

“clientes” desde siempre y reconocida por los Organismos Mundiales tres décadas después. Siempre se opuso a la limosna, no porque haya puesto en cuestión la necesidad moral de la ayuda, ni el instinto que nos impulsa a ayudar a los necesitados, sino la forma que adquiere esa ayuda, alimenta la pobreza. La caridad desde el punto de vista del beneficiario puede tener resultados o efectos desastrosos. En muchos casos desmotiva al mendigo, que no tiene la voluntad ni las ganas de salir adelante. En cuanto a los enfermos, yo no tratan ni siquiera de sanarse porque en el mismo instante en que sana deja de recibir ayuda. En todos los casos, la mendicidad priva al hombre de su dignidad. Al dispensarlo de cubrir sus necesidades, incita a la pasividad y priva del incentivo para actuar individualmente y salir adelante. Acá en Argentina, tenemos ejemplos cotidianos de los Planes Sociales de Ayuda, “Plan Trabajar”, “Plan de Jefes de Familia”, “Plan de Ayuda para Familias Numerosas”, “Plan de Ayuda para Indigentes”, y Planes que no terminaría de enumerar. El resultado lo vemos todos los días, en los piquetes, en las marchas partidarias, en el fútbol y todas las noches en las calles con el negocio de la cartonería. Su trabajo comenzó tratando de definir quién era realmente pobre entre las disciplinas que ya lo habían definido y la realidad con la que se encontraba a diario. Todas las definiciones encontradas contenían una vaguedad conceptual y una falta de precisión que hasta excluyen a las mujeres y a los niños, esta investigación dio como resultado categorizaciones que incluían variables geográficas y demográficas principalmente, porque además los sistemas bancarios estaban contruidos sobre el principio de la discriminación de los analfabetos, ya que los clientes tenían que redactar sus propios formularios de depósito y retiro de dinero. Estos sistemas bancarios responden a clisés y mitos de quienes jamás vivieron o trabajaron con pobres pero hablan con gran autoridad.

Su segmento elegido como target son las mujeres por muchas razones, cuando se les ofrece salir adelante resultan más combativas que los hombres, la pobreza deja a las mujeres en situación de inseguridad permanente mucho más que al hombre, tiene que estar bien alimentada para amamantar a sus hijos, son más atentas, más agradecidas, quieren asegurar el porvenir de sus hijos con más eficacia y demuestran mayor constancia en el trabajo, el dinero por ellas es mejor utilizado en beneficio de la familia porque en su escala de valores es una prioridad absoluta y los estudios comparando la utilización de los préstamos por parte de los hombres y mujeres son concluyentes en ese sentido.

Toda persona que aspira a un préstamo debe seguir un curso que le permite comprender como funciona. Cuando se otorga el primer préstamo deben ser reembolsados regularmente durante las seis semanas siguientes

El préstamo Grameen no es sólo de dinero, es una suerte de pasaporte de conocimiento y exploración de uno mismo. El beneficiario comienza a explorar sus potencialidades y a descubrir su oculta creatividad. El primer requerimiento es invertir el dinero en algo que les reporte beneficios de inmediato, cuyo producto final sea vendible fácil y rápidamente, que les permita

obtener beneficios para vivir y pagar el préstamo. Además de la confianza, ya que no se firma ningún papel, se busca la capacidad de innovación, el avanzar sin prisa pero sin pausa, la voluntad, la capacidad de corregir errores. Cada cual sabe qué hacer pero les transmiten herramientas y técnicas para que cada persona pueda hacer más y mejor de lo que sabe hacer y venderlo a un valor de mercado.

Hoy me enorgullece formar parte del grupo de los emprendedores sociales que introducimos el Banco Grameen en Argentina y trabajar en un marketing diferente, en un marketing que dignifica a quienes más lo necesitan, a esa parte de la sociedad que muchas veces tratamos de ocultar detrás de cifras y datos, que no nos gusta ver ni acercarnos, hasta llegamos a pensar que combatimos la pobreza cuando como ciudadanos responsables damos limosnas en los semáforos o cuando hacemos beneficencia o filantropía.

No somos conscientes que todos formamos parte de nuestro país, no somos conscientes que cuanto menos pobreza haya quizá en algún momento podamos llegar a ser un país menos “no desarrollado” o “mal desarrollado”. Lo primero que deberíamos hacer es reconocer que tenemos un gran porcentaje de personas que viven en la pobreza extrema, priorizar la regularización de los derechos de propiedad y hacer que millones de personas dejen la economía informal o subterránea e ingresen a la economía formal. Si creemos en el capitalismo y queremos que funcione hay que permitir que todos accedan a sus herramientas porque “La pobreza es una plaga que humilla al hombre en lo más profundo de sí.”

Algunas consideraciones sobre las artes contemporáneas en las instituciones educativas

María Noel Correbo

Este escrito surge como planteo personal en el marco de la propia formación académica, de la propia experiencia docente en todos los niveles del sistema educativo durante siete años y también de los primeros pasos en la investigación sobre arte contemporáneo.

Se observa que la discursividad artística en el siglo XX transforma los límites teóricos, las categorías y prácticas estéticas, actualizando los sentidos de la producción, la circulación y el consumo en el campo del arte. En este marco, se presentan algunas nociones teóricas específicas que necesitan explorarse y actualizarse, como las de arte moderno, posmoderno, contemporáneo, neo y pos-vanguardista, pos-histórico, o discusiones como las de obra de arte en tanto producto/objeto y en tanto proceso/concepto. El emplazamiento de todas ellas y, especialmente, la problematización sobre las propuestas estéticas de las sociedades mediatizadas (desde 1960 a la actualidad) permiten reflexionar sobre el lugar del arte en un campo diferente al legitimado como tradicional (sistema representacional que perdura desde el siglo XV a fines del XIX). Todo esto es motivo de discusión no sólo en los distintos ámbitos de reflexión teórica,

sino también en los de la educación artística. Entre otras razones, se puede destacar que se “consumen” escasas manifestaciones artísticas “no convencionales” -que cuestionan el objeto tradicional- porque muchos profesionales de la educación –como gran parte de la sociedad- no están lo suficientemente formados ni estimulados para lograr comprenderlas: se sigue abordando el arte contemporáneo con parámetros modernos. Esto requiere un desplazamiento del punto de vista habitual.

Una de las propuestas teóricas que proponen un modo de lectura diferente frente a las posibles maneras de entender y analizar este tipo de producciones puede ser la de fin del arte, aportada por Arthur Danto¹, quien analiza el arte contemporáneo y su “linde” con la historia, tratando los temas de la narrativa de la historia del arte, la teoría sobre las estructuras históricas y los modelos narrativos que determinan la circulación de las obras de arte a través del tiempo. La época del después de se destaca respecto a una “era del arte” anterior, que se desarrolla desde 1400 a 1975 aproximadamente (proceso lento desde la década del 60), en la que ciertas “narrativas maestras” estructuran históricamente los estilos. A su vez, esta era del arte se puede subdividir en otras dos eras o estilos: la narrativa de la “mimesis”, en la que la imitación define lo que es una obra de arte (desde Vasari hasta la generación de los impresionistas²); y la narrativa ideológica o “de los manifiestos” en la que se busca una nueva definición filosófica del arte³. La primera recibe el nombre de período premoderno (instituido como de tradición), en el que se representan las apariencias de las cosas. La segunda, el de moderno, por no perseguir ya la mimesis en la representación y dar un giro desde la experiencia sensible a la filosofía, realizándose el arte la pregunta de “¿qué es el arte?”. El arte se vuelve su propio tema, los medios de representación se vuelven objeto de la representación, construyéndose una autocrítica y autoreferencia constantes.

Luego, Danto se refiere a un nuevo complejo de prácticas que no fortalecen ningún tipo de narrativa ni pertenecen a alguna establecida. Su idea de fin del arte significa la legitimación de aquello que permanece más allá de los límites de la historia tradicional del arte. Fuera del linde de la historia, todo está permitido, cuestión que surge a partir de la transición histórica desde el arte moderno al arte pos-histórico, momento de inflexión en el que empiezan a producirse las obras conceptuales (desde finales de los `60 a mediados de los `70 particularmente). Son justamente estas prácticas las que requieren mayor atención en los espacios educativos, habilitando abordajes críticos y reflexivos que permitan luego la transferencia y reproducción constante en las generaciones venideras.

Así, diferencia las categorías de arte moderno (estilos desde 1880 al 1965) y contemporáneo. En la década del 70, la construcción de la historia pierde la linealidad y su rumbo hacia el progreso, y esa a-direccionalidad – que se llega a formar norma en los años 90- le permite a Danto asignar al período el carácter de “oscuro” (como el siglo X medieval). La pluralidad de estilos y tendencias, la intención de la historia del arte de llegar a una concepción filosófica de sí misma, vuelven a la

década una etapa difícil de abordar. Así, en los `80, se recupera la sensación de una nueva dirección con el llamado “retorno de la pintura”, pero se manifiesta más como una ilusión que como una realidad, pues la producción experimental estabilizó como norma la falta de narrativa.⁴

De esta forma, el autor desplaza el primer sentido asignado a lo contemporáneo como el arte moderno hecho en el presente y define a la categoría ubicándola en la era del después del fin de los relatos, en la era pos-histórica. No se manifiesta la existencia posible de una dirección narrativa y es un momento en el que el arte del pasado está disponible (aunque sin su espíritu, es un estilo de utilizar con libertad otros estilos), en el que no hay un criterio a priori de cómo debe verse el arte. De esta forma, vincula al arte poshistórico con lo posmoderno y lo contemporáneo. Fuera del linde de la historia no hay un conjunto de exigencias preestablecidas a las que las producciones artísticas deban ajustarse. Esto aporta innumerables herramientas metodológicas y conceptuales que habilitan la manipulación de docentes y alumnos de cualquier nivel educativo, abriendo los criterios de análisis, expectación y construcción de un discurso propio sobre las producciones artísticas contemporáneas en espacios de reflexión acordes al objeto de estudio.

Notas

¹ Danto, Arthur (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.

² Según Gombrich, la narrativa mimética se desarrolla desde 1300 a 1900, período en el que se da un progreso en la adecuación representacional, en: Danto, A. *Ibidem*. 1999

³ Esto se puede corresponder con el planteo de Bürger sobre las obras de las vanguardias históricas, comparando sus modos constitutivos con los de las obras orgánicas. Estas últimas intentan reproducir la realidad en su totalidad, mientras que las obras inorgánicas (primeras), construyen sentido a partir de los fragmentos, sin pensarla como un todo orgánico. La obra de arte orgánica oculta los artificios para reproducir la naturaleza (pincelada, por ejemplo); en cambio, la obra montada no pretende aparentar nada real sino que se presenta como materia de esa realidad, como fragmentos de la misma que desestabilizan los sistemas de representación legitimados desde el Renacimiento, renunciando a la constitución del cuadro como un espacio continuo, como un “cuadro ventana” (el montaje apunta a crear objetos que prescindan de los criterios tradicionales de producción de una obra de arte). Desde el punto de vista de la recepción, las obras orgánicas se ofrecen como una totalidad, cada parte se remite y conecta con la otra; mientras que las inorgánicas presentan las partes como momentos independientes, que pueden leerse juntos y también separados, sin necesidad de contemplar la totalidad de la obra. Desde el lugar de la interpretación y la recepción de las obras (incluidos el público y el analista), es necesario, plantea Bürger, adecuar los tradicionales métodos de apropiación a las nuevas características que presenta la vanguardia. Esta negación del sentido de la totalidad es la que produce

el shock en el espectador. (Bürger, P. (1987) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península)

⁴ Esto se puede confrontar con la situación de los dominios del arte, que, según Marchan Fiz, se están extendiendo y liberando, transformando su concepto y su función. Así, durante los años 60 hay un cuestionamiento del objeto artístico tradicional (“euforia tecnológica”; acontecimientos); se encontrará lo que el autor denomina “nuevos comportamientos artísticos” como el arte minimal, objetual, neoconcreto, arte de acción (*happening*, fluxus, accionismos). Durante los ‘70, se recupera ese objeto, pero para superarlo a través de las manifestaciones objetuales y desmaterializaciones; arte povera, land art, arte ecológico, procesual, de situación, y arte conceptual propiamente dicho, abarcando el arte de comportamientos y el *body art*, ambos experimentados desde el ‘65. No hay posibilidad de encontrar un común denominador estilístico a todo esto, sin embargo, existe un rasgo común a todas estas variantes, tendencias o movimientos. Ya en los ‘80, hay una práctica teórica de los sentidos (comportamientos perceptivos), nuevos canales de distribución. En el epílogo sobre la posmodernidad, el autor rescata la coexistencia de diferentes tendencias artísticas (incluyendo la crisis de las jerarquías entre lenguajes “altos” y “bajos”); el eclecticismo, el nomadismo estilístico, los “neos”, los avances tecnológicos; condiciones de la fragmentación, la pluralidad, la heterogeneidad, la deconstrucción; etc. (Marchan Fiz, S. (1997) *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal).

El retrato fotográfico en el siglo XIX Un espejo de la mentalidad burguesa

Andrea Cuarterolo

Dentro de unos segundos, cuando Mr. Helsby o Mr. Bennet hayan abandonado el aparato de brujería que los mantiene rígidos, helados, dentro de sus bordados chalecos y sus faldas redondas, volverán a sonreír, a reír, rodearán la máquina oscura y la charla suspendida resonará nuevamente.

Manuel Mújica Láinez,
Daguerrotipos y retratos sobre vidrio, 1944

A partir de la llegada del daguerrotipo al Río de la Plata en 1840, apenas seis meses después del anuncio del invento en París, el negocio fotográfico fue pronto monopolizado por los retratistas. Para 1848, ya operaban en Buenos Aires diez daguerrotipistas, la mayoría de ellos extranjeros itinerantes que instalaban sus galerías en casas de familia o en locales de los alrededores de la Plaza de Mayo.

La fotografía, que con su exactitud superaba la habilidad manual de cualquiera de los pintores instalados en el país en ese momento, fue acogida con entusiasmo por la sociedad porteña. Sin embargo, los daguerrotipos no estaban al alcance de todos. Hacerse un retrato costaba entre cien y doscientos pesos, el equivalente de cuatro mil metros cuadrados de tierra. El elevado precio que debía pagarse por pasar a la inmortalidad hizo, por tanto,

que la fotografía en sus primeras dos décadas fuera un lujo reservado solamente a las clases acomodadas.

Lejos de la instantaneidad de las imágenes actuales, los retratos al daguerrotipo implicaban largos tiempos de exposición que, hacia 1844, oscilaban entre veinte segundos y el minuto y medio, dependiendo de las condiciones de luz¹. Esto significaba que eran ante todo posados. Puede hablarse incluso de una cuidadosa puesta en escena que incluía elementos de alto valor simbólico.

Estas primeras imágenes pueden ser consideradas, entonces, como documentos que sirven para reconstruir los contenidos de la mentalidad burguesa en el Río de la Plata a mediados del siglo XIX. Sin embargo, es necesario desterrar la noción positivista que entiende al documento como algo objetivo, inocuo o primario. El documento no es una mercancía estancada del pasado sino un producto de la sociedad que lo ha fabricado². Teniendo en cuenta que todo documento es consciente o inconscientemente un montaje de la historia, de la época y de la sociedad que lo ha construido y también de las épocas ulteriores en las que ha continuado viviendo, Jaques Le Goff propone hablar más bien de documentos como monumentos. En este sentido, podemos decir que estos retratos eran el resultado del esfuerzo de las elites burguesas por imponer al futuro una determinada imagen de sí mismas. A través de la puesta en escena, decidida de común acuerdo entre el fotógrafo y el retratado, la burguesía rioplatense transmitía a la posteridad mensajes, ideas, prejuicios, comportamientos y modos de ver muy específicos de su clase.

El ascenso del individualismo

Durante el siglo XIX se acentúa y difunde lentamente el sentimiento de identidad individual. El hombre se desprende paulatinamente de los vínculos de dependencia que lo unían con su comunidad y le proporcionaban protección y seguridad, y se convierte en el sujeto de su propia aventura. José Luis Romero dice que: “el burgués se descubre protagonista de un proceso social en virtud del cual se evade de la estructura a la cual pertenece y corre una aventura, igualmente individual, cuya meta es el ascenso social.”³

El hecho que mejor ilustra este sentimiento de individualidad es la aparición del retrato. Según Giselle Freund, “mandarse a hacer un retrato era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendente manifestaban su ascenso, tanto de cara a sí mismos como ante los demás y se situaban entre aquellos que gozaban de la consideración social.”⁴ El burgués en ascenso experimentaba una creciente necesidad de hacerse valer y esta necesidad encontró su más perfecta expresión en el retrato.

Antes del nacimiento de la fotografía, el retrato tenía ya una larga historia. Cada época creaba nuevas formas y técnicas para satisfacer esta creciente voluntad de verse representado. A principios del siglo XIX, el óleo fue la primera y más popular forma de retrato en ser adoptada por la burguesía rioplatense. Le siguió en popularidad la pintura en miniatura, ya fuera sobre papel o marfil. Hacia 1826 la introducción de la litografía significó el primer intento de producción masiva de retratos. Pero fue la invención de la fotografía la que