

Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Historia de las Artes, orientación en Artes Visuales

Título:

El *tema de encuadre* del desnudo femenino como herramienta conceptual para el abordaje de la ESI. El caso de la asignatura Historia de las Artes Visuales del Bachillerato de Bellas Artes, «Prof. Francisco A. De Santo», de la UNLP

2023

Apellido y nombre: Gentile, Lucía
DNI: 32586494
Leg: 56425/4
Tel: +549 221 5423762
E-mail: luciagentilelucia@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo pretende indagar sobre la categoría de *tema de encuadre* aplicada al desnudo femenino como herramienta para abordar la enseñanza de la Educación Sexual Integral (ESI).

Para eso, se partirá de un acercamiento teórico a dicha categoría; se puntualizará en los desnudos femeninos modernos (específicamente en las escenas de *toilette*); y se tomará como estudio de caso el abordaje de la ESI en la asignatura Historia de las Artes Visuales (HAV) del Bachillerato de Bellas Artes (BBA), «Prof. Francisco A. De Santo», de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), a partir de distintas fuentes documentales.

PALABRAS CLAVE

Tema de encuadre – Desnudo femenino – Educación sexual integral – Historia del arte
– Bachillerato de Bellas Artes

ÍNDICE

PROBLEMÁTICA A INVESTIGAR

INTRODUCCIÓN

ESTADO DE LA CUESTIÓN

HIPÓTESIS

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

OBJETIVOS

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

La noción de tema de encuadre

La toilette como tema de encuadre

La enseñanza de la ESI a través de la historia del arte

El Bachillerato de Bellas Artes, «Prof. Francisco A. De Santo», de la UNLP

El abordaje de la Educación Sexual Integral en la asignatura Historia de las

Artes Visuales del Bachillerato de Bellas Artes

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

REFERENCIAS

ANEXO

PROBLEMÁTICA A INVESTIGAR

Existe una amplísima biblioteca acerca del desnudo femenino, a partir de diferentes contextualizaciones y aspectos desde los cuáles puede ser analizado: su simbología, modos de representación, circulación, etcétera. Por otro lado, también existen producciones previas sobre cómo se aborda la Educación Sexual Integral desde la asignatura Historia del Arte del Bachillerato de Bellas Artes (UNLP).

No obstante, no tenemos registro hasta el momento de que se problematice la categoría conceptual de *tema de encuadre*, cuando esta refiere a la representación de una determinada corporalidad, en tanto herramienta para la enseñanza de la Educación Sexual Integral.

Este trabajo se propone pensar dicha categoría y su utilidad para la enseñanza de la Educación Sexual Integral, particularmente en Historia del Arte como asignatura curricular. Para ello se hará hincapié en su abordaje en el marco del Bachillerato de Bellas Artes «Prof. Francisco A. De Santo», escuela secundaria especializada en artes, dependiente de la UNLP.

INTRODUCCIÓN

Jan Bialostocki define al tema de encuadre como «imágenes simbólicas, en las que un contenido determinado está relacionado con una cierta tendencia a dar formas generales» (1973, p. 158). En su desarrollo de la categoría enumera varios de estos *temas*, entre ellos «la figura femenina desnuda, cargada de asociaciones eróticas, que se encuentra echada en la cama o en un paisaje» (1973, p. 113). En este caso nos interesa reflexionar sobre ese tema de encuadre en particular.

Por otro lado, en nuestro país rige desde el año 2006 la Ley de Educación Sexual Integral, N° 26.150. En su artículo 1° establece que

Todos los educandos tienen derecho a recibir educación sexual integral en los establecimientos educativos públicos, de gestión estatal y privada de las jurisdicciones nacional, provincial, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y municipal. A los efectos de esta ley, entiéndase como educación sexual integral la que articula aspectos biológicos, psicológicos, sociales, afectivos y éticos (s. p.);

y entre sus Lineamientos curriculares para el nivel secundario postula, entre otros, el análisis crítico sobre la construcción social e histórica del ideal de la belleza y sobre la femineidad; y la reflexión e identificación de estereotipos (Ministerio de Educación de la Nación, 2018).

Consideramos que la Historia del Arte es una disciplina que habilita el abordaje de estos lineamientos, y que específicamente el trabajo en torno al concepto de tema de encuadre resulta sumamente adecuado para analizar la construcción de estereotipos visuales, de cánones de belleza, y sus transformaciones socio-históricas. Son pocas las instituciones de nivel secundario que presentan en sus diseños curriculares la asignatura Historia del Arte (o afines). Seleccionamos, por accesibilidad y pertinencia, el Bachillerato de Bellas Artes «Prof. Francisco A. De Santo» dependiente de la UNLP. Se trata de una escuela secundaria especializada en artes, que cuenta con seis niveles anuales de Historia de las Artes Visuales (de 1° a 6° año) para estudiantes del lenguaje Artes Visuales. Nos proponemos entonces observar cómo esta asignatura es dictada en términos de abordaje de la ESI, considerando que contamos con un conocimiento previo¹ del modo en que se problematizan los modos de trabajar en torno a la ESI en dicha institución.

¹ Quien suscribe es docente de la asignatura Historia de las Artes Visuales I, IV y VI en el Bachillerato de Bellas Artes, y se ha desempeñado también en los niveles II y V; ha participado en calidad de asistente a diversas capacitaciones sobre ESI en el ámbito del BBA y de la UNLP.

El presente trabajo partirá de presentar la noción de tema de encuadre en términos de Bialostocki, particularmente en el desnudo femenino; y hará hincapié a modo de ejemplo en las formas que este tema toma en ciertas obras del arte argentino del siglo XIX y principios del XX.

Posteriormente planteará cuestiones generales en torno a la Educación Sexual Integral, y específicamente a su abordaje desde la disciplina Historia del Arte; se realizará como estudio de caso el Bachillerato de Bellas Artes (se presentarán brevemente sus características así como el planteo general en torno a la ESI) y la asignatura Historia de las Artes Visuales. Para ello se analizarán los programas de los distintos niveles, las producciones teóricas del cuerpo docente y una propuesta pedagógica de la materia Historia de las Artes Visuales I (BBA, UNLP).

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En primer lugar, el presente trabajo toma como marco principal las revisiones a la historia del arte que ponen el foco en las diferencias sexuales y de género que esta disciplina ha colaborado a producir y reproducir, dándolas por naturales. Dos autoras fueron pioneras en este desarrollo, Linda Nochlin y Griselda Pollock, quienes a partir de los años setenta iniciaron la tarea de desnaturalizar sentidos *dados* al arte, la historia del arte, las obras y agentes del campo artístico. Si bien esta revisión ya lleva algunas décadas, cobró fuerza en nuestro contexto local hace alrededor de diez años. Consideramos que un catalizador importantísimo fue la traducción al español del texto de Pollock *Visión y diferencia*, publicada en Argentina por Fiordo en 2013; trabajos de historiadoras locales como Laura Malosetti Costa y Andrea Giunta, entre varias otras; y, sin dudas, por la potencia que los feminismos han venido desplegando, tanto desde el activismo como también la producción académica. Al día de hoy exposiciones, nuevos textos (entre los que destacan los de Georgina Gluzman), jornadas científicas, ofertas de cursos académicos, dan cuenta de que es insoslayable el atravesamiento del género en muchísimos ámbitos, y en particular en el campo artístico.

La UNLP y la Facultad De Artes (FDA) no han sido ajenas: desde el cambio de plan de estudio de la actualmente denominada carrera de Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales, producido en 2008, una amplia mayoría de los trabajos de graduación presentados para la obtención del título de Licenciatura abordan problemáticas relativas al género, la representación y visualidad de los cuerpos, y el rol diferenciado que históricamente las mujeres han tenido al interior del campo artístico. Para verlo basta con recorrer la lista de trabajos presentes en el banco de tesis² de la Licenciatura en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales de la FDA, UNLP.

Hasta este punto nos hemos referido a producciones previas en términos generales, porque la biblioteca es tan amplia que enumerarla pormenorizadamente excedería la extensión de este escrito.

Podemos mencionar como antecedente cercano de la presente investigación, ya que es de autoría de quien suscribe, un trabajo final de la asignatura Historia de las Artes Visuales VII titulado «La *toilette* como tema de encuadre», que se proponía analizar un

² Puede consultarse en el siguiente link: <http://www2.fba.unlp.edu.ar/estudioshys/banco-de-tesis/>

grupo de pinturas argentinas, del período que va desde 1845 a 1920 (si bien la mayoría aparece a partir de la década de 1880), y que presentaban como tema común la *toilette*, entendido como un tema de encuadre en los términos de Bialostocki.

Asimismo, se encuentran los trabajos realizados con el Grupo de Investigación C.A.R.P.A., que conformaban Nicolás Cuello, Guillermina Mongan y Lucía Gentile, en particular «Pornomodernidad. Representaciones visuales de las prostitutas en el siglo XIX» y «Proyecto ENDO: cuerpo, imagen e identidad», en los que se partía de considerar a la imagen como una más de las *tecnologías de género* a las que refiere Teresa De Lauretis, y se reflexionaba sobre la representación de los cuerpos.

A su vez, en el ámbito local, otra instancia que abordó la reflexión sobre el lugar de las mujeres en la historia del arte fue la exposición *Ilustres desconocidas, algunas mujeres en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti*, que tuvo como objetivo

dar a conocer las producciones y la trayectoria de artistas mujeres que habían pasado desapercibidas en los discursos de la historia del arte argentino, a partir de un relato curatorial que permitiera plantear interrogantes respecto al lugar de las mujeres en la historia de la conformación de la colección y del museo (Gustavino et al., 2017, p. 120).

De dicho equipo participaron Berenice Gustavino, Lucía Savloff, Florencia Suárez Guerrini, Marina Panfilí y Lucía Gentile. La muestra tuvo lugar entre febrero y marzo de 2017 en el Museo Provincial de Bellas Artes «Emilio Pettoruti».

Por otro lado, quien suscribe participó en 2019 de un concurso docente para cubrir horas de Historia de las Artes visuales I en el Bachillerato de Bellas Artes. La propuesta presentada hacía hincapié en la enseñanza de la ESI, tomando como eje transversal a las distintas unidades (que iban desde la Prehistoria hasta la Antigüedad griega) la representación de la figura femenina, y la reflexión sobre las continuidades y las rupturas en esas representaciones.

Finalmente, cabe mencionar ponencias realizadas por docentes del área de Historia de las Artes Visuales del Bachillerato de Bellas Artes, que indagan sobre la enseñanza de la ESI desde la asignatura que dictan: «Abordaje de la Ley de Educación Sexual Integral desde la perspectiva de la Historia de las Artes Visuales. BBA / UNLP»,³ presentada en las Jornadas de Enseñanza Media Universitaria, Tucumán, 2016; «La

³ Autores/as: Nicolás Bang, María Eugenia Busse Corbalán, María Noel Correbo, Lucía Gentile, Magdalena Pérez Balbí, Federico Santarsiero, Lucía Savloff.

ESI desde la perspectiva de la Historia de las artes visuales en el BBA, UNLP»,⁴ presentada en las V Jornadas Internacionales y VIII Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política, Tandil, 2017; y «La enseñanza de la historia del arte en perspectiva de género. Reflexiones desde el Bachillerato de Bellas Artes (UNLP)»,⁵ presentada en el I Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina, La Plata, 2017.

⁴ Autores/as: Nicolás Bang, María Eugenia Busse Corbalán, María Noel Correbo, Lucía Gentile, Magdalena Pérez Balbi, Federico Santarsiero, Lucía Savloff.

⁵ Autoras: María Eugenia Busse Corbalán, María Noel Correbo, Lucía Gentile, Magdalena Pérez Balbi, Lucía Savloff.

HIPÓTESIS

La noción de tema de encuadre desarrollada por el historiador del arte Jan Bialostocki en su libro *Estilo e iconografía* (1973), se entiende como «imágenes simbólicas, en las que un contenido determinado está relacionado con una cierta tendencia a dar formas generales» (p. 158). El desnudo femenino ha sido a lo largo de la historia una de esas formas generales a las que se refiere Bialostocki, es decir, un tema de encuadre.

La historia del arte, como área de conocimiento, como asignatura curricular, y específicamente la categoría de tema de encuadre en relación con la representación del cuerpo femenino desnudo, resulta pertinente para el abordaje de los lineamientos curriculares para la enseñanza de la Educación Sexual Integral.

Como hipótesis secundaria sostenemos que la propuesta de enseñanza de la ESI que se sostiene desde Historia de las Artes Visuales del BBA puede vincularse con la noción de tema de encuadre.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo se construye el tema de encuadre del desnudo femenino en las obras seleccionadas (principalmente pinturas argentinas del siglo XIX y principios del XX)?

¿En qué sentido el desnudo femenino como tema de encuadre permite el abordaje de la ESI?

¿Cómo se aborda la ESI desde la asignatura Historia de las Artes Visuales del Bachillerato de Bellas Artes? ¿De qué modo esta propuesta tiene vinculación con la noción de tema de encuadre?

OBJETIVOS

- Indagar acerca de la noción de tema de encuadre y su utilidad para la enseñanza de la Educación Sexual Integral;

- Describir y caracterizar la representación del desnudo femenino moderno a partir del análisis de ciertas obras modernas del arte argentino del siglo XIX y principios del XX con escenas de *toilette*;
- Analizar y describir los modos en que se aborda la Educación Sexual Integral en el Bachillerato de Bellas Artes «Prof. Francisco A. De Santo».

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Se partirá de un análisis y reflexión sobre la categoría de tema de encuadre, en términos de Bialostocki (1973). Se empleará ese constructo teórico para analizar obras pictóricas en las que se representan desnudos femeninos. El corpus seleccionado se trata de pinturas argentinas, del período que va desde 1845 a 1920, y que presentan como tema común escenas de *toilette*.

Por otro lado se realizará un breve relevamiento bibliográfico en torno a la ESI y sus lineamientos para el nivel secundario, y finalmente -y a la luz de lo recabado- se realizará un análisis de los modos de abordaje de la ESI en la asignatura Historia de las Artes Visuales del Bachillerato de Bellas Artes, tomando como fuentes documentales los programas; ponencias elaboradas por el equipo docente de la mencionada asignatura; y la propuesta pedagógica de un concurso docente para Historia de las Artes Visuales de 1° año de la Educación Secundaria, en el Bachillerato de Bellas Artes. En dichas fuentes se rastreará si hay una mención explícita de la categoría tema de encuadre, o si pudiera hallarse de manera implícita en la propuesta programática.

La noción de tema de encuadre

En su libro *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Bialostocki (1973) postula que la historia del arte es una «continua lucha entre tradición e innovación» (p. 111), y que sólo podemos hablar de innovación en referencia a un elemento estático, perteneciente a la tradición. La innovación está dada por la inclusión de un nuevo contenido a una imagen perteneciente a la tradición, que sea formalmente próxima y cuyo ordenamiento de los elementos visuales, así como la función y situación espiritual del tema, presente una similitud con la idea del artista. Este fenómeno de incorporación de un nuevo tema a un tipo iconográfico preexistente, Bialostocki lo denomina gravedad iconográfica.

La noción de tema de encuadre se refiere a «imágenes simbólicas, en las que un contenido determinado está relacionado con una cierta tendencia a dar formas generales» (p. 158); temas generales que adquieren un contenido diferente según las variaciones históricas: pueden dar cuenta tanto de conflictos universales (el bien y el mal, la vida y la muerte), como de conflictos particulares. Es la gravedad iconográfica la *fuerza* que lleva a que cada nuevo tema se asimile a un tema tradicional, reconocido.

Bialostocki enumera algunos temas de encuadre, como el «héroe caballeresco, la escena del sacrificio, la de la divinidad que se aparece al hombre, o la figura femenina desnuda, cargada de asociaciones eróticas, que se encuentra echada en la cama o en un paisaje» (p. 113). Esta última es la que nos interesa en esta ocasión.

La toilette como tema de encuadre

Durante el siglo XIX, *temas de encuadre* vinculados al pensamiento religioso se secularizan, volviéndose puros medios de expresión artística, al igual que los temas vinculados a la antigüedad clásica. Pueden entonces recibir un nuevo contenido que las circunstancias históricas del siglo XIX constituyen como relevante.

Con el nuevo tema las formas de la iconografía tradicional pueden modificarse hasta tener tan sólo rasgos generales de aquella forma original.

Desde la tradición pictórica europea, la figura del desnudo femenino, uno de los temas de encuadre tradicionales según Bialostocki, estuvo muy vinculada a la figura de la Venus clásica, cuya desnudez no resulta impúdica, ya que se trata de una figura de carácter clásico, mitológico. Como postula este autor, durante el siglo XIX las imágenes religiosas se secularizan, y las clásicas pierden su contenido original; el desnudo femenino es entonces resignificado. Pero el desnudo de por sí -vaciado de estos contenidos mitológicos- tiene una carga erótica reprochable para la moral del siglo XIX. Es necesario que esta resignificación presente una temática en la que el erotismo o bien esté neutralizado, o justificado por la propia acción.

Una escena cotidiana, en la que el desnudo puede no resultar impúdico es la escena de *toilette*, que además proviene de una tradición cristiana (como los baños de Betsabé): el aseo personal implica un contacto directo con el cuerpo, por lo que la falta de vestimenta resulta coherente. Muchos de los desnudos femeninos, entonces, empiezan a verse enmarcados en escenas de *toilette*. Éstas son también el ámbito en que ocurre la «revelación del misterio de la mujer moderna, el laboratorio en el que se producía su imagen» (Malosetti Costa, 2001, p. 228), donde la mujer se constituye como tal y se diferencia rotundamente del hombre. La nueva mujer moderna del siglo XIX se representa como un artificio que acompaña al hombre, y permite dar cuenta de la posición social de éste. Ambos deben diferenciarse, no sólo de otros sujetos en función a su clase, sino también –y sobre todo- entre sí, dejando en claro los roles sexuales y de género de cada quien: «los signos de clase dejaban lugar a los de género y dictaban rígidas convenciones en la vestimenta» (Malosetti Costa, 2001, p. 228). Esta artificiosidad constitutiva de la identidad de los sujetos es tomada por el mundo del arte:

La aplicación del maquillaje, en sí una práctica pictórica, se volvió tema del arte elevado tanto como de imaginería popular. La pintura al óleo proveyó un medio gracias al cual el interior podía ser expuesto a la vista pública y el santuario íntimo del arte femenino ser puesto en exhibición (Garb en Malosetti Costa, 2001, p. 228).

La escena de *toilette* funciona como una coartada que permite mantener un tema de encuadre –el desnudo femenino- que por su carga erótica intrínseca resulta controversial, con un nuevo contenido –la intimidad del aseo personal- que en algún sentido neutraliza ese erotismo. El análisis de imagen a la luz de esta herramienta teórica permite evidenciar ese significado innovador que se inserta en una imagen perteneciente a la tradición.

La variedad de corrientes higienistas y de profilaxis existentes en el siglo XIX, las consideraciones de la medicina respecto del cuerpo femenino y del rol natural de la mujer en los espacios privados -a diferencia del hombre, que ocupa los espacios públicos-, y otros varios discursos regulatorios del *ser mujer* son parte de esa nueva situacionalidad socio-histórica, que por su relevancia constituye al aseo femenino como un nuevo tema, necesario de ser incorporado a un tema de encuadre que resulte próximo: el desnudo femenino.

Las representaciones de *toilette* resultan ser entonces moralmente adecuadas, salvo cuando los cuerpos representados ya no son los de las mujeres burguesas -que realizan su aseo en la intimidad de sus hogares, de acuerdo a las normas de higiene, y cuyos cuerpos se corresponden a lo esperable para el cuerpo femenino-, sino los de mujeres *otras*, que no encajan en la descripción moral o científica de lo que, para el siglo XIX, debe ser y hacer el cuerpo de la mujer. En este grupo de mujeres abyectas figura la trabajadora, y un tipo particular de trabajadora: la prostituta.

Por su parte, en esta misma época y en su afán de tener un arte nacional, representativo de una supuesta identidad argentina -difícilmente definible (en el siglo XIX y también en la actualidad) y objeto de múltiples discusiones-, Argentina *importa* una tradición artística europea, que es más o menos modificada a fin de dar cuenta de esa identidad. Las modificaciones pueden estar dadas por la representación de temas o elementos propios de nuestro territorio y sociedad (representación del paisaje pampeano, incorporación de la figura del gaucho, etc.), pero no por la técnica o el estilo, que siguen siendo claramente europeos.

La representación de la *toilette* en nuestro país es parte de esa tradición importada: al no existir una tradición pictórica -y mucho menos una tradición del desnudo femenino con carácter mitológico-,⁶ el tema de encuadre se adopta ya resignificado en la *toilette*.

⁶ Tal vez un ejemplo cercano a este sentido sea *Mercado de esclavas*, un óleo de Ignacio Manzonei (ver Anexo, Figura 1).

El proceso descrito por Bialostocki, que mediante la gravedad iconográfica incorpora un nuevo contenido históricamente relevante a una imagen ya asentada en la tradición, no se produce aquí, sino que la escena de *toilette* se incorpora tras haber sufrido esta transformación. Lo mismo sucede con la figura de la prisionera, que aquí es resignificada como la cautiva.

A continuación realizaremos, a partir de la noción de tema de encuadre y con el objetivo de evidenciar el tipo de lectura de imagen que esta noción habilita, un análisis de un conjunto de pinturas argentinas del siglo XIX y principios del siglo XX que muestran escenas de *toilette*.

Si seguimos un orden cronológico en la aparición de las escenas de *toilette* en la pintura argentina, nos topamos en primer lugar con el *Boudoir Federal* [Figura 1], óleo sobre tela realizado en 1845 por Gaetano Descalzo, durante el período del segundo gobierno de Juan Manuel de Rosas como gobernador de Buenos Aires. A diferencia de muchas escenas de *toilette* no muestra un desnudo, sino que la figura femenina está a medio vestir -o mejor dicho, desvestir-, en un espacio interior de una vivienda: el boudoir de una habitación. La mujer está de espaldas al espectador y se refleja en un espejo en el que se mira para deshacer su peinado. Debajo del espejo hay una chimenea sobre la que se apoyan elementos de aseo personal; a su izquierda una guitarra colgada de la pared; a la derecha una silla con la ropa que la mujer se fue quitando; y encima de ella, colgando del muro, una imagen -posiblemente una litografía- de Juan Manuel de Rosas, enmarcada. La mujer tiene atado al cuello un pañuelo rojo punzó, símbolo del federalismo de Rosas. Consideramos que la elección de la figura femenina en esta obra difiere de las otras a ser analizadas: en este caso, se toma a la mujer, cuya vida se desarrolla en el ámbito de lo privado, no en un sentido estético ni controversial, como van a hacer las escenas de *toilette* futuras, sino para dar cuenta de la influencia del rosismo en todos los planos de la vida. Esta influencia se hace evidente al ver su retrato en el lugar de intimidad y privacidad por excelencia: el dormitorio. En torno al rosismo se había desarrollado toda una imaginería propagandística, que se aplicaba en objetos de uso doméstico (vajillas, peinetones, accesorios de vestimenta), en los cuales podemos leer las pasiones a favor y en contra que suscitaba la figura de Rosas: quien se presentaba a sí mismo como profundamente federal, y llegaba a utilizar la vajilla federal, se construía como tal por oposición a los *salvajes unitarios*. Si bien cronológicamente es la primera escena de *toilette*, no podemos considerarla en consonancia con las que trataremos más adelante.

Siguiendo la aparición temporal, tenemos la obra de Prilidiano Pueyrredón, titulada *El baño* [Figura 1], un óleo sobre tela de 1865 que es una de las últimas obras que realizó el artista. Presenta a una mujer desnuda, blanca de tez, y con larga cabellera oscura, sumergida hasta el abdomen en una bañera de latón, que está ubicada en un espacio no muy definido (posiblemente una habitación). La mujer mira sonriente hacia el lado izquierdo de la pintura, donde estaría alguien a quien no podemos ver por el encuadre de la imagen. Se cree que la modelo de la obra era su criada y amante, quien también aparece en otra de sus obras de desnudos femeninos: *La siesta*.⁷ La obra estuvo oculta de la mirada del público mientras Pueyrredón vivió. Podríamos suponer, en función de las reacciones suscitadas por otras obras similares y contemporáneas a ésta, que la crítica no habría sido positiva, ya que no sólo no presenta a una mujer burguesa, sino que esta mujer de clase baja posee una actitud activa, contraria al decoro y pudor típico de las mujeres *de bien*: mira, sonriente, tal vez a un posible amante que la ve tomar su baño; ella está disfrutando.

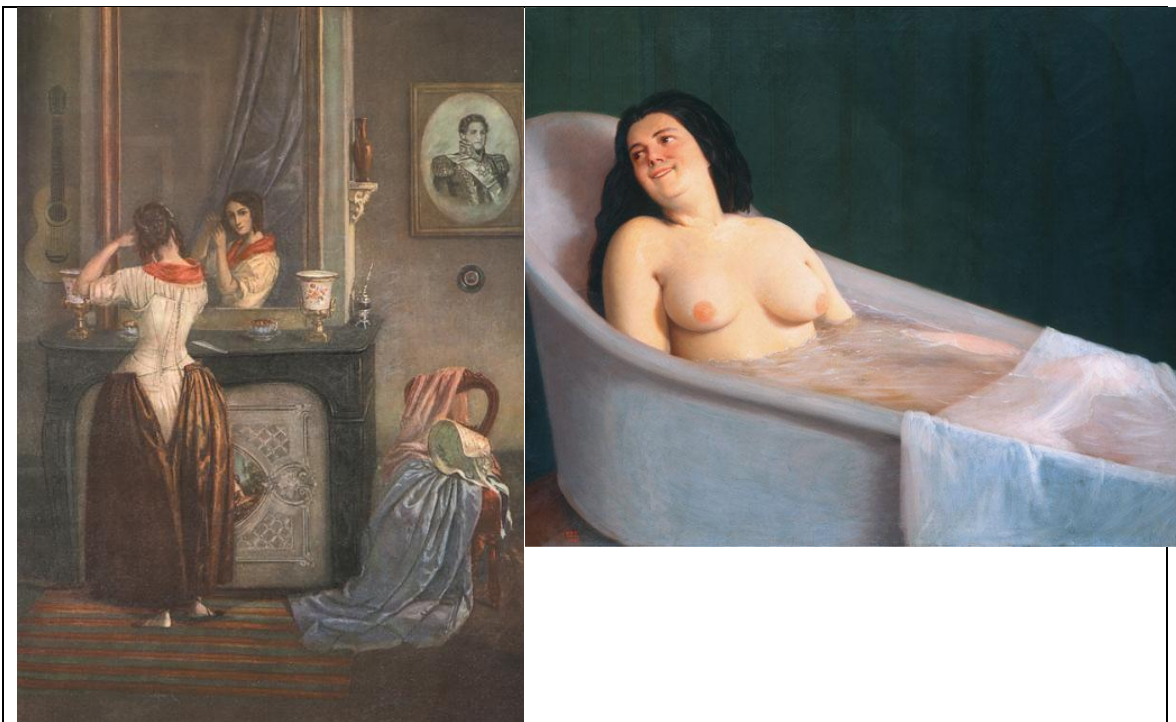


Figura 1. (Izq.) Gaetano Descalzo, *Boudoir Federal* (1845). Óleo sobre tela. / (Der.) Prilidiano Pueyrredón, *El baño* (1865). Óleo sobre tela, 101 x 126 cm, Museo Nacional de Bellas Artes

⁷ Prilidiano Pueyrredón, *La siesta*, óleo sobre tela, 100 x 122,5 cm, 1865, colección privada (ver Anexo, Figura 2).

El óleo de Eduardo Sívori titulado *Le lever de la bonne* (*El despertar de la criada*) [Figura 2] ingresó al Salón de París en 1887. La pintura retrata a una mujer joven y desnuda cuyo cuerpo, gracias al tratamiento naturalista, delata su pertenencia a la clase trabajadora; su piel no es blanca como la de las protagonistas de otros desnudos académicos, su cuerpo es robusto, principalmente sus piernas y sus pies, que se ven muy toscos. Se encuentra en una habitación, con pocos y modestos muebles, sentada sobre la cama destendida, con las piernas cruzadas, acomodando con sus manos una media para calzársela. La crítica parisina rescató la técnica de Sívori, pero encontró desagradable la figura de la criada, a la que se tildó de fea, sucia y pobre, y a la obra en sí como «demasiado naturalista» (Malosetti Costa, 2001, p. 208). La lectura de la condición de clase de la muchacha no presenta obstáculos, y eso es precisamente lo que se le critica.

Con esta obra, Sívori continuaba una tradición iniciada años antes por los polémicos Gustave Courbet y Édouard Manet, dos exponentes del realismo (Argan, 1975), que representaban cuerpos femeninos no normados (como el cuerpo de una prostituta). Sin embargo, para la época en que Sívori exhibió *Le lever de la bonne*, la actitud transgresora de la pintura realista se neutralizaba, no porque la temática de las obras variara, sino porque estas obras empezaban a constituirse como bienes económicos en el mercado del arte.

El desnudo femenino era uno de los temas más presentes en los salones europeos de la época, en la que se representaba a mujeres que ostentaban una belleza propia de las clases altas: pieles blancas, sonrosadas, tersas, con cierta carga erótica. La criada de Sívori no encajaba en ese ideal burgués sobre el cuerpo femenino; las criadas, cuyos cuerpos no tenían belleza pictórica alguna para la burguesía, sólo eran retratadas vestidas, y realizando alguna tarea doméstica, propia de su clase. La *bonne* no sólo aparece desnuda, sino que además se encuentra haciendo una tarea cotidiana, dando vuelta una media; tradición pictórica que se remonta hacia Rafael, a la representación de personajes mitológicos como Venus o ninfas, y posteriormente se vincula a la iconografía erótica, estando ya secularizado.

Las escenas de toilette o despertares tenían, por otra parte, una larga y elegante trayectoria en el arte erótico oficial o elevado. Pero en ellas las sirvientas aparecían siempre vestidas, asistiendo a sus patronas aristocráticas. Ésta aparece casi como una usurpadora, exhibiendo un cuerpo en el que se leen la pobreza y los rigores del trabajo, vistiéndose a sí misma en la intimidad de su cuarto. Hasta las medias, que no son blancas, a un crítico le parecieron inmundas. [...]

Su sirvienta era una trabajadora, pero estaba desnuda. No era, sin embargo, una trabajadora del sexo: más bien pertenecía a una profesión denigrada que había sido funcional en la iconografía erótica. La *bonne* se ubicaba en una zona de conflicto: no

era una de las campesinas beatificadas por los seguidores de Millet ni una prostituta de las que hacían las delicias de los modernos bohemios. La suya es una escena de toilette pero –dicen los críticos- vulgar, fea y miserable. Era una de esas mujeres humildes que se veían a diario en las cocinas de las casas burguesas, pero se presentaba sin ropas (Malosetti Costa, 2001, p. 212).

La obra fue enviada a Buenos Aires el mismo año en que fue expuesta en París, hecho que Laura Malosetti Costa considera el «primer gesto vanguardista de la historia del arte argentino» (Prodoscimi & Amigo, 2010, p. 623) –y el único de Sívori. Ya antes de llegada, la prensa se había encargado de despertar una enorme expectativa sobre esta pintura, participante del Salón de París y, sobre todo, polémica; la recepción de la obra en Buenos Aires fue, como era de esperar, mucho más controversial que en Europa.

La Sociedad Estímulo de Bellas Artes, en cuyo local se exponía el lienzo, resolvió que la exhibición fuese restringida, debido a las fuertes opiniones que suscitaba; la obra llegó a ser tildada de pornográfica (Malosetti Costa, 2001).

La representación del cuerpo desnudo de esta sirvienta no opera como un desnudo, que implica una carga erótica, sino sólo como un cuerpo desvelado. La sexualidad de este personaje no se condice con la de la burguesía porteña, correlación que le otorgaría un carácter erótico. El cuerpo de la mujer trabajadora se conceptualiza por oposición al cuerpo burgués, a cuyo servicio está: «la niñera, la vieja sirvienta, la “mujer de clase baja que, en el corazón de la casa burguesa, satisface las necesidades corporales”, que está al servicio del cuerpo burgués» (Walkowitz, 1992, p. 376), pero cuya presencia parece invisible.

Por ese entonces cualquier tipo de trabajo femenino por fuera del hogar era reprochable, entre otras cosas porque atentaba contra el rol *natural* de la mujer: ser madre. «Las mujeres de clase baja eran tan peligrosas como las prostitutas para la imagen de la comunidad nacional argentina» (Malosetti Costa, 2001, p. 217). La recepción de *Le lever de la bonne* en Buenos Aires da cuenta de este desprecio, no sólo hacia el trabajo femenino en sí, sino hacia la misma mujer trabajadora.

Eduardo Sívori también pintó *La mujer y el espejo* [Figura 2] en 1889. Este óleo retrata a una mujer, envuelta en tules que dejan sus pechos descubiertos, que mira su reflejo en un pequeño espejo de mano que sostiene. En este trabajo, Sívori abandona el carácter desafiante de *Le lever de la Bonne*, inclinándose por una iconografía más acorde a las convenciones de las escenas de *toilette*. Esta mujer, burguesa, posee un cuerpo delicado, blanco, casi rosado. Su cuerpo no tiene muestras de trabajo –como sí el de la *bonne*–, y el ambiente en el que se encuentra no indica pertenencia a ninguna

clase más que por una mesa y una silla, de madera torneada, que dan cuenta de cierto refinamiento. Predominan los tonos fríos, tanto en el fondo como en la vestimenta de la figura que se contrapone a los tonos cálidos del cuerpo, principalmente en el rostro, así como al cabello y las hebillas que lo adornan. Podemos afirmar que de las escenas de *toilette* aquí seleccionadas, ésta es la más académica, ya que alejándose de posibles polémicas, elige una forma poética y risueña.

La obra *La toilette* [Figura 2], un óleo sobre tela que Eduardo Schiaffino pintó en 1888, ingresó al Salón de París en 1889 y le valió una medalla de bronce. Esta obra muestra a una muchacha joven de espaldas al lugar del espectador, vestida con enaguas y un corsé, sentada en el tocador, peinándose. Su cuerpo aparece reflejado en un espejo en el que se mira, lo que le permite al espectador ver su rostro. Está en una habitación, de decoración burguesa. Una vez más, nos encontramos con una escena de *toilette* en la que el cuerpo femenino no se presenta desnudo, sino en enaguas. La tonalidad general es azulada, y el descentramiento nos permite ver el reflejo de la joven sólo en parte. Schiaffino retoma el elemento *espejo*, pero no en relación con la tradición de la *vanitas*, según la cual el espejo era símbolo de vanidad, sino en un sentido moderno. Como dijimos, las mujeres del siglo XIX se representan como un artificio que acompaña al hombre, siendo sus ropas, accesorios y maquillajes indicadores del estatus de su compañero. Esta producción misteriosa practicada por las mujeres para salir a la vida pública se revelaba en las escenas de *toilette*. Schiaffino en esta obra hace una «intromisión al santuario de las nuevas diosas. Diosas de carne y hueso de las que caminaban por los bulevares todas las tardes» (Malosetti Costa, 2001, p. 228).



La obra llegó a Buenos Aires en octubre de 1889. Las críticas que recibió fueron muy duras: se criticaba en general la obra de Schiaffino por no cumplir con lo esperable para quien fuera a estudiar a Europa subvencionado por una beca estatal; se criticaba la no existencia de color, su pobre composición y dibujo; la figura femenina que aparecía como un ser quasi deforme. Los críticos evaluaban la verosimilitud de la obra, a pesar de que Schiaffino no pretendía ser naturalista. La gran polémica en torno a esta pintura posiblemente se debió más a la controvertida figura de Schiaffino que a la obra en sí misma, que no resulta controversial (como sí, por ejemplo, *Le lever de la bonne*).

Après le bain [Figura 3] es otro óleo de Schiaffino. Esta obra data de 1888. Se trata de una escena de *toilette*: una sala de baño, con una gran tina metálica, un gran sofá de terciopelo color bordó sobre el cual una mujer desnuda, pelirroja, se seca tras haber tomado un baño –el brillo de su piel indica que está mojada. De la pared cuelga su bata de baño, de terciopelo naranja, y una pequeña repisa esquinera. La decoración de la sala –empapelados a rayas, el sillón que carece de ornamentos, el dibujo geométrico del piso- es propia de un hogar moderno y burgués. La paleta de esta obra

es muy particular: si bien los elementos presentes en la sala –sofá, tina, bata- y la misma mujer, con su pelo rojizo y piel rosada, son de tonos cálidos, el piso y las paredes presentan tonos verdosos y grisáceos que enfrían el ambiente. La nitidez de las figuras, así como la presencia de detalles, acercan esta obra al naturalismo.

Severo Rodríguez Etchart pintó *La toilette* [Figura 3] en el año 1901. Esta obra muestra una figura femenina desnuda y de espaldas, sentada en una silla, que dialoga con la figura masculina que se encuentra en segundo plano y de la cual sólo se ve el rostro de manera un tanto difusa. Si bien el espacio no se percibe por lo plano del fondo, la presencia de la silla, y de telas a la derecha de la figura femenina, dan cuenta de que se trata de un espacio íntimo. Al igual que en la obra anterior, *La mujer y el espejo*, se trata de una escena de *toilette* de carácter académico no sólo desde la iconografía –los cuerpos presentes en la obra están idealizados y se acercan al modelo de cuerpo burgués-, sino también desde el tratamiento plástico, que es cercano al de quienes fueron los maestros de Rodríguez Etchart (representantes del academicismo pictórico). Ellos, al igual que su discípulo argentino, tomaban motivos históricos, mitológicos o religiosos y trabajaban con géneros como el retrato, por lo cual mantenían con exactitud las convenciones: idealización de las escenas y de las figuras representadas. Sus obras, salvo que el tema lo exija, no parecen dar cuenta de ningún tipo de conflicto.

Fernando Fader pintó *Mantones de Manila* [Figura 3] en 1914. Presenta a tres mujeres, reunidas en el interior de una habitación que le muestran distintos mantones a una cuarta, que se encuentra desnuda en el centro de la composición. La paleta es de colores saturados y cálidos, siendo los valores más bajos las cabelleras oscuras de las mujeres. El cuadro posee elementos hispánicos: las peinetas, los mantones con sus grandes flecos y flores, las faldas. Se diferencia de las otras escenas de *toilette* seleccionadas en la cantidad de personajes presentes en la composición y en la actitud de los mismos: las tres mujeres están a absoluta disposición de aquella en el centro de la escena, a la cual atienden cuidadosamente siendo evidente su tarea de servicio. A pesar de no tratarse de una única figura femenina –a diferencia de las obras revisadas hasta ahora-, la multiplicidad de personajes no le quita a la obra su carácter intimista –como sí sucederá en las obras de Valentín Thibon de Libian-: si bien no se retrata una acción absolutamente privada sigue siendo una escena de *toilette*, no sólo por la desnudez de la figura principal y la ubicación en un espacio interior que parece ser un vestidor, sino porque su carácter general sigue siendo de profunda intimidad.

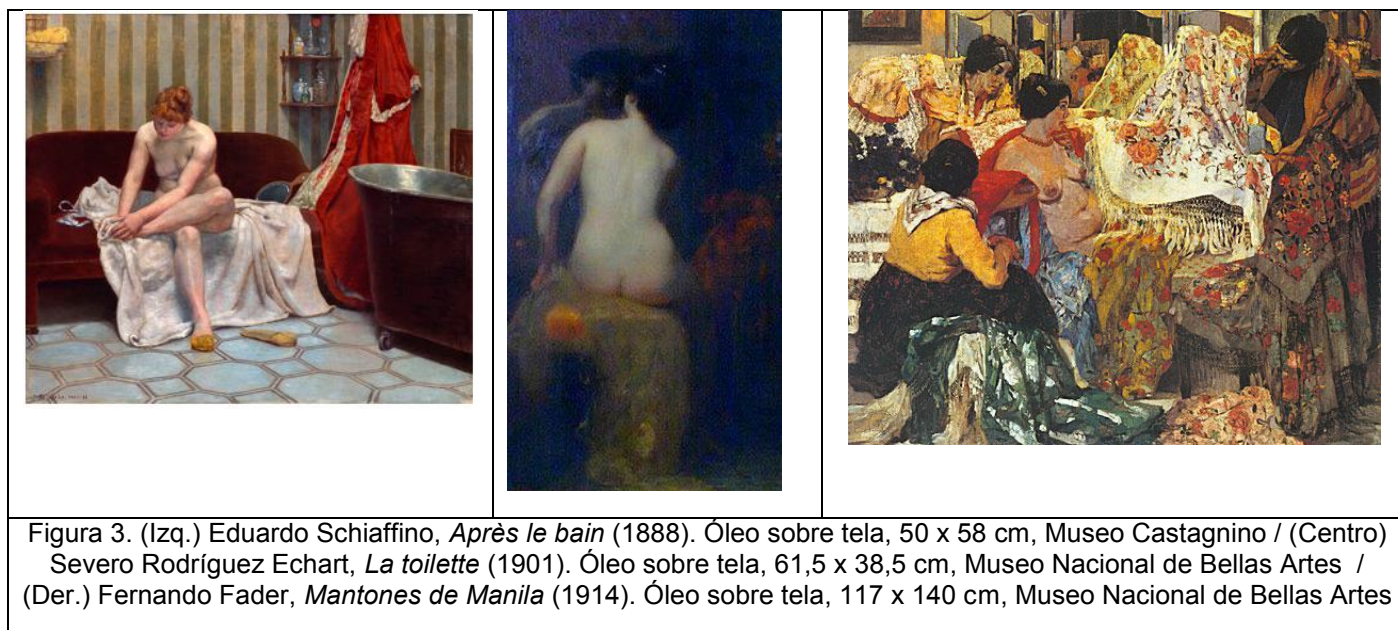


Figura 3. (Izq.) Eduardo Schiaffino, *Après le bain* (1888). Óleo sobre tela, 50 x 58 cm, Museo Castagnino / (Centro) Severo Rodríguez Echart, *La toilette* (1901). Óleo sobre tela, 61,5 x 38,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes / (Der.) Fernando Fader, *Mantones de Manila* (1914). Óleo sobre tela, 117 x 140 cm, Museo Nacional de Bellas Artes

Valentín Thibon de Libian pintó *La fragua* [Figura 4] en el año 1916. Esta obra, al igual que *Mantones de Manila*, presenta a varios personajes, pero en una situación totalmente diferente. Los personajes –varias bailarinas y una asistente que las ayuda a vestirse- se encuentran en un camarín de un teatro o cabaret, cambiándose el vestuario para brindar su espectáculo. Si bien las mujeres están reunidas en una misma habitación, todas poseen una actitud solitaria. Los rostros no están claramente definidos, y la oscuridad de los ojos del personaje de la bailarina con traje a rombos y la mujer que la asiste, acrecientan una sensación de impersonalización. Los colores son saturados, y la paleta está equilibrada entre la presencia de tonos cálidos en la vestimenta de las bailarinas y fríos en el fondo y los cortinados; sin embargo, la presencia de grandes sombras y tonos muy bajos le otorgan a la escena un carácter lúgubre. Aquí Thibon de Libian logró plasmar la tristeza de la vida de esas mujeres inmigrantes -recién llegadas al país, sin otra alternativa que emplearse en bares y cabarets, quedando muy próximas a las redes de trata-, a pesar de todo el colorido que emplean. En esta obra la intimidad del acto del aseo personal de la mujer se pierde, quedando su cuerpo a la vista del ojo ajeno.

En el camarín [Figura 4] es un óleo sobre tela, que Thibon de Libian pintó en 1920. Tiene similitudes con la obra anterior, al presentar a una mujer siendo asistida por otra para cambiarse su vestido, pero sin presentar tantos personajes. Si bien el ambiente

en que están (una habitación con algunos elementos de decoración) es más cálido que el de *La fragua*, y mucho más íntimo, la distancia entre las dos mujeres sigue siendo evidente. Están juntas sin estarlo, en un estado de languidez que hace que sus cuerpos parezcan vacíos. Seguramente la mujer que está cambiándose también sea una bailarina, por el estilo del vestido que va a ponerse, y de un poder adquisitivo mayor al de las bailarinas de *La fragua*. Sin embargo, la desidia es la misma en todas ellas.

En *Fifi l'oiseau* [Figura 4], un óleo sobre tela pintado en 1920, la bailarina aparece en una habitación muy similar a la de las dos pinturas anteriores: paredes empapeladas en color verde con flores rosadas, un cortinado azul, un tocador sobre el que se alza un espejo y sobre el cual aparece un pequeño florero. También está arreglándose y siendo asistida por una mujer de delantal blanco. Pero en este caso la bailarina está siendo observada a medio vestir por un hombre cuyo origen puede entenderse como burgués (debido a su vestimenta y sombrero, que tiene colocado en la cabeza). Es posiblemente una referencia a la trata de personas: la bailarina se prostituye, y el burgués es su cliente. Podemos encontrar un antecedente de esta obra (o tal vez aquí se esté haciendo una cita) en la obra *Nana*,⁸ de Manet, a la que también se hace referencia en otra obra de Thibón: *La presentación*.⁹ En esta obra, como en otras de su autoría, Thibon de Libian retrata las miserias de las clases bajas, pero en estrecho vínculo con la burguesía que la somete.

⁸ Édouard Manet, *Nana* (1877), óleo sobre tela, 154 x 115 cm, Kunsthalle Hamburg (ver Anexo, Figura 3).

⁹ Valentín Thibon de Libian, *La presentación* (1918), óleo sobre tela, 79 x 64 cm, Museo Nacional de Bellas Artes (ver Anexo, Figura 4).



Figura 4. (Izq.) Valentín Thibon de Libian, *La fragua* (1916). Óleo sobre tabla, 85 x 78,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes / (Centro) (1920). Óleo sobre tela, 151 x 100 cm. Colección particular / (Der.) Valentín Thibon de Libian, *Fifi l'Oiseau* (1920). Óleo sobre tela, 55,8 x 64,3 cm, Museo Nacional de Bellas Artes

En clave de tema de encuadre las obras de Thibon de Libian, a diferencia de las escenas de *toilette* anteriormente vistas –salvo en el caso de *Mantones de Manila*–, nos permiten observar un doble mecanismo: si dicha categoría remite en un primer momento a «imágenes simbólicas, en las que un contenido determinado está relacionado con una cierta tendencia a dar formas generales» (Bialostocki, 1973, p. 158), lo que supone la incorporación de nuevos temas que se inscriben en la tradición; también conlleva que las formas de la iconografía tradicional puedan modificarse hasta tener tan sólo rasgos generales de aquella forma original. En estas obras la mujer no se encuentra en soledad al asearse: la intimidad del acto desaparece, quedando su cuerpo al descubierto frente a la mirada de los otros. Esto refuerza la posibilidad de comprender a esas mujeres representadas como prostitutas: son mujeres públicas, cuyos cuerpos son *accesibles* e inmorales.

Thibon de Libian criticó al sistema de la prostitución, que por esos años se consolidaba en Buenos Aires y otras grandes ciudades del país (Aguirre Pizarro, 2006) debido a la llegada de muchas mujeres inmigrantes que entraban en las redes de trata de personas (muchas veces engañadas, otras por no tener alternativa). Pero su crítica no fue claramente recibida debido a su estilo pictórico posimpresionista –que lo llevaba a ser comparado con artistas franceses (como Edgar Degas y Henri de Toulouse-

Lautrec), hecho que no lo favorecía-, que agradaba de la burguesía porteña (Palermo, 2010, pp. 182-183), precisamente la destinataria de sus críticas. La elección de ese estilo por parte de Thibon de Libian puede entenderse como una estrategia para que sus obras entraran en el ámbito burgués, y junto con ellas su crítica: él buscaba dejar en evidencia que la burguesía forma parte de la vida de las clases populares, y especialmente de sus miserias, de las cuales es responsable. Sus obras fueron en su mayoría denostadas por sus características estéticas (se lo consideraba una mala copia del impresionismo), pero pasando por alto la profunda crítica social que encerraban.

En la disyuntiva nacionalismo-cosmopolitismo surgida a principios del siglo XX, Thibon de Libian se inclinó por la segunda opción. Él no renunció a pintar escenas propias de la escena nacional porteña, pero esta escena ya había sido alterada por la llegada de la modernidad, que convirtió a Buenos Aires en una metrópolis.

La enseñanza de la ESI a través de la historia del arte

En el año 2006 se sancionó la Ley Nacional N° 26150, Programa Nacional de Educación Sexual Integral, que en su artículo 1° establece:

Todos los educandos tienen derecho a recibir educación sexual integral en los establecimientos educativos públicos, de gestión estatal y privada de las jurisdicciones nacional, provincial, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y municipal. A los efectos de esta ley, entiéndase como educación sexual integral la que articula aspectos biológicos, psicológicos, sociales, afectivos y éticos (s. p.).

Desde entonces, y con ese marco legal, se elaboraron los documentos que establecen cuáles son los propósitos formativos y lineamientos curriculares nacionales de los diferentes niveles educativos, entendidos como la base común a partir de la cual cada jurisdicción educativa elaboraría sus propios diseños curriculares. Tales propósitos y lineamientos se establecen de acuerdo al nivel (inicial, primario y secundario) y al área de conocimiento en la que se inscriben.

En el caso de la Educación Secundaria,¹⁰ dichas áreas son:

- para el Ciclo Básico: Ciencias Sociales; Formación Ética y Ciudadana / Derecho; Ciencias Naturales - Educación para la Salud; Lengua y literatura; Educación Física; Educación Artística;
- para el Ciclo Orientado de la Educación Secundaria se suman Humanidades, Filosofía, Psicología a las mencionadas para el Ciclo Básico.

Como vemos, no todas las asignaturas de la currícula secundaria están mencionadas en tanto áreas; la asignatura Historia de las Artes o Historia de las Artes Visuales (HAV), por ejemplo, no lo está.

HAV se trata de un espacio curricular específico¹¹ de algunas escuelas secundarias de *Arte*. Nos referimos a las instituciones educativas que se constituyen como la propuesta de la modalidad Educación Artística para el Nivel Secundario, y se denominan genéricamente Secundaria de Arte.¹² Esta clasificación contempla tres

¹⁰ Hacemos hincapié en este nivel educativo porque es el que corresponde al caso de análisis seleccionado: el Bachillerato de Bellas Artes de la UNLP.

¹¹ Incluimos en este caso asignaturas análogas como por ejemplo Teoría e Historia de los Procesos Artísticos, nombre que se presenta en la jurisdicción de la provincia de Buenos Aires.

¹² Así lo establecen la Ley de Educación Nacional N° 26.206, las Resoluciones del Consejo Federal de Educación (CFE) para el Nivel Secundario y las Resoluciones del CFE N° 111/10 y 120/10.

opciones: Secundaria Orientada en Arte, Secundaria de Arte con Especialidad, y Secundaria Artístico – Técnica.

El resto de las escuelas del nivel secundario, que corresponden a otras modalidades, en general no tienen (salvo excepciones, que aparecen sobre todo en secundarias orientadas a Ciencias Sociales y Humanidades) en su plan de estudios la asignatura HAV.

Tal como lo establece el artículo 8 de la Ley ESI, cada jurisdicción debe adecuar «en función de la diversidad sociocultural local y de las necesidades de los grupos etarios» (s. p.), los lineamientos curriculares generales establecidos por el Ministerio de Educación y el Consejo Federal de Educación (CFE). El mismo criterio se aplica para la implementación de la ESI en aquellas áreas y/o asignaturas que no estén mencionadas de forma directa en los lineamientos, pero que de todas formas deben ser capaces de abordar la ESI que se entiende como transversal.

Así es que una asignatura como HAV puede valerse principalmente de los lineamientos planteados para las áreas de Educación Artística,¹³ Ciencias Sociales, y Lengua y Literatura, que son aquellas de mayor proximidad disciplinar; no obstante, otras áreas que a priori podríamos considerar más distantes, como las Ciencias Naturales - Educación para la salud, Formación ética y ciudadana - Derecho, y otras, también presentan lineamientos que resultan pertinentes para la HAV. A su vez, algunos lineamientos se reiteran en diferentes áreas (Ministerio de Educación de la Nación, 2018), por ejemplo:

- «la indagación y análisis crítico sobre la construcción social e histórica del ideal de la belleza y del cuerpo para varones y mujeres» (pp. 38, 40, 42, 43, 44, 45);
- «la reflexión y análisis crítico en torno a la valoración de patrones hegemónicos de belleza y la relación con el consumo» (pp. 36, 40, 42, 43, 44, 45, 47);
- «la indagación y reflexión en torno al lugar de la mirada de los otros y las otras» (p. 42);

los cuales resultan particularmente pertinentes para ser abordados desde HAV.

En términos generales, los lineamientos apuntan a la identificación de los cambios históricos producidos en la construcción de roles de género y de formas de vinculación, así como la reflexión crítica de esas construcciones en el presente.

¹³ Si bien Educación Artística podría ser el área que primero asociemos a la asignatura HAV, su énfasis está puesto en la producción artística, a diferencia de HAV que podríamos vincular más con la producción teórica.

Particularmente se pone el foco en las representaciones, en los estereotipos que generan, y en su circulación y consolidación en los medios de comunicación.

Ya sea que el enfoque de la Historia del Arte que se lleva adelante apunte a la historia social, a la semiótica, a lo antropológico, a lo institucional, o fuera otro, los lineamientos mencionados pueden perfectamente ser abordados y problematizados desde esa asignatura, principalmente si las imágenes con las que se trabaja son entendidas en términos de *tecnología de género*. En su texto «La tecnología del género» (1989) Teresa de Lauretis acuña este concepto -retomando los postulados de Foucault en su Historia de la sexualidad- y sostiene que «el género [además del sexo], en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales -como el cine- y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana» (p. 8). Para la autora el género no es una propiedad intrínseca en los seres humanos sino «el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja», y debe pensarse «como el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos» (p. 8).

De Lauretis presenta y desarrolla cuatro proposiciones en torno al género:

- (1) El género es (una) representación, lo que no quiere decir que no tenga implicaciones concretas o reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de los individuos. Todo lo contrario.
- (2) La representación del género es su construcción, y en el sentido más simple se puede afirmar que todo el arte y la cultura occidental es el cincelado de la historia de esa construcción.
- (3) La construcción del género continúa hoy tan diligentemente como en épocas anteriores, por ejemplo, como en la era victoriana. Y continúa no sólo donde podría suponerse -en los medios, en la escuela estatal o privada, en los campos de deportes, en la familia, nuclear o extendida o de progenitura única para resumir, en lo que Louis Althusser ha llamado los aparatos ideológicos del Estado. La construcción del género continúa también, aunque menos obviamente, en la academia, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas de vanguardia y en las teorías radicales y hasta y por cierto especialmente, en el feminismo.
- (4) En consecuencia, paradójicamente, la construcción del género es también afectada por su deconstrucción; es decir por cualquier discurso, feminista u otro, que pudiera dejarla de lado como una tergiversación ideológica. Porque el género, como lo real, es no sólo el efecto de la representación sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como trauma potencial que, si no se lo contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación (p. 9).

Entender al género como representación, y a su vez como producto de tecnologías sociales, lo sitúa directamente dentro del objeto de estudio de la Historia del Arte: tanto las obras de arte como las imágenes de la cultura visual son representaciones

resultantes de tecnologías sociales. Si bien en términos de imágenes De Lauretis refiere especialmente al cine, y no a las imágenes visuales ni a las artes plásticas, resulta pertinente entenderlas también como una tecnología de género más.

Desde esta concepción, abordar la ESI y los lineamientos mencionados desde una asignatura como Historia del Arte resulta ineludible.

El Bachillerato de Bellas Artes, «Prof. Francisco A. De Santo», de la UNLP

El Bachillerato de Bellas Artes «Prof. Francisco A. De Santo» es uno de los colegios del sistema de pregrado de la UNLP; se trata de una escuela secundaria especializada. Por ser dependencia de una universidad nacional puede hacer sus propias adaptaciones jurisdiccionales de las resoluciones del CFE, no debiendo responder a la jurisdicción provincial en la que geográficamente se encuentra.

Esto permite que las decisiones que se toman puedan estar profundamente situadas en la realidad escolar. En el caso del BBA eso se ve reflejado en varios aspectos.

Uno de ellos es el plan de estudios, que cuenta con una diversidad de asignaturas y de carga horaria que difiere del resto de las secundarias especializadas. El mismo cuenta en su caja curricular con un conjunto de asignaturas de la formación general, y otro de la formación específica, es decir, artística. A partir del cambio de plan de estudios del año 2012, el Departamento de Artes Visuales (parte de la estructura de gestión del BBA) redefinió el área de reflexión sobre la producción artística. Como consecuencia de esto se crearon nuevas asignaturas, y se revisaron los niveles en que serían dictadas; Historia de las Artes Visuales es una de ellas, y se inscribe dentro de la formación específica. Actualmente, HAV tiene un régimen de cursada anual para estudiantes del lenguaje Artes Visuales, y se dicta desde 1º año de la educación secundaria hasta 6º, es decir, los y las estudiantes del lenguaje Artes Visuales¹⁴ cursan seis niveles anuales;¹⁵ mientras que en 7º año cursan Teorías del Arte Contemporáneo (TAC), en conjunto con los y las estudiantes del lenguaje Música. El primer criterio de ordenamiento de estos niveles es el cronológico, que inicia en la prehistoria y termina en la contemporaneidad; pero no es el único: en simultáneo se proponen cortes transversales, que permitan establecer cruces desde otros criterios como el temático, el conceptual, el estético, etcétera; y saltos temporales que habiliten las comparaciones entre distintos momentos históricos y/o el presente.

Otra dimensión que permite dar cuenta de las decisiones tomadas en función de la realidad escolar particular es la implementación de la ESI. Fue decisión de la escuela

¹⁴ Al ingresar a la escuela cada estudiante debe optar por un lenguaje principal: Artes Visuales o Música, que se mantendrá a lo largo de toda su trayectoria. Mientras que los y las estudiantes del lenguaje Artes Visuales cursan Historia de las Artes Visuales, los y las de Música cursan Historia de la Música.

¹⁵ Esta carga de cursada es mayor a los niveles de Historia del Arte de la carrera de Licenciatura en Historia de las Artes de la Facultad de Artes de la UNLP, que consta de nueve niveles cuatrimestrales.

que su abordaje fuera transversal, es decir, que todas las asignaturas trabajen desde la perspectiva y -desde la pertinencia disciplinar- de los lineamientos y contenidos que la ESI propone. Para eso se realizaron una serie de capacitaciones internas de las que participó la mayor parte del plantel docente, y desde 2019 los programas de cada una de las asignaturas cuenta con un apartado denominado «Abordaje de la ESI», entendiendo que el mismo puede realizarse en tanto perspectiva vincular, epistemológica, y/o a partir de contenidos específicos, o contenidos promotores (Aguerre et al., 2021) (contenidos que no refieren específicamente a la ESI pero que permiten abordarla tangencialmente).

El abordaje de la Educación Sexual Integral en la asignatura Historia de las Artes Visuales del Bachillerato de Bellas Artes

La problematización sistemática de los modos en que se aborda la ESI en el BBA puede situarse en 2016, momento en el que empezaron a sucederse capacitaciones, algunas específicas para el BBA, otras dentro del ámbito de la UNLP destinadas a los colegios.

Por aquel entonces el plantel docente a cargo de los distintos niveles de la asignatura HAV¹⁶ participó de esas instancias y comenzó a llevar a cabo una reflexión que permitió revisar sus prácticas docentes, reconociendo aquellas líneas de trabajo que eran coherentes con la enseñanza de la ESI y proponiendo nuevas.

Fruto de este proceso fueron presentados distintos trabajos en jornadas de intercambio académico,¹⁷ en la UNLP y en otras instituciones.

En uno de esos escritos, los docentes sostienen:

Como espacio de pensamiento sobre la visualidad, nuestras asignaturas [HAV y TAC] habilitan múltiples vías de entrada a los contenidos establecidos por la ESI. Por ejemplo, en relación al modo en que las imágenes y las prácticas artísticas construyen sentido en torno a las problemáticas relacionadas con la sexualidad, entendida como parte constitutiva de la condición humana.

Para ello se propone una revisión historiográfica de la historia del arte desde una perspectiva feminista: esta mirada crítica del relato de “LA” historia del arte, permite entenderla como una construcción socio-histórica que se ha enunciado desde el “universal masculino occidental”. Es necesario evidenciar ese lugar de enunciación si apuntamos a desandar el camino de preponderancia masculina (Bang et. al, 2017, p. 96).

Vemos en este fragmento un primer posicionamiento de índole historiográfico: se apunta a identificar el lugar de enunciación desde el cual se ha constituido la disciplina para revisarlo a la luz de una perspectiva que desnaturalice ese lugar histórico, la feminista. Esta perspectiva no supone únicamente rescatar del olvido histórico a mujeres que podrían haber formado parte del relato de la historia del arte, sino preguntarse, *justamente*, por qué no lo han sido, tal como lo propone Nochlin (2001).

¹⁶ Todos los niveles se agrupaban en el Área Teórica del Departamento de Artes Visuales, que se encontraba bajo la coordinación de la Lic. Noel Correbo.

¹⁷ Nos referimos a las Jornadas de Enseñanza Media Universitaria (JEMU), desarrolladas en Tucumán en 2016; las Jornadas de Historia, Arte y política, desarrolladas en Tandil en 2017; y el 1° Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina (CIEPAAL), desarrollado en La Plata en 2017.

En relación a las producciones visuales (parte central del objeto de estudio de la historia del arte), afirman que

colaboran a moldear y construir subjetividad, a la vez que permiten visualizar cuerpos otros, ampliando el espectro de lo posible en términos de corporalidad. En esta clave, la lectura de imágenes permite observar cómo se construye la imagen (ideal) del cuerpo bello, cuáles son los patrones de belleza imperantes en cada época y a qué sociedad y modo de producción responden, y reflexionar sobre la cultura visual actual y cuáles son los parámetros de cuerpo / belleza / sexualidad / felicidad imperantes, rastreando continuidades y rupturas (Bang et. al, 2017, p. 97).

Si volvemos sobre los lineamientos presentes en los documentos oficiales, esto se vincula directamente con tres de ellos que, a nivel de la Secundaria - Ciclo Orientado (Ministerio de Educación de la Nación, 2018), se repiten en varias de las áreas:

- «El análisis crítico de las diferentes formas de ejercer la masculinidad y la femineidad a lo largo de la historia» (p. 38).
- «El análisis y comprensión sobre las continuidades y cambios en las formas históricas de los vínculos entre las personas» (p. 38).
- «La indagación y análisis crítico sobre la construcción social e histórica del ideal de la belleza y del cuerpo para varones y mujeres» (pp. 38, 40, 42, 43, 44, 45).

Este proceso de revisión de los modos en que era pensada la asignatura se institucionalizó formalmente cuando la escuela propuso incorporar a los programas curriculares el apartado «Abordaje de la ESI».

En el caso de los programas de HAV, en esos apartados se replica el posicionamiento mencionado, a la vez que se explicitan los lineamientos de la ESI a partir de los cuales se enseña. Particularmente en el programa correspondiente a 3° año (Bang et al., 2022, pp. 2 - 3) se mencionan:

- El fortalecimiento de los procesos de construcción de identidad y autoestima.
- La indagación y análisis crítico sobre la construcción social e histórica del ideal de la belleza y del cuerpo para varones y mujeres.
- La reflexión y análisis crítico en torno a la valoración de patrones hegemónicos de belleza y la relación con el consumo.
- La indagación y reflexión en torno al lugar de la mirada de los/las/les otros/as/es. La reflexión y valoración del cuerpo como expresión de la subjetividad. La promoción de la autovaloración del propio cuerpo como soporte de la confianza, el crecimiento y la autonomía progresiva.

- La exploración de los diferentes lenguajes artísticos en igualdad de condiciones para todas las personas, removiendo prejuicios de género. La valoración de las propias producciones y las de los/las/les compañeros/as/es (pp. 2-3).

Esos programas dan cuenta entonces de los modos en que, a partir del marco normativo que brinda la Ley de ESI, sus lineamientos y orientaciones, se piensa su abordaje situado en el BBA, de forma coherente con las revisiones que los propios docentes llevan a cabo.

Por otro lado, en la propuesta pedagógica (Gentile, 2019) para un concurso docente de HAV I llevado a cabo en 2019, también se presenta este enfoque de abordaje de la ESI, y aparece en este caso el concepto de tema de encuadre:

Como se trata del primer nivel de la asignatura, que se sucederá hasta el 6° año de ESS, me interesa consolidar un modo de interrogarse que pueda sostenerse en los niveles posteriores. Esas interrogaciones irán, por un lado, a la formación discursiva de la historia del arte en tanto disciplina; por otro, a los modos de representación y los sentidos que producen. En relación a esto, se hará especial hincapié en los modos de representación de los cuerpos en general, y en particular del cuerpo femenino. Retomo la posición de Graciela Morgade al referirse a la investigación y la intervención educativa en ESI, quien menciona que “las regulaciones sobre la construcción social del cuerpo sexuado configuran y a la vez son configuradas por las prácticas (lo cual permite pensar en la agencia humana como margen de libertad entre diferentes opciones), a la vez que existe un sistema sexogenérico que reduce esos márgenes de libertad” (p. 85).

La representación de la mujer es uno de los grandes temas de la historia del arte. Retomo el concepto de tema de encuadre de Jan Bialostocki, que permite analizar continuidades y rupturas en los modos en que un mismo tema es representado, y los sentidos que con ciertas variaciones se le van asignando.

Se apelará a la cultura visual tomando como insumo imágenes tanto artísticas como extra-artísticas, del pasado y del presente. Se tendrán en cuenta objetivos procedimentales como la lectura, análisis y producción de textos, el trabajo en grupos, la oralidad, la descripción, definición, justificación, comparación, etc. (pp. 10 - 11).

Esa propuesta pedagógica, que incluye actividades para cada una de las unidades que integran el programa de HAV I, presenta como Trabajo Práctico Integrador de los contenidos de todo el año la siguiente consigna:

Trabajo práctico final

A lo largo del año vimos cómo las imágenes van cambiando a lo largo de la historia. Estos cambios los podemos observar en **quiénes las hicieron / quiénes las ven (emisores y receptores/productores y consumidores)**

cuándo y dónde fueron hechas (contexto)

para qué fueron hechas (sentido-función)

qué representan (temas) y cómo lo representan (estilo)

de qué (materiales)

cómo (técnicas/procedimientos)

con qué (herramientas)

en qué están hechas (soporte)

A su vez, también vimos que hay ciertos aspectos de las imágenes que permanecen, es decir, se mantienen a lo largo de la historia. La historia del arte, entonces, presenta tanto **continuidades** como **rupturas**, cuyo análisis nos permite entender las características de cada imagen particular.

En este caso, vamos a tomar un **tema** recurrente: la representación de la figura femenina. Acá podemos ver tres casos en los que el mismo tema es representado de formas y con fines diferentes:

| | | |
|---|--|---|
|  |  |  |
| <p>Venus de Willendorf Museo de Historia Natural, Viena, Austria Paleolítico h. 22000 y 20000 aC Piedra caliza Altura: 11 cm</p> | <p>Shepsi y su esposa Nikaouathor Museo de Arte Egipcio, El Cairo, Egipto Imperio Antiguo, V Dinastía h. 2400 aC Piedra caliza policromada Altura: 66 cm</p> | <p>Afrodita de Melo (o Venus de Milo) Museo del Louvre, París, Francia Helenismo h. 130 y 100 aC Mármol blanco Altura: 211 cm</p> |

El trabajo a realizar consiste en **redactar una reflexión personal** a partir de observar las diferencias y similitudes, continuidades y rupturas que presentan estas imágenes. Empleá los términos **belleza, armonía, jerarquía, fecundidad, rito, sociedad, nomadismo, sedentarismo, poder**, y ayudate de los elementos de análisis antes mencionados.

Podés incorporar en la reflexión imágenes que representen este tema en la actualidad. Podés utilizar la bibliografía que consideres, pero con la que empleamos a lo largo del año es suficiente. Siempre que hagas una cita (copies textualmente o reformulando los dichos de algún autor) tenés que indicar de dónde fue tomada. **Extensión mínima: 20 renglones.**

Figura 5. Consigna de trabajo práctico integrador de la asignatura Historia de las Artes Visuales I (BBA, UNLP), (Gentile, 2019)

Si bien en la consigna no se menciona el concepto tema de encuadre de forma explícita, podemos encontrarlo en la mención a «un tema recurrente: la representación de la figura femenina». La incorporación de este constructo teórico habilita lecturas comparativas que permiten evidenciar la construcción socio-histórica del género, de la construcción del cuerpo, del cánon, del ideal de belleza, etcétera; y habilita a extender esa comparación pudiendo interpelar el presente.

Esta actividad, así planteada, con el eje puesto en el tema de encuadre, permite abordar entre otros los siguientes lineamientos planteados para la Educación Secundaria - Ciclo Básico (Ministerio de Educación de la Nación, 2018):

- «El conocimiento de diferentes formas de división del trabajo y de la propiedad, así como de las distintas modalidades de producción, distribución, consumo y apropiación atendiendo a las diferencias y desigualdades que, a lo largo de la historia, se han establecido entre varones y mujeres en su participación en estos procesos sociales» (p. 31).
- «La comprensión de distintos sistemas de conocimientos y creencias, profundizando en el análisis de diversas formas de prejuicio y discriminación en diferentes sociedades, atendiendo especialmente a aquellas que afectan la participación de mujeres y varones en diferentes espacios y procesos sociales: familiares, laborales, políticos; públicos y privados» (p. 31).
- «La reflexión y análisis crítico en torno a la valoración de patrones hegemónicos de belleza y la relación con el consumo» (pp. 36, 40, 42, 43, 44, 45, 47).

Este mismo procedimiento analítico que se sirve de la herramienta teórica tema de encuadre puede replicarse en todos los niveles de la asignatura y funcionar como un hilo conductor que abre la pregunta sobre las continuidades y las rupturas que es central y constitutiva de la disciplina -como sostiene Bialostocki (1973) al afirmar que la historia del arte es una «continua lucha entre tradición e innovación» (p. 111)-; continuidades y rupturas que podremos observar tanto en la dimensión formal como en el contenido (si es que esa dicotomía resultara posible) de la obra o imagen que se esté analizando.

A su vez, para la enseñanza de la ESI resulta particularmente útil el tema de encuadre de la figura femenina desnuda, ya que nos inscribe directamente en preguntas en torno al género y la sexualidad, y resulta ser un constructo teórico que habilita el abordaje de los lineamientos curriculares a los que hemos hecho referencia. Este tema

de encuadre es el que mejor permite poner en evidencia la representación del mundo desde la mirada masculina, que ha sido estructurante de la construcción del relato de esa historia del arte hegemónica, universal, masculina y occidental. Particularmente en relación a la enseñanza de la HAV en el BBA, también permite trabajar desde la perspectiva que sostiene el equipo docente, que hemos visto explicitada en las ponencias académicas, los programas y la propuesta de concurso mencionada.

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

En el presente trabajo partimos de la noción de tema de encuadre, y especialmente del desnudo femenino, para desde allí llevar adelante un análisis de un conjunto de pinturas de arte argentino del siglo XIX y principios del XX. Luego, teniendo como premisa que esa categoría de análisis resulta pertinente para la enseñanza de la Educación Sexual Integral planteamos cuestiones generales en torno a ésta y específicamente a su abordaje desde la disciplina Historia del Arte, tomando como estudio de caso el Bachillerato de Bellas Artes y la asignatura Historia de las Artes Visuales.

Tras haber transitado por ese recorrido pudimos dar cuenta de que la Historia del Arte como asignatura de la Educación Secundaria Obligatoria resulta un espacio sumamente pertinente para la enseñanza de la Educación Sexual Integral. Particularmente en el Bachillerato de Bellas Artes, este abordaje se da de forma sostenida y sistematizada, y con una clara inscripción institucional tal como hemos podido observar a partir de las distintas fuentes consultadas.

A su vez, hemos comprobado que la noción de tema de encuadre, propia del campo de la historia del arte, es una herramienta conceptual de gran utilidad para el trabajo en torno a la ESI en la asignatura HAV y, nos atrevemos a decir, podría serlo también en otras asignaturas.

Esta herramienta, que puede aplicarse en los distintos años de la Educación Secundaria, al habilitar la realización de análisis comparativos en perspectiva histórica, se adecua a varios de los lineamientos curriculares propuestos desde el Programa que establece la Ley Nacional N° 26150, colaborando a facilitar que se garantice el derecho de todos los educandos a recibir Educación Sexual Integral.

Por otro lado, más allá del caso del BBA, el análisis que hemos realizado previamente de escenas de *toilette* presentes en el grupo de pinturas argentinas seleccionadas, funciona como un ejemplo del tipo de reflexión que puede llevarse a cabo gracias al empleo de la categoría de tema de encuadre, y que podría trasladarse a otros conjuntos de obras, a otros contextos; e incluso otros temas de encuadre podrían sumarse para ampliar el estudio.

Al observar en conjunto la selección de obras incluidas en el desarrollo de este trabajo (pinturas con escenas de *toilette* y esculturas presentes en la consigna del Trabajo Práctico Integrador analizado) podemos dar prueba de que la categoría de tema del encuadre (en este caso, específicamente del desnudo femenino), permite la problematización de esas representaciones y la detección de la presencia de continuidades e irrupciones de lo nuevo, independientemente del período histórico al que pertenezcan; y habilita también la posibilidad de extender ese trabajo a representaciones contemporáneas interpeladas de forma tanto diacrónica como sincrónica.

Los casos analizados en este trabajo se encuadran en los grandes medios artísticos (pintura y escultura), pero creemos que la misma potencia que reviste el empleo de la categoría tema de encuadre en estas imágenes también se pondría en juego al ampliar el recorte e incluir obras donde los límites disciplinares se vuelven difusos, como sucede en el arte contemporáneo.

REFERENCIAS

- Aguerre, A. et al. (2021). Talleres de ESI en el BBA: gestión y planificación, experiencias y resonancias. En AAVV. (2023). *Experiencias educativas en torno a la ESI: saberes, debates y desafíos*. Edulp. Edición en curso.
- Aguirre Pizarro, N. (2006). *Señoritas de salón*. Malas Palabras Buks.
- Argan, J. C. (1975). *El arte moderno 1770-1970*. Fernando Torres.
- Bang, N. et al. (octubre de 2016). Abordaje de la Ley de Educación Sexual Integral desde la perspectiva de la Historia de las Artes Visuales [Objeto de conferencia]. Jornadas de Enseñanza Media Universitaria Pedes in terra ad sidera visus: revisando prácticas docentes, Consejo de Escuelas Experimentales, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, Argentina. <https://www.academica.unt.edu.ar/noticias/pdf/LIBRO%20JEMU%20-%20VERSION%20FINAL%20PARA%20GRABAR.pdf>
- Bang, N. et al. (junio de 2017). *La ESI desde la perspectiva de la Historia de las artes visuales en el BBA, UNLP* [Objeto de conferencia]. V Jornadas Internacionales y VIII Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política, Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro, Tandil, Argentina. <https://dhtarte.files.wordpress.com/2015/03/actas-jinhap-2017.pdf>
- Bang, N. et al. (2022). Programa de Historia de las Artes Visuales III [Documento interno]. Bachillerato de Bellas Artes, La Plata, Argentina.
- Bialostocki, J. (1973). *Estilo e iconografía*. Barral.
- Busse Corbalán, M. E. et al. (octubre de 2017). *La enseñanza de la historia del arte en perspectiva de género. Reflexiones desde el Bachillerato de Bellas Artes (UNLP)* [Objeto de conferencia]. 1° Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/view/866/857/2854-1>
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Macmillan Press.
- Gentile, L. (2019). *Propuesta Pedagógica Concurso docente Historia de las Artes Visuales 1° ESB* [Documento interno]. Bachillerato de Bellas Artes, La Plata, Argentina.
- Ley 26206 de 2006. Ley de Educación Nacional. 28 de diciembre de 2006. D. O. No. 31062.

- <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/120000-124999/123542/norma.htm>
- Ley 26150 de 2006. Ley Programa Nacional de Educación Sexual Integral. 24 de octubre de 2006.
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/120000-124999/121222/norma.htm>
 - Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos*. Fondo de cultura económica.
 - Ministerio de Educación de la Nación. (2018). *Lineamientos Curriculares para la Educación Sexual Integral*. Ministerio de Educación de la Nación.
<http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL006683.pdf>
 - Nochlin, L. (2001). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?. En: Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. (comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana.
<https://adultosmayores.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2020/08/NOCHLIN-L-Por-qu%C3%A9-no-han-existido-grandes-artistas-mujeres.pdf>
 - Palermo, A. (2010). El posimpresionismo porteño como vehículo de crítica social de Valentín Thibon de Libian. *Adversus*, VII, 18, 179-188.
<http://www.adversus.org/indice/nro-18/articulos/09VII-18.pdf>
 - Prodoscimi, A. y Amigo, R. (comps.) (2010). *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*. Arte Gráfico Editorial Argentino.
 - Resolución CFE 111 de 2010. La Educación Artística en el Sistema Educativo Nacional. 25 de agosto de 2010.
<http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/normas/14862.pdf>
 - Resolución CFE 120 de 2010. Criterios generales para la construcción de la Secundaria de Arte y Apoyo al diseño del Plan Jurisdiccional para la modalidad Artística - Planes de Mejora Institucional. 30 de septiembre de 2010.
http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/normas/RCFE_120-10.pdf
 - Walkowitz, J. (1992). Sexualidades peligrosas. En Duby, G. y otros (dir.). *Historia de las mujeres en Occidente*. Taurus.

ANEXO



Figura 1. Ignacio Manzoní, *Mercado de esclavas* (ca. 1881). Óleo sobre tabla, 39 x 30 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes



Figura 2. Prilidiano Pueyrredón, *La siesta* (1865). Óleo sobre tela, 100 x 122,5 cm. Colección privada



Figura 3. Édouard Manet, *Nana* (1877). Óleo sobre tela, 154 x 115 cm. Kunsthalle, Hamburgo



Figura 4. Valentín Thibon de Libian, *La presentación* (1918). Óleo sobre tela, 76 x 64 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes