

1.5. POÉTICAS CRÍTICAS

IMÁGENES-ARCHIVOS EN LAS OBRAS DE EDUARDO MOLINARI

Sofía Delle Donne - Paola Belén

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).
Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de la Plata (UNLP)

Resumen

Es innegable, atravesamos el boom del archivo. En el circuito artístico, productores, gestores, instituciones, coleccionistas y visitantes se vuelcan a los documentos masivamente. En este escrito rastreadremos, específicamente en el arte contemporáneo argentino, los modos de hacer que involucran lo crítico y lo político al utilizar el acervo de imágenes como material poético a partir del abordaje de dos obras del artista argentino Eduardo Molinari: *El camaleón* (2011) y *A.I.A (Agencia de Investigaciones Artísticas)* (2016). Para ello contemplaremos las estrategias de producción que atañen al develamiento -desde márgenes contrahegemónicos- de los efectos de representación impuestos y al cuestionamiento a las figuras de poder (Richard, 2007).¹

Palabras clave

Arte argentino; archivo; poéticas críticas; Eduardo Molinari

Arte y archivo

Rolnik (2010) nos advierte sobre el furor de archivo en la práctica artística. Su análisis resulta interesante para pensar los modos en que el neoliberalismo opera en la construcción de lo que es posible decir, catalogar y mirar. A razón de ello esboza una suerte de advertencia sobre el deseo archivístico que impulsa el sistema del arte. Éste se presenta como canónico y hegemónico, al mismo tiempo que atravesado por las cualidades modernas de valor y calidad artísticas. Es así que toma la *crítica institucional* (1960-1970) como caso específico para realizar un análisis situado de la problemática.

¹ La ponencia se inscribe en la Beca EVC-CIN 2017, dirigida por Silvina Valesini y Paola Belén, y en el proyecto de Incentivos “Lo político-crítico en el arte argentino actual: El rostro de lo indecible”, bajo la dirección de la Lic. Silvia García

Las obras que se encuentran dentro de esta categoría internacional remiten al poder del *sistema del arte* y lo consideran como objeto de sus investigaciones. Es así que, las mismas imágenes producidas dentro de dicho circuito logran cuestionarlo y, según las ocasiones, proponen modificarlo. A partir de ello se diluyen los límites entre militancia y práctica artística, actividades que habían permanecido autónomas entre sí. Ahora bien, este tipo de estrategias son las que comienzan a generar el interés de ser archivadas. Los grandes

conglomerados del mercado artístico son los que reclaman la potestad sobre aquellas obras que, específicamente, corresponden a experiencias de *crítica institucional* en contextos donde se instauraron regímenes autoritarios, y/o gobiernos militares en Latinoamérica.

El caso que cita Rolnik nos ayuda a pensar en las estrategias que pone en juego el mercado del arte neoliberal. Los centros de poder ya no necesitan reprimir las culturas de la alteridad,² al contrario, necesitan asimilarlas para introducirlas en el mercado y así lograr su desactivación y su potencia transformadora.

Actualmente dicho interés está encabezado por dos sectores opuestos. En primer lugar, determinados artistas, bajo condiciones particulares de producción, vuelven hacia las obras de la *crítica institucional* como referencia para reactivar su potencia poética-política. En segundo lugar, otro campo de fuerzas requiere adquirirlas e incorporarlas como un bien de valor y no como una experiencia posible de ser reactivada. Este sector pugna para que no se reanuden en el presente más que como fetiches del mercado.

La autora evidencia los factores que generan el deseo, compartido por estos dos sectores, de archivar estas producciones, aunque los fines de conservación o posesión sean diferentes. Por empezar señala que, en el presente de Latinoamérica, están dadas las condiciones para la reanudación de la vida pensante interrumpida por el trauma, consecuencia del terrorismo de Estado. Prosiguiendo, hace foco en varios sucesos políticos en Latinoamérica: en primer lugar, la elección de Lula en el 2002 por la cual un obrero llega a Presidente. Así mismo sucede que un integrante de los pueblos originarios logra la Presidencia de Bolivia y un afroamericano la de Estados Unidos. Añadamos a ello que en Argentina accede al gobierno nacional un militante peronista que se opone al neoliberalismo y abandona el Área de Libre Comercio de las Américas (ALCA) alentado por Bush, para promover en su lugar la Patria Grande en Argentina. Luego asume una mujer que gobierna por dos períodos democráticos consecutivos. En términos micropolíticos,³ estos sucesos tienen “el poder de promover un desplazamiento del lugar de la humillación en el cual se encuentra la mayor parte de la población del país, donde el prejuicio de clase tal vez sea la causa del trauma colectivo más violento de todos” (Rolnik, 2010: 127). La

² Rolnik (2010) explicita que la modernidad occidental se cimienta sobre la represión de las culturas que componen su alteridad, incluso en su propio interior, mediante distintos procedimientos. Ejemplifica con el accionar de la Inquisición como práctica de tortura masiva y la expulsión de culturas de África y de la península ibérica cuyo refugio termina siendo la América recién conquistada.

³ Rolnik (2010) define la micropolítica en relación intrínseca con la macropolítica. Esta última encarna los conflictos de lo real visible y decible. Del lado de lo micropolítico, se encuentran las tensiones entre dicho plano y lo correspondiente al diagrama de lo real sensible, invisible e indecible. Es aquí donde se produce el arte. Además, es donde, dentro de las cartografías dominantes, se producen colapsos de sentido cuando los regímenes de representación quedan estrechos o inadecuados. Por ello, a partir de crisis de subjetividad, los sujetos nos vemos forzados a crear, dibujando nuevamente otros espacios.

autora enfatiza que la fuerza de estas activaciones resulta tan potente que puede tener efectos irreversibles, independientemente de los rumbos macropolíticos de estos gobiernos.

A todas estas consideraciones Rolnik agrega la plena instalación del capitalismo financiero a escala internacional, lo cual motiva a los artistas a problematizar nuevamente la relación entre poética y política. Ahora bien, en este punto adquiere mayor sentido las consideraciones de la autora para nuestro escrito. Si el interés por archivar ciertas prácticas evidencia una lucha de fuerzas enemigas, ¿es casual que aparezcan producciones a partir de archivos? Esto nos obliga a preguntarnos, ¿de qué modo las producciones contemporáneas a partir de archivos logran potenciar lo crítico y lo político en el arte? ¿Cuáles son las estrategias implementadas?

Los casos

A modo de remitirnos a casos concretos que trabajan la imagen a partir de la relación entre arte y archivo realizaremos una breve introducción a cada obra seleccionada.

A.I.A. (Agencia de Investigaciones Artísticas) (2016) de Eduardo Molinari fue presentada en Fundación Proa. Forma parte del proyecto colectivo “VICEVERSA: Vecina, turista, profesional y errante”, seleccionado en 2015 por dicha Fundación para su programa Espacio Contemporáneo. El guion curatorial se organiza en torno a la asignación de roles a cuatro artistas que tipifican posibles modos de interacción con el público, articulando obras y recorridos, que aparecen enunciados en el nombre de la muestra.

Específicamente en *A.I.A.* las imágenes producidas a partir de collages son desplegadas a modo de documentos que interrogan y cuestionan los límites entre las instituciones artísticas y el contexto social. Docente, artista e historiador, Molinari encarna al Profesional, y toma como objeto de sus pesquisas algunos registros del archivo Proa de cuatro exposiciones realizadas en la institución. Una de ellas, por ejemplo, interroga al propio marco institucional, poniendo en relación la inauguración de la serie de *Wall Drawings* de Sol LeWitt (considerada un hito en la historia de PROA), en diciembre de 2001, con los incidentes que culminaron con el estallido social de ese mismo mes en Argentina, apenas cuatro días más tarde del evento. De este modo el artista “sitúa esa cercanía incómoda y pone en el tapete la conciencia política de su tiempo” (Estol; 2016).

La modulación del espacio recrea una suerte de estética de lo administrativo: archivos, collages, fotografías personales y otras de circulación corriente en los medios de comunicación; tapas de libros, un armario metálico, una mesa de trabajo, conviven recreando una oficina



CIEPAAL

1° CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



temporaria, próxima a la confitería.

Eduardo Molinari. A.I.A (2016). Imágenes generales de la instalación. Fotografías toma directa de la exhibición en Fundación Proa

Surge como tal en el 2001, año de crisis política, económica, social e institucional en Argentina. Se trata de un archivo en proceso constante conformado por copias del Archivo General de la Nación, documentos propios nacidos a partir de “caminar como una práctica artística estética” y archivos basura, publicidades o fragmentos de los medios masivos de

comunicación. El corpus de documentos que lo constituye es utilizado en diversas obras, una de ellas es *El Camaleón*, presentada en el año 2011 en la muestra colectiva Taller Central, en el Museo de Antioquia (Colombia). En esta instalación el artista busca desacomodar la percepción habitual de las imágenes aplicándoles diversos procedimientos poéticos para desenmascarar las maquinarias hegemónicas del poder que se ejecutan sobre nuestra cotidianeidad.

CIEPAAL

1° CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



Eduardo Molinari (2011). Imágenes/documentos vinculados a la estrategia de dominación *levitación*. Fotografía tomada del blog del artista. Exhibición en el museo de Antioquia

Lo crítico en el arte y el archivo como modo de enunciabilidad

Para proseguir con nuestra propuesta retomaremos a Nelly Richard (2007) que reflexiona acerca de los intentos de realizar acciones críticas al neoliberalismo desde prácticas artísticas que se valen de los mecanismos propios de la vanguardia. Específicamente, la autora analiza los modos de representación de la Escena de Avanzada.⁴

Prefiere catalogar esas experiencias como *prácticas críticas de la representación* en oposición al llamado *fin de la representación*. En este sentido nos invita a considerar algunos aspectos para poder utilizar dicha clasificación. Se trata de un modo de hacer desde los márgenes contrahegemónicos que logra escapar de la poética impuesta por el mercado, para denunciar lo fallido en la relación de reflejo, puro y transparente, entre realidad y arte. La llamada *Crítica de la representación*,

apela al develamiento de los *efectos de representación* con los que determinadas hegemonías culturales buscan naturalizar lo real-social para mantener fija e inamovible la relación entre significante y significados. Y también al cuestionamiento de las figuraciones del poder a través de las cuales un referente de autoridad (político, ideológico, simbólico,

sexual, etc.) ejerce el privilegio de la “representación”, monopolizando el derecho a nombrar, clasificar, de otorgar identidad, etcétera (Richard, 2007: 74).

⁴ Categoría utilizada para nombrar a ciertas producciones realizadas luego del golpe militar a Salvador Allende en Chile, el 11 de septiembre de 1973.

Por su parte, Foucault (1969) afirma que el archivo otorga un orden a las cosas dichas, evita el azar y la linealidad, agrupa, recompone y propone relaciones basadas en singularidades específicas. En este sentido, utilizarlo poéticamente puede convertirse en un mecanismo del arte para escapar a las formas impuestas y desacomodar la relación fija entre significante y significado de la que nos habla Richard.

Para definir la noción de archivo Foucault deja de lado las cosas dichas o las personas que las han puesto en acto. En cambio, propone buscar las regularidades específicas que lo ordenan atendiendo al “sistema de la discursividad, a las posibilidades y a las imposibilidades enunciativas que éste dispone” (Foucault, 1969: 219). Este recurso se convierte en la ley de lo que puede ser dicho o más bien en “el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (1969: 219). Es una práctica de reglas que permite a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. En tal sentido, el archivo otorga al acontecimiento su enunciabilidad, define el modo en que las cosas se nos presentan actualmente y define su sistema de funcionamiento.

Abordaremos entonces los casos seleccionados desde los ejes que Richard traza para definir la criticidad de las prácticas de representación y teniendo en cuenta la noción de archivo foucaultiana. Estos aspectos serán esenciales para abordar el análisis de las dos obras de Eduardo Molinari. Se buscará analizar cómo el archivo, creador de la capacidad de enunciar, en tanto práctica poética de representación, propicia la interpelación crítica del espectador, rasgando las “superficies demasiado lisas con marcas que abran huecos (de distancia y profundidad, de extrañeza) en la planicie de la comunicación ordinaria” (Richard, 2013:104).

Poéticas críticas y práctica de archivo

De lo enunciado por Richard retomaremos dos estrategias poéticas que se utilizarán a modo de ejes para poner en diálogo con las producciones de Eduardo Molinari. Una de ellas focalizará en las acciones críticas al neoliberalismo y el develamiento de la representación, la otra se centrará en el cuestionamiento a las figuras de poder.

Para comenzar con la primera estrategia, utilizaremos la obra *El Camaleón* que se exhibió en el *Encuentro Internacional de Medellín 2011: Enseñar y aprender, los lugares del conocimiento en el arte*. Esta edición propuso focalizar en el potencial pedagógico de las prácticas artísticas colaborativas y comunitarias. Fue impulsado por el Museo de Antioquia, autodefinido en su propia página web como una institución hegemónica. Añadamos que es una institución privada sin fines de lucro que funciona a través de mecenazgos, entre los más importantes se encuentran Fernando Botero y la Alcaldía de Medellín. En la página web el Estado aparece como *aliado institucional* a través del Ministerio de Cultura. Por último, se detallan *adoptantes de salas*: empresas colombianas y multinacionales que apoyan económicamente diferentes sectores del museo. Aparece aquí un primer interrogante, ¿la financiación a través del mercado le permite a la producción de Eduardo Molinari actuar desde márgenes contrahegemónicos?

Nelly Richard (2007) propone que el arte latinoamericano se sitúe en un tercer espacio que conjugue la especificidad crítica de lo estético y la dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural. De este modo, es posible saltar el binarismo entre la autorreferencia del arte y el arte socialmente comprometido. Esta tercera posición sería la ubicuidad y la

oblicuidad del margen “en su doble capacidad de desplazamiento y emplazamiento táctico” (2007: 92). Se trata del empoderamiento del arte latinoamericano para ejercer una *diferencia diferenciadora*, y no *diferenciada* (por otros y de modo pasivo) tal como enuncia Richard.

Podríamos analizar que, posiblemente, la creación de un evento internacional desde la periferia convoca a Medellín a posicionarse desde un margen contrahegemónico, estableciendo un lugar de exhibición a partir de reglas propias, evitando las expectativas del centro. En este contexto se expone *El Camaleón*.

Dicha obra, que es una instalación al mismo tiempo que una publicación literaria, realiza una selección de archivos a los que se les aplican procedimientos poéticos para desenmascarar las maquinarias hegemónicas del poder que se ejecutan sobre nuestra cotidianidad. Las constelaciones de imágenes son ordenadas con la intención implícita de romper la linealidad histórica para ser parte de otras historias, de nuevas creaciones de sentido. De este modo se apuesta por un pensamiento crítico respecto a las narrativas históricas dominantes mediante la utilización de un lenguaje poético.

Es así, que el montaje funciona como un procedimiento de eje central en la construcción de imágenes. Molinari selecciona diferentes archivos intervenidos que conforman la totalidad de un circuito a transitar. Son diferentes imágenes que en su origen no coincidieron temporalmente, tampoco en su soporte, ni en su circulación.



Eduardo Molinari (2011). Fragmentos de la instalación. Fotografías tomadas del blog del artista. Exhibición en el museo de Antioquia

Al montar estas diferentes visualidades, Molinari permite activar una mirada crítica que se pone en juego cuando el espectador se deja sorprender. También permite crear una constelación, en el sentido benjaminiano,⁵ a través de documentos poéticos que develan los trucos de magia

⁵ Las constelaciones de imágenes, según Walter Benjamin, son ordenadas con la intención implícita de romper la linealidad histórica para ser parte de otras historias, de nuevas creaciones de sentido.

que nos atraviesan “en nuestras vidas contemporáneas al interior del semiocapitalismo”⁶ (Archivo Caminante, 2011: s/p).

Además de ello, la apuesta por producir desde márgenes contrahegemónicos, justamente, se lleva a cabo implementando estrategias que develan los mecanismos de dominación. La instalación se divide en cuatro consignas identificadoras de las diferentes imágenes-montajes. Se trata de trucos de magia que intentan mantenernos en una vida ilusoria, alejándonos de vincularnos críticamente con ella. Los cuatro conjuros son: invisibilización, levitación, camuflaje y disfraz.

Estas categorías dotan a la instalación-archivo de una mirada específica. Los visitantes podemos acceder a ella mediante las interpretaciones significantes que el artista efectúa sobre las imágenes. Estas calificaciones esquivan las nociones de calidad y/o valor que estarían apegados al canon modernista, según Richard. En su lugar crean nuevos agrupamientos de imágenes para desmontar el sometimiento visual de la mirada organizada por los grupos dominantes de poder.

En este caso, Molinari también trabaja desde márgenes contrahegemónicos porque resiste a los procesos de sociologización y antropologización del arte que reclama el centro, el cual insiste “más en la politización de los contenidos que en la autorreflexividad crítica de la forma, en la expresividad denunciante y contestataria de los significados que en la retórica significativa de las poéticas del lenguaje” (Richard, 2007: 79). Frente a ello, *El camaleón* nos invita a reflexionar desde la forma, aquella que presenta la obra sin caer en exposición de información propia del efectismo denunciante que reclama el centro a la periferia.

Ahora bien, ¿cómo debe hacer el arte para escabullirse de la imagen-mercancía y de la *intercambiabilidad neutral de los signos*, para trabajar con el *deseo singular de una potencia de significación*? (Richard, 2007: 85).

Evidentemente la respuesta está en la elaboración de formas propias. El montaje que utiliza Molinari en sus producciones es una variable que repite en varias obras. En *A.I.A* vuelve a proponer el armado de su obra-archivo a partir de conceptos ejes que categorizan las imágenes y les adjudican la potencia de significación. “No hay texto sin contexto”, “Naturaleza e ideología” y “Fascismo y posmodernidad” son las consignas bajo las cuales el archivo se ordena. Esto, en términos focaultianos, no es más que concederle una ley al acervo y propiciar un régimen de enunciabilidad.

En la imagen fichada como Doc. A.I.A 030/ 2016 Molinari cataloga el collage que presenta bajo la etiqueta “No hay texto sin contexto”.

⁶ Eduardo Molinari (Archivo Caminante, 2011) comprende el semiocapitalismo, siguiendo el concepto de Franco Berardi Bifo, como el modo de producción predominante en una sociedad en la que todo acto de transformación puede ser sustituido por información y en la que el proceso de trabajo se realiza a partir de la recombinación de signos. Dicha labor se vuelve el ciclo principal de la economía y la producción de valor económico es el criterio de valoración de la producción de signos, sin importar centralmente el significado de los mismos.

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

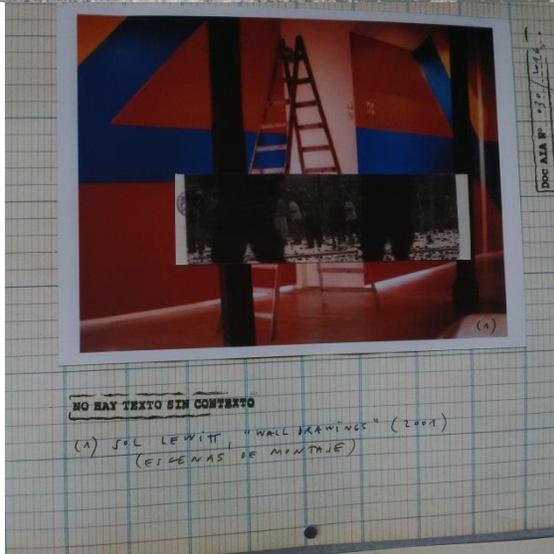
Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Eduardo Molinari. A.I.A (2016). Doc 030/2016. Fotografía toma directa de la exhibición en Fundación Proa

Como ya mencionamos, en este caso, superpone dos imágenes. Por debajo queda una fotografía que muestra la realización de los *Wall Drawings* (dibujos murales) que Sol Lewitt realizó en Proa durante la exhibición de sus obras en esa institución en 2001. Encima coloca otra que evidencia la represión ocurrida durante el estado de sitio en diciembre del mismo año en Argentina. El artista toma la decisión de poner en diálogo las imágenes bajo una estética de archivo. Además de ello, le asigna la etiqueta ya mencionada.

Recordemos que la inauguración de la muestra se da en el marco del estallido de la crisis neoliberal del 2001. Los eventos más violentos convivieron con la apertura y estadía del artista *internacional* en un país que evidenciaba ser *periférico*. Sin embargo, un sector determinado podía ejercer la función-centro mediante la inversión millonaria de una institución privada como lo es Fundación Proa y así gozar de mostrarse ajeno a los sucesos catastróficos. Frente a ello, la crítica de arte Alicia de Arteaga exponía en la bajada de una nota que titulaba *2001: el año del arte*:

A contrapelo de la profunda crisis económica y social, la agenda de museos, galerías y artistas plásticos locales y extranjeros tuvo una intensidad y una riqueza inusitadas durante el difícil 2001. Los responsables de este florecimiento coinciden en que las mejores respuestas frente a la escasez son el talento, la imaginación y la audacia (de Arteaga, 30 de diciembre 2001).

A lo que añade: “Suena paradójico. La ciudad se despide de un año pésimo en lo económico y lo social, pero excepcional en el terreno de la cultura.” (de Arteaga, 30 de diciembre 2001)

Tal vez esto es a lo que Nelly Richard se refiere cuando asevera que “las instituciones culturales metropolitanas interesadas en reciclar memorias y contextos locales le confieren al arte periférico” un modo de ser, desde la función-centro, que consiste en reservarse el derecho a la identidad y sólo le confieren a la periferia el uso de la diferencia, pero siempre en relación con el centro como realidad única. Quizás por ello la Fundación Proa o de Arteaga no logran articular la crisis económica del país con la crisis cultural y sólo se permiten mirar lo que el

centro establece desde sus contratos hegemónicos de valor artístico. En este caso, la exhibición de un artista consagrado en la periferia.

Por su parte, desde la imagen, Molinari logra problematizar esta tensión escapando a los reclamos del centro, paradójicamente exponiendo en una Fundación financiada por una multinacional de gran poder económico-político. Es así, que puede poner en práctica aquella otra estrategia poética-crítica que seleccionamos de los expuesto por Richard: el cuestionamiento a las figuras de poder. En A.I.A Molinari puede ubicarse tácticamente desde la ubicuidad y la oblicuidad del margen en la institución Fundación Proa, lo cual le permite no abandonar posiciones y ser parte de la exhibición, sin dejar de lado la poética crítica, que incluso temáticamente refiere a la historia de la misma institución en donde expone.

Consideraciones finales

En la ponencia presentada nos propusimos abordar dos preguntas ejes a partir del denominado boom del archivo: ¿de qué modo las producciones contemporáneas a partir de archivos logran potenciar lo crítico y lo político en el arte? ¿Cuáles son las estrategias implementadas?

Las mismas han sido puestas en diálogo con dos producciones del artista Eduardo Molinari y este encuentro permitió reconocer las estrategias poético-críticas implementadas en dos obras-archivo. Es así, que tratamos de evidenciar los modos de producir desde márgenes contrahegemónicos y de develar los efectos de representación impuestos, como así también el cuestionamiento a las figuras de poder. En tal sentido, cobran especial relevancia las estrategias desde la ubicuidad y oblicuidad del margen: al situar la producción, al establecer relaciones nuevas entre imágenes que desalienten la lectura ya establecida y al crear nuevas formas de ordenar los acervos y los documentos propiciando sistemas de enunciabilidad propios e identitarios. De este modo, creemos que Molinari logra asumir la alteridad como una diferencia activa, capaz de producir para el mercado sin insertarse como fetiche dentro de él.

Bibliografía

Foucault, (1969). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI editores.

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. México: Siglo XXI editores.

Rolnik, S. (2010). «Furor de archivo». *Errata.Revista de Artes Visuales* n° 1 [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2015 en <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/furor-de-archivo/>>

de Artega, A. (2001, 30 de diciembre). «2001, el año del arte». En La Nación online. Disponible en <<http://www.lanacion.com.ar/212342-2001-el-ano-del-arte>>

Archivo Caminante. (2011). «[El Camaleón 6: Archivo Caminante en MDE11](#)». *Archivo Caminante* [en línea].

<<http://archivocaminante.blogspot.com.ar/search/label/El%20Camal%C3%A9on?updated-max=2011-10-11T16:38:00-07:00&max-results=20&start=12&by-date=false>>

ISBN 978-950-34-1538-2

CIEPAAL

1° CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA