

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

Una forma de "representación" de la memoria: el "genero" en las artes plásticas. Análisis de videos documentales.

Carosi, Beatriz Ester.

Cita:

Carosi, Beatriz Ester (2005). *Una forma de "representación" de la memoria: el "genero" en las artes plásticas. Análisis de videos documentales. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/319>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

X⁰ Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia.

Rosario, 20 al 23 de setiembre de 2005.

Título: Una forma de “representación” de la memoria: el “genero” en las artes plásticas. Análisis de videos documentales.

Mesa temática:nº 34. “Representaciones de la vida pública y privada: medios, cultura y poder”.

Unidad Académica: Facultad de Humanidades y Ciencias. Universidad Nacional del Litoral.

Cátedra: Sociología de la Cultura.

Autora: **Carosi, Beatriz Ester.**

Profesora Ajunta Ordinaria/ semi. Investigadora.

Dirección: Saavedra 2714. (3000) Santa Fe. Tef: 0432- 4536358.

E-mail: bcarosi@gigared.com

I. Introducción:

En el presente trabajo intentaremos dar cuenta de la continuidad de nuestras investigaciones en torno a la *memoria* dentro del proyecto de investigación cine/video documental¹.

El cine documental contribuye a la *construcción-“reconstrucción”²* y representación de las *memorias* individuales y colectivas permitiéndonos indagar a través de sus formas y estilos las perspectivas explicativas de la memoria.

El cine, género cada vez más investigado nos permite aseverar “...*(que) en un mundo crecientemente posliterario donde buena parte de la gente puede leer, pero no lo hace. La historia visual es un modo de responder al desafío de la cultura visual*”³”.

Desarrollaremos inicialmente especificaciones conceptuales y las vinculaciones entre memoria y cine. Estableceremos las peculiaridades del cine/video documental, su carácter de documento y su condición testimonial.

¹ Trabajo desarrollado en el marco del proyecto de Investigación de la U.N.L. denominado: “Cine y construcción de la memoria”. C.A.I.+D. 2002, aprobado por evaluación externa. Directora: Magíster Lidia Acuña. Sub-directora Lic. Andrea Bolcatto. Integrantes: Beatriz Carosi. Teresita Cherry. Clelia Gonzalez. Nilda Ansaldo. Mariné Nicola.

² Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria. Siglo XXI. España.*

Nuestro estudio se focalizará en los videos documentales⁴ que “representan” las obras de tres artistas plásticas santafesinas: Nidya Andino⁵, Susana Ocampo⁶ y Nancy Vallejo⁷.

Interrogaremos lo textual y lo visual de los documentales citados desde una *lectura de género*, que nos permitirá buscar en los contextos históricos comunes las marcas subjetivas diferenciales y singulares de una posición en las representaciones plásticas de las creadoras citadas.

Desde esta perspectiva no solo se considera el producto final “obra de arte” sino los modos de producción de la obra, ya que al poner el énfasis en la

³ Prieslei, Leticia (2003). *Fotografía y cine. La “lectura” de la imagen en perspectiva histórica*. En, *Entrepasados*. Revista de Historia N° 23. Argentina.

⁴ Videos documentales analizados: **a)** *Nydia Andino: Pinturas, Pastas, Serigrafías*. (1998). Realizadores: Costa, Alicia, Cettour, José, Cherry, Teresita. Santa Fe. **14. b)** *Escenarios*. *Susana Ocampo. Obra del período 2000-2003*. (2004). Realizadores: Costa, Alicia, Cettour, José, Cherry, Teresita. Santa Fe. **c)** *Creadores santafesinos: Nancy Vallejo*. (2002). Idea y Dirección: Sahda, Domingo. Cámara y Edición: Kleim, Carlos. Santa Fe.

⁵ **Nidya Andino**: Argentina. Artista plástica. Nació en San Jerónimo Norte (Prov. De S. Fe) hace algunos años. Vive y trabaja en nuestra ciudad. Concurrió a talleres libres de la Escuela Provincial de Artes Visuales “Juan Matovani”, a Cursos de Investigación Visual en el Liceo Municipal y en el Taller del Maestro César López Claro, en la ciudad de Santa Fe. Desde el año 1988 exhibe sus producciones en muestras colectivas, salones provinciales, nacionales e internacionales. Ha obtenido numerosos premios.

6 Susana Ocampo: Argentina. Nació el Entre Ríos el 10/VIII/51. Radicada en Santa Fe desde los años setenta. Participó de numerosos talleres: Pintura, escultura, serigrafía, etc. Escuela Provincial de Artes Visuales “Prof. Juan Mantovani” 1984-2001, dictados por prestigiosos artistas santafesinos y argentinos.

Realizó numerosos cursos, seminarios, seminarios de post-grado. Participó en paneles sobre problemáticas artísticas. Actuó como jurado en el Salón de Artistas Plásticos de Santa Fe, 1994. Realiza desde 1985 muestras individuales y colectivas. Ha participado en Salones Provinciales, Nacionales e Internacionales. Ha obtenido numerosos premios.

7 Nanzy Vallejo: Argentina. Nació Malabrigo (S.Fe) en 1942, radicándose en Reconquista hasta 1965.

Egresada de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Fue profesora en los Niveles Medio y Superior de la cátedra de Dibujo y Directora de la Escuela de Artes Visuales “Prof. Juan Mantovani” de Santa Fe desde 1984 hasta 1993.

Integró jurados de eventos educativos y artísticos, integró paneles y dictó cursos de la especialidad. Realiza exposiciones individuales y colectivas desde 1964. Obtuvo numerosos primeros premios en Dibujo y Pintura en Salones locales, regionales y nacionales.

Fue titular de una Beca de perfeccionamiento del Gobierno de la Provincia de Santa Fe en 1981 y del Fondo Nacional de las Artes en el área de investigación en 1994. Miembro fundadora del Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética de Santa Fe.

Desempeñó el cargo de Directora Provincial de Educación Artística de la Provincia de Santa Fe entre los años 1998 y 2003.

construcción del deseo las artistas lo realizan desde un universo cultural específico que emergerá en la producción y en la recepción de la obra de arte. Desarrollaremos la investigación dentro del marco conceptual que nos aporta la Sociología de la Cultura⁸, tomando como categorías *cultura, reproducción y género*.

Para el análisis particular de los videos documentales, trabajaremos con las herramientas interpretativas forjadas por Bill Nichols⁹.

II. La memoria:

La memoria es una categoría difícil de definir debido a sus múltiples significados. Asimismo, las disciplinas que la estudian lo hacen desde diferentes aristas.

Consideramos a la memoria como una construcción cultural, en la cual lo vivido individualmente es culturalmente compartido. En este sentido apoyamos nuestra afirmación en las palabras de E. Grüner *"...lo que vale para la memoria "individual" no tiene por que ser menos para la "colectiva" (entre otras cosas porque...no hay tal cosa como una memoria "individual": cada memoria es una encrucijada polifónica de otras)"¹⁰*.

Pero retomemos la categoría *memoria*, y a riesgo de ser reiterativos digamos que es un término multidiscursivo, su presencia se encuentra en diferentes discursos, pero su significado varía dentro del contexto utilizado.

A continuación daremos cuenta de distintas perspectivas seleccionadas arbitrariamente:

Maurice Halbwach fue quien forjó e impuso *"(...) la noción de memoria colectiva como concepto explicativo de una cierta cantidad de fenómenos sociales en relación con la memoria"¹¹*.

Es por ello que de alguna manera debemos admitir *"(...) que la sociedad produce "percepciones fundamentales" que por analogías, por uniones entre*

⁸ Williams, Raymond. (1981). *Cultura. Sociología de la Comunicación y el Arte*. Paidós. Barcelona.

⁹ Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós. España.

¹⁰ Grüner, Eduardo. (2001). *El sitio de la mirada. Secretos de la mirada y silencios del arte*. Grupo Editorial Norma. Argentina.

¹¹ Candau, Joël. (2002). *Antropología de la memoria*. Nueva Visión. Bs. As.

*lugares, personas, ideas, etc., provocan recuerdos que pueden ser compartidos por varios individuos, incluso por toda la sociedad*¹²”.

Por lo antedicho, afirmamos que existen constituciones de la *memoria* propias de cada sociedad, pero en el interior de estas constituciones cada individuo impone su estilo, dependiente por un lado, de su historia y por el otro lado, de la organización de su propio cerebro que siempre es único.

P. Ricoeur, toma lo individual y lo entreteje con lo social, es decir, esa propensión a pensar, sentir y obrar de cierta manera, nos permite inferir que las *memorias* individuales están subsumidas en las *memorias* colectivas.

E. Jelin, en su producción sobre ésta problemática nos habla sobre “*los trabajos de la memoria*” “(...) como rasgo distintivo de la condición humana (ya que pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo)¹³”.

Acercarnos a la *memoria* comprende, recuerdos, olvidos, narraciones y actos, silencios y gestos, juegos de saberes y emociones, huecos y fracturas... Ahora bien, ¿quién es el que olvida? ¿Quién es el que rememora? ¿Un individuo o un colectivo? Eterna tensión entre la individual y lo social.

¿Qué recordamos? ¿Qué olvidamos? Si bien el ejercicio de recordar u olvidar es individual, sabemos que dichos procesos como tales no ocurren en individuos aislados sino inmersos en redes de relaciones sociales, en grupos, en instituciones, en culturas. Es decir que esta noción de *memoria* colectiva debe ser interpretada en diálogo constante con otros, con alguna organización social y con alguna estructura dada por códigos culturales compartidos.

Jelin distingue dos tipos de *memorias*, las habituales y las narrativas, siendo estas últimas las más importantes porque dentro de ellas se pueden construir y “reconstruir” los sentidos del pasado. Un aspecto fundamental a tener en cuenta es que las *memorias* narrativas son transferibles, comunicables a otros, por ello pueden encontrar y reconstruir los sentidos del pasado.

E. GRÜNER reflexiona sobre la relación *memoria* y *repetición* y es en este vínculo en que “...la relación lógica invierte la “cronológica”... “es la repetición la que viene primero, y solo a partir de ella puede asignarle el carácter de

¹² C. J. Op.Cit.

¹³ J.E. Op.Cit.

“antecedente” a un hecho entre los infinitos hechos que conforman el Pasado, y entonces constituir ese hecho singular en un recuerdo”¹⁴.

De alguna manera, la repetición de la memoria es posible porque adopta la forma de *olvido*. La *repetición* supone una “*selección*”, porque la transforma en algo nuevo, siendo este uno de sus caracteres más importantes; “...*la repetición no “ocurre”, se la busca”¹⁵.*

Otro aspecto importante es que no debemos hablar de una *memoria*, tendiendo en cuenta que toda narrativa implica una selección, una fragmentación. “*La memoria como construcción social narrativa implica el estudio de las propiedades de quien narra, de la institución que le otorga o niega el poder y lo autoriza a pronunciar palabras ya que como señala Bourdieu, la eficacia el discurso performativo es proporcional a la autoridad de quién lo enuncia (...). La recepción de las palabras y actos no es un proceso pasivo, sino por el contrario un reconocimiento a quien realiza la transmisión*¹⁶”.

Consideramos que si bien la *memoria* es vivida subjetivamente, es también compartida. Somos nosotros, mujeres y hombres los que activamos el pasado, haciéndolo tangible en los contenidos culturales. “*la memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan materializar esos sentidos del pasado en diversos productos culturales, que se convierten en vehículos de la memoria, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia*¹⁷”.

III. La pintura y el cine:

Cine y pintura constituyen formas diferentes de “*representación*¹⁸” de la memoria.

¹⁴ G.E. Op. Cit.

¹⁵ G.E. Op. Cit.

¹⁶ J.E. Op.Cit.

¹⁷ J.E. Pág. 37.

¹⁸ Según AUMOT, JACQUES. (1997): “(...) según la etimología y todos los usos que nos interesan “representar” es: o bien “hacer presente”, o bien “reemplazar”, o bien “presentificar”, o bien “ausentar”; y de hecho – siempre- un poco de ambas cosas, puesto que la representación en su definición más general es la paradoja misma de una presencia ausente realizada gracias a la ausencia – la del objeto representado - y a costa de la institución de un sustituto. Artefacto plenamente cultural, basado en convenciones socializadas que rigen su campo y su naturaleza, ese sustituto siempre es fabricado , lo delimitan la técnica y la ideología... y lo verdadero de la percepción (...), (y) lo es aún más de la representación: no está basado en la analogía, sino en lo que Nelson Goodman, llama la “denotación”.

Sin aspirar a un planteo teóricamente acabado sobre qué son las representaciones sociales explicaremos sucintamente lo que entendemos por ellas.

Las representaciones sociales citan a imágenes o creencias acerca de una cosa, suceso, hecho que un individuo se forma como integrante de una sociedad y que percibe de alguna manera. Esas representaciones son derivaciones de procesos cognitivos a los cuales se atribuyen sentido.

En forma individual se construyen representaciones, se las transmite y se las recibe en el proceso de comunicación. Es decir que las herramientas que autorizan el “pasaje” de la representación individual a la colectiva son el lenguaje y la comunicación que permiten la formación de representaciones sociales y su posterior complejización.

Un film es antes que nada imagen, imagen en movimiento. El film construye imágenes y desde larga data hombres y mujeres han creado imágenes, por ello pensamos que la imagen cinematográfica tiene “*cierta filiación*” con la imagen pictórica, pero a la vez plantea diferencias.

Al igual que la pintura, la imagen cinematográfica es una superficie plana que procura producir un espacio tridimensional, es decir, que toma el ojo como modelo de visión y nos plantea según J. AUMONT que el sistema perspectivo sea testimonio de una elección ideológica o simbólica, hacer de la visión humana la regla de la representación.

A diferencia de la pintura que es individual, el cine es colectivo.

A diferencia de la pintura, el cine ha incorporado el movimiento, el sonido, las palabras, añadiendo un mayor grado de realidad a la imagen, reforzando con una riqueza mayor la percepción que contribuye a cimentar el efecto realidad.

“El cine reproduce la realidad en toda su dimensión espacio- temporal, algo que la pintura no puede realizar. (...) el cine deriva de la pintura añadiéndole aquello que jamás puede la pintura conseguir: representar el tiempo¹⁹”. Es decir que el movimiento es la introducción de la temporalidad en la imagen, pero también es evidente que toda imagen lleva en sí el factor tiempo, que está en el

*Decir que la representación es una denotación es decir, ni más ni menos, que utiliza un objeto o un acto presente para producir una experiencia que se refiere a una cosa distinta de ese objeto”. En: *El ojo interminable. Cine y pintura*. Paidós. Barcelona. 1^{era} edición.*

¹⁹ ORTÍZ, ÁUREA. Y PIQUERAS, MARÍA JESÚS. (1995). *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Paidós Studio. Barcelona. 1^{era} edición.

espectador (tiempo de visionado) y está en la obra (toda pintura intenta evidenciar el tiempo).

La imagen pictórica es centrípeta, dado que el marco agota la representación en esa referencia, por el contrario, la imagen cinematográfica es centrífuga, remite siempre a un afuera del campo, pero el receptor tiene siempre conciencia que la pantalla es un fragmento de la imagen que se prolonga más allá.

El cine/video documental en particular tiene como propósito hacer alusión al “mundo histórico”, ahora bien, de qué manera lo realiza.

Sabemos que está en crisis la creencia que el documental es un registro fiel y objetivo, que testimonia una realidad. Actualmente se considera que toda “representación” es en sí una construcción. *“Hacer un documental no es registrar la cosa, sino colocarla dentro de un régimen orgánico, dentro de un sistema construido por el realizador que es un productor de sentidos.... Todo documental cuenta con una planificación previa, un guión un registro intencional ... un trabajo de pos- producción y elección en la etapa del montaje y la edición, que responde a decisiones muy determinadas, a puntos de vista y a los objetivos de los realizadores²⁰”.*

Respecto a las artes plásticas en general, su naturaleza testimonial y documental es indudable. La historia del arte da cuenta de lo antedicho a través de su constante investigación.

Toda imagen fija o en movimiento constituye un “comentario”²¹ (a veces explícito, a veces implícito) sobre lo representado en ella. El *comentario* es siempre un punto de vista en diversos aspectos: por el emplazamiento óptico de quién lo ha creado; por el punto de vista sociológico y moral sobre lo que se muestra en ella. Pero también debemos tener en cuenta que las imágenes muestran y ocultan a la vez y en algunos casos, lo ausente es más significativo que lo presente.

R. Barthes²² a través una metáfora aplicable cabalmente a las imágenes,

²⁰Sartora, Josefina. (2004). *La recuperación de la memoria*. En: Le Monde Diplomatique/ el Dipló. Agosto.

²¹ Gubern, Román. (2004) *Patologías de la imagen*. Anagrama. Barcelona.

²² Citado por R. Gubern. Op. Cit.

“... comparó cualquier texto con una cebolla, formada por capas sucesivas que conforman su identidad”. En ella se superponen diferentes estratos de sentidos, en las que podemos distinguir: lo denotativo y lo connotativo; lo realista y lo simbólico; lo consciente y lo inconsciente; como también su significado individual (para el artista que lo ha creado) y su significado histórico y social. Es decir, que es posible que de una misma imagen distintos receptores extraigan distintos significados debido a la disponibilidad polisémica de la misma.

También el cine documental artístico ha variado a lo largo del tiempo. Los primeros documentalistas intentan en el mejor de los casos una divulgación de la materia artística, dentro de un estilo directo. *“La historia del documental sobre arte es comparativamente reducida aunque comprende desde una simple documentación fotográfica, al empleo de todos los medios y posibilidades de la cinematografía para conseguir mostrar “argumentos” que van desde la construcción biográfica de una historia más o menos verídica, o el análisis formal de una obra concreta²³”*.

Avanzada ya la mitad del siglo XX, el documental en arte llevó a historiadores del arte y directores al campo de una experimentación continua en el intento de obtener normas de carácter fílmico para el trabajo con este tipo de material.

IV. Las modalidades documentales de representación:

Como lo manifestáramos anteriormente, para el análisis del cine/ video documental trabajaremos con las herramientas interpretativas forjadas por B. Nichols²⁴. Este autor sostiene que las *“modalidades de representación, son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. En el documental (se) destacan cuatro modalidades de representación como patrones narrativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos”*.

1- Expositiva: el texto se dirige al espectador en forma directa con voces o intertítulos que exponen una argumentación por ejemplo acerca del mundo histórico y las imágenes sirven como ilustración.

²³ O, A. y P, M J. *La pintura en el cine*.

²⁴ N. B. Op. Cit.

La argumentación del comentarista desempeña la función de dominantes textual, es decir que desempeña una función persuasiva.

2- Observación: hace hincapié en la no intervención del realizador. En este tipo de modalidad lo importante son los acontecimientos que se desarrollan delante de la cámara y tienden a tomar forma de arquetipo en torno a la descripción exhaustiva de lo cotidiano.

Este tipo de cine/ documental transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. Los que se encuentran detrás de la cámara y micrófonos, no captan la atención de los actores sociales.

3- Interactiva: su objetivo principal son las imágenes testimonio o de intercambio verbal y las imágenes de demostración. Lo textual se desplaza hacia los actores sociales intervinientes: sus aclaraciones y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película.

El montaje cumple la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales. A menudo la interacción gira en torno a la forma conocida como entrevista.

Si bien este tipo de texto adopta muchas formas, todas ellas llevan a los actores sociales hacia un encuentro directo con el realizador. Cuando se oye la pantalla en vez de al espectador.

En este tipo de modalidad al espectador le parece que es *testigo* del “mundo histórico” a través de la persona que habita en él.

4- Reflexiva: en esta modalidad la representación del “mundo histórico” se convierte en sí misma en el tema de meditación. El realizador aborda entonces el metacomentario, es decir que su preocupación se asienta en la cuestión de cómo hablamos acerca del “mundo histórico”. La exposición poética dirige nuestra atención, hacia los placeres de la forma de la obra .

Las cuatro modalidades planteadas por Nichols si bien tienen una temporalidad sucesiva, pueden verse combinadas en un determinado film. Dichas modalidades de representación suponen cuestiones sobre la credibilidad y legitimidad del discurso. A su vez, desde el espectador se pone en juego la subjetividad hacia una representación social desde una mirada y sobre un conjunto de objetos, imágenes y relatos condensados que son mirados.

En algunos casos complementamos el trabajo de investigación con entrevistas a los realizadores y a los comitentes, si los hubiera, para conocer los aspectos

que no son perceptibles en la puesta en escena y que aportan elementos en relación al documental como *emergente* de un proceso de construcción cultural.

V. El género y las artes plásticas:

¿Qué significan y qué aportan en las investigaciones sociales a los estudios que se originan desde la categoría género?

El mayor aporte es que este tipo de análisis suscitó un debate teórico acerca de la insuficiencia de las categorías sociales con las que contamos para analizar la sociedad. Lo que comenzaba a cuestionarse era que aquella profunda diferencia entre los sexos si bien parecía que había marcado a fuego el “ser” y el “existir” de las mujeres de todos los tiempos, era en realidad una diferencia cultural e histórica. Una diferencia que mirada atentamente descubría sus autores, al revelar las prácticas culturales mediante las cuales las sociedades construían la diferencia entre los sexos. Por ello, el sexo no podía ser considerado ya una variable “neutra” cuando se trataba de comprender a los humanos en sus relaciones sociales.

Como ha señalado Pierre Bourdieu, la división del mundo, basada en la diferencia entre hombres y mujeres, es un asunto arraigado profundamente en la mente humana, es una creencia compartida, un modo común de ver las cosas, de manera tal que las diferencias biológicas, sobre todo las que se refieren a la división del trabajo de producción y de reproducción, actúan como la mejor fundada de las ilusiones colectivas. En este sentido nos advierte Joan Scott, el género se usa hoy como un modo de categorizar a las mujeres como colectivo socio-cultural y como modo de pensar y analizar los sistemas de las relaciones sociales como sistemas también sexuales.

“La eficacia del concepto género radica en que visibiliza teóricamente el corte entre naturaleza (campo sexuado) y cultura (construcción sexual de la diferencia sexual) para convertir ésta separación en un sitio de intervención conceptual y de transformación política de lo “femenino” que se opone al determinismo biológico. Subraya además el carácter representacional de las identidades, es decir, el modo en que las posiciones genérico-sexuales de los

*cuerpos se entrelazan con todo un aparato discursivo de significación y valor que modela culturalmente las imágenes de lo masculino y lo femenino*²⁵.

El género es una imagen intelectual, un modo de pensar y estudiar a las personas, una herramienta analítica que nos ayuda a descubrir áreas de la Historia que habían sido olvidadas. La historia de género amplía las perspectivas de la Historia a partir del interés por las mujeres, de una serie de preguntas que antes habían sido omitidas sobre las relaciones entre los grupos humanos. Las mujeres pensadas como género permiten ser analizadas en su diferencia o en la relación que mantienen con otros grupos, clase o edad.

De la misma manera que para la Historia *“...nuestro lenguaje y nuestras expectativas sobre el arte han tendido a catalogar el producido por mujeres como de inferior calidad al producido por los hombres*²⁶.

Recordemos como un dato importante a los miembros fundadores de la Royal Academy Británica en 1768, entre ellos había dos mujeres: Angelica Kauffmann y Mary Moser, sin embargo cuando se expuso el retrato del grupo del pintor Johann Zoffany en el que se documentaba a los miembros académicos de la institución, ni Kauffmann ni Moser aparecían entre los artistas agrupados en torno a los modelos masculinos. Es decir, que allí no había lugar para las dos académicas en la discusión sobre el arte. Zoffany, en su cuadro representa el ideal del artista académico como a los académicos en sí, incluyendo a las dos mujeres en sendos bustos en lo alto de la pared que se ve detrás del estrado de los modelos. Ambas académicas pasaron a ser *objetos de arte*, en lugar de *productoras* de este. Objetos de contemplación e inspiración por parte de los artistas masculinos.

Este cuadro, al igual que muchas obras otras de arte *recogen los supuestos culturales sobre las mujeres*. Era evidente que se sometían los intereses de las mujeres a los de los hombres y dichos intereses estructuraban el acceso de la mujer a la educación y a la vida pública de acuerdo a sus creencias de lo natural. Se reitera entonces el cometido marginal asignado a la mujer artista y confirma la imagen de la hembra como objeto de contemplación del macho.

²⁵ Richard, Nelly. (2002) *Género*. En Términos críticos de Sociología de la Cultura. Carlos Altamirano (director). Piados. Bs. As.

²⁶ Chadwick, Whitney. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Destino. Barcelona.

El cuadro de Zoffany, convertido en paradoja centra su atención en la posición asimétrica del hombre y la mujer en la Historia del Arte.

A comienzos de los años setenta, artistas, críticos e historiadores feministas comenzaron a cuestionar los supuestos sobre los cuales estaba asentada la Historia del Arte. Estos supuestos excluían a las producciones de las mujeres y transformaban su imagen, en imagen de posesión y consumo.

A partir de ese momento comenzó a desarrollarse un nuevo análisis de las vidas de las mujeres artistas, centrándose el debate en *las relaciones entre los sexos, cultura y creatividad*.

El feminismo en las artes se dio a la par del surgimiento de los movimientos feministas y sus primeras investigaciones estaban ligadas a la metodología sociológica y política y las mismas se centraron en la obras de artistas notables.

Los análisis demostraron que las oposiciones binarias del pensamiento Occidental fueron utilizadas para reforzar la diferencia sexual como base de los análisis estéticos.

El análisis de obras de arte es la materia prima de la Historia del Arte y se ha percibido en las investigaciones que la distinción del sexo se ha ejercido tanto en los objetos de su búsqueda como en los términos que se ha interpretado y estudiado.

Las historiadoras del arte feministas piensan que como disciplina académica la Historia del Arte ha estructurado su estudio de los productos culturales y artísticos con categorías propias, escogiendo ciertas formas de producción a otras y poniendo de relieve a los individuos que lo han producido. Este análisis no es ingenuo, sino reforzador de valores y creencias abarcando una amplia pantalla de actividades, como la enseñanza, la publicación y la compra y venta de obras de arte.

Sobre la relación entre el significado y el poder se han ocupado muchos pensadores como Foucault, Jamenson y muchos otros.

Foucault hace eje de su análisis en el poder y cómo se ejerce, insertando la coerción en ciertas instituciones y discursos y las formas de conocimiento que producen. Ha puesto en cuestión la función de la cultura visual en cuanto práctica definidora y reguladora acerca del lugar de la mujer.

No debemos olvidar la importancia de los estudios de Lacan quién ha puesto énfasis en la explicación sicoanalítica de cómo se va construyendo el individuo en el lenguaje y la representación. El lugar que le asigna a la mujer es el de la *ausencia. La mujer está destinada a que le hablen más que a hablar.* Y este es justamente el reto que le plantea el lenguaje y el poder a la mujer artista que desea asumir el papel de hablante y no de objeto.

Como resultado de estos y otros estudios teóricos desarrollados las investigaciones se fueron desplazando desde las categorías *arte y artista* a soluciones más abarcativas que se refieren a las *ideologías del género, sexualidad y poder.*

Como hemos planteado se da una gradual integración de la producción histórica de la mujer en los recientes desarrollos teóricos y la misma se ha logrado realizando una nueva lectura de la relación de la mujer artista con los modos dominantes de la producción y representación, iluminadas por una profusa literatura que trata no solo la producción y sus intereses con el género, la clase, la raza y representación.

Las investigaciones se centran en la intersección entre las mujeres como productoras de arte y la mujer representada y es justamente en ésta intersección en que debemos deconstruir los discursos que construyen y toman como naturales las ideas acerca de la mujer y lo femenino en los diferentes momentos históricos.

VI. El análisis de los documentales:

Si bien este trabajo tiene como objetivo de análisis a los documentales como una forma de “representación” de la memoria: el género en las artes plásticas, realizaremos algunas apreciaciones sobre la producción plástica de cada una de las creadoras.

Nydia Andino: (1998) Pinturas. Pastas. Serigrafías. Realizadores/ as:

Acosta, Alicia. Cettour, José. Cherry, Teresita. Santa Fe. ´14.

La ejecución de este video surgió de la necesidad de la artista de exponer sus obras en forma individual en una muestra . La misma se realizó en Museo Municipal “Sor Josefa Díaz y Clucellas”, en abril del año 1998.

Si bien esta *representación de la realidad* es una producción *por encargo* de la artista a los realizadores ya citados, tiene un matiz diferente. La obra fue solicitada con la consigna: “Ustedes produzcan su propio trabajo, yo realizaré el mío”²⁷.

Las palabras de la artista fueron corroboradas por los realizadores : “tuvimos un largo contacto con Nydia, incluso filmamos nuestra propia entrevista que sería más tarde la base de nuestro trabajo, la misma dura alrededor de dos horas.... . La intención de Nydia era realizar un video sobre sus pinturas, pero nosotros le sugerimos que incorporara otras producciones; las serigrafías y las pastas (trabajos en experimentación aún, sobre todo, las pastas)”²⁸.

Dentro de la misma muestra, se presentaron dos formas narrativas diferentes: Por un lado la muestra plástica en sí, es decir cuadros, pastas y serigrafías organizados según el curador de la misma y dentro del espacio museo, y por otro lado, dentro del mismo acontecimiento, el video que mediatiza la obra de la artista a través de un soporte diferente.

Consideramos el estudio y análisis de la “producción simbólica” de la artista una puerta de entrada para la comprensión de su *representación del mundo*, mundo altamente receptivo. Sus personajes construyen su propia historia, apelan continuamente a su memoria. Nydia reafirma. “Mis cuadros, mi obra soy yo”²⁹.

El video comienza en casa de Nydia: se muestran lugares de la misma, banderola, piso, puertas que comunican. A su vez intervienen en forma simultánea los aparatos de filmación, manos que trafican con la tecnología, etc. Este es uno de los componentes de la modalidad interactiva, ya que los realizadores son partícipes en forma directa o indirecta de la producción. Artista y realizadores mueven cuadros, muestran pastas, serigrafías, cuadros...

El documental tiene muchos textos de autoría de la artista, ellos constituyen reflexiones sobre su obra o antesalas explicativas a sus producciones.

²⁷ Serie de entrevistas realizadas por Beatriz Carosi a Nydia Andino entre los meses de junio y octubre de 2002.

²⁸ Op. Cit. En entrevista efectuada a los realizadores....

²⁹ Op. Cit. En entrevista realizada a Nydia Andino... .

Con cierta ironía, Nydia también realiza a través de sus pinturas una crítica a la sociedad santafesina, tan tradicionalista, tan atada a las convenciones sociales. Sin lugar a dudas la infancia es evocada en su paleta saturada de colores. Su pintura es exuberante, de valoración y afirmación genuina de pintar como camino de develamiento de la escena del mundo.

Entendemos que en la producción del video convergen dos modalidades interpretativas: la expositiva y la interactiva.

Es expositivo porque es la artista quien se dirige al espectador en forma directa, y es en *“...la retórica de la argumentación del comentaristas (textos, cuadros, pastas y serigrafías de Nydia) desempeñan la función, haciendo que el texto avance al servicio de la persuasión³⁰”*.

Es evidente que el guión fue pintado, moldeado por la artista y los videastas (modalidad interactiva). Si bien sus textos construyen el camino y nos guían en la secuencia de imágenes de un cuadro a una pasta, de una pasta a una serigrafía y casi sin sobresaltos nos iluminan las bifurcaciones de la memoria de Nydia.

En relación a la música, que tanto nos impactó, fue elegida por uno de los realizadores, Alicia Acosta en particular, *“...en relación a la locura de la diversidad de imágenes y géneros propuestos por Nydia. José Cettour eligió el C.D.³¹”*. Compuesta por John Cage (Los Angeles, 1912- Nueva York 1992).

Los encuadres, los primeros planos y la música constituyen a nuestro juicio uno de los logros principales del video. Las pinturas, serigrafías y pastas son vistas en su totalidad y a las vez en partes. La cámara se acerca y aleja de las mismas. Esto nos permite comprender, entender *“...el modo en que los realizadores desglosan y organizan el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá idéntico en la pantalla³²”*.

³⁰ NICHOLS, BILL. Op. cit. .

³¹ Op. Cit. En entrevista efectuada a los realizadores por...

³² CHERRY, TERESITA. En apuntes del Taller de video del Proyecto Cine y Construcción de la memoria. Elementos del lenguaje audiovisual I. Diciembre 2002-Marzo 2003. Facultad de Humanidades y Ciencias. U.N.L. Santa Fe.

Escenarios: (2004) Susana Ocampo. Obra del período 2000-2003.

Realizadores/ as: Acosta, Alicia. Cettour, José. Cherry, Teresita. Edición de la banda sonora: E. Beltzer. Santa Fe, ´17.

La obra de Susana Ocampo se constituye en un compendio de cromatismos saturados, de azules, de amarillos, de rojos. Se perfila en su producción una visión de vida. Juega con el lenguaje formal a través de diferentes estrategias, una mancha, una silueta un rostro sin definir para sugerir ideas en búsqueda, mutaciones sucesivas. Pintura gestual, temperamental, libre de las ataduras convencionales.

“Susana Ocampo explora el universo como enunciando el compromiso constante y se explora a través de su práctica artística a sí misma buceando en su cosmos personal filtrado por subjetivos biseles. En ese tránsito se apropia de imágenes y devela otras en un empeño por cristalizar sus fantasías, que la cautivan desde la evanescencia del sentimiento propio³³”.

No es poseedora de una formación artística formal pero progresivamente al igual que otras/ as artistas santafesinos/ as se han transformado en *“emergentes”* en el espacio cultural santafesino³⁴ y reconocidos/ as por su propio *“campo artístico”*.

La realización de este video documental, también es un encargo. Pero la intención sobre el mismo es diferente *“(…) tener una carta de presentación... Yo puedo llevar fotos de mi obra, pero si yo la obra la presento en un video tiene una dinámica distinta, el tiempo es diferente. El dueño de una galería de*

³³ SAHADA, DOMINGO. (2003) *Obra comprometida*. En: diario “El Litoral”. 24/X/03. Opinión. Artes Visuales. Pág. 13.

³⁴ Continúo desarrollando en esta ponencia los planteos realizados en los trabajos presentados en : **I Jornadas: Experiencias de la Diversidad**, llevadas a cabo en Rosario el 9y 10 de mayo de 2003: **“La diversidad de representaciones que asumen las producciones de Nydia Andino”** y en las **7º Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural**. Territorios antropológicos. Los espacios de disputa del quehacer disciplinar. **Rosario, 21 y 22 de Octubre de 2004. “Una forma de “representación” de la memoria: las artes plásticas en el cine documental. Análisis de las producciones: “La navegante ciega” y “Escenarios”**.

³⁹ Primera de una serie de entrevistas realizadas a la artista plástica Susana Ocampo. Agosto de 2004.

*arte puede tener una idea más acabada de la puesta en escena de mis producciones...*³⁵

Dentro de las modalidades establecidas por Nichols, tal vez la interactiva es la que más se adecua para nuestro análisis, la artista solicita la producción con la intención explicada, pero no da pautas acerca de lo que desea como producto final. De alguna manera el guión fue escrito por ambos, creadora y realizadores. Aparentemente ambos se encuentran en los márgenes, decimos esto, porque al trabajar con el video una y otra vez, por momentos en algunos se presentifica la artista y en otros los realizadores. Los espacios de la casa de Susana Ocampo son los “escenarios montados” para mostrar su obra, en algunos casos para vender, en otros simplemente para observar y en este caso particular para ser filmados.

Las cámaras con una cadencia particular muestran la obra, pinturas, cerámicas, los zapatos pintados por Ocampo caminan y bailan. En ningún momento vemos a la hacedora de las producciones trabajando en sus telas, cerámicas, grabados o zapatos. La música, cuando se hace presente tiene el don de transformar como un acompañamiento sonoro temático para cada una de las producciones.

Podríamos decir que la película se mueve entre la ficción y el documental. Una verdadera aproximación al mundo de lo pictórico desde un medio, un soporte que hace posible capturar en el tiempo, el mundo de la creación artística. Si la obra de Ocampo es creación, este video documental es otra producción artística en el que sobre todas las cosas se respeta lo creado.

Creadores santafesinos: Nancy Vallejo. (2002). Idea y Dirección Sahda, Domingo. Cámara y Edición: Kleim, Carlos. Santa Fe. ´10.

Nancy Vallejo *“cabría afirmar es una “pintora de sensaciones”. Porque dentro de un cierto realismo metafísico, esta artista intenta captar el movimiento de las cosas y de los elementos que componen el universo de lo cotidiano”.*

*“...Vallejo ha concretado trabajos de admirable densidad y fuerzas relativizadas, en los que siempre se subjetiviza lo objetivo...”*³⁶

³⁶ Taverna Irigoyen, Jorge. (1984) *Nancy Vallejo y las excelencias del dibujo*. En Diario El Litoral, marzo 1984.

La ejecución de este video es un encargo que parte del crítico de arte Domingo Sahda como un complemento a su Revista: Creadores Santafesinos. Es decir, que en este caso es el crítico de arte el que decide quién es el creador a publicar y como consecuencia la producción del documental. Dentro de las modalidades establecidas por Nichols, la expositiva y la interactiva nos permite el análisis pertinente.

Interactiva porque en la misma se desarrolla una entrevista del crítico de arte a la dibujante, es decir que se establece un diálogo entre ambos, pero si atendemos a el contenido del mismo encontramos una intencionalidad manifiesta de parte del entrevistador a que se le conteste lo que desea, por ejemplo: “-¿Desde cuándo venís dibujando? -**Creo que siempre fui “habilitosa” para el dibujo, desde la escuela primaria, la secundaria, para hacer los pizarrones, las láminas de la práctica, todo ese tipo de cosas**”. “¿Te adscribís a alguna orientación o creés que vos vas creando una orientación personal? –**No creo que yo cree ninguna forma diferente. Me puedo aproximar a cosas que ya fueron hechas...tratar de rescatar eso, sea por los elementos simples que nos rodean, que muchas veces no se ven, o que el común de la gente no los ve, uno toma eso tan simple y lo transforma en una cosa bella...**”³⁷.

La dibujante es caratulada por este crítico como por otros como una plástica de lo cotidiano.

El documental se desarrolla en casa de la artista, debido a una solicitud previamente pautada. Debemos aclarar que los cuadros fueron seleccionados por ella.

En cuanto al montaje del documental notamos que las palabras de Nancy son siempre interrumpidas, por un corte abrupto o por la música excesivamente fuerte que remite al romanticismo. Entendemos que lo antedicho la modalidad expositiva es predominante dado a que la argumentación del entrevistador desempeña una función persuasiva que es ilustrada por los dibujos de la artista.

³⁷ Entrevista realizada por Domingo Sahda a Nancy Vallejo. (2002) En: Revista Creadores Santafesinos. Graficando. Santa Fe.

La Lectura de Género se fue realizando en el contexto de análisis de los documentales y desarrollada en el punto V. de esta ponencia, sin embargo consideramos que debemos establecer algunas precisiones.

Las artistas en cuestión utilizan el lenguaje como una herramienta crítica. Son ellas quienes hablan. Se identifican a sí mismas como sujetos de producción y no como objetos de representación. Se han apropiado de los códigos que poseen gran valor social, desmontándolos para exponer su falta de consistencia y de ideología y a utilizar solo fragmentos y negar todo.

Nydia Andino y Susana Ocampo son las comitentes de los videos, ambas con diferentes propósitos pero empeñadas en que sus obras puedan ser presentadas y reproducidas en otro soporte.

El caso de Nancy Vallejo es diferente, es seleccionada por un crítico de arte como una “creadora santafesina”, es decir que se produce un reconocimiento de su obra por parte de uno de los miembros del “campo del arte”, sin embargo es caratulada como dibujante de lo cotidiano.

Cuáles son los temas elegidos por estas creadoras, sus búsquedas personales, objetos, zapatos pintados (en el caso de Ocampo), texturas de telas, cintas serpentinas desechadas, guantes, puntillas, pliegues y repliegues (en el caso de Vallejo) y la belleza y el error en profusión de colores y formas (en el caso de Andino).

También los materiales elegidos por las artistas son importantes en esta lectura, *“...los mismos actúan como temporales soportes simbólicos, como los instrumentos de significación cultural. Es en este punto donde se inicia la tarea casi agónica y mágica de producir obras de arte y lograr que sus efectos de sentido quiebren la unidireccionalidad de lo cotidiano. Aquí se establece un orden de tensión, ya que el arte apela a las paradojas para quebrar la linealidad plana de la “comunicación” clásica”*³⁸.

En este orden la paradoja trabaja como uno de los rasgos de lo femenino en la producción de la obra dado a que vulnerabiliza los materiales seleccionados aproximando mundos disímiles, por ejemplo en el caso de Nancy Vallejo que selecciona como material de trabajo el papel, pero en el mismo trabaja la

³⁸ Barreda, Fabiana. (1995) *Cuestión de Género*. En: Revista: La Actualidad. Arte y Cultura. Año XVIII. Segunda Época. Diciembre –Enero.

temática de un trozo de mantel con puntillas, visibilizando aquello que se olvida y lo representa, generando recepciones disímiles.

El construir-se reflexivo en la obra, es otra de las características de la Lectura de Género y a esto lo vemos plasmado y expresado en palabras de Andino:

“Mis cuadros, mi obra soy yo”.

Estas reflexiones fueron surgiendo a través del estudio de las obras de estas artistas. De cada una de ellas nos interesaron ir descubriendo la lógica de sus pensamientos.

Entendemos también que la obra es solo un fragmento temporal de un extenso e inacabado mundo mental y espiritual.

VII. Algunas conclusiones provisorias:

A lo largo de este análisis intentamos desarrollar los aspectos fundamentales que nos propusimos.

La memoria fue objeto de estudio, sobre todo porque vivimos en una era de coleccionismo pero al mismo tiempo de destrucción por la destrucción misma. Registramos, guardamos todo: fotos, objetos, videos, etc. Estos testimonios, son mudos testigos que interpelados se convierten en vehículos de la memoria.

Nos preguntamos también por qué la/ el artista documenta su obra y las respuestas surgidas fueron: pensar en el problema de lo efímero de la exposición, como una clara alusión al tiempo que pasa y la nuestra es reemplazada por otra. Porque es el video un nuevo soporte que permite ver la obra desde otra perspectiva, con otros tiempos. Es evidente que el tiempo del espectador de una obra pictórica, de una escultura, de una instalación, etc. es muy diferente al tiempo de visionado.

Hablamos de la posible “filiación” entre pintura y cine y sobre el carácter testimonial ambas.

A continuación explicamos las modalidades interpretativas de los documentales y los alcances o no de las mismas para el estudio particular de documentales de arte.

Asimismo, y retomando las ponencias anteriores, en la actualidad la mayoría de las muestras individuales cuentan con el video del o la artista en cuestión.

Podríamos pensar que es un elemento más en el espacio museo, sin embargo,

es más que eso: este soporte le permite al creador reproducir su “representación” del mundo - por supuesto en otro soporte, que es una manera diferente de “mirar” producciones plásticas - , e ir al encuentro de otros destinatarios que se encuentran fuera de ese espacio cultural. De esta manera la obra es conocida al reproducirse una y otra vez. También, es una forma novedosa y compleja de inscribir la memoria individual e ir al encuentro de la memoria colectiva.

La transposición de obras plásticas al soporte video constituye sin lugar a dudas una intervención que afecta en su medida a la producción, la circulación y recepción de la dimensión simbólica y cultural. Lo producido es incesantemente interrogado y reexaminado. Es evidente entonces que se abre un espacio de intermediación y conflicto y la obra comienza a hablar de otra manera, desde otro lugar.

Finalmente realizamos una lectura de Género, reconociendo que en el arte contemporáneo la obra de mujeres muestra que a pesar de no haberse alcanzado algunas de las muchas metas del movimiento feminista, las mujeres han formulado complejas estrategias y prácticas mediante las cuales hacen frente a las exclusiones de la Historia del Arte, difunden saber teórico y sin lugar a dudas promueven cambios sociales.

Desde ningún punto de vista este aporte agota el análisis de los documentales elegidos, la Lectura de Género y tampoco la reflexión sobre la construcción de la memoria colectiva que con estas fuentes se intenta realizar.

Lo realizado es una de las tantas posibles lecturas y por ende una lectura abierta que espera ser completada en posteriores indagaciones

Bibliografía:

- AUMOT, JACQUES. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Paidós. Barcelona. 1^{era} edición.
- BARREDA, FABIANA. (1995) *Cuestión de Género*. En: Revista: La Actualidad. Arte y Cultura. Año XVIII. Segunda Época. Diciembre – Enero.
- CANDAU, JOËL. (2002). *Antropología de la memoria*. Nueva Visión. Bs. As.
- Catálogos de muestras individuales y colectivas de Nydia Andino.

- Entrevistas realizadas por Beatriz Carosi a Nydia Andino. Junio-Octubre 2002.
- Entrevista realizada por Domingo Sahda a Nancy Vallejo. (2002) En: Revista Creadores Santafesinos. Graficando. Santa Fe.
- Catálogos de nuestras individuales y colectivas de Susana Ocampo.
- CHADWICK, WHITNEY. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Destino. Barcelona.
- CHERRY, TERESITA. (2003) Apuntes del Taller del Proyecto Cine y Construcción de la memoria. Elementos del lenguaje audiovisual.
- Entrevistas realizadas por BEATRIZ CAROSI a SUSANA OCAMPO. Agosto 2004.
- GUBERN, ROMÁN. (2004). *Patologías de la imagen*. Anagrama. Barcelona.
- GRÜNNER, EDUARDO. (2001). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Norma. Bs.As.
- JELIN, ELIZABETH. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI. España.
- MORANT, ISABEL. (1999) *Mujeres e Historia. O sobre la forma de escritura e enseñanza de la historia*. En, Clío y asociados. La Historia enseñada. N° 4. U.N.L. Centro de Publicaciones. Santa Fe.
- NICHOLS, BILL. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós. España
- ORTÍZ, ÁUREA. Y PIQUERAS, MARÍA JESÚS. (1995). *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Paidós Studio. Barcelona. 1^{era} edición.
- PRISLEI, LETICIA. (2003). "Fotografía y cine. La "lectura" de la imagen en perspectiva histórica". En: *Entre pasados*. Revista de Historia. N°23. Argentina .
- RICHARD, NELLY. (2002) *Género*. En, Términos críticos de Sociología de la Cultura . Carlos Altamirano (director). Piados. Bs.As.
- RODRÍGUEZ MAGDA, ROSA MARÍA. (1994). *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia*. Anthropos. Barcelona.

- SAHADA, DOMINGO. (2003) *Obra comprometida*. En: diario "El Litoral". 24/X/03. Opinión. Artes Visuales.
- SCOTT, JOAN. (1993) *El género, una categoría útil para el análisis histórico*. En, Cangiano, María Cecilia y Dubois, Linsay (comp). De mujer a género. C.E.A.L. Bs.As.
- SARTORA, JOSEFINA. (2004). *La recuperación de la memoria*. En: Le Monde Diplomatique/ el Dipló. Agosto
- TAVERNA IRIGOYEN, JORGE. (2000). *Nydia Andino..* En: Arte argentino para el tercer milenio. Gaglianome. Bs.As.
- TAVERNA IRIGOYEN, JORGE. (2000). Susana Ocampo. En: Arte argentino para el tercer milenio. Gaglianome. Bs.As.
- Taverna ancy en, Jorge. (1984) *ancy Vallejo y las excelencias del dibujo*. En Diario El LITORAL. Marzo 1984.
- WILLIAMS, RAYMOND. (1981). *Cultura. Sociología de la Comunicación y el Arte*. Paidós. Barcelona.