

# Cuerpos replicantes: sobre las Pancartas de Escombros y el arte múltiple

María de los Ángeles de RUEDA

Eje temático: Historia del arte

## Escombros y las Pancartas

El Grupo Escombros a los pocos meses de su fundación desarrolla su actividad artística en forma colectiva presentando la documentación de una serie de escenas realizadas en un espacio diferenciado de los tradicionales y en un tiempo acotado. En noviembre de 1988 realiza Pancartas I debajo de la autopista de Paseo Colón y Cochabamba en el barrio de San Telmo. Tomando como soporte de exhibición pancartas pintadas de negro presentan 13 fotografías en blanco y negro, registro de diversas performances realizadas entre el 9 de julio y el 5 de noviembre en Buenos Aires y La Plata, junto a ellas muestran también la tarjeta de invitación y el catálogo donde el grupo escribió sus ideas básicas. El primer elemento que colocaron fue un enorme cartel que decía Galería de Arte: Expone Grupo Escombros. La situación finalmente consistió en la exhibición de 2 horas, en donde se sirvió un refrigerio a los espectadores que se acercaban sumándose más tarde a una marcha con las mencionadas pancartas por la Avenida Paseo Colón. Junto al grupo marcharon unas 200 personas. En el catálogo presentado se orientaba sobre la búsqueda del grupo: “expresamos lo roto, lo quebrado, lo violado, lo vulnerado, lo despedazado. Es decir, el hombre y el mundo de aquí y ahora”<sup>[1]</sup>

De esta forma el grupo inaugura un tipo de producción autoreferencial, que parte de sí, cuya materia es el cuerpo gestualmente trazado como forma y narración. Ellos se conciben a sí mismo como materia. Cada pieza reproducida remite a una figura emblemática: Escombros, Teoría del Arte, Formas Caídas, Naturaleza Muerta, Carne Picada, Pancartas, Noticias, Mariposas, Nudo, Cacería, La Noche, Carrera de Embolsados, Penitentes.

La obra de arte, síntesis de un proceso de acción y representación, culmina en una postal inserta en un circuito creado por el grupo en los márgenes de los espacios artísticos convencionales. Esta experiencia se enlaza con las prácticas llevadas a cabo en los primeros años '70, las que se silenciaron en el transcurso de esos años y en la década siguiente. El Grupo Escombros en cierta forma reinaugura las prácticas conceptuales llevadas a cabo en Argentina a través de una serie de artistas que pueden reunirse en la denominación acuñada por Jorge Glusberg arte de sistemas, desarrollado entre 1969 y 1977 a través de experiencias múltiples: arte intermedial, performances, acciones, presentaciones en las plazas y en ámbitos externos al circuito artístico. Una nueva concepción de lo artístico, derivado de algunos retornos vanguardistas, expanden al arte más allá de los límites de lo instituido hasta ese momento, poniendo en discusión el estatuto de aquello llamado arte por las diferentes tradiciones.

Dentro de los problemas y operaciones del estado contemporáneo del arte, en el que Escombros se inscribe, es importante destacar el uso de la fotografía como elemento de duplicación y registro documental de una experiencia transitoria o performativa, como también, paradójicamente frente a la multiplicidad, la singularidad del uso representacional del dispositivo fotográfico, la serialidad de una imagen por ejemplo; los retornos a la calle, las ocupaciones del espacio público a través de acciones efímeras y participativas, la ampliación de lo artístico a lo comunicacional, a lo político, a la restauración de su situación antropológica.

El Grupo Escombros produce a partir de estas operatorias. En este trabajo se describen algunos aspectos en torno al uso de la fotografía como modalidad de existencia a partir de los años 80, coincidente con la aparición del colectivo en 1988.

En el momento de surgimiento y creación de Pancartas I y Pancartas II recordemos que el grupo estuvo integrado por Luis Pazos, Hector Puppo, Raúl García Luna, Jorge Puppo, Angélica Converti, Oscar Plascencia Claudia Puppo y Mónica Rajneri. Junto a ellos participaron de la performance Roberto Bianchetto, Juan Caferatta, Cora Ceppi, Juan E. Dopozo, Cacho Ferro, Emilio Ferro, Claudia Pascual, Julio Piñeiro y Leonardo Puppo.[2]

Recordemos que el Grupo escombros, artistas de lo que queda utiliza desde sus comienzos tanto los desechos- materiales y simbólicos de la sociedad como los medios, géneros y manifestaciones contemporáneas. Las ruinas, la desolación y la basura se cruzan con los cuerpos- huellas, el graffiti o la pintada, el registro fotográfico, la digitalización, en los últimos años la web y el evento.

“A nuestro juicio el registro fotográfico es un género en sí mismo. El que permite la supervivencia del arte de acción que por su naturaleza es efímero. El otro registro es la memoria de los participantes y espectadores. Pero eso también es otra obra porque la memoria modifica la realidad de lo que fue”.[\[3\]](#)

Pancartas II consiste en la misma acción-representación en una Cantera abandonada en Hernández, el 17 de diciembre de 1988. A las fotografías mencionadas se agregan Documentos y Escombros. La publicidad de la muestra la realizan invitando con un pasaje de ida y vuelta con colectivos que salían de una agencia de autos que ofició de sponsor del grupo. Los diferentes volantes que publica el grupo señalan algunas de las ideas que el grupo va generando:

“Escombros ha decidido exponer en Pancartas por que es allí donde se expresa el conflicto con el poder, y por otro lado como soporte de las obras resuelve el problema del espacio, ya que elige canteras abandonadas o escombros debajo de una autopista, en la convicción absoluta de que toda la ciudad es una Galería de arte”.[\[4\]](#)

La convocatoria se hizo a través de audiciones de radio de la ciudad, tres avisos, una nota en el diario e invitaciones con la forma de un boleto gigante. Llegaron a Hernández unas 300 personas para participar del evento. El catálogo fue prologado por el artista Juan Carlos Romero, quien participó posteriormente de algunas acciones del grupo.

Escombros a partir de Pancartas I y II presenta una forma de arte que resulta de varios pasos sucesivos y globales, el proceso, la acción preformativa, la acción participativa, el registro y la representación. El grupo a través de las escenas resultantes significa tanto como indica o designa, hace presente lo ausente, genera vida- arte en la nada: “El paisaje fascinó a los espectadores, que después de recorrer la muestra comenzaron a recorrer el lugar, desconocido para la mayoría. Esa cantera que los sorprendió, también lo hizo con los integrantes del grupo. Una semana antes de la inauguración, la naturaleza y la mano del hombre la modificaron, obligando a modificar, a la vez nuestra propuesta original. La galería de arte, al ser parte viva de la ciudad, se movía como todo lo que vive”.[\[5\]](#)

En otras presentaciones hemos referido la importancia de los espacios seleccionados por el grupo en el período 1988- 2002. Generalmente lugares públicos marginales o espacios de circulación y afectividad social. Historiando la producción del grupo se nos ocurrió utilizar el concepto de no lugar pensando en un sentido cercano pero opuesto en términos de pensar la periferia. En lugar de pensar en autopistas, aeropuertos pensamos en las canteras abandonadas o

bajo la autopista. Lugares abandonados a los que se les arrebató la memoria. Las acciones de Escombros tendieron también a recuperar esos espacios. Entonces introducimos también el concepto de lugar, en este caso respetando el sentido que le otorga Lucy Lippard. La artista de acción y feminista habla de Arte del Lugar, y lo caracteriza como aquel que hace frente a las concepciones ahistóricas de la sociedad actual y su desvinculación con problemáticas sociales. Por el contrario a cualquier manifestación solo formalista de arte público, el arte del lugar antepone la urgencia de alzar la voz por la necesaria vinculación del arte con la política y los asuntos sociales. El lugar es así un emplazamiento social con un contenido humano.[6]

La forma de reinstaurar la dimensión mítica y cultural de la experiencia pública es ayudando a que el paisaje social adquiera el sentido latente de lugar. Y ese sentido se da a partir de una conciencia de familiaridad o cercanía. Una relación entre el espacio de uno y otro (cuerpo colectivo) que en la interacción se nutren de significados comunes. Esta forma de comprender el espacio como lugar, como paisaje social construido por un conjunto de imaginarios que se accionan a partir de algo en común, es asumida como tal desde el comienzo por Escombros. Cuando los artistas dicen que trabajan desde y para la gente de la ciudad de La Plata, lo hacen con la convicción de pertenencia a un territorio, que es cultural.

Con respecto a la temática general de las fotografías de Pancartas I y II el curador de la muestra en el Festival de la luz del 2004, Alberto Giudice comenta: “su concepto e ideología están contenidos en el primer manifiesto grupal titulado la Estética de lo roto –Somos la estética de la violencia expresiva. Una estética que se basa en la forma rota( el cuerpo crispado) la forma inerme ( el cuerpo desnudo), la forma oculta (el cuerpo velado); el no color ( uso exclusivo del blanco y negro). De ahí el título de la muestra Pancartas. Fotos que actúan como carteles como formas de denuncia”. [7]

Cuerpos representados en la serie de fotografías que replican: argumentan y denuncian desde un campo tensional (representación y huella) una situación posible. Cuerpos replicantes pues empiezan a repetirse por su condición de obra múltiple.

### **Fotografía y cuerpos-escena en Pancartas**

La fotografía, arte medio, encierra una paradoja desde su origen como producción y práctica en el siglo XIX. Es tanto el medio duplicador de imágenes por excelencia, inaugura la era de la reproductibilidad mecánica. Una imagen puede reproducirse exactamente a partir de las

perfecciones técnicas que se suceden en la segunda mitad del siglo XIX, se puede establecer un nuevo estatuto, el de la imagen serieda; como se ha repetido la fotografía incrementa la cultura visual a partir del siglo XIX y ayuda a democratizar la experiencia visual, tanto en la producción como en la práctica del observador. Y frente a esta imagen múltiple, que homogeniza el público, se establece su otra propiedad, la singularidad, derivándose la distinción.

Capaz de proporcionar una información visual sobre el modelo representado con mayor claridad y precisión de detalles que los procedimientos tradicionales del grabado, la fotografía aparece como la consecuencia natural de estos, como el espacio de consumación de las premisas de verosimilitud y de información visual exactamente repetible y transmisible de las imágenes impresas desde el siglo XVI. El uso informacional de la imagen apoyada en su condición mimética construyó el mito de la imagen luz como puro icono, como también símbolo a partir de su alto grado de convencionalismo técnico y genérico. Peor pensando en la fotografía como un dispositivo no solo técnico es necesario recordar su condición de huella, de índice. El rasgo temporal de lo fotográfico considera tres principios: singularidad, atestiguamiento y designación.

“Lo que la fotografía reproduce al infinito no tiene lugar más que una vez; ella repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente. En ella, el acontecimiento nunca se supera hacia otra cosa: ella siempre devuelve el corpus que necesita el cuerpo que veo; es el particular absoluto, la contingencia soberana, sorda y como animal, el tal ( tal foto y no la foto), en resumen, la tuche, la ocasión, el encuentro, en su expresión infatigable”. [8]

La categoría de singularidad indicial se basa en la unicidad del referente. Por extensión implica la relación entre lo fotografiado y su objeto. Mientras que la condición de múltiple recae sobre los signos o bien sobre la materialidad de la imagen, la unicidad opera sobre la relación con el objeto denotado. El negativo es siempre necesariamente singular.

El principio de atestiguamiento, la foto como elemento de convicción reúne la dimensión indicial con la icónica y es leída como tal desde su génesis; la sociedad tempranamente descubre su papel de testimonio y lo utiliza en instancias de control social o lo que luego conformará el fotoperiodismo. La designación se desprende de este noema: el certificado de presencia. Y lo que indica es esto es, señala, atraviesa o bien simplemente muestra con el dedo. Como los deícticos o shifters (aquí, allí, este, ese, ahora, antes) que son usados para subrayar, mostrar o completar la enunciación frente a una situación determinada.

José Luis Brea brinda una reseña acerca de los usos artísticos fotografía en la contemporaneidad, particularmente en el conceptualismo, donde se juega la tensión entre objeto en sí y registro de suceso, que la fotografía funciona especialmente como designación:

“Y esto es lo que los artistas del conceptualismo encuentran en la fotografía: un shifter que deshorfana un sistema –el del arte– para volcarlo sobre otro –el de lo real. La fotografía es esa topología liminar en la que un universo de lenguaje clausurado sobre sí mismo, sobre su propia autonomía, se rompe y desborda sobre el mundo, sobre lo que hay. Así, que la fotografía se haga cómplice de una aventura radical -la emprendida por las segundas vanguardias- contra el encierro formalista que había atrincherado el arte en la autonomía de su propio espacio, no es de extrañar. En efecto, encuentra en ella el mecanismo necesario para saltar más allá de su clausura disciplinar, la pértiga a través de la que consigue hermanarse con el mundo, iniciar su retorno a lo real.

La fotografía está ahí para volverlo a traer, como aventura liminar coronada en la culminación de un proceso endógeno de autodesmantelamiento. Merced a ello -digamos que gracias a su contribución a la culminación del proceso de autocrítica de la vanguardia– la fotografía se convierte en útil para el trabajo del arte –y precisamente por la eficiencia de su oficio contra-artístico, antitético. En ello adopta, por fin, la lógica enunciativa de su tiempo y las prácticas simbólicas de éste. Por fin”.<sup>[9]</sup>

A ello se puede sumar las tensiones derivadas de la indicialidad, lo icónico y lo simbólico. La fotografía en el grupo Escombros, es registro de un proceso, huella, testimonio, señalamiento, pero en el caso de Pancartas I y II también es puesta en escena de una serie de cuerpos que replican a partir de figuras construidas. Las fotografías de la serie remiten a una modalidad en la historia de la fotografía. Este dispositivo nace con estas condiciones subrayadas. Frente a la fuerza de la apariencia idéntica, mimética se acepta como testimonio al igual que como signo de distinción burguesa. Junto al desarrollo de las innovaciones técnicas comienza los espacios de atribución: la fotografía como arte, como información, como trasmisión de conocimiento. La fotografía se emparentó con la pintura y así se desarrolla una vía pictoralista frente a la mecanicista o frente al puro ojo, objetivo. Al dominio de la técnica o el justo objetivo se superpone la búsqueda estética, de gran desarrollo junto y al costado de las vanguardias históricas con su aspecto experimental. La fotografía preparada deja de ser prioritaria del estudio o de los que fueron algunas experiencias surrealistas, por ejemplo, y cobra importancia en los años ´80. En

estos años hay un retorno general a la imagen, a las narraciones, aunque particulares y fragmentarias.

“La preparación de la escena fotográfica, ya practicada en el siglo XIX y utilizada en el siglo XX por los artistas de las vanguardias, con su reaparición de forma tan importante en los años 80, mientras otras imágenes tecnológicas más perfectas se sitúan al lado de la fotografía, se puede leer como un modo a través del cual la fotografía se vuelve a lanzar como un arte fuera y completo en sí mismo, quizás como el último arte de la fijeza. Al abrazar todas las artes, del teatro a la pintura, a la escultura, a la instalación, incluso imágenes de síntesis y la ficción publicitaria, se afirma a sí misma como primera línea del arte. También la fotografía puesta en escena decreta la muerte del momento decisivo, componiendo un tipo de obra que no nace y no se decide en la relación operador/ cámara/ realidad externa del movimiento: en la fotografía puesta en escena el objeto de atención no es la realidad tal como es, sino una realidad hecha totalmente de ficción, producida enteramente por la creatividad del fotógrafo, que no reserva sorpresas”. [10]

La fotografía puesta en escena parece la culminación de un estado posmoderno: simulacro, escenificación, sobre ficción frente a una huella de real, alegorías. Desaparece relativamente el modelo descriptivo y aparecen nuevas formas de narración, en las que la alegoría por ejemplo hace funcionar simbólicamente las formas.

“La alegoría implica un lenguaje de imágenes de las que se apropia el artista: el alegorista no inventa las imágenes sino que las confisca. Reivindica aquello que ya está culturalmente determinado, se nombra a sí mismo como su interprete o portavoz, por así decirlo. En sus manos, la imagen se convierte en algo diferente; de hecho, la palabra griega *allos* significa diferente y *agoreuei* hablar”. [11]

La fotografía puesta en escena contemporánea es fundamentalmente alegórica tanto en su dimensión formal como en sus motivos seleccionados. Las fotografías de Pancartas se pueden asociar con esta marcha representacional de lo fotográfico. La alegoría en Pancartas esta dada por la apropiación, no de la historia del arte, como la tendencia dominante ( verificada en La piedad 2004) en los 80 y 90 de la posvanguardia, sino de metáforas y figuras del cuerpo escenificado a partir de la danza, de la expresión corporal, del cuerpo en acción de protesta, del cuerpo político, del trabajo, del sacrificio.

Los cuerpos replicantes de Pancartas son metáforas inmóviles que evocan la memoria del cuerpo sacrificado de la década anterior, el silencio, la quietud, la violencia contenida. Como el mismo grupo lo ha manifestado, formas en blanco y negro que denuncian a partir de la evocación las diferentes manifestaciones de la violencia, las cuales se plasman en el cuerpo. Este se vuelve depositario, a partir de las imágenes ostentadas, de significaciones históricas y sociales situadas en nuestra cultura, particularmente la referencia a la última dictadura militar.

Materia y apariencia se conjugan en este decurso de los cuerpos, individuación y socialidad, La suma de los elementos básicos, tal como lo señaló Juan Carlos Romero en el catálogo de Pancartas I:

“El antiguo saber de los hombres dividía el conocimiento universal en cuatro elementos: agua, aire, tierra y fuego. Combinándolos de distinta manera se podía crear, mantener y quitar la vida. Después de leer el documento del grupo Escombros para su primera exposición percibí que existía una analogía en cuanto a la presencia de cuatro elementos. Y también, como lo pensaron nuestros antepasados, estos componentes básicos, aún en forma contradictoria, darían vida a una conciencia creadora: indiferencia/ resignación / rotura/ violación/ a través de los sobrevivientes más la desobediencia y la solidaridad, intercambiando las relaciones siempre quedará la necesidad de crear, aún a partir del dolor o la pérdida. Siempre a partir de los escombros”.[\[12\]](#)

El cuerpo como parte material del hombre y medio de conexión con el universo mezcla en su sustancia los cuatro elementos esenciales.

Los cuerpos de Pancartas construyen esas diferentes asociaciones que venimos mencionando:

En la foto Escombros se escenifica una montaña de los mismos y sobre ella cuatro cuerpos yacientes, al igual que en Formas Caídas, en la que cambia el punto de vista y se realiza una toma en picado de una serie de cuerpos-restos sobre una superficie vacía. Teoría del Arte (más tarde llevada al mural pintado) muestra la acción congelada de cuatro sobrevivientes que quieren derribar un muro, como en Gallos Ciegos o en La Noche, etc. Cada foto funciona en sí misma pero cobra expresividad y significado en la serie y en la acción simultánea y posterior. Cada foto escenifica una danza que nos resulta imposible. Los cuerpos están neutralizados en su vestimenta. Realizan movimientos congelados por la cámara. Cada uno de esos evoca, por movimiento o reposo, los límites de la lucha y la resignación. Los rostros cubiertos, algunos cubiertos de bolsas, la posición abatida. Si hay una figura, como en las siluetas emblemáticas realizadas para las



marchas por los desaparecidos, que resume el recuerdo de la tortura, es el del cuerpo aprisionado, agachado, cegado.

Cada foto escenifica esa tensión, individual, pero socialmente situada en nuestra historia, entre la pulsión de vida y la de muerte. El placer del movimiento ritmado por una danza y el terror frente a la corporeidad de lo siniestro, cuerpo amenazado y amenazante.

El dolor carece de representaciones abundantes en occidente, y aún más en los tiempos contemporáneos. Estos cuerpos replicantes hacen aparecer el dolor físico y existencial, lo cual retrotrae el discurso a la naturaleza, los límites de lo humano, la dualidad vida- muerte.

Las operaciones utilizadas por el grupo para Pancartas I y II se corresponden con los mecanismos del arte contemporáneo. Aquel año una crítica periodística tituló su texto: Acaba de nacer en Argentina el arte de los '90. Nos parece importante una reflexión final acerca de este aspecto. En un tiempo sin paradigmas culturales se puede no obstante acordar con la institución arte que los '90 se reconocen en la tendencia neoconceptual blanda, en el neokitsch, y más adelante en las indagaciones sobre los discursos de la biótica, la robótica, la informática, en la ornamentación de objetos y pinturas. Los primeros 90 aparecieron bajo la órbita del Centro Cultural Rojas y posteriormente se dio una tendencia, a través de varias curadurías de una apropiación del laboratorio de los años '60. En el trascurso de la década las vertientes, subrayadas al comienzo, de accionismo, arte político, experimentación, fueron desempolvándose y ganaron en figura. Los puntos en común entre la generación joven, en tanto voces emergentes y los artistas de la segunda edad fueron tanto los espacios poco habituales y de menor visibilidad de exhibición, en comparación con la década anterior, como el tránsito por los mundos más personalizados y la ampliación de lo artístico más allá del retorno a la pintura y la escultura. En ese contexto tan diverso y múltiple, el grupo Escombros reconstruye una parcela, en la que juega la ficción y la no ficción, el arte participativo y la memoria. Toma como materialidad de su poética a la fotografía, la que luego, como ya dijimos, se inscribe en otros espacios de circulación. Concluimos con Barthes en que "la fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para marcar una de sus circunstancias en concreto...Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos".[13]

El referente se adhiere, en el caso estudiado, en unos cuerpos que replican acerca de dolor humano.

## Referencias bibliográficas

AAVV, Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa, edición de Paloma Blanco, J. Carillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito, E.U. Salamanca, 2001, Lucy Lippard, Mirando Alrededor: donde estamos y donde podríamos estar.

Brea, José Luis (2005): Los usos artísticos de la fotografía, Madrid, Colección Telefónica.

Barthes, R. (1994): La Cámara Lúcida, Bs. As., Paidós,

De Rueda, María (2002): Escombros, Artistas de lo que queda, inédito

Giudice, A. (2004): Prólogo Pancartas, Festival de la luz, Bs. As., Centro Cultural de la Cooperación.

Picazo, G., Ribalta, J.: Indiferencia y Singularidad, Barcelona GG, 2003.

Thijsen, M.: El propósito de la alegoría: entre la forma y el contenido, p.83, en Papel Alpha nº 4 Universidad de Salamanca.

Valtorta, R.: El reverso de las Imágenes. Azar y Control en la fotografía, p.14, Papel Alpha, cuadernos de fotografía, nº4 1999, ediciones Universidad de Salamanca.

Archivo Grupo Escombros

[1] Grupo Escombros, en Cultura y Espectáculos, Escombros extiende la libertad, 24/11/88, Río Negro, p.25

[2] La mención de los participantes aparece en el catálogo Pancartas, Centro Cultural de la Cooperación, Festival de la Luz, Bs. As. 4 de agosto de 2004.

[3] Testimonio del Grupo citado en catálogo, ibídem.

[4] Escombros, en Diario El Día, sección Vida moderna, 17/12/88.

[5] Grupo Escombros, texto sobre Pancartas II, 17-12-88.

[6] AAVV, Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa, edición de Paloma Blanco, J. Carillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito, Ediciones. Universidad Salamanca, 2001. Lucy Lippard, Mirando Alrededor: donde estamos y donde podríamos estar.

[7] Extracto del 1º manifiesto citado en catálogo, op. cit.

[8] Barthes, R.: La cámara Lúcida, 1994, Paidós, Bs. As, p.15; Dubois, P.: El acto Fotográfico, 1994, Paidós Bs. As., p.66.

[9] José Luis Brea: Los usos artísticos de la fotografía. Colección Telefónica, Madrid, 2005.

[10] Valtorta, R.: El reverso de las Imágenes. Azar y Control en la fotografía, p.14, Papel Alpha, cuadernos de fotografía, nº4 1999, ediciones Universidad de Salamanca.

[11] Thijsen, M.: El propósito de la alegoría: entre la forma y el contenido, p.83, en Papel Alpha nº 4 op. cit.

[12] Juan Carlos Romero, catálogo Pancartas I, op. cit.

[13] Barthes, R.: La cámara lúcida, op cit.

**MARÍA DE LOS ÁNGELES DE RUEDA**

Prof. y Lic. en Historia de las Artes Plásticas, FBA, UNLP. Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Prof. Titular historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos. Prof. Adjunta Historia de las Artes Visuales III ambas materias, FBA, UNLP. Prof. Seminario Especialización en Patrimonio Artístico, Arquitectónico y Cultural FayU UNLP, en Arte Argentino y Latinoamericano. Investigadora Programa de incentivos UNLP, directora Proyecto: Múltiples/ múltiples. Directora interina Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano FBA UNLP.  
[lelepablo@argentina.com](mailto:lelepablo@argentina.com)