano la expresión humana, cualquiera sea el modo en que la misma se manifieste. Si, utilizando la expresión, se abusare de ella, los perjudicados tienen una vía legal: la querrela penal por calumnias e injurias y la indemnización de los daños. Pero, antes de la emisión del pensamiento, antes de la expresión plástica, literaria, musical, teatral, periodística, etc., el Estado no puede de ninguna manera establecer límites.

¿Por qué este tratamiento de ‘absoluto’? Porque se consideró y con razón, que la libre expresión es fundamental para el sostenimiento de la democracia política. Allí donde el individuo debe callarse, desaparecen todos los derechos fundamentales del ser humano.

### Pequeñas trampas contra la libre expresión

Reconociendo a la libertad de expresión como un derecho, muchas veces los gobiernos toman diversas medidas para coartarla. La historia nos muestra en el caso de Francia, durante el siglo XIX, dos maneras *previas* de ‘amordazar’ la libertad de expresión:

- el establecimiento de *impuestos* a la circulación del arte, concretamente, a la circulación de ejemplares impresos (los folletines, por ejemplo);
- la contratación obligatoria de *pólizas de seguros* para que, en caso de querrelas por calumnias e injurias, las editoriales pudieran afrontar las indemnizaciones.

Este tipo de medidas son ejemplo de las maniobras veladas del poder del Estado por impedir el ejercicio de la libertad de expresión y de la libertad creadora. Porque en la práctica, la primera medida dejó sin mercado a las publicaciones que hacían críticas a la monarquía de entonces. Las dejó sin mercado porque el impuesto significó un encarecimiento del costo del producto para los lectores, que dejaron de adquirirlo. En el segundo caso, las

fuertes sumas que había que abonar por las pólizas hacían imposible económicamente el funcionamiento de las editoriales.

Otras, en cambio, consistieron en trabar el abastecimiento de los materiales que la prensa escrita necesitaba: el papel, las tintas, las máquinas. Si se coloca una traba en la provisión de estos materiales se interrumpe la producción y la publicación no puede llegar a la calle.

### Los salones oficiales:

#### ¿instrumento de apoyo o de disciplina del arte?

Desde el siglo XIX se desarrolló una institución oficial para la difusión de la obra pictórica y escultórica: la *apertura de salones estatales* en donde se realizan exposiciones de la obra de los artistas, incluyendo la entrega de premios. Estos salones oficiales fueron y son fundamentales en la carrera de los artistas: quien expone logra instalarse en el ‘mercado’ de lo artístico y, si obtiene el premio del jurado, puede llegar a consagrarse definitivamente.

Pero, justamente esta importancia los transformó en poderosos instrumentos para *disciplinar* artistas: la manipulación de un jurado permite crear ‘cofradías’ de jurados-críticos-artistas que logran una posición de poder dentro del medio. Y estas manipulaciones jamás son ajenas a las necesidades del gobierno de turno.

Ya hemos visto en el Capítulo IV cómo el gobierno del rey-burgués Luis Felipe de Orleans (1830-1848) utilizó al ‘Salón’ para sostener al arte ‘académico’ y cómo también la lucha de los artistas sinceros lo obligó a crear el ‘Salón de los Rechazados’.

### La democracia liberal prefiere la autorregulación del mercado

Los partidarios del liberalismo, buscan que las actividades humanas en su totalidad queden reguladas por las leyes de la oferta y la demanda. Esto implica, para el caso artístico, transformar a la obra de arte en una mercancía y mercantilizar también las actividades e instituciones conexas con lo

artístico: los museos, las salas oficiales de exposición, los concursos y premios, la crítica de arte, la prensa artística especializada, etc.

El razonamiento economicista apunta a que todo el mundo produzca lo que estime más conveniente; el que tendrá la última palabra será el público (consumidor) a la hora de ‘consumir’ la obra. Es más, ve con malos ojos las políticas activas que, desde el Estado, promueven las disciplinas artísticas, por varios motivos:

- Porque los subsidios públicos son un costo que tienen que pagar los contribuyentes con sus impuestos;
- porque no existe un criterio ‘objetivo’, se dice, para que el poder público seleccione a qué artistas o actividades artísticas apoyar;
- porque esa falta de ‘objetividad’ se traduce en arbitrariedad, y, por tanto, se subsidiarán producciones y artistas que apoyan directa o indirectamente a un régimen de gobierno o a un partido político o tienen una relación de familia, negocios o amistad con quien maneja los recursos.

Se contesta a este razonamiento, que el mercado solo no resuelve todos los problemas, y, en consecuencia, su funcionamiento puede ser dañino con las actividades ‘no rentables’ o ‘no populares’ entre los consumidores: puede determinar la pérdida de artistas y de ramas de la actividad artística completas. Asimismo, lo artístico no debe juzgarse con un criterio utilitarista, ya que la actividad artística apunta al goce y desarrollo de facultades y aptitudes espirituales.

## Las dictaduras y el arte

El término ‘dictadura’ es de origen romano. Fue una magistratura que se utilizaba en casos de emergencia: se concentraba todo el poder en el dictador que era un magistrado nombrado para que, en un máximo de seis meses, resolviera algún grave problema (generalmente, una rebelión interna o un

ataque exterior). Se caracterizó porque sus resoluciones eran inapelables: se debía obedecer a toda costa.

Modernamente, el término dictadura señala a los gobiernos que no nacen de la voluntad del pueblo. Es decir, son regímenes políticos que se originan en la fuerza (militar) y se mantienen en forma ilegítima en el control del Estado.

Está claro entonces, que la dictadura tiene un problema de origen político: sus miembros son usurpadores. Para mantener esta usurpación no alcanza con el uso de la fuerza. Es necesario, también, aparentar consenso. Entonces, es fundamental para este tipo de regímenes *controlar los medios de comunicación social y todas las expresiones culturales*; porque éstos son el vehículo por donde viene la oposición al poder de ‘facto’. Y, además, son el vehículo que permite *distraer* la atención de los ciudadanos, *ocultar* crímenes y corrupciones, y *dar apariencia de consenso*.

El papel del arte, como lenguaje, es importante para la vida de la dictadura. *Censura, persecución, autocensura, cooptación* son herramientas que se utilizarán para acallar las voces de oposición, de protesta, de denuncia, y también para confundir, desinformar, amenizar la situación.

## Esquivando la censura: los lenguajes ‘herméticos’ y los ‘actos estéticos’

Es famoso el caso de *Leonardo da Vinci*, que utilizaba un método ingenioso para confundir a la censura de la Inquisición: escribía de derecha a izquierda (es decir, al revés) para que sus textos no fuesen comprendidos por los oficiales inquisitoriales, en caso de que cayeran en sus manos.

La censura y la persecución política han generado también nuevos ‘lenguajes’ más ‘herméticos’: se trata de *confundir* a los funcionarios encargados de censurar, silenciar, perseguir, entregándoles obra artística difícil de descifrar.

A nivel de la plástica, la presencia en el siglo XX del arte abstracto proporciona al artista un sistema de símbolos para empezar a trabajar. El *arte conceptual*, del que ya hablamos en el capítulo anterior, es el mejor ejemplo de cómo se puede aludir a una situación política pasando casi desapercibido: citamos el ejemplo de una obra, ‘Valijita de Panadero’, expuesta en 1977 por el argentino Víctor Grippo.

‘... El nivel metafórico carga la pieza hasta el límite. En los años más duros de la última dictadura militar, Grippo encierra y expone un pan carbonizado, cita puntual sobre la quema de cadáveres realizada durante la represión. El acto extremo de quemar; lo excesivo explícito en el texto; la valija del que tiene que partir; el pan maltratado e inutilizado en su bondad primera, densidades de un país que vive amordazado por la muerte y el miedo’

PACHECO, Marcelo, ‘Víctor Grippo - Un conceptualismo caliente’ texto incluido en el catálogo ‘Arte de Argentina, 1920-1994’, p. 104, impreso por The Museum of Modern Art Oxford, Oxford, Inglaterra, 1994

El objeto creado por Grippo aparece así como una metáfora que a simple vista puede pasar desapercibida y en pleno gobierno militar (1977) logró sortear la censura.

También es importante la tendencia desarrollada en el siglo XX que trabaja sobre los límites entre arte y vida: ponemos aquí el ejemplo que relata Luisa Roberts en su texto ‘Pablo Suárez, - Un retrato de resistencia’: En el año 1968, en el Instituto Di Tella, se organizó una exposición bajo el título de ‘Experiencias 68’. Entre las obras expuestas hubo una instalación, ‘Los baños públicos’ de Roberto Plate, en la que se invitaba a los concurrentes a realizar ‘graffitis’, como en un baño público real. Ello motivó alusiones al dictador de turno (el general Onganía) y, como consecuencia, la policía ‘clausuró’ los baños: pues bien, los demás artistas que participaron de esta

exposición resolvieron retirar sus obras y las arrojaron a la calle o las destruyeron, en lo que pudo calificarse como un ‘acto estético’.

## ACTIVIDAD

1. Lee atentamente desde el comienzo del capítulo, subrayando las ideas principales y consultando el diccionario cuando sea necesario.

2. Vuelve a leer y formula cinco o seis preguntas breves, sobre los puntos más importantes.

- 
- 
- 
- 
- 
- 

3. Intercambia las preguntas con tu compañero de banco y que cada uno responda las preguntas del otro (¡sin hacer trampas!).

## CULTURA Y CENSURA

### Censura y censores

Comencemos consultando el diccionario:

*Censurar*: Formar juicio de una obra u otra cosa - Corregir, reprobar o notar por mala alguna cosa – Intervención que ejerce el censor gubernativo, sobre las comunicaciones de carácter público (telégrafo, teléfono, radiodifusión, etc.) y sobre la prensa. En tiempos de guerra, principalmente, es medida importantísima que toman todos los gobiernos para no dar información al enemigo, así como para sostener la moral de los pueblos – Pena eclesiástica del fuero exterior, impuesta por delito a los cánones.

*Censor*: Magistrado de la república romana, a cuyo cargo estaba formar el censo de la ciudad, velar sobre las costumbres de los ciudadanos y castigar con la pena debida a los viciosos – El que de orden del gobierno o de autoridad competente examina obras literarias y emite su dictamen sobre ellas – El que, en función gubernativa, interviene las comunicaciones telegráficas, telefónicas y en general todas las noticias destinadas a la publicidad – En las academias y otras corporaciones, individuo encargado principalmente de velar por la observancia de estatutos, reglamentos y acuerdos.

*Diccionario Enciclopédico Espasa*, t. 5; 2625

Veamos, ahora, el retrato que realizó *María Elena Walsh* del censor, y su descripción de la actividad que realiza este personaje:

Si alguien quisiera recitar el clásico ‘Como amado en el amante, uno en otro residía...’ por los medios del País-Jardín-de-Infantes, el celador de turno se lo prohibiría, espantado de la palabra *amante*, mucho más en tan ambiguo sentido.

Imposible alegar que esos versos los escribió el insospechable San Juan de la Cruz y se refieren a Personas de la Santísima Trinidad. Primero, porque el celador no suele tener cara (ni ceca). Segundo, porque el celador no repara en contextos ni significados. Tercero, porque veta palabras a la bartola, conceptos al tuntún y autores porque están en capilla.

Atenuante: como el celador suele ser flexible con el material importado, quizás dejara pasar ‘por esa única vez’ los sublimes versos porque son de un poeta español.

Agravante: en ese caso los vetaría sólo por ser poesía, cosa muy intranquilizadora.

El celador, a quien en adelante llamaremos censor para abreviar, suele mantenerse en el anonimato, salvo un famoso calificador de cine jubilado que alcanzó envidiable grado de notoriedad y adhesión popular.

El censor no exhibe documentos ni obras como exhibimos todos a cada paso. Suele ignorarse su vitae y en qué necrópolis se doctoró. Sólo sabemos, por tradición oral, que fue capaz de incinerar *La historia del cubismo* o las *Memorias de (Groucho) Marx*. Que su cultura puede ser ancha y ajena como para recordar que Stendhal escribió dos novelas: *El rojo* y *El negro*, y que ambas son sospechosas es dato folklórico y nos resultaría temerario atribuírselo.

Tampoco sabemos, salvo excepciones, si trabaja a sueldo, por vocación, porque la vida lo engañó o por mandato de Satanás.

Lo que sí sabemos es que existe desde que tenemos uso de razón y ganas de usarla, y que de un modo u otro sobrevive a todos los gobiernos y renace siempre de sus cenizas, como el Gato Félix. Y que fueron ¡¡ay!! efímeros los períodos en que se mantuvo entre paréntesis.

María Elena Walsh. Publicado en el diario *Clarín*, el 16 de agosto de 1979

Leamos, por último, el artículo 14° de nuestra Constitución Nacional:

Todos los habitantes de la Nación gozan de los siguientes derechos conforme a las leyes que reglamenten su ejercicio; a saber: (...) de publicar sus ideas por la prensa sin censura previa (...)

Saquemos ahora una conclusión:

La censura es el control que las autoridades ejercen sobre la emisión del pensamiento, coartando la libre expresión de las ideas (esto incluye, naturalmente, a las expresiones artísticas), violando claras disposiciones constitucionales. El censor es el personaje, de criterios políticos y morales sumamente estrechos, que ejecuta ese mandato del poder.

### Un antiguo combate

Desde la Antigüedad, la cultura y la censura estuvieron relacionadas. Durante miles de años, las autoridades impidieron la manifestación de ideas, opiniones, creencias, costumbres, tendencias artísticas, y reprimieron a sus autores. Las penas iban desde la cárcel al exilio, desde los castigos corporales a la pena de muerte, aplicada casi siempre con mucha crueldad.

Durante los tres siglos de dominación colonial en Hispanoamérica el poder público controló la producción cultural: ejerció la censura sobre libros y publicaciones; también controlaba los espectáculos públicos, los que debían ajustarse como los anteriores a ciertos lineamientos básicos y no debían cuestionar a la monarquía ni a la religión. Las autoridades también ejercían la policía de las costumbres, castigando con mucha severidad ciertas conductas que hoy entendemos como privativas de cada persona.

Desde luego, la censura no terminó con el fin del dominio español en América: siempre fue un recurso para mantener el poder, propio de los gobiernos autoritarios.

### Libertad versus censura: una lucha no finalizada

Desde mediados del siglo XVIII se desarrolló en Inglaterra y Francia una corriente de pensamiento revolucionario, que sostuvo el derecho de las personas a ejercer ciertas libertades básicas: de opinión, de prensa, de culto. Esas ideas se hicieron realidad, en forma muy parcial por cierto, a partir de la independencia de los Estados Unidos de América (1776) y de la Revolución Francesa (iniciada en 1789). Se trataba de un abierto rechazo a la censura: ante las pretensiones controladoras del poder se afirmaba el derecho de las personas a ejercer sus libertades.

Estas ideas fueron recogidas por la Revolución de Mayo y luego se expresaron en la Constitución Nacional (1853). Sin embargo, nuestra historia posterior ha mostrado la persistencia de las pretensiones autoritarias de nuestros gobiernos, que han coartado libertades constitucionales, reprimiendo con mucha crueldad a artistas e intelectuales.

Por lo visto, en nuestro país – y en el mundo – la lucha entre la libertad de expresión cultural y la vocación censora de los gobiernos no ha concluido.



Benito Mussolini  
Su régimen fue  
enemigo de la  
libertad de expresión

## LA CENSURA EN LA ARGENTINA

### Un lento desarrollo y su culminación

En los tiempos modernos, la censura cultural en la Argentina tiene antecedentes que se remontan a comienzos de la década de 1950. El decreto 16168 de 1951 estableció la censura previa en materia de espectáculos públicos e inició el desarrollo de un aparato de control autoritario de las expresiones artísticas.

Desde entonces, la censura se desarrolló lentamente, durante más de un cuarto de siglo, para acelerarse desde 1974. La culminación ocurrió durante la última dictadura militar (1976 – 1983), que sometió a las expresiones artísticas y culturales a un férreo control.

### Los efectos de la censura

Los efectos de la censura fueron múltiples: muchos artistas e intelectuales optaron por el exilio forzado, alejándose del país; otros sufrieron el exilio interior, la ingrata situación de verse impedidos de manifestarse; otro grupo fue víctima de la represión física, que los silenció definitivamente; muchos más se autocensuraron: callaron sus opiniones para mantenerse en actividad. Tampoco faltaron los que colaboraron con la dictadura, por íntimo convencimiento o simplemente por conveniencia.

### ‘Crear opinión’

Con estos procedimientos, durante los años del Proceso... se logró lo deseado: silenciar las críticas, tratar de deformar la realidad, orientar a la opinión pública en el sentido conveniente. Jorge Rafael Videla lo expresó con claridad: ‘La función de los medios masivos de comunicación es formar opinión’, manifestó; un jerarca nazi lo había dicho antes, de otra manera: ‘Miente, miente, algo quedará’.

El clima de euforia triunfalista que se impulsó desde la radio y la televisión en 1978, cuando se realizó el campeonato mundial de fútbol, y en 1982, durante la guerra de Malvinas, muestran los propósitos y resultados de la censura. También los evidencian las intensas campañas publicitarias, con sus *slogans* repetidos hasta el cansancio (por ejemplo: ‘Los argentinos somos derechos y humanos’, cuando nos visitó la Comisión de Derechos Humanos de la OEA (la Organización de los Estados Americanos), en 1979, la que recogió multitud de denuncias y testimonios de apremios ilegales, secuestros y muertes).

### El contexto de la censura

La censura puede explicarse en función de las circunstancias vividas por el país en los últimos cuarenta años. Algunos aspectos fundamentales caracterizan esta etapa:

- Una crisis institucional acelerada.
- Golpes de Estado cada vez más frecuentes y gobiernos de facto más prolongados.
- Condicionamientos a los gobiernos constitucionales, desalojados por la fuerza en pocos años.
- Crisis del modelo económico, cuyas consecuencias recayeron fundamentalmente sobre los sectores populares.
- Momentos de aguda protesta social, que alarmaron a los sectores propietarios y dirigentes.

En este panorama crítico, las fuerzas armadas asumieron desde 1955 el rol de protectoras del *statu quo* (es decir, del orden existente). En esta perspectiva, pretendieron acallar todas las expresiones críticas montando un aparato de rígida censura.

## Las características de la censura durante el Proceso

Entre 1976 y 1983 la censura presentó las siguientes características principales:

- Abarcó a todas las manifestaciones culturales.
- En los casos de la cinematografía, la radio y la televisión, la normativa se fijó en disposiciones especiales.
- La prensa escrita, en todas sus manifestaciones, y el teatro, carecieron de prohibiciones expresas (lo que no significó la posibilidad de la libre expresión).
- La censura formó parte de un discurso más amplio que justificaba la necesidad de su existencia, formado por textos oficiales (actas, políticas, leyes, discursos, declaraciones de representantes del gobierno), y no oficiales, que apoyaban la acción de censurar y la represión del Estado (solicitudes, declaraciones y artículos de diversas entidades).
- No hubo una oficina de censura centralizada, lo que hizo más incierta y peligrosa la situación, ya que dependía de criterios variables, a veces caprichosos, de muchos funcionarios.

## El discurso de la censura

La censura durante el Proceso se basó en un bien estructurado discurso, cuya difusión permanente fue parte de la propaganda oficial. Se componía de una cantidad de ideas articuladas entre sí:

- Existe un 'estilo de vida argentino'.
- El Estado debe preservar esas escalas de valores 'nuestros' y eliminar lo 'ajeno', que atenta contra ellos.
- Existen fuerzas empeñadas en una acción destructiva de penetración ideológica, que deben ser destruidas.

- Los principales destinatarios de la penetración ideológica son los jóvenes y una de las vías esenciales de la misma es la educación.

Dentro de este discurso, la censura era un mecanismo de defensa ante una 'cultura enemiga', que se manifestaba insidiosamente a través de la prensa, las canciones de protesta, las historietas, el cine, el folklore, la literatura, el teatro, la música y hasta la literatura infantil.

Durante la última dictadura, todo cuestionamiento al gobierno era 'subversivo'; toda crítica, expresión de un 'pérfido interés revolucionario'. Para el Proceso, los valores de la cultura nacional eran... los del Proceso. Los resultados de la aplicación del discurso 'cultural' de la dictadura militar fueron las prohibiciones, los encarcelamientos, la desaparición forzada y el exilio de artistas, científicos y técnicos.

## Fútbol y guerra

La dictadura militar realizó constantes campañas a través de los medios masivos de comunicación, las que influyeron mucho sobre el pensamiento de la gente. También intentó popularizarse auspiciando acontecimientos deportivos, como el *Campeonato Mundial de Fútbol de 1978* (en 1982 hubo otro, el mundial juvenil de fútbol, también aprovechado por los militares en el poder), o exacerbando los sentimientos chauvinistas, como ocurrió por esa misma época con motivo de los conflictos con Chile – país con el que estuvimos a punto de entrar en guerra – o en 1982, cuando ocuparon las Malvinas.

## A pesar de la censura

Sin embargo, el aparato terrorista montado por la dictadura no logró acallar todas las voces. Desde la cultura hubo varios focos de resistencia, que se multiplicaron en los últimos años del Proceso:

- En los medios gráficos, varias *revistas* formularon críticas, como la célebre *Humor*.

- El *teatro* y la *danza* se sumaron a la crítica de la dictadura: en 1981 se realizó *Teatro Abierto*, que convocó a gran número de autores, directores y actores; el incendio ‘accidental’ de la sala que utilizaban no los paralizó, pues reanudaron las representaciones en otro teatro. Un año más tarde se llevó a cabo *Danzas Abiertas*.
- El *rock nacional* – irradiado de los grandes espacios públicos de difusión, la radio, la televisión y los recitales masivos – siguió elaborando su protesta, que se haría pública en las postrimerías de la dictadura.



El humor fue un buen recurso para criticar a los militares del Proceso

## ARTE Y PROPAGANDA POLÍTICA

El arte, como manifestación-expresión de ideas y sentimientos, es una poderosa herramienta para la difusión de ideales políticos. De allí el interés que tienen partidos políticos y gobiernos de controlar los ambientes artísticos.

El papel del arte ha sido sustancial en la propaganda política de partidos y regímenes de diversos colores políticos: podemos mencionar experiencias de regímenes totalitarios de derecha, y las experiencias de la revoluciones mexicana y soviética, para dar una idea de lo que el arte puede hacer.

### La revolución mexicana: la experiencia del ‘muralismo’

En 1910 se desató en México un movimiento revolucionario que acabó con la prolongada dictadura de Porfirio Díaz. Fue un movimiento que sacudió las estructuras sociales de ese país latinoamericano: un movimiento que quería liquidar el feudalismo agrario mexicano. El régimen de gobierno que surgió de esta revolución (luego desvirtuada) dio cabida a una renovación de la plástica mexicana: surgió así el ‘muralismo mexicano’ que fue la expresión artística de la revolución y también un reflejo de sus confusiones, contradicciones y equívocos.



Diego Rivera:  
*Dominación colonial*  
Palacio Nacional, Ciudad de México

*Muralismo mexicano* es la designación que se da al arte desarrollado sobre los muros de edificios públicos en México, luego de la revolución de 1910. Entre sus más importantes representantes se mencionan a *Diego Rivera* (1886-1957); *David Alfaro Siqueiros* (1898-) y *José Clemente Orozco* (1883-1949), sin dejar de mencionar a *Gerardo Murillo* ( 'Dr. Atl' ).

Sobre el origen de este movimiento hay versiones contradictorias. Se ha dicho que el muralismo fue producto del anhelo del ministro de educación, José Vasconcellos, quien entregó la ejecución del muro de la Iglesia de San Pedro y San Pablo a los artistas Montenegro y Guerrero; el edificio de la Escuela Preparatoria se otorgó al equipo de Diego Rivera: Alva de Canal, Cahero, Revueltas, Leal, Charlot y Siqueiros. Pero, según ha comentado Rivera, la iniciativa muralista perteneció a los artistas, quienes la habían madurado de antes. Asimismo, los muros que Rivera consiguió fueron resultado, según él, de la amistad que tenía con el Presidente Obregón, quien le ordenó a Vasconcellos la cesión de las paredes.

Entre 1923 y 1929 se realizó la ejecución de los muros de la Secretaría de Educación, pintados por Diego Rivera al fresco. Rivera utilizó transparencias blanquecinas del muro, evitando el blanco, y pintando con tierras -seis tipos de óxidos de tierras-, verde esmeralda, dos pigmentos azules y un negro. Orozco, en cambio, usó una paleta más reducida, que sí incluía blanco.

### ¿Por qué el muro como soporte?

Son dos las razones:

- En primer lugar, se afirma que desde el siglo VI de nuestra era el fresco ya era conocido por las culturas precolombinas (un ejemplo, aunque no necesariamente mexicano, son las pinturas murales que se han conservado del arte Maya): en la época colonial continuó la tradición mural, con blancos, negros, tierras y rojos utilizados en los murales de iglesias y conventos de las órdenes franciscanas, do-

minicas y agustinas, como son los ejemplos del convento de Actopan, al norte del Distrito Federal o el de Tzintuztzan, en Michoacán.

- En segundo lugar, porque la técnica mural es especialmente apta para la 'difusión' a las grandes masas, sobre todo si las pinturas decoran edificios públicos convenientemente ubicados.



Orozco, *Hidalgo* (detalle de un fresco), 1937

### ¿ 'Artista revolucionario' o 'revolucionario artista'?

Durante la Revolución Mexicana se verificó una contradicción muy propia de lo artístico: 'el artista de la revolución' versus 'el revolucionario del arte': la necesidad de 'renovar' los lenguajes artísticos, para no repetir las enseñanzas 'academicistas' por un lado (revolucionar el arte) y, por otra parte, llegar directamente al pueblo con un mensaje claro, comprensible para las grandes masas, no educadas visualmente para apreciar lenguajes abstractos o de otras vanguardias.

Por una parte tenemos el ejemplo de Diego Rivera, que adhirió al *cubismo*

*analítico* (1912) y que recibió, en sus estadías en España, Francia e Italia (décadas de los años '10 y '20) la influencia de las vanguardias cubista, futurista y expresionista. Su obra se hizo eco de los lenguajes vanguardistas, que asimiló a las imágenes figurativas que necesitaba desplegar en los murales.

Según Luis Seoane, Rivera utilizó durante 1911-12 la técnica del *puntillismo*, cautivando a los dos más grandes puntillistas de entonces: Paul Signac y Edmond Cross. Dice que Signac lo invitó a exponer junto con ellos en el Salón de Artistas Independientes, colocándole una de sus telas en lugar destacado del salón.

Su formación incluyó la influencia de un grabador mexicano que impactó mucho en los muralistas: se trata de *José Guadalupe Posada* (1883-1913), de quien Rivera dijo:

‘Mano de obrero armada de un buril de acero, hirió el metal ayudado por el ácido corrosivo para arrojar los apóstrofes más agudos contra los explotadores’ ‘... el más grande pintor revolucionario de América y uno de los más grandes del mundo, por cuyo buril de acero habló la voz de todo un pueblo e hirió con él diecisiete mil veces, en diecisiete mil placas grabadas, a la tiranía ...’

El compromiso político de Rivera con el comunismo fue grande, como lo prueba su viaje a la Unión Soviética, en 1927; luego, adhirió al trotskismo: León Trotsky – exiliado de la URSS por sus diferencias con Stalin – fue su huésped en México. Asimismo, junto con otro comunista, el poeta surrealista André Bretón, firmó el *Manifiesto en pro de un Arte Revolucionario e Independiente*.

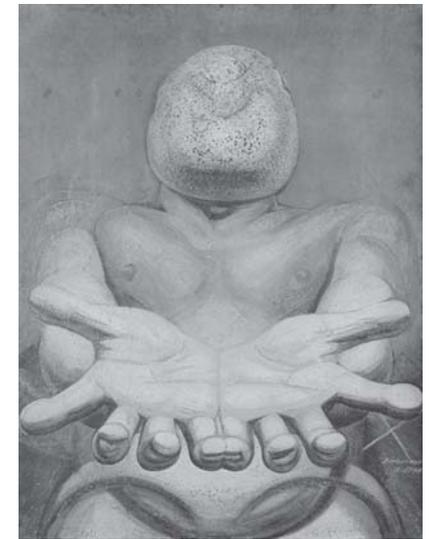
Entre sus obras ‘muralistas’ citaremos: ‘Sueño dominical en la Alameda Central de la Ciudad de México’, en el Hotel Prado; ‘La Creación’, en la Escuela Preparatoria de la Ciudad de México, pintado con la técnica de la ‘encáustica’; ‘Escenas de la conquista’, en el Palacio Cortés de Cuernavaca; ‘Patio de las Fiestas’ y ‘Patio del Trabajo’, del Edificio de la Secretaría de

Educación, en donde resumió la vida del pueblo mexicano; y los frescos del Palacio Nacional de Gobierno: ‘La leyenda de Quetzalcóatl’, ‘La guerra de la Independencia’, ‘La reforma de las leyes’, ‘La invasión americana’ y ‘La revolución de Madero’.

David Alfaro Siqueiros, (1896-1974), por su parte, fue el más ‘académico’ de los muralistas, propio de su pasión política (véase su opinión en recuadro aparte), pero en toda su obra muralista se puede apreciar un llamado a la lucha, que aparece así como el contenido de su obra.

Su imagen se caracteriza por la presencia de fuertes volúmenes (producto de ‘modelar’ el color para dar el trabajo de luces y sombras). Se preocupó por el ‘retrato histórico’ (pintó los retratos de personajes como Venustiano Carranza, Benito Juárez; el último tlacatecuhtli azteca, Cuauhtémoc; Emiliano Zapata; el cura Hidalgo; el poeta cubano Martí; Lincoln; Simón Bolívar; Alonso Reyes, etc.), que nutre su obra.

Participó en las luchas de la revolución mexicana, en las filas del ‘Ejército Constitucionalista’ de Venustiano Carranza, luego que un golpe militar derribó del poder y acabó con el Presidente Madero (surgido de la Revolución). Allí fue teniente y miembro del Estado Mayor



Siqueiros  
Cabeza de Cuauhtémoc (arriba),  
Nuestra imagen actual (abajo)

de la División Occidente. Luego, de 1925 a 1930, se plegó a las luchas obreras y ocupó la Secretaría de la Confederación Obrera de Jalisco y la Presidencia de la Federación Nacional Revolucionaria de Mineros. Fue encarcelado y se asiló en EE.UU. (1932). Posteriormente participó de la lucha contra el fascismo español, siendo teniente coronel, jefe temporal del Frente de Teruel y en la Sierra de Altamira. Exiliado nuevamente en la década del '40, volvió a estar en prisión cuatro años (1960-1964). Sus exilios hicieron que su obra se extendiera a Chile, EE.UU. y Cuba.

### **Problemas políticos interfiriendo con el muralismo: fecundando otras tierras.**

Los problemas propios de la revolución mexicana, con sus idas y venidas políticas, y las tendencias contradictorias entre un Siqueiros más bien 'stalinista' y un Rivera 'trotskyista' interfirieron con el desarrollo artístico en México.

Así, los muros tardaron años en terminarse, porque el fragor de la lucha los llevó a una suerte de 'exilio' en los EE.UU., donde realizaron obras importantes. Orozco y Rivera decoraron el *Darmouth College*, de California; el *Museo de Arte Moderno*, el *Instituto de Arte de Detroit* y el *Rockefeller Center* de Nueva York, entre otras instituciones, públicas y privadas estadounidenses.

El mural pintado en el 'Rockefeller Center' fue una contundente bofetada al corazón del capitalismo, al que se lo veía simbolizado en personajes entregados a una orgía, bailando, bebiendo champagne, jugando a la canasta, incluyendo entre ellos un retrato de John D. Rockefeller y, en otra parte, a las masas trabajadoras conducidas por Marx, Lenin y otros líderes hacia el socialismo. El mural fue destruido, pese al apoyo que Nelson Rockefeller había prestado a Rivera, y este lo reprodujo en el *Independent Labor Institute of New York* y, luego, en el *Palacio de Bellas Artes de México*.

#### **Reflexiones de Rivera**

'En París nadie necesita el arte. Si París muere, se muere el arte. Los paisanos de Zapata no han visto máquinas en su vida, pero son cien veces más modernos que Poincaré. Yo tengo la certeza de que si se les mostrase nuestra pintura la comprenderían. ¿Quién ha construido las catedrales góticas y los templos de los aztecas? Todos. Y para todos. Ilya, tú eres pesimista porque eres un hombre demasiado civilizado. El arte tiene necesidad de beber un trago de barbarie. La escultura negra ha salvado a Picasso. No tardaréis mucho en ir todos al Congo o a Perú. Hace falta pasar por una escuela de salvajes' (discusión de Rivera con Modigliani, Léger, Volochin, Lepinsky, Subinkof, y Ehrenburg, en el taller de Modigliani en París, en 1917). Citado por Seoane, Luis, en obra citada más arriba'.

#### **Opinión de Siqueiros**

'Hubiéramos podido hacer una importante obra formalista, pero no quisimos hacerla, no nos interesó hacerla, con sus medios expresivos propios, con su escala estética correspondiente, un arte tan poderoso como el de las mejores épocas del pasado. ¿Quién duda que el arte moderno, en su particular laboratorio formalista, ha encontrado nuevas gamas, nuevos fuegos, nuevos resplandores? ¿Quién lo niega? Son sin duda factores plásticos que han venido a producir particulares conmociones psicológicas, inesperadas y diversas conmociones estéticas. ... Pero, obviamente, el arte formalista carece de eficacia para cumplir el cometido que nos hemos propuesto aquellos que hemos vivido intensamente una vida política' (conferencia pronunciada en el Museo de Bellas Artes de Caracas el día 11 de enero de 1960, fuente: TIBOL, Raquel, monografía en 'Pinacoteca de los Genios - Siqueiros', Editorial Codex, Bs. As., 1966).

### **La experiencia artística en la Unión Soviética: de las vanguardias al academicismo**

Rusia fue escenario de un importante movimiento artístico de vanguardia, plástico y literario, que reflejó la situación del pueblo campesino y obrero.

El vanguardismo alcanzó su punto culminante en los años inmediatos de la revolución de octubre de 1917 (1917-1924), coincidentes con la presidencia de Vladimir Uliánov ‘Lenin’.

En este marco se desarrollaron varios movimientos: el *constructivismo*, el *rayonismo*, el *suprematismo*, etc., que investigaron y desarrollaron una revolución artística, acabando con la figuración tradicional en el arte.

Los vanguardistas fueron fervientes revolucionarios. Al punto de que dos de los más grandes artistas del siglo XX, *Wassili Kandinsky* y *Marc Chagall*, ocuparon puestos directivos como comisarios de arte en los soviets (asambleas) de las ciudades de Vítebsk y de Moscú. Hacia 1921 se desarrolló un conflicto con Rodschenko, que determinó la renuncia de Kandinsky a su cargo y su abandono de la Unión Soviética, en diciembre de ese último año. Otro de ellos, *Kasimir Málevich* (1878-1935), también se desempeñó en instituciones artísticas soviéticas como profesor de la Academia de Bellas Artes de Moscú, en 1917 y, luego, en la de Vítebsk.

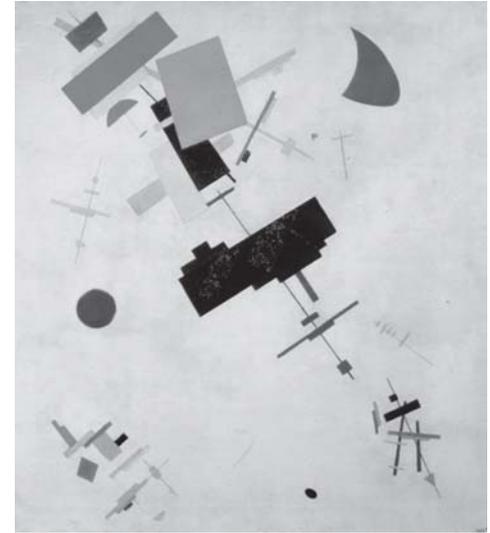
Podemos mencionar también al matrimonio formado por *Natalia Goncharova* (1881-1962) y *Mijaíl Lariónov* (1881-1964), fundadores de lo que se denominó ‘rayonismo’, en 1912. Ambos dejaron Rusia en 1915 - antes de la revolución - y se establecieron en París, donde desarrollaron la actividad de diseño escénico para los *Ballets Russes* de Diaghilev.



Malevich, *La cosecha del siglo* (1912)

Además, al ‘constructivista’ *Vladimir Tatlin* (1885-1953), cuyo manifiesto hemos extractado en páginas anteriores; a *Antoni Gabo* (1890-1977) y a *Pevsner* (1886-1962), quienes no toleraron la reglamentación que se impuso sobre lo artístico y, por esta razón abandonaron Rusia en 1923; y a *Vladimir Maiakosvki*. Todos ellos estuvieron entre los más destacados vanguardistas rusos.

Tras la muerte de Lenin, y, sobre todo, a partir del ‘gran viraje’ en la política económico-social soviética, se acentúa la desconfianza del poder político ante el fenómeno artístico de vanguardia. Todavía en 1925 (un año después de la muerte de Lenin), un documento del PCUS (Partido Comunista de la Unión Soviética) decía:



Malevich, *Supremus n°56* (1916)

‘...El partido debe pronunciarse por una libre emulación entre los diferentes grupos y tendencias ... No se puede admitir que un decreto del Partido conceda un monopolio legal en la literatura y en el campo editorial a un grupo o a una organización literaria cualquiera. Al sostener material y moralmente la literatura proletaria y campesina, al ayudar a los compañeros de camino, etc., el Partido no debe dar el monopolio a ningún grupo, aunque fuera el más proletario ideológicamente; eso significaría, antes que nada, la destrucción de la misma cultura proletaria.’

Hacia 1930, en la U.R.S.S. se adoptó una política oficial para el arte, que

ha pasado a la historia con el nombre de ‘realismo socialista’: esto significó un retorno (en general) a las formas artísticas academicistas.

### El ‘realismo socialista’

El arte contribuyó, con sus imágenes, a ilustrar el esfuerzo de la revolución soviética y sus logros. Asimismo, a exaltar la labor del partido comunista y del Estado soviético. Hacer propaganda de la revolución, exaltar el trabajo obrero y a los fundadores del socialismo.... A través de un arte monumental, con profusión de bronce de grandes dimensiones, murales .... Esto ya había sido criticado por un vanguardista comprometido con la Revolución, Maiakovski, que en una polémica del año 1918 ya había señalado, con justeza:

‘... De lo nuevo hay que hablar con palabras nuevas. Es necesario una nueva forma artística. Levantar un monumento a un metalúrgico todavía es poco; debe distinguirse del monumento al grabador levantado por el zar.’

El realismo socialista transformó el arte soviético, rico en lenguaje vanguardista, en un tosco instrumento de difusión cultural y política. En 1922 se formó la *Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria*, luego transformada en *Unión de Artistas Soviéticos*, que canalizaron la actividad creadora. Se han destacado artistas como Aleksandr Deineika (1899-1969), autor, entre otros, de ‘La defensa de Sebastopol’, ‘Los defensores de Leningrado’ y ‘Calle de Roma’, o P.P. Koncalovski (1876-1956), ‘Retrato de Prokofiev’.

### Una experiencia revolucionaria en Alemania: el ‘Novembergruppe’

En Alemania, la Primera Guerra Mundial desembocó en la derrota militar



Otto Dix: *Muertos delante de la posición de Tahure*, 1924

y la revolución. No es casual, entonces, hablar del ‘Novembergruppe’, fundado en noviembre de 1918 por un grupo de artistas alemanes de izquierda, en Berlín, con el propósito de renovar la vida uniendo en forma más estrecha a los artistas vanguardistas con el público. *Max Pechstein*, antiguo expresionista del grupo ‘El Puente’ (ver el capítulo IV), fue uno de los principales promotores del grupo.

En 1919, los artistas de esta agrupación fundaron el *Consejo de Obreros para el Arte*, con el objetivo de ‘establecer un diálogo entre el arte y las masas’. El mecanismo que eligieron fue realizar una serie de exposiciones en los primeros años de la década de los ’20, pero su objetivo se vio frustrado por el giro a la derecha de la opinión pública, en 1924.

## El arte en la Alemania nazi y en la Italia fascista

Ambas naciones habían presenciado movimientos vanguardistas muy activos:

- En Alemania, los casos del expresionismo de los grupos ‘El Puente’ y ‘El jinete azul’, las tendencias abstraccionistas del grupo de Kandinsky y Klee, y las tendencias del Dadá.
- En el caso italiano, se había limitado al futurismo de Boccioni, Balla, Carrá, Severini y Russolo, con el timón ideológico del poeta Marinetti.

Ambos países sufrieron conmociones sociales que asustaron mucho a la burguesía y a la pequeña burguesía. La reacción no se hizo esperar: fue el surgimiento de dos movimientos de derecha y totalitarios, el nacionalsocialismo alemán y el fascismo italiano. Estos buscaron la ‘regeneración’ de la sociedad, ‘depurándola’ de los ‘elementos’ sociales, culturales y (en el caso nazi) raciales que la habían ‘enfermado’.

En este contexto, las artes vanguardistas eran una *degeneración* que debía *extirparse* cuanto antes, para *retornar a la figuración académica tradicional*.

### El arte degenerado

Así se acuñó la expresión ‘arte degenerado’ en Alemania, para etiquetar y



Mario Sívori, *La arada* (1928)

descalificar a todas las expresiones artísticas que no se ajustaran a los ‘cánones del buen gusto’ del nacionalsocialismo, por constituir una ‘anarquía política y cultural’.

En 1934, a un año de su ascenso al poder, Hitler pronunció en Nüremberg el primer discurso en contra del ‘arte degenerado’. En 1937 se desarrolló en Munich una exposición titulada de esa manera, formada con obra descolgada de los museos, pertenecientes a artistas alemanes de vanguardia, y que tuvo un éxito enorme: sólo en Munich recibió la visita de dos millones de personas.

### La arquitectura nazi

La arquitectura fue la expresión más contundente del arte nazi. Se caracteriza por la fuerte horizontalidad, fachadas sobrias y simétricas, uso de pórticos, empleo de pesados frontones de madera, dando aires de fortaleza y de hermetismo. El águila y la svástica eran la ornamentación reglamentaria. La magnitud de las construcciones empujaba a la figura humana, intimidándola, reduciendo su individualidad. El arquitecto Albert Speer, condenado en Nüremberg a veinte años de prisión en 1945, desarrolló estas premisas de la arquitectura nazi, en el caso del *Estadio Zeppelin de Nüremberg* y en la *Cancillería de Berlín*, por dar dos ejemplos.

Luego, la exposición cubrió un itinerario de varias ciudades. En 1939, como lógico corolario, se organizó un ‘auto de fe’: la gran quema de la mayor parte del ‘arte degenerado’ (la corrupción de muchos políticos nazis salvó de esta destrucción a muchas obras, que vendieron al exterior).

Exaltar la figura del ‘führer’, la superioridad de la raza aria, la identidad de la Nación, y la heroicidad y sumisión del individuo al partido y al pueblo alemán; la camaradería, el cuerpo sano, la maternidad, el cuerpo femenino fecundo... fue la función que el arte cumplió en todos los órdenes hasta la caída del régimen, en 1945.

### El futurismo en los brazos de Mussolini

A diferencia del caso alemán, donde los artistas vanguardistas debieron tomar el camino del exilio, en Italia, los artistas del futurismo que sobrevivieron a la Primera Guerra Mundial (recordemos que el pintor Boccioni murió en el frente, en 1916, y así otros futuristas) desembocaron en el fascismo:

- a) recordemos que, en el manifiesto futurista, exaltaban la guerra como ‘higiene del mundo’;
- b) recordemos también la ‘misoginia’, el odio al romanticismo (‘matemos al claro de luna’);
- c) el amor por la velocidad y el fenómeno del maquinismo, que de ningún modo ofendían al régimen.

Asimismo, otros artistas como De Chirico o Carrá desarrollaron la pintura ‘Metafísica’ que reelaboró la imagen académica, de modo que el reproche academicista fue incomparablemente menor que en Alemania.

La Italia de Mussolini, celosa de recobrar la dignidad imperial de la antigua Roma, procuró expresar en lo artístico estos anhelos: nada mejor que el arte clásico para el ‘renacer imperial’.

### El ‘novecento italiano’

Fue una agrupación de artistas fundada en 1922 (el año de la ‘Marcha sobre Roma’ de Mussolini), que tenía como objetivo rechazar el arte de vanguardia europeo y volver a un arte ‘naturalista’ basado en la tradición ‘clásica’ italiana. No tuvo un programa artístico claro, y, además, contó con la adhesión de artistas de estilos y temperamentos muy diferentes. Se enmarca dentro de la política fascista para las artes.

Señalamos como a uno de los más significativos integrantes a *Carlo Carrá* (1881-1966), que había formado parte de los ‘futuristas’ y, junto con Giorgio de Chirico, fue integrante del movimiento ‘metafísico’ en pintura) y a *Mario Marini* (1901-1980), este último escultor, realizador de bronce, con el tema recurrente del caballo y el jinete, y otros bustos realistas. Como dato, policromó sus bronce, utilizando diversos agentes corrosivos.

Luego, el novecento se fue identificando con el formalismo clásico de la propaganda fomentada por los *Sindacati delle Belle Arti* fascistas, formando el núcleo de la reacción artística en la década de los ‘30.



Carlo Carrá, *Mujer en el balcón* (1912)

## LAS INSTITUCIONES CULTURALES

Hasta aquí hablamos de los artistas, en forma individual y colectiva, de su obra y de la relación de la obra con las realidades sociales de sus países de actuación y de su época. Toca ahora hablar expresamente de las ‘instituciones culturales’.

El término ‘institución’ se refiere, en general, a todo aquello establecido para desempeñar una función y cumplir así determinados objetivos. Lo institucional es un fenómeno propio del ser humano. Es decir, es una técnica o instrumento que el hombre ha diseñado para satisfacer necesidades colectivas. Una de las principales instituciones es el Estado, como maquinaria que monopoliza la fuerza para mantener a los colectivos humanos en ‘orden’. En el ámbito de lo jurídico es donde encontramos al fenómeno institucional con mayor desarrollo: cada sistema de normas construye una institución que da un cauce a la realidad social, para ‘ordenarla’.

En el mundo del arte, nos encontramos con las siguientes instituciones:

- Escuelas, academias y universidades;
- museos, públicos y privados, y colecciones privadas;
- galerías de arte;
- programas estatales de ayuda a lo artístico;
- la crítica de arte;
- la prensa especializada en lo artístico;
- los organismos del Estado Nacional, Provincial y Municipal, con competencia en cuestiones que afectan al arte;
- las asociaciones no gubernamentales (ONGs).

### Academias, Universidades

#### *Las academias y el academicismo*

La transformación del viejo régimen feudal en sociedad moderna llevó a

sustituir a los ‘gremios artesanos’ como instituciones de formación y reglamentación de todas las actividades manufactureras y, entre ellas, la actividad artística.

Señalamos ya tres ejemplos, de los siglos XVI y XVII, de Academias fundadas o por el papa, o por un cardenal, o por el rey Luis XIV de Francia. Las funciones de las Academias han sido las mismas que desempeñaban los talleres gremiales, pero con un agregado: poner la actividad artística al servicio de la Corte, papal o real.

El arte ‘académico’ buscó establecer un *lenguaje artístico único*, disciplinándolo a favor del poder. Exaltar la figura real, papal o principesca: nada mejor que el arte ‘clásico’.

#### *Las universidades*

Las universidades son instituciones antiguas (la de mayor antigüedad es la de Bolonia, Italia, fundada a fines del siglo XI; la de París, en el siglo XII; Oxford y Cambridge (Inglaterra), en el siglo XII; Palencia, 1208 y Salamanca, 1223, ambas en España, y Coimbra, en Portugal).

Las universidades eran autónomas y elegían sus propias autoridades. El primer título que otorgaban era el de ‘Bachiller en Artes’: no es que estudiaran disciplinas pictóricas, escultóricas, etc. sino que cursaban las ‘Siete Artes Liberales’: el ‘trivium’ (lógica, retórica y gramática) y el ‘cuadrivio’ (aritmética, geometría, astronomía y música). Luego se obtenía la ‘licencia’ al cursarse los estudios superiores en Derecho (civil y canónico), Medicina y Teología.

La enseñanza universitaria de artes plásticas, literarias y musicales es más reciente. En el caso de nuestro país, por ejemplo, podemos señalar la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Recientemente, la creación de la ‘Facultad de Artes’ de la Universidad Nacional de Buenos Aires y el I.U.N.A. (Instituto Universitario Nacional de Arte).

## Breve reseña de la enseñanza artística en nuestro país

El panorama que trazamos aquí está tomado de la obra de un gran historiador, crítico de arte y profesor de Historia del Arte, J. A. García Martínez, titulada ‘Arte y Enseñanza Artística en la Argentina’, quien fuera profesor del autor en la ex Escuela Nacional de Bellas Artes ‘Prilidiano Pueyrredón’, en Historia del Arte.

Señala el gran maestro las siguientes *etapas en la enseñanza artística* en la Argentina:

- *La etapa de formación*, que se prolonga desde la acción de Belgrano como Secretario del Consulado (1799) hasta la fundación de la Sociedad Estímulo, en 1876.

En este período, se destacan la actuación de Belgrano, cuya Escuela de Dibujo alcanzó a trabajar escasos tres años, porque la Corona, por considerarla ‘un mero lujo’, emitió una real cédula que la suprimió, a fin de ahorrar gastos; la enseñanza particular de pintores, como el español Joseph de Salas y el italiano Angel Camponesqui; la Escuela de Dibujo creada por el Padre Castañeda, reinaugurada en 1815 con la presencia del Director Supremo Alvarez Thomas, en el edificio del Consulado de Bs.As.

Esta Escuela de Dibujo se prolongó como una Cátedra de Dibujo en la Universidad de Buenos Aires, a la que se transfirió en 1821. Fue cerrada por orden de Juan Manuel de Rosas en 1835 (arte y política de nuevo en mala relación) y recién reabierto en 1855. Desde 1870 a 1890 funcionó una Escuela de Dibujo, creada por iniciativa de Domingo F. Sarmiento.

- *La etapa de organización*, que va desde 1876 hasta 1905, cuando se oficializa la escuela de Estímulo, por inspiración de Joaquín V. González.

Esta escuela fue creada por la ‘Sociedad Estímulo de Bellas Artes’ (insti-

tución que puedes visitar en su sede de la calle Córdoba esquina Esmeralda, donde existen actualmente talleres a los que se puede asistir para trabajar, aprovechando los modelos vivos), en la Ciudad de Buenos Aires y tuvo tres grandes objetivos: realizar exposiciones artísticas; difundir la obra de los artistas locales; impulsar la enseñanza artística.

Contemporáneamente a la Escuela de la Sociedad Estímulo tenemos: la creación del sistema de becas, que permitió el perfeccionamiento de artistas en Europa; el impulso de los estudios teóricos y, en 1895, la creación del actual *Museo Nacional de Bellas Artes*. La institución fue patrocinada económicamente por conspicuos representantes del ‘patriciado’ local (León Gallardo, Leonardo Pereyra, Martín Iraola, Francisco Urriburu, Manuel José Guerrico).

Esta etapa llega a su fin con la oficialización de la escuela.

- *La etapa de consolidación*, que llega hasta 1958, cuando se ponen en vigencia nuevos planes de estudio.

En 1905 se concretó un proyecto que databa de un quinquenio atrás: el traspaso de la Escuela de Estímulo al Estado Nacional: siendo ministro de Instrucción Pública el Dr. Joaquín V. González, se aprobó la oficialización, con lo cual el Estado argentino asumió un compromiso de dar sostenimiento institucional a la enseñanza artística.

Debemos señalar que la Escuela de Estímulo fue la base de la que posteriormente se llamó *Escuela Nacional de Bellas Artes ‘Prilidiano Pueyrredón’*, que fue disuelta por un decreto de necesidad y urgencia firmado por el ex presidente Menem y su ministro de Educación Susana Decibe, en 1996.

En 1908 se diagramó una Planificación Orgánica para la Enseñanza Artística, que incluía la *articulación vertical de niveles*, a saber:

- 1) Una escuela ‘preparatoria’: posteriormente fue la denominada Escuela Nacional de Bellas Artes ‘Manuel Belgrano’.
- 2) Una Escuela Nacional de Artes Decorativas y Aplicadas, que fue posteriormente la denominada Escuela Nacional de Bellas Artes ‘Prilidiano Pueyrredón, que fue la continuadora de la Escuela oficializada en 1905.
- 3) Una escuela Superior, creada en 1923, y a la que se le impuso, a su muerte (1936) el nombre de su director: Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación ‘Ernesto de la Cárcova’.

- Posteriormente, y para atender la necesidad de dotar a las escuelas de nivel primario (hoy escuelas generales de enseñanza básica, EGB) de maestros formados en disciplinas artísticas, se crearon, en el ámbito de la *Dirección Nacional de Educación Artística* (DI.NA.de.A) del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación, las escuelas artísticas de enseñanza media, entre las que citaremos:

- ‘Escuela Nacional de Bellas Artes ‘Lola Mora’ (complejo habitacional Lugano 1 y 2);
- ‘Escuela Nacional de Bellas Artes ‘Rogelio Yrurtia’ (Avda. J. B. Alberdi 4754);
- ‘Escuela Nacional de Cerámica (Bulnes 45);
- ‘Escuela Nacional de Música Juan P. Esnaola’ (Balboa 210);
- ‘Escuela Nacional de Cerámica ‘Fernando N. Arranz’ (Alejandro Magariños Cervantes 5068);
- ‘Escuela Nacional de Danzas n° 1’ (Pieres 258);
- ‘Escuela Nacional de Danzas n° 2 (Alejandro Magariños Cervantes 5068);

Todas en la Capital Federal.

Todas estas escuelas fueron transferidas por el Estado Nacional a la jurisdicción del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en 1992.

Actualmente, la Ley Federal de Educación ha destinado sólo dos normas a la regulación de las escuelas artísticas. La reglamentación de la Ley Federal, aprobada por Decreto PEN de 1996 ha excedido las facultades reglamentarias violentando la Constitución Nacional (art. 100, inciso 2), ya que desconoce el alcance de las normas de la Ley Federal, que sí reconoce validez a la formación docente de estos establecimientos.

### Museos públicos y privados y colecciones

El fenómeno de lo artístico ha dado lugar a otra institución: los museos públicos. El *museo* es una institución que se encarga, en general, de albergar, conservar y exponer los objetos, en este caso artísticos, que forman su ‘fondo’ de obras.

El coleccionismo de arte ha existido desde antiguo, y un ejemplo claro son los mecenas, ya sean éstos monarcas, príncipes laicos o eclesiásticos, papas o grandes mercaderes. Pero, tal como los conocemos, los museos son una creación contemporánea: producto de la Revolución Francesa, con su objetivo de la democrática difusión de la cultura, complemento del principio revolucionario de la educación universal de los ciudadanos para el logro de la igualdad.

Sin embargo, el concepto que hemos expuesto apenas indica algunas de las funciones cumplidas por los museos. Porque, además de la conservación y exposición de su propio fondo, los museos se han convertido en escenario para la difusión de artistas locales y también de artistas y colecciones internacionales. Es decir, que el museo cumple una fundamental función de *difusión y enseñanza*, que se concreta no sólo en el acto del público de concurrir a apreciar lo que se expone, sino también para el propio mundo de los artistas, que tienen así la oportunidad de contemplar las soluciones plásticas que en el pasado y en el presente han utilizado creadores de diversas latitudes. Asimismo, el museo se ha transformado en *centro de formación teórica*, que se imparte a través de cursos de capacitación al público.

## ¿Cómo nacen los museos?

Tenemos, en primer lugar, los museos creados por el poder político. En este caso, en general, se trata de albergar las colecciones de la Corte, adquiridas a lo largo de los siglos, por los monarcas. La Revolución Francesa los creó con el propósito de fomentar la educación popular, y así es como apareció el *Museo del Louvre* en París, en 1793.

En otros casos, el museo es resultado de la donación de coleccionistas privados, movidos por diversas razones:

- como forma de perpetuar su propia memoria;
- como forma de ‘descargar’ impuestos a las ganancias;
- como forma de iniciar un ‘negocio’;
- por falta de herederos, se decide legarlo al Estado para su difusión al público.

En una sociedad de consumo, se ha producido una verdadera ‘musealización’ de todo. Los museos se han transformado también en vehículos del ‘consumo masivo’ y constituyen además un interesante atractivo para el desarrollo de la industria turística.

Los museos se hallan actualmente sometidos, como toda institución, a la presión de la ‘economía libre de mercado’, que procura a toda costa que los mismos sean ‘rentables’.

Esta concepción ha puesto a los museos en el camino de producir ‘espectáculos’ populares que atraigan a los consumidores, desvirtuándose así los claros y nobles propósitos de estas instituciones, fundamentalmente el resguardo de la memoria histórica.

En EE.UU., los museos han sufrido, en este sentido, la política de recortes implementada por el gobierno reaccionario de Ronald Reagan (1980-1988), que les quitó la subvención federal, lo que ha implicado un desfinanciamiento.

## Algunos grandes museos

### Louvre

Fue en principio un arsenal y depósito de los tesoros reales de joyas, armaduras, manuscritos, etc. Francisco I (siglo XVI) ordenó una nueva construcción y todos los monarcas posteriores le hicieron un agregado. Luis XIV hizo pasar la colección de cuadros de doscientos a más de dos mil. En 1681 se comenzó con algunas exposiciones y la Academia expuso desde 1673. La Revolución, en 1793, lo utilizó como galería pública. Napoleón aumentó su colección con obras de los países conquistados.

Una parte de su colección fue trasladada al nuevo *Museo D’Orsay* en París, abierto en 1986, en donde se exponen obras realizadas desde mediados del siglo XIX a 1905.

### Museo Británico

Sito en Londres, es el museo nacional de arqueología y antigüedades, sede también de la Biblioteca Nacional. Se creó en 1753 por ley del Parlamento, que adquirió la colección particular de objetos del médico Sir Hans Sloane. Durante casi medio siglo hizo falta una autorización oficial para visitarlo. Su colección recibió numerosas donaciones como la del rey Jorge III de la ‘Piedra de Rosetta’ o adquisiciones como la de las colecciones de vasos y antigüedades clásicas de Sir William Hamilton, los mármoles de Elgin, etc. Actualmente cuenta con un fondo de más de dos millones de obras.

**Museo del Prado**

*Museo Nacional de Pintura de España*, fundado por Fernando VII en 1818 e inaugurado en 1819. De estilo neoclásico, alberga las colecciones de arte de los Habsburgo y los Borbones. Contiene la mayor colección del mundo de pintura española sobre todo de Goya, El Greco y Velázquez. Es el más rico en obras de El Bosco, Tiziano, Patinir y soberbias colecciones de Tintoretto, Rubens, Veronese y Van Dyck.

**MOMA**

Se trata del *Museo de Arte Moderno de Nueva York*, la más importante colección mundial de arte desde fin del siglo XIX hasta hoy, fundado por iniciativa privada de un grupo de coleccionistas en 1929. Su núcleo permanente fue constituido por el legado de Lillie P. Bliss (9 obras de Cézanne) y otros. Contiene pinturas, esculturas y artes gráficas, fotografías, documentos de arquitectura, películas y biblioteca. Ejerce actualmente una gran influencia con sus muestras y demás actividades, tanto en la producción como en la demanda artística.

**Algunos museos argentinos:**

*Museo Nacional de Bellas Artes* (Libertador 1473);  
*Museo Nacional de Arte decorativo* (Libertador 1902);  
*Museo de Arte Moderno de Buenos Aires* (Avenida Corrientes 1590, 9° piso);  
*Museo de esculturas Luis Perloti* (Pujol 642);  
*Museo de motivos argentinos José Hernández* (Avda. Del Libertador 2373);  
*Museo Nacional del Grabado* (Defensa 372);  
*Museo de Arte Español Enrique Larreta* (Juramento 2291);  
*Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori* (Junín 1930);  
*Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken* (Sarmiento 2573)  
*Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco* (Suipacha 1422).

Todos ubicados en la Capital Federal

**Programas estatales de ayuda**

Hicimos una referencia al mecenazgo de reyes y príncipes en siglos pasados (XVI, XVII, principalmente). También hablamos de la mercantilización de la actividad artística: el antiguo mecenazgo fue sustituido por un conjunto de nuevos intermediarios, principalmente, los marchantes con sus galerías de arte.

Un caso aparte lo ha representado EE.UU. durante el Gobierno de Franklin Delano Roosevelt (muerto en 1945). El presidente norteamericano instrumentó

una política económica ‘anticíclica’, siguiendo las recomendaciones de la doctrina ‘keynesiana’ (Keynes fue un economista británico que formuló una nueva doctrina económica que postuló la intervención del Estado para eliminar los desequilibrios de los mercados en épocas de crisis económicas). Dentro de esa política, denominada ‘New Deal’ (Nuevo Trato), se instrumentó el ‘proyecto federal de arte’, que desembolsó fondos para sostener la actividad de los artistas estadounidenses. El proyecto no estableció distinciones en cuanto a arte abstracto y arte figurativo, lo que contribuyó a hacer respetable al arte abstracto. Este programa es una de las herramientas que ha permitido a los EE.UU. adquirir una posición de superioridad artística a nivel mundial.

## La prensa especializada en lo artístico

Otro fenómeno vinculado con el arte ha sido el desarrollo de publicaciones especializadas en lo artístico. La *prensa de arte* es una creación del siglo XIX, aunque ya contamos con antecedentes en la inquietud individual de estudiosos de siglos anteriores por escribir acerca de lo artístico.

La prensa artística no sólo es un medio utilizado por las galerías y los marchantes, sino que ha sido también utilizada por los propios artistas para la difusión de sus ideales. Esto último es muy común en el siglo XX, en donde las diferentes agrupaciones de vanguardia han editado publicaciones con sus ‘manifiestos’ y sus disertaciones sobre los problemas del arte y del arte y la política. Un ejemplo son los ‘almanaques’, como los que realizaron los artistas alemanes de ‘El jinete azul’ (1911-1912), o las ‘cubiertas para los catálogos’ que los artistas de ese mismo grupo, los del grupo ‘Phalanx’ y los de ‘El Puente’ realizaron por aquéllos días.

En otros casos, la prensa publica las obras artísticas para su difusión, como es el caso de las revistas ‘La Acción’ y ‘La juventud nueva’, o la ‘Berliner Tagesblatt’ en Alemania, que publicaron los dibujos y grabados del expresionista George Grosz.

En nuestro país podemos mencionar publicaciones como las revistas ‘Martín Fierro’ en los años veinte; ‘Arturo’ (se editó un solo ejemplar en Buenos Aires, 1944) en donde publicaron artistas ‘abstractos’, ‘madí’ y ‘concreto-inventiva’; ‘Ver y estimar’ publicada por Jorge Romero Brest; ‘Ciclo’ (dos ejemplares) de Aldo Pellegrini ... etc. Antonio Berni publicó el manifiesto ‘Ejercicio Plástico’, en 1933, ilustrando un mural del mismo nombre.

## Los organismos del Estado Nacional, Provincial y Municipal

Podemos mencionar, la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Buenos Aires; al Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), la Facultad de Arte de la Universidad Nacional de La Plata, la Secretaría de Cultura

y Medios de Comunicación de la Nación; el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación (del que depende la secretaría mencionada y en cuya órbita actúan las universidades aludidas, si bien éstas gozan de la autonomía propia de su condición de entes autárquicos), y el Consejo Federal de Cultura y Educación creado por la Ley Federal de Educación.

En la Provincia de Buenos Aires mencionaremos a la ‘Dirección General de Cultura y Educación’ (de la que depende todo el sistema educativo provincial), y en su órbita, la Dirección de Educación Artística, de la cual dependen, a su vez, los Institutos Superiores de Formación Docente (I.S.F.D.) del área artística, que son las instituciones responsables por la formación de docentes de artística y en cuyo marco se cursan las ‘tecnicaturas artísticas’ o sea, la formación propiamente artística.

En la Ciudad de Buenos Aires nos encontramos con dos Secretarías, que son la de Educación y la de Cultura. Dependiendo de la Secretaría de Educación encontramos a la Dirección del Área de la Educación Artística (D.A.E.A.), en cuya órbita funcionan las escuelas de bellas artes, de cerámica, de danza, etc., que dan la formación de magisterio docente y que también dan la formación técnico-artística.

Dependiente de la Secretaría de Cultura encontramos a la Dirección General de Museos, de la cual dependen los museos municipales, que son, además de los que ya citamos, el Museo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires ‘Brigadier General Cornelio de Saavedra’ y el ‘Museo de la Ciudad’.

Finalmente, es tradicionalmente importante la actuación de los municipios de las Provincias en la difusión cultural: a través de las respectivas ‘Secretarías de Cultura’ o ‘Casas de la Cultura’ organizan espacios para la formación técnico-artesanal y técnico-artístico, para la exhibición de arte, a través de salas teatrales o galerías o salones de exposición y, aún, el estímulo a través de ‘Salones’, como, por ejemplo, el que lleva a cabo la Municipalidad de Avellaneda.

## Asociaciones no gubernamentales

En este apartado podemos ubicar a las instituciones organizadas de acuerdo a la forma jurídica de ‘fundaciones’, como la ‘Fundación Di Tella’ (muy activa en la década del ‘60 y principios de los ‘70, hasta la quiebra del grupo industrial que la sostenía) y la ‘Fundación Gutemberg’ (ex Instituto Argentino de Artes Gráficas).



Ruinas de San Ignacio, en la Provincia de Misiones  
Parte de nuestro patrimonio cultural

También las ‘mutualidades’, como el caso de M.E.E.B.A., o S.A.A.P (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos).

## EL PATRIMONIO CULTURAL

### Concepto

El término ‘patrimonio’ pertenece al mundo jurídico y significa el conjunto de los bienes de una persona (conf. Código Civil, art. 2311). A su vez, los ‘bienes’ pueden ser tanto objetos materiales (‘cosas’, en el sentido de la norma citada) como inmateriales (‘bienes’ propiamente dichos) que, según la legislación civil deben ser susceptibles de apreciación pecuniaria (tener un valor económico). Respecto a la significación científica de ‘cultura’ te remitimos al capítulo I, donde hemos desarrollado este tema.

Uniendo ambos conceptos, tendríamos una definición del *patrimonio cultural* como el conjunto de los objetos materiales e inmateriales de carácter intelectual, artístico y literario, pertenecientes a una persona, o a una comunidad o a una nación o a un estado.

Según el ‘Estatuto del Comité Intergubernamental para fomentar el retorno de los bienes culturales a sus países de origen o su restitución en caso de apropiación ilícita’

‘...se considerarán ‘bienes culturales’ los objetos y documentos históricos y etnográficos, incluidas las obras de las artes plásticas y decorativas, los objetos paleontológicos y arqueológicos y los especímenes zoológicos, botánicos y mineralógicos.’ (artículo 3, inciso 1 del Estatuto).

Vemos aquí que el concepto es más amplio que el que propusimos en el punto anterior, porque se incluyen otros objetos, como ser:

a) *objetos paleontológicos* (la paleontología es la ciencia que tiene como objeto de estudio la vida animal de tiempos pretéritos), es decir, en gene-

ral, restos fósiles. En este caso, los fósiles no han sido una manifestación humana sino el resultado de la evolución biológica impuesta por la naturaleza;

- b) *especímenes zoológicos, botánicos y mineralógicos*: se comprenden aquí objetos actuales pertenecientes a los tres órdenes de la naturaleza.

La ‘Convención Internacional sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural’ fue aprobada el 16 de noviembre de 1972 por la Conferencia General de la O.N.U. para la Educación, la Ciencia y la Cultura, reunida en París. En la misma se incluyen definiciones sobre ‘patrimonio cultural’ y ‘patrimonio natural’, para determinar el objeto de la protección jurídica internacional.

Así, forman parte del *patrimonio cultural* (artículo 1 de la Convención citada):

- *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;
- *los conjuntos*: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les den un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia;
- *los lugares*: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como las zonas incluidos en los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico

Vemos entonces que se ha hecho una precisión de los objetos que forman los patrimonios protegidos internacionalmente, y todos ellos tienen en común que son manifestaciones del ser humano para satisfacer sus necesidades materiales y espirituales.

Con respecto al *patrimonio natural*, éste se integra con:

- los monumentos naturales constituidos por formaciones físicas y biológicas o grupos de esas formaciones que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico;
- las formaciones geológicas y fisiográficas y las zonas estrictamente delimitadas que constituyan el hábitat de especies animales y vegetales amenazadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico;
- los lugares naturales o las zonas naturales estrictamente delimitadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza natural .

### Ejemplos de destrucción y saqueo

La preocupación por la protección internacional sobre el patrimonio cultural y natural es producto, en general, de los conflictos bélicos o de las guerras de conquista y colonización en donde el ser humano, tradicionalmente, ha destruido, saqueado o deteriorado tesoros artísticos, arqueológicos y etnológicos irrecuperables.

Así, por ejemplo, podemos mencionar algunos casos históricos:

- 1) Durante el siglo XVI, nada menos que el ‘Partenón’, templo griego de la Acrópolis de Atenas, en estilo dórico, fue utilizado por los turcos otomanos como ‘polvorín’, que explotó producto de una granada arrojada por una galera veneciana.
- 2) Cuando los árabes conquistaron Alejandría, la grandiosa biblioteca, fondo de conocimientos que resumía toda la producción helenística, fue quemada por orden del sultán de turno, ávido de imponer la dominación musulmana.

- 3) La esfinge de Gizeh también recibió cañonazos destinados a destruirla, de parte de un mandatario otomano, que, gracias a la resistencia del material y el alto costo del bombardeo, desistió de su 'proyecto'.
- 4) La quema de los 'códices mayas', en un enorme 'auto de fe' atribuido al Padre Landa, en el siglo XVI, para asegurar la conquista espiritual y cultural de ese sufrido pueblo de nuestra América (los códices, de los que se salvaron tres fragmentos, en poder ¡oh desgracia! de museos europeos, eran 'libros' desplegables que contenían pinturas con el relato de la cosmovisión maya).
- 5) La destrucción de los templos y pirámides aztecas de Tenochtitlán, cuyos materiales fueron usados en la erección de la ciudad de México, obra de la conquista de Hernán Cortés, en 1521.
- 6) Los descarados saqueos, como el de la expedición 'Champolión' que acompañó a Napoleón Bonaparte a Egipto (1798), que trajo gran cantidad del material hoy expuesto en el 'Louvre'. Entre el patrimonio saqueado figura la 'piedra de Rosetta', que permitió descifrar los jeroglíficos egipcios, expuesta hoy en el British Museum; o el consumado por los británicos, poseedores de fragmentos del friso del Partenón (Museo Británico).
- 7) La destrucción del 'Museo Hermitage', en la ex-URSS, por las tropas nazis, en la Segunda Guerra Mundial.
- 8) La destrucción de la abadía de 'Monte Casino' (Italia), en 1944, por la aviación aliada.

Y la lista podría continuar con otros ejemplos ilustres.

### Las normas internacionales

Podemos mencionar, como ejemplos de las normas aprobadas, la 'Convención de la Haya' de 1899 y el 'Pacto Roerich', firmado en Washington D.C., de 1935, que fueron los dos primeros instrumentos internacionales que reflejaron la inquietud de los Estados por otorgar una protección al patrimonio cultural y a los sitios históricos en caso de conflicto bélico.

En 1954 se firmó la 'Convención para la Protección del Patrimonio Cultural en caso de Conflicto Armado', en la ciudad de La Haya, a instancias de la UNESCO. Este instrumento internacional, actualmente vigente, es la convención más completa sobre la materia, según señalan los estudiosos.

Este instrumento previó como obligación de los Estados Parte (o sea, los Estados que firmaron esa Convención) hacer un registro de los sitios del patrimonio cultural de sus respectivos territorios. Esa lista debía hacerse en tiempos de paz.

Asimismo, todos los Estados Partes se obligaban también a respetar, en caso de guerra, la integridad de esos lugares registrados previamente.

Pero resultó insuficiente. ¿Por qué? Se señalan dos razones:

- a) el registro insuficiente de los sitios y patrimonios culturales por parte de los Estados Parte;
- b) la falta de adhesión de las principales potencias: Estados Unidos, China, Japón y el Reino Unido.

Entre los incumplimientos más notables de esta Convención, se señalan:

- el bombardeo de Paphos (Chipre) por parte de Turquía, en 1984;
- los ataques y bombardeos del sitio arqueológico de Tiro (Líbano), por parte de Israel y la OLP (1982/83);
- bombardeos irakíes contra sitios históricos de Abadán y Shush, en Irán (Guerra del Golfo de 1980-1988);
- el saqueo de treinta mil piezas del Museo Nacional de Kuwait por las tropas iraquíes, en 1990;
- la colocación de aviones en el sitio arqueológico de Ur, por parte de Irak (1990).

## La Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural

La convención mencionada fue sancionada en el seno de la Organización de las Naciones Unidas (O.N.U.), a instancias de la Conferencia General de la ONU para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en la reunión celebrada en París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972.

*Se establecen obligaciones para los Estados* que han suscripto ese instrumento internacional (es decir, para los ‘Estados Parte’): identificar, conservar, proteger, rehabilitar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural situado en su territorio. Para ello, procurarán:

- adoptar una política general que atribuya al patrimonio cultural y natural una función en la vida colectiva de su población;
- formar servicios de identificación, conservación, protección, y revalorización con personal idóneo;
- desarrollar estudios e investigaciones que permitan cumplir con la identificación, conservación, protección, y revalorización del patrimonio cultural y natural;
- adoptar medidas necesarias para la identificación, conservación, protección, y revalorización del patrimonio cultural y natural;
- facilitar la creación o el desenvolvimiento de instituciones formativas de gente capacitada en identificación, conservación, protección, y revalorización del patrimonio cultural y natural;
- abstenerse de dañar los bienes del patrimonio cultural y natural de los Estados Parte;
- cooperar y prestar ayuda, respetando la soberanía, de los Estados Parte que soliciten ayuda para la identificación, conservación, protección, y revalorización del patrimonio cultural y natural;
- presentar un inventario de los bienes del patrimonio cultural y natural de sus respectivos territorios, el que deberá contener la documentación sobre el lugar y las razones que fundamentan el interés de su protección.

## ¿En qué consiste la protección internacional?

La *protección internacional* se define como el establecimiento de un sistema de cooperación y asistencia internacional para *secundar* a los Estados Parte en sus esfuerzos tendientes a la identificación, conservación, protección, y revalorización del patrimonio cultural y natural.

### Los organismos encargados

La convención creó un ‘Comité Intergubernamental de Protección’ también llamado ‘Comité del Patrimonio Mundial’. Está integrado por 15 Estados Parte elegidos por todos los que firmaron el tratado. La elección se hace en la Asamblea General de la Conferencia General de la UNESCO. Se debe respetar una representación equitativa de las regiones y culturas.

Además de los representantes de los 15 Estados Parte, también asisten a las reuniones (sólo con voz):

- un representante del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales (llamado ‘Centro de Roma’);
- un representante del Centro Internacional de Monumentos y Lugares de Interés Artístico e Histórico (ICOMOS);
- un representante de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza y los Recursos (UICN);
- representantes de otras organizaciones intergubernamentales o no gubernamentales con objetivos similares, a pedido de los Estados Parte en la Asamblea General de la UNESCO;
- invitados por el Comité, organismos públicos o privados y personas privadas para hacerles consultas determinadas. El Comité, incluso, está facultado para crear órganos consultivos.

### **Las ‘Listas’**

La Convención exige que se formen dos ‘listas’: la *Lista del Patrimonio Mundial* y la *Lista del Patrimonio Mundial en Peligro*. Las listas son elaboradas por el *Comité del Patrimonio Mundial*, en base a los inventarios hechos por los Estados Parte. Se exige el consentimiento del Estado Parte interesado a fin de que un bien figure en el listado y se establece claramente que la inscripción en la lista no prejuzgara sobre los derechos de los Estados en litigio sobre la posesión del lugar en cuestión.

La *Lista del Patrimonio Mundial en Peligro* se elabora sobre la base de solicitudes de los Estados Parte. Son aquellos bienes que exigen grandes trabajos de conservación y restauración provocados por peligros graves y precisos, entre los que se mencionan:

- 1) acelerado deterioro;
- 2) ejecución de obras públicas o privadas (un ejemplo sería el Templo de ‘Abu Simbel’, en Egipto, emplazado en un lugar que quedó anegado por la ejecución de la ‘represa de Assuán’);
- 3) acelerado desarrollo urbano o del turismo;
- 4) conflictos armados actuales o inminentes;
- 5) situación de abandono;
- 6) catástrofes naturales.

El *Comité de Patrimonio Mundial* recibe, estudia y decide atender los pedidos de asistencia internacional de los Estados Parte para la identificación, conservación, protección, revalorización o rehabilitación del patrimonio cultural y natural; marcando también el tipo de ayuda, para lo cual podrá celebrar acuerdos con los Estados Parte. El comité tiene que fijar un orden de prioridades. En este sentido, se ha establecido un principio: asegurar los ‘bienes más representativos de la naturaleza o del genio y la historia de los pueblos del mundo’.

El funcionamiento del comité se completa con la acción del Director de la

UNESCO, que prepara la documentación a analizarse, las órdenes del día para sus sesiones y ejecuta las decisiones que el comité toma; la parte administrativa está a cargo de una Secretaría.

### **¿Cómo se financia la protección internacional?**

Se financia con los recursos que integran el *Fondo del Patrimonio Mundial*:

- contribuciones obligatorias y voluntarias de los Estados Parte (las obligatorias no serán inferiores al 1% de lo que aportan a la UNESCO);
- aportes, legados y donaciones de otros Estados, la UNESCO, demás organismos de la ONU, organismos públicos o privados y personas privadas.
- intereses que devenguen los recursos de propiedad del Fondo;
- el producto de las colectas y el resultado de las manifestaciones organizadas en favor del Fondo.

Se ha establecido claramente que ninguna contribución debe supeditarse al cumplimiento de condiciones políticas.

### **Las formas en que se concreta la asistencia**

La asistencia internacional se otorga únicamente respecto de los bienes que figuran en los listados.

Los Estados Parte interesados en obtener la asistencia deben presentar junto con el pedido:

- a) las operaciones que se ha proyectado hacer;
- b) los trabajos necesarios y sus costos económicos;
- c) razones que motiven una situación de urgencia;

- d) el fundamento de por qué no puede el Estado Parte hacer frente con sus recursos propios al costo de las operaciones;
- e) de ser posible, un dictamen de expertos.

La asistencia del Comité puede adoptar distintas formas:

- a) realización de estudios sobre los problemas artísticos, científicos, y técnicos que plantea la identificación, conservación, protección, y revalorización del patrimonio cultural y natural;
- b) prestación de servicios por expertos, técnicos y mano de obra calificada para velar por una adecuada realización de los trabajos de identificación, conservación, protección, y revalorización del patrimonio cultural y natural;
- c) formación de especialistas;
- d) suministro del equipo necesario del cual carece el Estado Parte o que no puede adquirir;
- e) préstamos con baja tasa de interés, préstamos sin interés, préstamos con largos períodos para devolver y, aún, subvenciones excepcionales, que no deben devolverse;
- f) asistencia a los centros nacionales o regionales de formación de especialistas en identificación, conservación, protección, y revalorización del patrimonio cultural y natural.

Se aclara que el financiamiento abarcará sólo una parte del costo. Esto significa que el Estado Parte que solicita la ayuda debe también poner fondos de su presupuesto.

### La protección del patrimonio natural y cultural en nuestro país

La preocupación por la protección del patrimonio natural y cultural no se reflejó en la Constitución Nacional (1853), por lo menos no expresamente. Tampoco en la legislación nacional. Recordamos que el texto constitucional

sancionado en 1853-60 (y reformas de 1866, 1898 y 1957) sólo se limitó a tratar los temas del constitucionalismo clásico, es decir, organizar un Estado liberal y declarar los derechos civiles y políticos. Luego, la reforma de 1957 amplió el marco agregando los derechos económico-sociales.

La *Constitución de 1949* sí se refirió expresamente al tema (recordamos que esta Constitución fue ‘abrogada’ por un bando militar ‘legalizado’ por la Convención Constituyente de 1957) en el artículo 37°, en el cual se declaraban, como ‘derechos especiales’: punto IV - ‘De la educación y la cultura’ ....

7. Las riquezas artísticas e históricas, así como el paisaje natural, cualquiera que sea su propietario, forman parte del patrimonio de la Nación y estarán bajo la tutela del Estado, que puede decretar las expropiaciones necesarias para su defensa y prohibir la exportación o enajenación de los tesoros artísticos. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica que asegure su custodia y atienda a su conservación.

Puede apreciarse que se trató de una normativa de lo más moderna y completa para un texto constitucional, que supera a la actual Constitución sancionada en 1994.

El Código Civil reformado en 1968 también se refiere a estos asuntos. La ley 17.711 introdujo dos incisos al artículo 2.340, que quedaron con el siguiente texto:

‘Son bienes públicos del Estado .... 8) los documentos oficiales de los poderes del Estado; 9) las minas y yacimientos arqueológicos y paleontológicos de interés científico.’

Al definirlos como *bienes públicos del Estado*, se transformó a estos bienes en:

- a) *inalienables*: es decir, que queda prohibida toda forma de enajenación de los mismos a favor de particulares, personas jurídicas, organismos públicos de otros países y otros Estados;
- b) *imprescriptibles*: es decir, ningún sujeto de derecho puede adquirirlos por prescripción;
- c) *propiedad pública*: en el caso de los tesoros arqueológicos y paleontológicos enterrados en inmuebles de particulares o personas jurídicas, el terreno pertenece a éstos, pero no pueden invocar propiedad alguna sobre esos yacimientos.

En la *última reforma constitucional*, de 1994, se plasmaron los derechos humanos de la denominada ‘tercera generación’. Así, en el nuevo artículo 41° podemos leer que todos los habitantes tenemos derecho a un ambiente sano, equilibrado, apto para el desarrollo humano ... y el deber de preservarlo. Luego, se estableció que

‘Las autoridades proveerán a la protección de este derecho, a la utilización racional de los recursos naturales, a la preservación del patrimonio natural y cultural y de la diversidad biológica...’

Se determinó que es competencia del Estado Nacional, a través de leyes del Congreso y decretos reglamentarios del Poder Ejecutivo, dictar las normas con los ‘presupuesto mínimos de protección’; y de los Estados provinciales establecer normas legislativas y reglamentarias las que complementen los detalles de estas protecciones mínimas nacionales. Es decir que el constituyente de 1994 prefirió delegar a los poderes constituidos la resolución del tema, desperdiciándose así una oportunidad histórica para proteger en forma más concreta y con rango constitucional a los patrimonios natural y cultural y a la diversidad biológica.

Porque la experiencia de esta última década nos muestra que los poderes políticos son muy influenciados por el ‘lobby’ de los intereses económicos

que, muchas veces, chocan con la protección que nos merecemos, como argentinos, de lo nuestro.

La *Constitución de la Provincia de Buenos Aires de 1994*, siguiendo la evolución nacional de la misma época, declaró en forma un poco más específica la protección estatal a los patrimonios. Veamos el texto:

‘artículo 44.- La Provincia preserva, enriquece y difunde su patrimonio cultural, histórico, arquitectónico, arqueológico y urbanístico, y protege sus instituciones. La Provincia desarrollará políticas orientadas a rescatar, investigar y difundir las manifestaciones culturales, individuales y colectivas, y las realizaciones del pueblo que afirmen su identidad regional, provincial y nacional, generando ámbitos de participación comunitaria.’

La *Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires*, de 1996, incluye dos artículos que se refieren al tema: se trata del artículo 27°, inciso 2, que dice:

‘La Ciudad ... Instrumenta un proceso de ordenamiento territorial y ambiental participativo y permanente que promueve: .... 2. La preservación y restauración del patrimonio natural, urbanístico, arquitectónico y de la calidad visual y sonora’

y el artículo 32°, que entre otras cosas establece que:

‘... fomenta el desarrollo de las industrias culturales del país; propicia el intercambio; ejerce la defensa activa del idioma nacional; crea y preserva espacios; ... protege y difunde las manifestaciones de la cultura popular ... Esta Constitución garantiza la preservación, recuperación y difusión del patrimonio cultural, cualquiera sea su régimen jurídico y titularidad, la memoria y la historia de la ciudad y sus barrios.’

## LAS POLÍTICAS CULTURALES EN UN MUNDO GLOBALIZADO

### ¿Qué es una política cultural?

Una *política cultural* determina la dirección a seguir en el terreno de la producción simbólica, arbitrando los medios para la realización de los objetivos previstos. Como toda política, la política cultural es una cuestión de poder; en consecuencia todo proyecto cultural responde a quienes detentan el control del Estado.

Las políticas culturales desarrolladas en la etapa formativa de los Estados latinoamericanos, entre ellos la Argentina, nos brinda un claro ejemplo de lo que acabamos de afirmar: desde mediados del siglo XIX hasta 1930, por lo menos, nuestras clases dirigentes impulsaron en cada uno de nuestros países un modelo cultural tomado de los países centrales de Europa (particularmente, Gran Bretaña y Francia). Estas naciones representaban el modelo de la ‘Civilización’ que – a través de las escuelas, las universidades, la prensa ‘cultiva’ y otras instituciones – había que trasladar aquí.

En las décadas de 1940 y 1950 nuevas orientaciones en las políticas económicas y sociales de nuestros Estados determinaron una política cultural distinta, de aliento a la producción cultural nacional con activa participación estatal.

### Las políticas culturales antes de la globalización

Veinte años atrás (durante las décadas de los ’70 y los ’80) los Estados eran los protagonistas principales de las políticas culturales, en gran parte del mundo.

Hasta entonces, los Estados eran dueños de radios y canales de televisión,

editoriales y estudios cinematográficos y asumían oficialmente la obligación de preservar el ‘patrimonio cultural de la Nación’. La cultura era entendida como un elemento de cohesión nacional, a veces exclusivamente en torno a la cultura de élite, otras, incluyendo también elementos de la cultura popular. Diversas leyes promovían el cine y la música nacional, disponiendo porcentajes obligatorios de emisión en las salas cinematográficas o en las radioemisoras.

Las políticas culturales hasta los ’80 pueden definirse como *estatistas*, *populistas*, *nacionalistas*. Estas orientaciones eran parte de políticas globales concebidas dentro de horizontes nacionales y que reconocían el papel central que debía desempeñar el Estado.

La excepción a esta orientación casi general eran los Estados Unidos, donde tradicionalmente el desarrollo cultural y educativo – desde luego, también las ‘bellas artes’ – contó con el auspicio privado. *Donantes particulares* y *fundaciones*, familias y empresas importantes, sostienen aquellas actividades con menos capacidad de autofinanciación (el teatro o la ópera, por ejemplo), sin afectar por lo general la búsqueda artística; del mismo origen son gran parte de las becas y subvenciones. La búsqueda de prestigio personal – y a veces de beneficio económico, pues existen importantes estímulos impositivos – son la causa de estos apoyos privados.

### Los promotores culturales

Quienes estudian estos temas, llaman *promotores culturales* a los sectores de la comunidad que orientan, financian y desarrollan actividades culturales. Los especialistas distinguen normalmente dos sectores:

- El *espacio público*, constituido por el Estado y la ‘sociedad civil’, a través de instituciones sin fines de lucro como las ONGs (organizaciones no gubernamentales).
- El *espacio privado*, formado por las empresas, ‘el mercado’.

En los últimos años, el fenómeno de la globalización ha producido cambios profundos en el rol asignado a cada uno de estos actores. El cambio principal ha sido la *retirada del Estado*, que ha dejado la mayor parte de las acciones culturales (especialmente en la llamada ‘industria cultural’ o ‘cultura de masas’) en manos de empresas particulares, guiadas esencialmente por la obtención de beneficios económicos.

Como en los otros aspectos de la actividad económica, se ha producido la *apertura de los mercados* y la *desregulación*, posibilitando el libre accionar de las transnacionales de las comunicaciones y el espectáculo que controlan la mayor parte de los mercados nacionales, como hemos visto en el capítulo anterior.

### Un balance de la actividad de las ONGs

Como hemos dicho, en opinión de muchos especialistas el ‘espacio público’ comprende a muchos organismos representativos de la sociedad civil: *asociaciones de artistas*, *especialistas en comunicación*, ONGs, que se caracterizan por actuar sin fines de lucro, aportando frecuentemente el trabajo gratuito de sus adherentes; sus fondos son generalmente reducidos y sus acciones se desarrollan en espacios limitados.

La actividad de estas organizaciones ha ido creciendo en Asia, África y América Latina después de los procesos de normalización institucional ocurridos en los comienzos de los ’80 (es decir, el retorno a los gobiernos elegidos por la población, después de muchos años de dictaduras militares). Cuentan con el auspicio de organismos internacionales, como UNESCO (el Fondo de las Naciones Unidas para la Educación y la Cultura) y OEA (la Organización de Estados Americanos).

Luego de varios años de actividad de las ONGs es posible realizar un balance: lamentablemente, no han podido sustituir al Estado ni contrarrestar la creciente privatización del sector público. En definitiva: en la era de la globalización, la mayor parte de la actividad cultural es manejada por grandes grupos empresarios, normalmente transnacionalizados.

### ‘Con la democracia se educa...’

La retirada de las dictaduras militares abrió grandes expectativas de cambio social en Latinoamérica. No se trataba sólo de instalar gobiernos elegidos por el voto popular; se pretendía, además, construir una democracia con contenido social. El primer presidente de la nueva etapa en la Argentina, Raúl Alfonsín, lo sintetizó con mucha claridad cuando afirmó ‘Con la democracia se come, se cura y se educa’.

Lamentablemente, el proceso de democratización institucional coincidió con el establecimiento de políticas neoliberales y globalizadoras, cuyos resultados sociales están a la vista en toda Latinoamérica: desocupación, precarización del empleo, flexibilización laboral, disminución del poder adquisitivo de los grandes sectores populares, extensión de la pobreza. Como resultado de las políticas aplicadas en la última década, la mayoría de la población latinoamericana no accede a niveles mínimos de desarrollo social; entre los sectores más duramente castigados se encuentran los niños, las mujeres solas - ‘jefas de hogar’-, los discapacitados y los indígenas. Todo ello ha ido acompañado por el recrudecimiento del delito y de la violencia urbana.

### Una necesidad: democratizar la cultura

Las desigualdades económicas y sociales, que se han acentuado en los últimos años, tienen su reflejo – como ya hemos visto – en el terreno cultural. La ‘modernización excluyente’, que margina a millones de personas del proceso productivo y las condena a la desocupación, significa también su *exclusión cultural*. Además de injusta, esta situación representa un serio peligro para la estabilidad democrática, por las tensiones y conflictos sociales que se producen. El desánimo generalizado en amplios sectores populares, tiene como consecuencia una pérdida de expectativas en los valores positivos de la democracia política. Por todo ello, la continuidad democrática en nuestros países se enfrenta a un doble desafío: la necesidad de *impulsar el desarrollo social* y de *estimular una cultura democrática*.



## ACTIVIDAD

- En este caso te vamos a proponer que pienses y que te animes a opinar.
- Vas a trabajar con tu compañero de banco. Conversarán sobre este tema: *'Nuestras propuestas para lograr una cultura más democrática'*.
- Escribirán sus sugerencias en breves frases:
  - 
  - 
  - 
  - 
  - 
  - 
  -
- Si el profesor está de acuerdo, pueden leerse las distintas conclusiones en el curso y tratar de llegar a algunas proposiciones

### *Conceptos claves de este capítulo*

A continuación vas a encontrar una lista que reúne los conceptos y los temas clave del capítulo. Trata de explicarlos y desarrollarlos con tus palabras incorporando el vocabulario técnico aprendido. Estos conceptos te servirán de guía para que evalúes tu comprensión del capítulo. (Para este repaso utiliza tanto el texto como un buen diccionario y otros materiales que consideres necesarios).

Academicismo	Museo
Arte degenerado	ONGs
Arte y propaganda política	Patrimonio cultural
Artista revolucionario	Patrimonio natural
Autorregulación del mercado	Política cultural
Censor	Preservación del patrimonio natural y cultural
Censura	Promotores culturales
Democratización de la cultura	Realismo socialista
Instituciones culturales	Revolucionario artista
Libertad de expresión	

# TÍTULOS DE EDICIONES DEL AULA TALLER

## **BIOLOGÍA**

Ambiente, desarrollo y sociedad  
Cambio Global  
Contaminación y Medio Ambiente  
De Moléculas a Células  
Ecología y Ciudad  
Ecología y Salud  
La reproducción humana  
Los Seres Vivos

## **COMUNICACIÓN**

Comunicación, Cultura y Sociedad  
Cultura y Comunicación  
Introducción a la Comunicación  
Introducción a la Comunicación Escrita  
Introducción a la Comunicación Oral  
NTICx / Nuevas Tecnologías de la Información y la Conectividad

## **EDUCACIÓN CÍVICA**

Educación Cívica I  
Educación Cívica II  
Educación Cívica III  
Política y ciudadanía +CD-ROM  
Trabajo y ciudadanía

## **EDUCACIÓN PARA LA SALUD**

La Educación Sexual en la Escuela 3ªed.  
Salud y Adolescencia 3ªed. +CD-ROM  
Educación y Prevención del consumo problemático de drogas I. Alcohol y Tabaco  
Educación y Prevención del consumo problemático de drogas II. Sustancias Ilegales

## **FILOSOFÍA**

Filosofía  
Filosofía y Formación Ética y Ciudadana I  
Filosofía y Formación Ética y Ciudadana II

## **PSICOLOGÍA**

Psicología 3ªed.

## **GEOGRAFÍA**

Modelos Económicos y Organización del Territorio Nacional  
Geografía de la Argentina (Digital)

## **HISTORIA**

América y Europa +CD-ROM  
Argentina, América y el mundo 1º parte S.XX  
Argentina, América y el mundo 2º parte S.XX  
Historia Argentina y Latinoamericana I  
Historia Argentina y Latinoamericana II  
Historia reciente de la Argentina +CD-ROM  
Historia Social de América Latina  
La Argentina +CD-ROM  
Pueblos, Culturas y Civilizaciones  
Historia de la Argentina (Digital)  
Historia del Mundo Contemporáneo (Digital)

## **LENGUA Y LITERATURA**

Destrabalengua 1  
Mito, Fábula, Épica y Tragedia

## **LENGUAJES ARTÍSTICOS**

Artes Visuales I +CD-ROM  
Artes Visuales II +CD-ROM  
Artes Visuales IV  
La Educación Plástica en la Escuela Primaria  
Culturas y Estéticas Contemporáneas 3ªed.  
Danzas Tradicionales Argentinas +CD-Audio  
El lenguaje plástico visual +CD-ROM  
Imagen y Nuevos Medios  
Imagen y Procedimientos Constructivos  
Jugando con la música en conjunto instrumental +CD-Audio  
La Fotografía +CD-ROM  
Las Formas Musicales a Través de la Historia  
Los Materiales del Lenguaje Musical  
Producción y análisis de la imagen +CD-ROM  
Proyectos de Producción en Artes Visuales  
Teatro. Historia, Teoría y Acción

## **MATEMÁTICA**

Matemática Natural +CD-ROM

## **MÉTODO CIENTÍFICO**

Investigando en Ciencias Naturales 2ªed.  
Proyectos y Metodología de la Investigación  
Metodología de la Investigación 2ªed. +CD-ROM

## **SOCIOLOGÍA**

La Sociología en la Argentina  
Sociología 4ª ed.

Catálogo completo / Información detallada del contenido de los títulos en [www.aulataller.com](http://www.aulataller.com)