

## **El uso de la imagen y los aportes de Walter Benjamin en los espacios culturales santafesinos: el caso del dispositivo «La Gioconda y sus intervenciones» en el El Molino, Fábrica Cultural**

Yamila del Corazón de Jesús Jullier

Facultad de Humanidades y Ciencias  
Universidad Nacional del Litoral

### **Resumen**

El Tríptico de la Imaginación es un proyecto del Ministerio de Cultura e Innovación de la Provincia de Santa Fe. Está compuesto por tres espacios (El Molino, La Redonda y La Esquina Encendida), cada uno con características particulares que componen su estética, su propuesta pedagógica y artística.

Este trabajo se propone analizar El Molino, Fábrica Cultural, donde el uso de la imagen es fundamental ya que carga de sentido al espacio, lo completa y articula con la técnica artesanal y la poética, conjugando así varias formas de vivir el arte y la artesanía. En El Molino se propone un acercamiento de la sociedad a los espacios culturales, así como una nueva construcción de las miradas sobre el arte que rompen con las ideas tradicionales, las interpela y pone en discusión.

Procuró observar estas nuevas formas y miradas desde mi propia articulación conceptual, gestada en

### **Palabras clave:**

estudios visuales, espacios culturales santafesinos.

una experiencia subjetiva con el espacio, enlazando las corrientes de los Estudios Visuales, principalmente los aportes de Inés Dussel (2009), con la propuesta de Walter Benjamin (1936) sobre el arte y la reproductibilidad técnica. Para ello me centraré particularmente en un dispositivo lúdico–pedagógico de El Molino: «La Gioconda y sus intervenciones».

Abstract

**The use of the image and the contributions of Walter Benjamin in Santa Fe cultural spaces: the case of El Molino, Fabrica Cultural**

**Keywords:**

visual studies, Santa Fe cultural spaces.

The *Triptych of Imagination* is a project of the Department of Culture and Innovation of the province of Santa Fe. It consists of three areas: The Mill, The Light Corner, and The Eave. Each of them has special characteristics that define their aesthetics and their pedagogical and artistic proposal. I intend to analyze El Molino, Cultural factory (The Mill). The use of image in this space is essential, because its image completes it and it articulates it with craftsmanship, thus combining various forms of experiencing art and crafts. El Molino proposes an approach from the society to cultural spaces, as well as a new way of looking at art, that parts from traditional ideas.

I intend to observe these new approaches and looks from my own conceptual articulation, gestated in a subjective experience with space, linking the currents of Visual Studies, mainly Inés Dussel's contributions, with Walter Benjamin's proposal on art and technical reproducibility. In order to do all this, I will focus particularly on a ludic–pedagogical device of the Molino: «The Gioconda and Its interventions».

Resumo

**O uso da imagem e as contribuições de Walter Benjamin nos espaços culturais santafesinos: o caso do dispositivo «A Gioconda e suas intervenções» em O Moinho, Fábrica Cultural**

O tríptico da Imaginação é um projeto do Ministério da Cultura e Inovação da Província de Santa Fé. Está composto por três espaços (O Moinho, A Redonda e A Esquina Acessa) cada um com características particulares que compõem sua estética, sua proposta pedagógica e artística.

Proponho-me analisar particularmente O Moinho, Fábrica Cultural. O uso da imagem neste espaço é fundamental, já que o preenche de sentido, o completa e articula com a técnica artesanal e a poética, conjugando assim várias formas de viver a arte e o artesanato. No Moinho propõe-se uma aproximação da sociedade aos espaços culturais, bem como uma nova construção dos olhares sobre a arte, que rompem com as ideias tradicionais, as interpela e coloca em discussão.

Tento observar estas novas formas e olhares da minha própria articulação conceptual, gestada numa experiência subjetiva com o espaço, enlaçando as correntes dos Estudos Visuais, principalmente as contribuições de Inés Dussel (2009), com a proposta de Walter Benjamin (1936) sobre a arte e a reprodutibilidade técnica. Para isso focarei particularmente num dispositivo lúdico-pedagógico do Moinho: «A Gioconda e suas intervenções».

---

**El Molino, Fábrica cultural:  
el juego de los discursos visuales**

El Molino, Fábrica Cultural está ubicado en el centro de la ciudad, convoca un público amplio en cualidad etaria y

socioeconómica. Tanto su pasado histórico como su forma edilicia rememoran el ambiente fabril, por lo que en su interior la construcción artesanal es la matriz que se entrelaza con el arte, la estética y

el espacio lúdico. Además, se encuentra dividido en tres materialidades que sectorizan y le dan forma al espacio: papel, madera y textiles, separados en pisos distintos. En cada uno de ellos se observa una composición general con una línea de producción fabril, rodeada por propuestas individuales atravesadas por la misma lógica, llamadas «dispositivos». El uso de la imagen es fundamental en El Molino, ya que carga de sentido el espacio, lo completa y articula con la técnica artesanal y con la poética, entendiendo como una característica propia de todos los espacios culturales la conjugación de varias formas de vivir el arte y la artesanía.

Adentrándome en el análisis de El Molino, uno de los dispositivos del piso del papel es «La Gioconda y sus intervenciones». Visualmente, aparece en él una réplica de *La Gioconda*, de Leonardo Da Vinci (1503), colocada en una tarima en el suelo, que debe verse desde arriba, siendo este un ángulo poco usual para la observación de obras artísticas. Sobre la pared posterior se alzan tres ficheros con imágenes de *La Gioconda* simulando ser postales: los ficheros de los extremos contienen postales con la imagen de *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci mientras que el fichero del medio contiene postales con obras de artistas que han intervenido *La Gioconda*, por ejemplo, Duchamp

(1919), Botero (1959). Para completar el espacio visual del dispositivo se suma una barra en la pared a modo de escritorio, en la parte inferior de los ficheros, para que el público pueda realizar la propuesta lúdica.

Dicha propuesta lúdico-pedagógica consiste en intervenir una postal de «la Mona Lisa» con dibujos de objetos previamente dispuestos para ello (pelo, celular, sombrero, etc.). Sin embargo, la novedad reside en el hecho de que la función pedagógica excede los criterios simples de búsqueda de un conocimiento y abre a una pregunta: estas obras, ¿son arte o son meras copias?

Para indagar en la propuesta visual y pedagógica del espacio cultural, como en la propuesta particular descrita del dispositivo, podemos recurrir a categorías de análisis propuestas por los estudios visuales. Estos estudios se ordenan, en palabras de Nicholas Mirzoeff (2009), desde una práctica que tiene que relación con los modos de ver, con los sentidos del espectador. En este sentido, Nelly Richard (2006) argumenta que podemos analizar el universo de las imágenes en sus más variadas formas de tecnologización, mediatización y socialización, cualquiera sea la procedencia y circulación de las imágenes, sin importar la distinción arte/no arte en lo estético.<sup>1</sup>

1 Cuando la autora habla de tecnologización se refiere a las formas técnicas en las que las →

Desde este posicionamiento El Molino supera la concepción arte/no arte heredada de la Historia del Arte, entendiendo a la imagen y a la cultura visual en términos de Inés Dussel (2009a): la cultura visual no sería solamente un repertorio de imágenes, sino un conjunto de discursos visuales, que constituyen posiciones y que están inscriptos en prácticas sociales, asociados con instituciones que nos otorgan el derecho a la mirada. Esto lo podemos ejemplificar con el espacio visual del piso de textiles, donde se le otorga un rol fundamental al oficio de la costurera, principalmente su rol social, y se intenta borrar la línea de separación entre el oficio artesanal y el arte sacro, homenajando a la costura y observando sus creaciones estéticas.

Dussel (2009a) centra su análisis en la imagen comprendida en el ámbito escolar, argumentando que la escuela como la forma institucionalizada de educación, ha observado a las imágenes en términos morales y ha participado de la formación de una cultura de la imagen. Me parece menester entrelazar El Molino con la escuela, ya que comparten tanto objetivos pedagógicos como formatos institucionales —ambos pertenecen al ámbito

público— y se entrecruzan cuando el espacio cultural abre sus puertas a las instituciones educativas para que transiten sus propuestas.

Por lo tanto, no es mi intención contraponer El Molino a la escuela sino observar su trabajo, incluso, en diálogo con esta. La imagen es entendida como una práctica social, en línea con Inés Dussel (2009a) que propone a la imagen como un acontecimiento en el que operan los sujetos, y no como un simple símbolo iconográfico. Por lo tanto, siendo la escuela la institución pública más importante en la promoción del sentido común de la cultura visual, los espacios culturales —en cuanto también son públicos y demarcan proyectos políticos específicos— proponen la desestructuración del sentido de las imágenes «comunes» o conocidas, en pos de una reflexión más crítica.

Al trabajar con gran cantidad de niños, y sobre todo con escuelas que tienen el espacio particularmente abierto para su visita, El Molino opera en el sentido pedagógico. Las instituciones escolares utilizan la imagen para atraer la atención del alumno, pero no las ideologiza<sup>2</sup> como parte de la cultura contemporánea. El

---

imágenes han sido reproducidas o intervenidas, con mediatización alude a la lógica que se le quiere asignar y al mensaje que pretende que alcance y habla de socialización porque las imágenes se encuentran en un espacio público, formado y transitado por la sociedad donde se interrelacionan los sujetos entre sí y con las obras y propuestas (Richard, 2006).

<sup>2</sup> Dussel (2009a:186) propone que la misión de la escuela sea la de trabajar para la deconstrucción →

Molino, por el contrario, inscribe a las imágenes en un argumento cultural, porque entiende que la imagen tiene un valor en sí misma, y no se entiende simplemente como subordinada o subsidiaria de otros saberes. Por eso, el espacio no intenta enseñar a través de la imagen, sino por la imagen misma.

La escuela y El Molino tienen cada uno su propia historicidad y su propia gramática y buscan adaptarse al tiempo y lugar institucional, de forma diferente. El proyecto del Tríptico de la Imaginación entiende a la imagen —y a lo que causa en los sujetos—, no como una imagen *per se*, sino teniendo en cuenta la existencia de dicha imagen en el contexto de ciertas culturas visuales, tecnológicas y ciertas formas de relación social, lo que Dussel llama dispositivos de lo sensible: «El entendimiento de la imagen no va fuera de la palabra, pero tampoco de un cuerpo que se pone en movimiento, que conmueve y que se emociona» (2009a:191), y es en esa línea en la que se trabaja el arte y su deconstrucción en el dispositivo de *La Gioconda*, acercando la obra de arte al cuerpo.

La imagen nunca está sola, por lo que se configura como algo más que una representación iconográfica: es una práctica social, que supone un trabajo u operación colectiva o individual. Así, en el dispositivo «La Gioconda y sus intervenciones» se pone en jaque el sentido común del uso de la Mona Lisa y se intenta abrir una crítica a la operación social que le ha dado un sentido a la imagen pintada por Leonardo.

Los dispositivos lúdico–pedagógicos del Tríptico de la Imaginación cuentan con coordinadores que intentan poner en marcha tanto la propuesta artística como poética y crítica de cada uno. En el caso de las intervenciones de *La Gioconda*, cuando el coordinador pregunta: «¿Quién es esta señora?», como disparador, las respuestas varían según la edad: «La mamá de Jesús» es una respuesta corriente de los niños. «La Mona Lisa, del *Código da Vinci*», suelen responder los adolescentes, retomando el halo de misterio que se ha desenvuelto frente a esta imagen en los últimos años<sup>3</sup> (que casualmente también tiene que ver con la religiosidad

---

ideológica de la imagen, contrariamente a la simple utilización de recursos visuales para explicaciones educativas que no ponen en juego la carga ideológica que presenta cada representación visual.

3 El libro *El código Da Vinci*, de Dan Brown (2003), junto con la película homónima del director Ron Howard (2006), alcanzaron un gran éxito en todo el mundo. El argumento del libro parte de una teoría de conspiración relativa al Santo Grial y al rol de María Magdalena en el cristianismo, basándose en las obras de Leonardo Da Vinci para resolver de manera detectivesca el misterio. La Mona Lisa esconde en esta historia las claves para resolver los misterios ocultos hace 2000 años, dotándola de un rol enigmático que llama la atención por sobre su carga artística.

cristiana). Por su parte, los adultos suelen reírse, decir «la Mona Lisa», un «cuadro famoso», «una verdadera obra de arte».

Luego, el coordinador cuenta la historia del cuadro, desde 1911, cuando es robado del Museo del Louvre y mantenido oculto por tres años. Tras ese lapso, la imagen es reproducida de forma estrepitosa por artistas copistas, por artistas que crean otras obras basándose en el cuadro original de Da Vinci y por la reproducción técnica de postales para su difusión, consiguiendo así que una gran masa de personas la conozca, aun sin ser el público habitual de los museos.

A continuación, el coordinador encargado del dispositivo procede a comentar que algunos artistas retomaron la obra de Da Vinci y la intervinieron para crear una nueva, mostrando los cuadros que se encuentran más arriba. La transformación de la imagen sacra de *La Gioconda* produce generalmente risa. Entonces, se pregunta: ¿Estas obras son arte o son mera copia? Misterios.

Después de la introducción comienza el trabajo técnico, cuando el público debe pegar las imágenes en forma de figuritas (sombreros, elementos tecnológicos, peinados, lentes y otros accesorios) para modificar la imagen de *La Gioconda* y crear una nueva. Al terminar, se sella la postal intervenida con un sello que dice «Auténtica Gioconda» (en referencia a las obras realizadas por copistas oficiales) y se les pregunta de nuevo: ¿Esto es arte o son

copias? Ante la diversidad de respuestas se deja abierto el interrogante sobre la validez o autenticidad de las obras realizadas o de las obras de Picasso, Duchamp y Botero mencionadas anteriormente.

*La Gioconda* se ha instaurado en nuestra cultura visual no solamente como la representación icónica de una mujer del siglo XIV, sino que se encuentra cargada también de un sentido social propio: representa el arte sacro, el museo, el misterio, la lejanía. Intervenir esa imagen pone en jaque la rigidez de la obra, dado que a partir de la reproductibilidad técnica (Benjamin, 1936) es el espectador quien le da su sentido nuevo y se acerca a ella.

Puede considerarse entonces que los espacios del Tríptico acercan las propuestas artísticas a la sociedad, en la línea que Nicholas Mirzoeff (2009) llama contravisualidad. Según Mirzoeff (2009), la visualidad es la capacidad de ver más allá de lo concreto, de tomar una perspectiva amplia, pero esta perspectiva solo puede encararla una persona especial, el héroe, no la persona común que es incapaz de visualizar porque está distraída con los encantos de la modernidad. El Molino se encamina en el uso democrático de la visualidad, y eso es lo que llamamos contravisualidad: es la respuesta a la visualidad aristocrática que le niega el derecho a mirar a la mayoría. La contravisualidad es la posibilidad de afirmar una ciudadanía que puede crear un mapa visual de lo social, con imágenes que están vivas en

cuanto son formas de vida y parte nuestra (Mirzoeff, 2009). Los espacios culturales del Tríptico se inscriben en este pensamiento del uso de la imagen, al acercar incluso al cuerpo y al movimiento una imagen de una obra «de museo».

Retomando a Richard (2006), podríamos afirmar que es necesario salirse de la ideología de la obra artística para defender el arte como ejercicio, como el movimiento procesual que conduce a la obra de arte, pero que no la limita, sino que la desborda. En el dispositivo descripto se le asegura al niño (o adulto) que la intervención que realizó es arte, no solo como resultado, sino como proceso. El arte crítico busca el significado como algo producido activamente y no institucionalizado, en otras palabras, no hay una sola forma de intervenir ni de ver *La Gioconda*.

#### **«La Gioconda y sus intervenciones»: reproducción, autenticidad y participación**

El dispositivo creado en torno a la obra de Da Vinci referencia específicamente a la intervención y la reproducción técnica de la obra artística. Al presentar al público la historia de *La Gioconda*, narrando la reproducción en masa de las postales con la imagen del cuadro, explicando que las copias «originales»<sup>4</sup> cotizan cada

vez más en el mercado y, al mostrar al público las obras basadas en la imagen de *La Gioconda*, se acerca al público a cuestionamientos que podrían analizarse con las categorías de Walter Benjamin (1936).

Este introduce el concepto de aura como manifestación irreplicable de una lejanía. En otras palabras, el aura en las obras de arte es la formulación del valor cultural en categorías de percepción espacio-temporal. En este sentido, el aquí y ahora de la obra configuran su autenticidad, en otras palabras, la existencia irreplicable a la que estuvo sometida la obra: las alteraciones físicas por el paso del tiempo o el cambio de propietarios. Por lo tanto, la autenticidad no puede ser copiada ni reproducida con la utilización de reproductibilidad técnica, ya que contiene todo lo que desde su origen se puede transmitir, su testimonio histórico. En consecuencia, al ser reproducida, pierde autoridad.

Para el autor, el aura, como manifestación irreplicable de una lejanía, se atrofia con la reproducción técnica pues esta desvincula a la obra de arte del ámbito de la tradición, la obra deja de ser utilizada para lo que fue creada, para una «lejanía», y se la desplaza de su espacio ritual: la masifica en lugar de dejarla irreplicable. En este sentido, la unicidad de la obra se

<sup>4</sup> Se entiende por originales a las copias del cuadro realizada por copistas oficiales del museo, que son seriadas para su venta.

identifica con su conexión en el contexto de la tradición y el culto. La función ritual forma parte del aura, ya que el valor único de la obra auténtica se funda en su origen. La reproductibilidad técnica emancipa la obra de su existencia cultural, porque deja de ser arte para culto, y pasa a tener un rol político: es creada para ser reproducida.

Vale remarcar que el arte y su percepción se modifican históricamente. Los cambios de sensibilidad se correlacionan con las transformaciones sociales. Válido también para nuestra época, Benjamin sostiene que los condicionamientos sociales afectan al aura, en el momento en que las masas introducen la necesidad humana de acercarse espacialmente a los objetos a partir de su reproducción, es decir, de la copia. La imagen, como singular y perdurable, ve desmoronada su aura con la reproducción, víctima de repetición.

Pero no importa aquí solo el hecho de que una obra se presente ante las masas, siendo imposible organizar y controlar la recepción que tendrán de dicha obra, sino también las transformaciones y condicionamientos sociales que se expresan en la percepción. El aumento de espectadores modifica especialmente la forma de participación, porque la masa sumerge en sí misma a la obra. La obra de arte reproducida se desvincula de la tradición pero se actualiza en el encuentro con los receptores, con un público que ahora es partícipe.

Benjamin argumenta que con la reproductibilidad técnica el valor cultural

de la obra —aquello para lo que fue creada— es desplazado por el valor exhibitivo. A medida que se libera a la obra de la tradición, aumenta la posibilidad de exhibición, sobre todo con el aumento de la reproducción, que desliga al arte de su fundamento cultural, y por lo tanto modifica la función artística.

Si analizamos el dispositivo previamente descrito, *La Gioconda* expuesta en la tarima es observada desde un ángulo extraño, no común para la exposición de una obra, aunque es una representación fiel de la original en su tamaño (Figura 1). Evidentemente, es una reproducción técnica, una impresión digital colocada sobre la madera que la gente suele usar para sentarse. La forma y el contenido son los mismos, pero, siguiendo la línea de Benjamin, la obra ha perdido por completo su aura. Esta reproducción no tiene la carga histórica del cuadro original de Leonardo Da Vinci, no trae consigo su testimonio histórico ni su tradición y su función cultural no permanece. Aunque pueda ser completamente idéntica, ni su materialidad ni su tradición son las mismas.

Por otra parte, observar las obras de autores que reproducen *La Gioconda* intervenida (Duchamp, 1919; Botero, 1959) es el momento que más conflicto trae al público a la hora de poner en juego el pensamiento crítico en la idea de arte. En categorías de Benjamín, estas reproducciones han modificado totalmente



Figura 1. El dispositivo «La Gioconda y sus intervenciones».

el aura de la obra de arte. Sus cargas culturales e históricas (tanto al momento de ser pintadas como observadas) son completamente diferentes al contexto en el que Da Vinci produjo *La Gioconda*. Por lo tanto, lo que se quiere transmitir, lo que le da sentido y esencia es diferente. El aura cambió porque lo que se quiere transmitir ha cambiado.

Sostengo que en la actualidad el aura de la obra artística, en El Molino, se fundamenta en el arte basado en la contravisualidad, y su valor cultural es precisamente la cercanía a las masas. Estas obras se exponen no solo para ser exhibidas, sino para ser resignificadas, desconfigurando la tradición del arte, tocando y redescubriendo las funciones sociales de las obras. Los estándares del capitalismo tampoco juegan un rol en estos espacios que están destinados a la democratización del arte, y no a la mercantilización del mismo, por lo que la exhibición y la resignificación de las obras artísticas y de las imágenes pueden leerse en el sentido de politización del arte (Benjamin, 1936), siendo el arte mismo algo producido activamente y no institucionalizado, en el sentido que propone Richard:

Es necesario salirse de la ideología de la «obra» para defender el arte como «ejercicio», es decir, como «el movimiento procesual que conduce a la obra de arte» pero que siempre la desborda y la transgrede porque la energía transformacional de su productividad significativa funciona

como un excedente inagotable. El arte crítico busca «diseminar una concepción del significado como algo producido activamente y no como algo pasivamente (institucionalmente) recibido» (Richard, 2006:106).

Cuando cada persona del público interviene en la formación del *collage* a través de las postales y las figuritas, comienza un proceso de modificación de la imagen «original» de la Mona Lisa, y por lo tanto la imagen misma se subjetiviza, se trasmite en el propio sentido del sujeto participante. En el mismo sentido, el crítico de arte contemporáneo Taverna Irigoyen (1995) sostiene que la recreación es un camino válido, porque no es copia ni imitación, ni falta de identidad ni de expresión, sino que interviene la carga emotiva de quien copia, reinterpretando lo que ve, buscando otra dimensión formal y espiritual. La recreación aquí es arte en movimiento.

El Molino, Fábrica Cultural, se presenta como un espacio en el que el arte se desconfigura, se desliga de su rol tradicional, sujeto a lo sacro y lejano, y se acerca a la sociedad para ser repensado, criticado, retomado y resignificado. Esto ha sido observado en un dispositivo específico, aunque podrían investigarse otros, a lo largo de los tres pisos. La democratización del arte debe ser el fin último de los nuevos proyectos culturales, movilizandolos sentimientos y encarando nuevas perspectivas.

### Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.
- DUSSEL, I. (2009a). Escuela y cultura de la imagen: los nuevos desafíos. *Nómadas*, (30). Universidad Central Colombia.
- ——— (2009b). Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo. *Propuesta Educativa*, (31). Buenos Aires: FLACSO.
- RICHARD, N. (2006). Estudios Visuales y políticas de la mirada. En Dussel, I. y Gutiérrez, D. (Comps.). *Educación la mirada. Políticas pedagógicas de la imagen*. Buenos Aires: Manantial.
- TAVERNA IRIGOYEN, J.M. (1995). Copiar/Crear. *La actualidad. Arte y Cultura*, XVIII. Segunda Época.