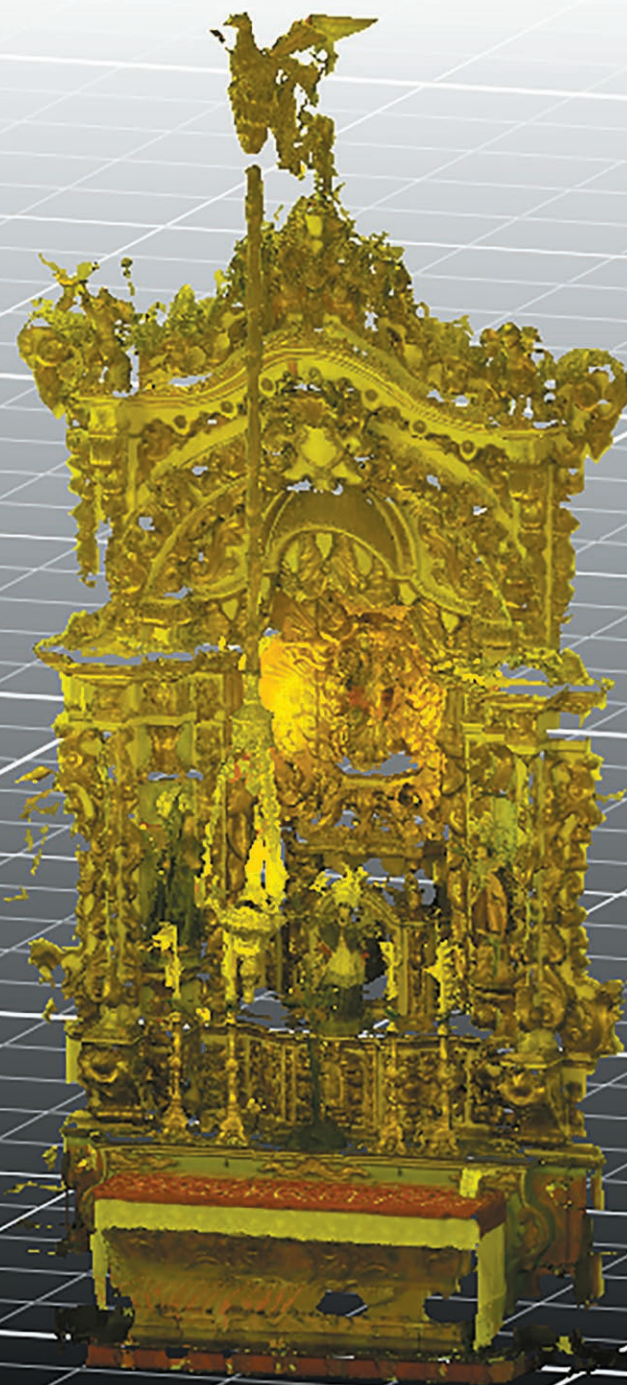




**3/2021**

# **Quaderni Culturali IILA**

**Las artes en Latinoamérica a través de  
las Humanidades Digitales**



## **IILA - Organizzazione Internazionale Italo-Latino Americana**

Antonella Cavallari  
*Segretario Generale*

Gianandrea Rossi  
*Direttore Esecutivo*

Jaime Nualart  
*Segretario Culturale*

Sarah Cordero-Pinchansky  
*Segretario Socio Economico*

María Florencia Paoloni  
*Segretario Tecnico Scientifico*

### **Paesi Membri IILA**

Argentina, Stato Plurinazionale di Bolivia, Brasile, Cile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, Italia, Messico, Nicaragua, Panama, Paraguay, Perù, Repubblica Dominicana, Uruguay, Repubblica Bolivariana del Venezuela





# **QUADERNI CULTURALI IILA**

**Las artes en Latinoamérica a través  
de las Humanidades Digitales**

n. 3 – 2021

## Quaderni Culturali IILA

DIRETTORE EDITORIALE / EDITOR-IN-CHIEF

Jaime Nualart  
*IILA Cultural Secretary*

DIRETTORE RESPONSABILE / DIRECTOR

Gianandrea Rossi  
*IILA Executive Director*

EDITORI / EDITORIAL MANAGERS

Chiara Stella Sara Alberti  
*Universidad de Granada, España*

Cristóbal F. Barría Bignotti

*Deutsches Forum für Kunstgeschichte, France*

SEGRETARIA DI REDAZIONE / EDITORIAL STAFF

Roberta Forlini  
Martina Spagna  
*IILA Cultural Secretariat*

Special thanks to Chiara Raffa, *Università di Messina, Italia*

COMITATO EDITORIALE / EDITORIAL BOARD

As of 08 November 2021

Joaquín Barriendos, *Universidad Andina “Simón Bolívar”, Ecuador*

Gabriele Bizzarri, *Università di Padova, Italia*

Jesús Garcés Lambert, *film maker, México*

Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Universidad de Granada, España*

Rosa Jijón, *artist, Ecuador*

Mario Sartor, *Università di Udine, Italia*

Stefano Tedeschi, *Sapienza Università di Roma, Italia*

COMITATO SCIENTIFICO / SCIENTIFIC BOARD

As of 08 December 2021

Guadalupe Álvarez de Araya, *Universidad de Chile, Chile*

Antonio Arévalo, *independent curator, Chile*

Sarah Bak-Geller, *Universidad Nacional Autónoma de México, México*

Anna Boccuti, *Università di Torino, Italia*

Gloria Cortés Aliaga, *Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile*

Dafne Cruz Porchini, *Universidad Nacional Autónoma de México, México*

José de Nordenflycht Concha, *Universidad de Playa Ancha, Chile*

Francesca Gallo, *Sapienza Università di Roma, Italia*

Héctor Perea, *Universidad Nacional Autónoma de México, México*

Juan Ricardo Rey Márquez, *Universidad Tres de Febrero, Argentina*

Renata Ribeiro dos Santos, *Universidad de Oviedo, España*

Elena Ritondale, *Universitat de Barcelona, España*

Ismael Sarmiento Ramírez, *Universidad de Oviedo, España*

Silvana Serrani, *Universidade Estadual de Campinas, Brasil*

*Published by*

**Firenze University Press** – University of Florence, Italy

Via Cittadella, 7 - 50144 Florence - Italy

<http://www.fupress.com/rse>

Copyright © 2021 Authors. The authors retain all rights to the original work without any restrictions. Open Access. This issue is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0) which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made. The Creative Commons Public Domain Dedication (CC0 1.0) waiver applies to the data made available in this issue, unless otherwise stated.

Cover image: Brasileiro, Vanessa. Salles Araújo, Luiza. Dangelo, André. Modello realizzato con il software Pointfuse dell'altare laterale della Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del Rei, Brasile.



Una delle missioni dell'IILA è la divulgazione della cultura latinoamericana in Italia e in Europa, attraverso la promozione del dialogo interculturale, il rafforzamento del legame tra istituzioni e la creazione di conoscenza anche mediante la realizzazione di pubblicazioni.

Tra di esse, il progetto *Quaderni Culturali IILA* nasce dall'intento di aprire uno spazio di riflessione all'interno della società contemporanea italiana, che per troppo tempo è rimasta poco aggiornata sugli avvenimenti e le questioni culturali dell'America Latina. Non a caso i primi due volumi hanno approfondito i temi "La otra dirección: percezione dell'arte latinoamericana in Italia" e "La rappresentazione del cibo latinoamericano: una questione transculturale".

Il terzo volume toccherà il tema "Las artes en Latinoamérica a través de las Humanidades Digitales", di stretta attualità, coscienti del fatto che la digitalizzazione e le nuove tecnologie fanno parte, in maniera trasversale, delle nostre vite, e che non possiamo sottrarci alla sfida di fare il miglior uso possibile degli strumenti digitali a nostra disposizione.

Grazie alla dimensione internazionale dell'IILA, alla neonata collaborazione con Firenze University Press,

alle alleanze interistituzionali e all'insostituibile appoggio delle Ambasciate dei venti Paesi membri, *Quaderni Culturali IILA* punta sull'apporto di accademici di rilievo, provenienti da università italiane e internazionali, così come di artisti e ricercatori indipendenti, chiamati, tramite *open call*, a dare il proprio contributo al dialogo internazionale sulla Cultura. Per queste ragioni miriamo all'obiettivo di far diventare la nostra rivista un punto di riferimento internazionale riguardo gli scambi intellettuali tra Italia e America Latina.

Scopo della rivista è anche la messa in valore di nuovi sguardi verso temi generali e specifici, la costruzione di prospettive trasversali verso problemi comuni e proposte di analisi che rispondano alle circostanze attuali e alle domande che vengono prodotte nella società contemporanea: valori che abbiamo riscontrato nella linea editoriale di Firenze University Press, che contribuirà alla diffusione ancora più capillare della rivista nei circuiti accademici internazionali.

Antonella Cavallari  
*Segretario Generale IILA*



Si bien este es nuestro número tres de *Quaderni Culturali IILA*, en realidad se trata de la primera edición de nuestra revista en versión digital, publicada en colaboración con la Firenze University Press, lo que nos integra a una gran familia de publicaciones científicas y académicas de prestigio y esto, al tiempo que nos honra, constituye una gran satisfacción y reconocimiento para nuestra revista que inició hace sólo tres años.

*Quaderni Culturali IILA* surgió como una iniciativa de la Organización Internacional Ítalo-Latino Americana por difundir los estudios sobre el arte y la creación en América Latina, desde la sede de nuestra organización, que es Italia. Nuestra misión es la de constituir un puente entre Italia y América Latina que promueva la cooperación y el entendimiento mutuo.

A través de *Quaderni Culturali IILA* hemos dedicado un primer número a la percepción del arte latinoamericano en Italia, bajo el título “La otra dirección”. Nuestro número dos, incluyó estudios sobre “La representación de la comida latinoamericana en el arte, una cuestión transcultural”.

El número tres, con el que damos inicio a esta nueva época de *Quaderni Culturali IILA*, está dedicado a “Las artes en Latinoamérica a través de las Humanidades Digitales” e incluye estudios sobre diferentes aspectos

donde el arte, la arquitectura y la historia del arte se vinculan con la informática y las humanidades digitales.

La digitalización forma parte de nuestras vidas. Esta publicación es prueba de ello. En la actualidad es imposible dissociar nuestra existencia de la tecnología y por lo mismo, todos aquellos estudios que nos permitan comprender y emplear el vasto universo de la informática para difundir los valores humanistas frente a la deshumanización tecnológica, resultan fundamentales.

Los artículos que integran este número, son prueba de ello, nos hablan del uso de las humanidades digitales en la creación artística, en la documentación de la memoria, en la reconstrucción y análisis del patrimonio arqueológico y arquitectónico, colecciones de arte y museos, entre otros temas.

Las oportunidades que se abren en materia de tecnología informática y digitalización, deben constituir instrumentos que faciliten nuestras vidas en los ámbitos de la educación, la salud, la ciencia y la cultura.

¡Buena lectura!

Jaime Nualart  
*Director Científico “Quaderni Culturali IILA”*  
*Secretario Cultural IILA*







**Citation:** Cristóbal F. Barría Bignotti, Chiara Stella Sara Alberti (2021) Arte Latinoamericano desde las Humanidades Digitales. *Quaderni Culturali IILA* 3: 7-9. doi: 10.36253/qciila-1548

**Published:** February 11, 2022

**Copyright:** ©2021 Cristóbal F. Barría Bignotti, Chiara Stella Sara Alberti. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**ORCID:**

CFBB: 0000-0002-6568-5990

CSSA: 0000-0002-3435-5884

## Arte Latinoamericano desde las Humanidades Digitales

CRISTÓBAL F. BARRÍA BIGNOTTI, CHIARA STELLA SARA ALBERTI

Editorial managers *Quaderni Culturali IILA*

E-mail: [cristobalbarria@gmail.com](mailto:cristobalbarria@gmail.com); [stellasara.alberti@gmail.com](mailto:stellasara.alberti@gmail.com)

La irrupción de las Humanidades Digitales no ha dejado exentos a quienes se ocupan de los Estudios Latinoamericanos. Diversos encuentros<sup>1</sup>, publicaciones<sup>2</sup> y organizaciones<sup>3</sup> se han dedicado a analizar las ventajas y los desafíos de las Humanidades Digitales para los estudios sobre esta región. De estas publicaciones podemos deducir que no se trata solo de entender las ventajas que estas nuevas herramientas pueden aportar al estudio de fenómenos en Latinoamérica, sino que de un proceso de enriquecimientos entre dos campos disciplinares: las “Humanidades Digitales” y los “Estudios Latinoamericanos”. Recientemente Alpert-Abrams y McCarl han publicado un número de *Digital Humanities Quarterly* en que justamente observan cómo, a través de las Humanidades Digitales, los estudios coloniales latinoamericanos logran extender sus preguntas e innovar sus teorías, mientras que cuando se aplican al estudio del período colonial en América Latina, las Humanidades Digitales adquieren nuevas perspectivas críticas respecto a la colonización del saber (2020). Sin embargo, quedan aún abiertas muchas preguntas sobre la relación específica entre las Humanidades Digitales y los estudios sobre arte en Latinoamérica.

En este nuevo número de la revista *Quaderni Culturali IILA* hemos querido indagar sobre la situación actual de las Humanidades Digitales aplicadas al estudio de la cultura y las artes en Latinoamérica. Alguna de las preguntas

<sup>1</sup> THATCamp (desde 2008), *Encuentro de Humanistas Digitales* (desde 2012, CDMX), *Las Edades del libro* (UNAM, CDMX, 2012), *Día de Humanidades Digitales* (UNAM, CDMX, 2013), *Literatura, cultura y tecnologías digitales* (UDP, Chile, 2013), *Congresos HASTAC* (Lima, Perú, 2014), *I Jornadas Nacionales de Humanidades Digitales: Culturas, Tecnologías, Saberes* (AAHD, Centro Cultural General San Martín, Ciudad de Buenos Aires, 2014), *Lo que vendrá: Humanidades Digitales* (PELCC, Archivo y Diagrama de lo Viviente, Trans.Arch LASA), *Seminario Permanente Sobre Humanidades Digitales* (Lima, Perú, desde 2017), entre otros.

<sup>2</sup> Gallini (2007 y 2011); Vinck (2013); Svensson (2014); Alencar Brayner y Rodríguez Yunta (2014); Del Rio (2015); Funes (2016); Rull, Pérez-Agote, Gayol y Melo Flórez (2017); Priani Saisó (2019); Fernández y Rodríguez (2020); y revistas como: *Revista de Humanidades Digitales* (desde 2016); *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* (desde 2012); *Archipelagos. A journal of Caribbean digital praxis* (desde 2016).

<sup>3</sup> Red de Humanidades Digitales de México, Asociación Historia Abierta de Colombia, Asociación Argentina de Humanidades Digitales, grupo Cultura digital en Chile, Associação das Humanidades Digitais de Brasil, Red colombiana de Humanidades Digitales, Centro Humanidades Digitales de Cuba, entre otras.

que nos hemos planteado son: ¿Cuál es el estado actual del desarrollo de las Humanidades Digitales sobre las artes “en”, “sobre” y “desde” Latinoamérica?, ¿cuáles son los desafíos y problemas particulares de las Humanidades Digitales cuando se ocupan del patrimonio cultural latinoamericano? y ¿a qué nuevas reflexiones nos lleva el cruce entre la idea de un “arte latinoamericano” y las Humanidades Digitales?

Sin embargo, estas preguntas están atravesadas por un problema aún mayor, nos referimos a la manera en que los nuevos instrumentos de las Humanidades Digitales nos obligan a revisitar las discusiones sobre el lugar de enunciación del “arte latinoamericano”. Desde hace ya más de 30 años una amplia literatura repite la necesidad de producir “conocimiento situado”. Autores como Walter Mignolo (1996), Nelly Richard (1998) y Gerardo Mosquera (2001) se han opuesto a la idea de considerar el arte latinoamericano como un objeto de estudio – descentrado de los centros productores de conocimiento –, y, en cambio, han propuesto considerar a América Latina como una región crítica o un lugar de enunciación desde donde se genera obra o pensamiento sobre el arte. En otras palabras, su llamado no es a pensar “sobre” el arte latinoamericano, sino a pensar “desde” América Latina. Las características propias de las herramientas digitales, como la posibilidad de recopilar grandes cantidades de datos a nivel global, el acceso a estos desde varias localidades o bien la construcción colaborativa de bases de datos entre usuarios y usuarias de distintas procedencias, nos obligan a volver a visitar estas discusiones. Por ejemplo, debemos preguntarnos por la validez universal de las terminologías y ontologías aplicadas a la construcción de bases de datos y archivos digitales, por los sesgos geo-epistémicos en la construcción de la memoria colectiva, como también por la validez de “Latinoamérica” como un lugar de enunciación al interior de los espacios y archivos digitales.

Los primeros dos artículos de éste número de la revista, los cuales vienen agrupados en una sección que hemos titulado *Pensamiento Crítico sobre proyectos de Humanidades Digitales* proponen un cuestionamiento de los supuestos epistemológicos de las Humanidades Digitales y ponen de relieve algunas instancias internas de la disciplina relacionadas con problemas de sesgos de género, razas o geopolíticos cuando se abocan a la construcción de archivos digitales del arte latinoamericanos. El primer artículo, de Joaquín Barriendos, reflexiona sobre el aporte y los riesgos de las Humanidades Digitales cuando se aplican al “arte latinoamericano”, concentrándose en la gestión documental dentro de instituciones estadounidenses. El autor presenta el caso del Archivo ICAA Documents Project del Museum of Fine Arts de

Houston – que conserva documentos primarios del arte latino y latinoamericano – y propone una serie de cuestiones relacionadas con la arquitectura documental del archivo, como el uso del Tesoro de Arte y Arquitectura de la Fundación Getty. Barriendos se plantea el problema del lugar de enunciación de las definiciones del tesoro y las dificultades que prueban estos términos cuando deben ser aplicados globalmente.

En el segundo artículo de esta sección, realizado por Claire Taylor, María Mencía, Rafael Asorey-Cacheda y Claudia Zúñiga-Cañón, se presenta un proyecto artístico de construcción conjunta de memoria sobre el conflicto armado en Colombia a través de una plataforma digital. En este proyecto se aprovecha el potencial del uso de las tecnologías digitales que, al proponer formas de representación más abiertas y agenciales, han garantizado un espacio más seguro e igualitario para la construcción de la memoria común. Las autoras y el autor observan cómo, para construir una memoria del conflicto armado colombiano que no victimice a los participantes, es necesario apuntar a nuevos modos de concebir las tecnologías, en que no se pretendan universales o desarraigadas. Se nos presenta entonces una mirada optimista sobre las herramientas digitales, sostenida sobre la posibilidad que estas tienen de generar nuevas instancias sociales desde donde construir un cambio cultural.

La segunda sección de este número, titulada *Confrontando la falta de fuentes*, brinda dos ejemplos de lo que proponemos como una característica propia de las Humanidades Digitales en América Latina. Nos referimos al hecho de que las nuevas tecnologías, como el *distant reading*, las bases de datos cruzadas e incluso el scanner 3d, se utilizan no tanto para analizar un gran número de fuentes disponibles, pero para confrontar situaciones en las cuales no se poseen suficientes fuentes documentales; una situación recurrente en esta región. El primer artículo de esta sección nos presenta un proyecto llevado adelante por el Laboratorio de Historia de la Crítica de Artes dirigido por la profesora Álvarez de Araya. Este equipo se enfrenta al problema de construir una historia del gusto en el Chile decimonónico, período en el cual existe una gran escasez de fuentes primarias que nos hablen directamente de la Crítica de Arte. Álvarez propone entonces la necesidad de ampliar la investigación a documentos no tradicionales, tales como anuncios publicitarios, contratos de compra, leyes estatales, etc. La gran cantidad de datos que se busca estudiar, y su poca homogeneidad, obliga a los investigadores e investigadoras a apoyarse en técnicas computacionales para realizar el análisis. El artículo, que informa sobre el desarrollo de un proyecto aún en curso, propone una reflexión sobre el estudio cuantitativo y proporciona

parámetros propios para el análisis y el tratamiento de una historia del gusto en el Chile de la primera mitad del siglo XIX.

En el cuarto y último artículo Vanessa Borges Brasileiro, Luiza Salles Araújo y André Guilherme Dornelles Dangelo presentan un proyecto en que se recurre a la tecnología de escaneo 3d y a la fotogrametría para reconstruir de manera detallada las fases constructivas de la Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar en São João del Rei. Tal como ocurre en el artículo anterior, tenemos escasa documentación escrita sobre el proceso de construcción de esta iglesia y la aplicación de nuevas tecnologías nos ayuda a reconstruir esta falta de fuentes. Sin embargo, más allá de contribuir a la historia de la arquitectura y respaldar los proyectos de restauración, este artículo nos muestra como el escanner 3d puede además poner en valor el patrimonio artístico local y difundir su conocimiento. Junto a lo anterior, el artículo también pone de manifiesto las dificultades encontradas en el uso de las tecnologías de la información para el estudio del patrimonio, tales como el elevado coste de los equipos y la escasez de conocimientos especializados en un país donde el acceso a las tecnologías digitales sigue siendo un privilegio.

La intención de este número de *Quaderni Culturali IIIA* ha sido aportar al escenario de las Humanidades Digitales en Latinoamérica ofreciendo un espacio de reflexión sobre distintos proyectos independientes que se estén realizando. Sin embargo, recoger contribuciones sobre un tema tan novedoso y sobre una disciplina que está construyendo ahora su campo de acción, no ha sido fácil. Por otra parte, hemos observado que, aunque ya existen grandes colecciones de datos digitalizados y puestos a disposición del público, hay muy pocos proyectos de investigación que utilicen estos materiales. Esperando, por tanto, dar un impulso a la investigación, hemos querido proponer aquí una lista con algunos de los archivos más importantes que han digitalizado documentos relativos a las artes visuales, la literatura, el cine, la arquitectura, y otros temas relacionados con la cultura “en” “desde” y “sobre” América Latina. Esta lista fue realizada por la colaboradora de la revista Chiara Raffa y se presenta como una primera versión de un documento colaborativo, por lo que invitamos a nuestros lectores y lectoras a completarla con la información que estimen conveniente.







**Citation:** Cristóbal F. Barría Bignotti, Chiara Stella Sara Alberti (2021) Arte latinoamericana dal punto di vista delle *Digital Humanities*. *Quaderni Culturali IILA* 3: 11-14. doi: 10.36253/qciila-1549

**Published:** February 11, 2022

**Copyright:** ©2021 Cristóbal F. Barría Bignotti, Chiara Stella Sara Alberti. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**ORCID:**

CFBB: 0000-0002-6568-5990

CSSA: 0000-0002-3435-5884

## Arte latinoamericana dal punto di vista delle *Digital Humanities*

CRISTÓBAL F. BARRÍA BIGNOTTI, CHIARA STELLA SARA ALBERTI

Editorial managers *Quaderni Culturali IILA*

E-mail: [cristobalbarria@gmail.com](mailto:cristobalbarria@gmail.com); [stellasara.alberti@gmail.com](mailto:stellasara.alberti@gmail.com)

L'emergere delle Digital Humanities non ha lasciato indifferente chi si occupa di Studi Latinoamericani (*Latin American Studies*). Diversi incontri<sup>1</sup>, pubblicazioni<sup>2</sup> e organizzazioni<sup>3</sup> si sono dedicati ad analizzare i vantaggi e le sfide delle Digital Humanities applicate agli studi in e sull'America Latina. Da quanto emerge da alcune di queste pubblicazioni, non ci troviamo, però, davanti ad una mera applicazione delle Digital Humanities alla produzione culturale latinoamericana, bensì, quello che si viene a generare è un processo di arricchimento reciproco dei due campi disciplinari. Recentemente Alpert-Abrams e McCarl hanno pubblicato un numero di *Digital Humanities Quarterly* dove si osserva come, attraverso le Digital Humanities, gli studi coloniali latinoamericani hanno la possibilità di estendere le proprie domande ed innovare le proprie teorie, mentre, quando si applicano allo studio del periodo coloniale in Latinoamerica, le Digital Humanities acquisiscono nuove prospettive critiche rispetto alla "colonizzazione del sapere" (2020). Tuttavia, rimangono ancora aperte molte domande sulla relazione specifica fra le Digital Humanities e gli studi sull'arte in Latinoamerica.

Nel nuovo numero della rivista *Quaderni Culturali IILA* abbiamo voluto indagare la situazione attuale delle Digital Humanities applicate specificamente allo studio della cultura e delle arti in America Latina. Le domande

<sup>1</sup> THATCamp (dal 2008), *Encuentro de Humanistas Digitales* (dal 2012, CDMX), *Las Edades del libro* (UNAM, CDMX, 2012), *Día de Humanidades Digitales* (UNAM, CDMX, 2013), *Literatura, cultura y tecnologías digitales* (UDP, Chile, 2013), *Congresos HASTAC* (Lima, Perú, 2014), *I Jornadas Nacionales de Humanidades Digitales: Culturas, Tecnologías, Saberes* (AAHD, Centro Cultural General San Martín, Ciudad de Buenos Aires, 2014), *Lo que vendrá: Humanidades Digitales* (PELCC, Archivo y Diagrama de lo Viviente, Trans.Arch LASA), *Seminario Permanente Sobre Humanidades Digitales* (Lima, Perú, dal 2017), fra gli altri.

<sup>2</sup> Gallini (2007 y 2011); Vinck (2013); Svensson (2014); Alencar Brayner e Rodríguez Yunta. (2014); Del Rio (2015); Funes (2016); Rull, Pérez-Agote, Gayol e Melo Flórez (2017); Priani Saisó (2019); Fernández e Rodríguez (2020); e riviste come: *Revista de Humanidades Digitales* (dal 2016); *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* (dal 2012); *Archipelagos. A journal of Caribbean digital praxis* (dal 2016).

<sup>3</sup> Red de Humanidades Digitales de México; Asociación Historia Abierta de Colombia; Asociación Argentina de Humanidades Digitales; Grupo Cultura digital en Chile; Associação das Humanidades Digitais de Brasil; Red colombiana de Humanidades Digitales; Centro Humanidades Digitales de Cuba, fra gli altri.

che abbiamo posto sono: qual è lo stato attuale dello sviluppo delle Digital Humanities sulle arti “in”, “su” e “da” l’America Latina? Quali sono le sfide e i problemi particolari delle Digital Humanities quando sono applicate al patrimonio culturale latinoamericano? A quali nuove riflessioni ci porta l’incontro tra l’idea di “arte latinoamericana” e le Digital Humanities?

Queste domande, tuttavia, sono attraversate da una questione ancora più grande, ovvero il modo in cui i nuovi strumenti offerti dalle Digital Humanities ci conducano a rivedere le discussioni sul luogo di enunciazione dell’“arte latinoamericana”. Da più di trent’anni, una vasta letteratura ripete la necessità di produrre “conoscenza situata”. Autori come Walter Mignolo (1996), Nelly Richard (1998), Gerardo Mosquera (2001) si sono opposti all’idea di considerare l’arte latinoamericana come un oggetto di studio – decentrato rispetto ai luoghi tradizionali di produzione del sapere – e, invece, hanno proposto di considerare l’America Latina come un luogo di enunciazione da dove si generano opere e pensiero sull’arte. In altre parole, il loro appello è quello di non produrre riflessioni “sull’arte latinoamericana”, ma di pensare “dall’America Latina”. Le caratteristiche proprie degli strumenti digitali, come la possibilità di raccogliere una grande quantità di dati a livello mondiale, l’accesso a questi dati da vari luoghi del mondo, o anche la loro elaborazione secondo una modalità collaborativa da parte di partecipanti di diverse provenienze, ci portano a tenere conto di queste riflessioni. Per esempio, è necessario porsi domande sulla validità universale delle terminologie e delle ontologie utilizzate per la costruzione di database e archivi digitali, così come sui pregiudizi geo-epistemici nella costruzione della memoria collettiva, e sulla validità dell’“America Latina” come luogo di enunciazione all’interno di collezioni digitali.

I primi due articoli di questo numero della rivista, che sono raggruppati in una sezione che abbiamo intitolato *Pensiero critico su progetti di Digital Humanities*, propongono una messa in discussione dei presupposti epistemologici delle Digital Humanities ed evidenziano alcune istanze interne alla disciplina legate a questioni di genere, razziali o geopolitiche a cui si va incontro nel momento in cui si costruiscono archivi digitali dell’arte latinoamericana. Il primo articolo, di Joaquín Barriandos, riflette sul contributo e sui rischi delle Digital Humanities applicati a quello che si intende per “arte latinoamericana”, concentrandosi sulla gestione dei documenti relativi a questa produzione artistica, all’interno di istituzioni statunitensi. L’autore presenta il caso dell’Archivio ICAA Documents Project del Museum of Fine Arts di Houston – che conserva documenti primari dell’arte latina e latinoamericana del XX secolo – e pro-

pone una serie di questioni relative all’architettura documentaria dell’archivio, come l’uso del Thesaurus di Arte e Architettura della Getty Foundation. Barriandos solleva il problema del luogo di enunciazione delle definizioni contenute nel thesaurus e quello della loro validità globale. Il secondo articolo di questa sezione, di Claire Taylor, María Mencía, Rafael Asorey-Cacheda e Claudia Zúñiga-Cañón, presenta un progetto artistico di costruzione congiunta della memoria del conflitto armato in Colombia attraverso una piattaforma digitale. Questo processo sfrutta le potenzialità dell’uso delle tecnologie digitali che, proponendo forme di rappresentazione più aperte e agenziali, hanno garantito uno spazio più sicuro ed egualitario per la costruzione della memoria comune. Le autrici e l’autore osservano che, per costruire una memoria del conflitto armato colombiano che non veda i partecipanti esclusivamente come vittime, sia necessario puntare su nuovi modi di concepire ed utilizzare le tecnologie, senza pretendere che siano universali o prive di radicamento geografico. Si presenta quindi una visione ottimista dell’uso degli strumenti digitali basata sulla possibilità di generare istanze sociali a partire dalle quali costruire un cambiamento culturale.

La seconda sezione di questo numero, intitolata *Strumenti per affrontare la mancanza di fonti*, fornisce due esempi di quella che abbiamo individuato come una caratteristica specifica delle Digital Humanities in America Latina. Ci riferiamo, in particolare, al fatto che le nuove tecnologie, come il *distant reading*, l’incrocio di database e persino la scansione 3D, sono utilizzate non tanto per analizzare una gran numero di fonti disponibili, ma per affrontare casi in cui le fonti documentarie sono insufficienti; una situazione ricorrente in quest’area del mondo. Il primo articolo di questa sezione presenta un progetto realizzato dal Laboratorio de Historia de la Crítica de Artes diretto dalla professoressa Álvarez de Araya. L’equipe impegnata nel progetto si è trovata di fronte al problema di costruire una storia del gusto nel Cile del XIX secolo, un periodo in cui c’è una grande scarsità di fonti primarie che parlano direttamente di Critica d’Arte. Álvarez ravvisa, quindi, la necessità di estendere la ricerca a documenti non tradizionali, come pubblicità, contratti di acquisto, leggi statali, ecc. La grande quantità di dati da analizzare, e la loro poca omogeneità, costringe i ricercatori ad affidarsi a tecniche computazionali per realizzare lo studio. L’articolo, che riporta lo sviluppo di un progetto ancora in corso, propone anche una riflessione sullo studio quantitativo e fornisce una serie di parametri specifici per l’analisi e il trattamento dei dati sulla storia del gusto in Cile nella prima metà del XIX secolo. Nel quarto e ultimo articolo, Vanessa Borges Brasileiro, Luiza Salles Araújo e André

Guilherme Dornelles Dangelo presentano un progetto che utilizza la tecnologia di scansione 3D e la fotogrammetria per ricostruire in dettaglio le fasi di costruzione della Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar a São João del Rei. Come accade nell'articolo precedente, abbiamo poca documentazione scritta sul processo di costruzione e sulla vita materiale di questa chiesa, e l'applicazione delle nuove tecnologie costituisce un supporto chiave per compensare questa mancanza di fonti. Tuttavia, oltre a contribuire alla storia dell'architettura e supportare progetti di restauro, l'articolo mostra come l'applicazione delle tecnologie digitali acquisisca un ruolo significativo nella valorizzazione del patrimonio artistico locale e nella diffusione della sua conoscenza. L'articolo, inoltre, sottolinea le difficoltà incontrate nell'uso di queste tecnologie per lo studio del patrimonio, a causa dei costi elevati delle attrezzature e alla mancanza di competenze specialistiche richieste per il loro utilizzo, in un paese dove l'accesso alle tecnologie digitali rimane un privilegio.

L'intenzione di questo numero di *Quaderni Culturali IILA* è stata quella di dare un contributo al panorama delle Digital Humanities in America Latina offrendo uno spazio di riflessione su diversi progetti indipendenti che si stanno realizzando. Tuttavia, raccogliere contributi su un argomento così nuovo e su una disciplina che sta appena costruendo il suo campo d'azione, non è stato facile. D'altra parte, abbiamo notato che, sebbene esistano già grandi collezioni di dati digitalizzati e disponibili al pubblico, ci sono pochissimi progetti di ricerca che utilizzano questi materiali. Con l'intento di dare un impulso alla ricerca, abbiamo, quindi, voluto proporre qui una tabella con alcuni dei più importanti archivi che hanno digitalizzato documenti relativi alle arti visive, alla letteratura, al cinema, all'architettura e ad altri temi legati alla cultura "in" "da" e "su" l'America Latina. La tabella, creata grazie alla ricerca effettuata dalla collaboratrice della rivista Chiara Raffa, non pretende di essere esaustiva e si presenta come un documento aperto che può essere integrato ed ampliato. Invitiamo quindi i nostri lettori ad inviarci notizie e informazioni su progetti di Digital Humanities che stanno nascendo o si stanno sviluppando in latinoamerica.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alencar Brayner, Aquiles, y Luis Rodríguez Yunta, editores. 2014. "Ciencias sociales y Humanidades Digitales en los estudios latinoamericanos". *Anuario americano europeo*, n. 12.
- Alpert-Abrams, Hanna, Clayton McCarl, editores. "Digital Humanities & Colonial Latin American Studies". *Digital Humanities Quarterly*, vol. 4, n° 14, 2020.
- Del Río, María Gimena. 2015. "Humanidades Digitales. Mito, actualidad y condiciones de posibilidad en España y América Latina". *ArtyHum. Revista Digital de Artes y Humanidades*, n° 1, pp. 7-19.
- Ezquerria, Carlos. 2017. "Las Humanidades Digitales en el contexto latinoamericano". *II Jornadas de Investigación de la FIC*. Montevideo, Uruguay. Disponible en: [https://ji.fic.edu.uy/wp-content/uploads/2018/07/GT3\\_Las-Humanidades-Digitales-en-el-contexto-latinoamericano.pdf](https://ji.fic.edu.uy/wp-content/uploads/2018/07/GT3_Las-Humanidades-Digitales-en-el-contexto-latinoamericano.pdf) [Consultada el 12/10/2021].
- Fernández L'Hoeste, Héctor, y Juan Carlos Rodríguez, editores. 2020. *Digital Humanities in Latin America*. Series: Reframing Media, Technology, and Culture in Latin America. Florida, University Press of Florida.
- Funes, Leonardo. 2016. "Sobre la Asociación Argentina de Humanidades Digitales y sus Primeras Jornadas. Palabras preliminares". *I Jornadas Nacionales de Humanidades Digitales*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Humanidades Digitales. Disponible en: <https://www.aacademica.org/jornadasaahd/72.pdf> [Consultada el 12/10/2021].
- Gallini, Stefania, y Serge Noiret. 2011. "La historia digital en la era del Web 2.0. Introducción al dossier Historia digital". *Historia Crítica*, n° 43, pp. 16-37.
- Gallini, Stefania. 2007. "El siglo decimonónico latinoamericano en la Red". *Historia Crítica*, n° 34, pp.148-158.
- Mignolo, Walter. 1996. "Herencias coloniales y teorías postcoloniales". González-Stephan, Beatriz, editora. *Cambios en el saber académico, Tomo 1 Cultura y Tercer Mundo*. Caracas: Nueva Sociedad. Pp. 99-136.
- Mosquera, Gerardo. 2001. *Adiós identidad: arte y cultura desde América latina*. Mérida, Badajoz: Editora Regional de Extremadura.
- Mundy, Barbara, y Dana Leibsohn. 2017. *Digital Resources: The State of Digital Research on the Visual Culture of Spanish America*. Oxford, Oxford University Press.
- Priani Saisó, Ernesto. 2019. "Codificación y buenas prácticas. Crítica a la delimitación de las Humanidades Digitales en América Latina". *Relaciones Estudios De Historia Y Sociedad*, vol. 40, n° 158, pp. 129-144.
- Richard, Nelly. 1998. "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: Discurso académico y crítica cultural". Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta, editores. *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México, D.F: University of San Francisco.
- Rull, Mathias, Alfonso Pérez-Agote, Víctor Gayol, y Jairo Antonio Melo Flórez. 2017. "Presente y perspectivas de las Humanidades Digitales en América Latina". *Mélanges De La Casa De Velázquez*. vol. 47, n° 2, pp. 281-284.

- Svensson, Anna. 2014. "El término Humanidades Digitales y los Estudios Latinoamericanos: una revisión bibliográfica". *Anuario Americanista Europeo*, n° 12, Sección Documentación, pp. 1-28.
- Vinck, Dominique. 2013. "Las culturas y Humanidades Digitales como nuevo desafío para el desarrollo de la ciencia y la tecnología en América Latina". *Universitas Humanística*, n° 76, pp. 51-72.





**Citation:** Joaquín Barriendos (2021) Latinoamericanismo Digital: Arte latinoamericano y humanidades digitales en Estados Unidos. *Quaderni Culturali IILA* 3: 15-29. doi: 10.36253/qciila-1550

**Received:** June 20, 2021

**Accepted:** August 05, 2021

**Published:** February 11, 2022

**Copyright:** © 2021 Joaquín Barriendos. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**ORCID:**  
JB: 0000-0002-9034-6990

## Latinoamericanismo Digital: Arte latinoamericano y humanidades digitales en Estados Unidos

### Digital Latinamericanism: Latin American Art and Digital Humanities

JOAQUÍN BARRIENDOS

*Universidad Nacional Autónoma de México*

E-mail: joaquinbarriendos@gmail.com

**Abstract.** ICAA Documents Project, an ambitious digital archive of Latino and Latin American art primary documents launched by the International Center for the Arts of the Americas (ICAA) –Museum of Fine Arts Houston (MFAH), was first made available online in 2012. This paper analyzes this repository, focusing on how the archival architecture of this platform has been informed by recent discussions on the future of Digital Humanities in, on and from Latin America. Our goal is to describe the way in which the ICAA Documents Project uses the Getty Foundation's Art & Architecture Thesaurus when producing metadata records and authoritative voices. By revisiting Latino and Latin American art collections and archives in a variety of US museums on the one hand, and in describing on the other how Digital Humanities strategies has facilitated global access to this sort of online repositories, this paper elaborates on what we call the new digital latinamericanism.

**Keywords:** digital humanities, International Center for the Arts of the Americas, latin american art, Latin US Art Museums, art archives.

---

**Resumen.** El International Center for the Arts of the Americas (ICAA) del Museum of Fine Arts, Houston (MFAH) puso en línea en 2012 la primera fase del archivo ICAA Documents Project, un ambicioso repositorio digital de documentos primarios del arte latino y latinoamericano del siglo XX. Este artículo analiza la arquitectura documental del ICAA Documents Project tomando en cuenta las coyunturas que están experimentando en la actualidad las Humanidades Digitales en, desde y sobre América Latina. El artículo presta especial atención a la manera en la que este proyecto utiliza el Art & Architecture Thesaurus (Getty Foundation) para construir sus categorías meta-descriptivas y voces autorizadas. A partir del análisis de lo que llamaremos latinoamericanismo digital, en el artículo se abordan aspectos relacionados con la gestión documental del arte latinoamericano en entornos museográficos estadounidenses, así como el impacto de las Humanidades Digitales para la investigación global del arte latinoamericano.

**Palabras clave:** humanidades digitales, International Center for the Arts of the Americas, arte latinoamericano, Museos de Arte en Estados Unidos, archivos del arte.

---

La preservación sistemática de archivos y documentos primarios del arte latino y latinoamericano en Estados Unidos es relativamente reciente. A pesar de ello, se pueden identificar diferentes periodos definidos por su enfoque institucional, por sus estrategias de gestión documental y por su grado de adscripción al discurso de las Humanidades Digitales. Son éstas últimas las que con mayor énfasis han arrojado preguntas sobre el futuro de las colecciones y los repositorios de los museos de arte, así como también sobre el alcance de los Estudios Latinos y Latinoamericanos que se produce en las universidades estadounidenses. En términos generales, se puede advertir que la consolidación de las Humanidades Digitales en aquel país ha corrido de manera paralela a la institucionalización del coleccionismo especializado del arte latino y latinoamericano en Estados Unidos, así como a la creación de programas académicos y currículums estandarizados para su estudio. Este escenario nos obliga a repensar la manera en la que las disciplinas humanísticas se han visto impactadas por lo que puede definirse como el nuevo latinoamericanismo digital: el conjunto de plataformas, repositorios, archivos y objetos digitales a partir de los cuales se enseña, se exhibe y se pone en valor lo latinoamericano.

En este ensayo nos enfocaremos en la manera en que las Humanidades Digitales han redefinido la investigación y la gestión de los archivos y documentos del arte latino y latinoamericano del siglo XX, propiciando un desborde entre los centros de documentación, los museos y las universidades estadounidenses. Para abordar el impacto del latinoamericanismo digital en el territorio más específico del arte latino y latinoamericano tomaremos como caso de estudio el ICAA Documents Project (Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art), una plataforma de acceso abierto promovida por el International Center for the Arts of the Americas, uno de los *think-thanks* del Museum of Fine Arts de Houston (MFAH). A veinte años de haber sido creado, este repositorio digital puede considerarse como el proyecto de Humanidades Digitales de arte latino y latinoamericano de más largo aliento desarrollado fuera de América Latina.

En la primera parte analizaremos los dilemas a los que se enfrentan las Humanidades Digitales en el marco del post-humanismo, esto es, su respuesta ante las críticas planteadas por teóricas feministas como Rosi Braidotti, Donna Haraway y Katherine Hayles. En la segunda parte conectaremos estas interrogantes con los desplazamientos geopolíticos de las Humanidades Digitales, poniendo especial énfasis en el cruce de las ciencias sociales que se practican en América Latina con las Humanidades Digitales pensadas desde el Norte Global,

así como en el reciente impulso por preservar los archivos y documentos primarios del arte latino y latinoamericano en Estados Unidos. Finalmente, en la tercera parte nos centraremos en la arquitectura documental del ICAA Documents Project, enfocándonos en la manera en la que este proyecto ha utilizado el Art & Architecture Thesaurus a la hora de construir categorías meta-descriptivas y voces autorizadas en español. A partir de estos ejes, valoraremos el impacto del ICAA Documents Project no sólo en la indexación y la gestión documental del arte latino y latinoamericano en entornos museográficos estadounidenses sino también en el acceso remoto y abierto para la investigación global del arte latinoamericano.

## I

La asimilación del término ‘Humanidades Digitales’ en los espacios académicos del Norte y del Sur Globales ha sido divergente y controvertida, propiciando discusiones interesantes sobre la reproducción de las desigualdades sociales en las sociedades informatizadas (Hargittai, 2011; McPherson, 2012; Bayle, 2015). Para el caso de América Latina, estos debates se han centrado en la última década en temas como la apropiación de tecnologías digitales, la disparidad en el uso de Internet, la legislación para el acceso libre a los contenidos, la acumulación y la explotación del capital cognitivo, la relación entre las Ciencias Sociales Digitales y las Humanidades Digitales o la preservación de la crítica cultural en la investigación asistida por computadoras (Aguado y Vargas, 2016). La consolidación de las Humanidades Digitales en América Latina se ha dado por lo tanto de la mano de preguntas como: ¿es posible subirse al carro de las Humanidades Digitales sin perder de vista que éstas constituyen, en sí mismas, un importante objeto de estudio de la crítica cultural?, ¿hay en la tradición humanista y en la crítica social latinoamericana los fundamentos teóricos y los blindajes necesarios para mediar y remediar la instrumentalización técnica que suscitan las Humanidades Digitales? y, en última instancia, ¿cómo ha de entenderse lo ‘humano’ de las nuevas Humanidades Digitales, una vez que el humanismo tradicional ha entrado en crisis o, al menos, ha sido cuestionado por las teorías feministas?

No es el propósito de este trabajo responder cabalmente estas preguntas. En su lugar, nos limitaremos a plantear algunos de los dilemas que se derivan de las mismas, los cuales han tenido un importante impacto en la relación de los Estudios Latinos y Latinoamericanos que se practican en Estados Unidos con lo que podría definirse como los Estudios de los Archivos Digi-

tales del Arte (*Digital Art Archives Studies*), un campo interdisciplinar emergente vinculado a lo que hemos conceptualizado en otro trabajo como los Estudios de Archivos de los Museos de Arte (*Art Museum Archives Studies*) (Barriandos, 2020). Ya que no podemos detenernos en explicar el alcance de estos nuevos territorios de investigación de las Humanidades Digitales, baste decir aquí que mientras que los últimos se caracterizarían por el entrecruzamiento de aspectos técnicos de la gestión documental con la Historia del Arte, los Estudios Curatoriales, los Estudios de Museos, la Cultura Material y la Preservación del Patrimonio Documental, los primeros resultan del encuentro de disciplinas como la Archivonomía, la Catalogación de Objetos de Información, el Diseño de Repositorios y Webs Semánticas o la Curaduría Digital.

Para el caso que nos ocupa, es importante recordar que la literatura en español sobre las Humanidades Digitales creció significativamente a partir de 2014, propiciando miradas diversas o incluso polarizadas sobre los procesos, la dimensión y las mediaciones de la transición digital de América Latina (Göbel y Chicote, 2017; Fernández y Rodríguez, 2020; Svensson, 2014). Buena parte de esta literatura hace hincapié en que, más que un campo académico cerrado y bien definido, lo que las Humanidades Digitales han puesto en circulación en la región es una metodología pragmática transdisciplinar e interinstitucional centrada en la producción, la diseminación, la accesibilidad, la diversificación y la visualización del conocimiento. En palabras de Patrik Svensson «el campo, como un todo, debería ser lo suficientemente abierto como para dar cabida tanto a proyectos de creación masiva de datos y códigos como al análisis basado en la teoría crítica» (Svensson, 2012, p.159). Desde este punto de vista, las Humanidades Digitales latinoamericanas compondrían un campo amplio y plural derivado de la creación de nuevas áreas del saber, nuevos planes curriculares, nuevas colaboraciones técnico-humanistas y nuevas políticas públicas centradas en el desarrollo de entornos digitales para la aplicación de las tecnologías de la información (Priani, 2014).

Svensson ofrece un interesante catálogo de campos de vinculación entre las ciencias de la computación y las ciencias humanísticas. Según este investigador –quien se inscribe en la corriente de las Humanidades Digitales más emparentada con la lingüística, la filología y la enseñanza de la lengua– la informática sirve a las humanidades de cinco maneras diferentes: como su herramienta de trabajo, como su objeto de estudio, como su medio para expresar y comunicar conocimiento, como un laboratorio de experimentación y como un territorio para el activismo y la crítica cultural (Svensson, 2010, p. 102).

Desde su punto de vista, parecería que la teoría crítica está en efecto capacitada para convertir a las humanidades digitales en su objeto de estudio y que los fundamentos humanistas de las ciencias sociales pueden paliar la instrumentalización técnica de las humanidades en su encuentro con lo digital.

Si aceptamos lo anterior, las Humanidades Digitales latinoamericanas parecerían estar apuntalándose como un territorio de encuentro entre crítica social y crítica cultural o “crítica artista”, según la nomenclatura y caracterización que dieron a estas dos esferas Luc Boltanski y Ève Chiapello en su libro *El nuevo espíritu del capitalismo* (2002). De ser cierto, este argumento le daría una vuelta de tuerca a la tesis de dichos autores, la cual sostiene que estas dos formas de la crítica no sólo han sido ejercidas desde 1968 por grupos y agentes diferentes, sino que son además incompatibles como agencias de resistencia en la modernidad tardía. En este sentido, el campo expandido de las Humanidades Digitales parecería estar dando cabida en América Latina a la creación de un nuevo *interregnum* o tercer espacio para el estudio de aspectos tan diversos como las democracias digitales, el estudio de nuevos *softwares* colaborativos y códigos abiertos, el análisis cualitativo de la publicación de artículos académicos en entornos virtuales, la edición y la posproducción de contenidos en línea, la alfabetización visual en entornos virtuales, la descolonización de los monopolios globales que gestionan datos masivos y comercializan algoritmos a través de redes sociales, etcétera.

Ahora bien, si como afirma Nuria Rodríguez, el desarrollo de las Humanidades Digitales incluye necesariamente la construcción de sus propias «estructuras de poder, políticas de gestión, criterios de inclusión y exclusión, intereses geopolíticos y culturales» (Rodríguez, 2014, p. 16), se podría pensar entonces que el futuro y el alcance de las Humanidades Digitales en América Latina dependerá de su capacidad auto reflexiva y de su crítica inmanente. En otras palabras, será la forma específica que éstas tomen la que las configure o no como un repertorio de saberes abierto y dinámico capaz de resolver dilemas no sólo éticos, epistémicos y políticos sino también técnicos, esto es, aquellos derivados de las nuevas divisiones digitales del trabajo cognitivo y de las nuevas formas en las que investigamos, enseñamos y pensamos en entornos digitales (Liu, 2013). Es por lo tanto la propia naturaleza digital de las humanidades la que las enfrenta a la presión de la eficiencia, la aplicabilidad estratégica y la productividad en el marco del capitalismo cognitivo, el cual acorrala a los departamentos de artes y humanidades imponiéndoles criterios de innovación científica definidos por una infraestructura monopólica empresarial de escala global en la que

convergen capitales públicos y privados. A partir de una definición prescriptiva de la investigación académica como recurso estratégico, e impulsados por la demanda de capitalizar los saberes, el valor social de las humanidades se cuantifica y estratifica cada vez más bajo la lógica del desarrollo tecnológico.

Las Humanidades Digitales latinoamericanas serían entonces tanto un territorio prometedor para la crítica como la coyuntura estructural inevitable de las humanidades. Mientras que el nuevo espíritu digital de las humanidades propiciaría como sostiene Svensson otras formas de activismo cultural, su capacidad crítica depende al mismo tiempo de cómo éstas sorteen la crisis estructural del humanismo, la cual, como afirma John Guillory, (1993) más que una crisis transitoria es desde hace tiempo la condición misma de las humanidades y de su crítica. Desde este punto de vista, más que una nueva crisis computacional en el desarrollo histórico de las humanidades, lo que las Humanidades Digitales estarían propiciando sería una presión más acusada por reinventarlas de manera crítica, expandiendo al humanismo más allá de sí mismo, obligándolo a aceptar y abrazar la condición post-humana del saber. Es en este sentido en el que nos interesa más lo humano de las humanidades digitales que la computacionalización de las humanidades como disciplina o campo del saber. En palabras de Katherine Hayles,

la situación que ha prevalecido por medio siglo no es la de una crisis sino la de una condición sistémica por lo que, en este sentido, no habría nada nuevo. Lo que sería nuevo sería el cambio o la transformación de nuestra condición humana, ante la cual deben responder las humanidades. Pienso que [Rosi] Braidotti ha hecho bien al ampliar el campo de las humanidades. Lo mismo puede decirse de los medios digitales. Estos cambios requieren de un adecuado mapeo para el cual se necesita algo más que habilidades superficiales. Una vez conseguidas, las fortalezas que caracterizan a las humanidades, aquellas de la crítica, podrán resurgir (Hayles y Puymbroek, 2015, p. 25).

De las palabras de Hayles se desprende que el dilema actual de las Humanidades Digitales no deriva ni de la computarización de las humanidades ni de la tecnificación de la investigación humanística, sino del resquebrajamiento de los fundamentos mismos sobre los que la modernidad erigió la categoría de 'lo humano', la cual ha sido revisada críticamente hacia dentro y ha sido radicalmente desbordada hacia fuera por los nuevos feminismos, siguiendo los postulados de lo que Rosi Braidotti caracteriza como lo post-humano, la condición del ser y del saber que «lejos de constituir la enésima variación  $n$  en nuestra secuencia de prefijos [...] aporta una significativa inflexión a nuestro modo de conceptua-

lizar la característica fundamental de referencia común para nuestra especie, nuestra política y nuestra relación con los demás habitantes del planeta» (Braidotti, 2015, p. 12). En sintonía con el análisis de Hayles, para Braidotti la condición post-humana del saber implica aceptar que las ciencias humanas están enfrentando en la actualidad una coyuntura estructural: reinventarse o desaparecer:

La crisis de lo humano, su sucesiva recaída en lo posthumano, ha tenido efectos trágicos para el ámbito académico más íntimamente ligado a él, o sea, para las ciencias humanas [...] Consideradas más una pasión personal que un campo de investigación profesional, creo que las ciencias humanas están corriendo el serio peligro de desaparecer del currículo universitario europeo del siglo XXI (Braidotti, 2015, p. 21).

Al evocar el trabajo de teóricas feministas como Braidotti (2015), Hayles (1999) o Haraway (2019), lo que queremos poner sobre la mesa es precisamente la condición post-humana de las propias Humanidades Digitales, esto es, la capacidad de éstas últimas para potenciar la dimensión crítica de derivas post-feministas como lo son el feminismo de los medios (Potter, 2013; Marino, 2012; Wernimont, 2015), la interseccionalidad digital (Losh y Wernimont, 2018; Risam, 2015), las tecnologías queer (Blas y cárdenas, 2013; Ruberg, *et. al*, 2018), el feminismo computacional (Adam, 1998), la crítica decolonial a los saberes tecno-científicos (Risam, 2018b; Gallien y نايلاج ريلك, 2020) y, en términos amplios, la cancelación de la condición binaria de la naturaleza humana (Haraway, 1991). El post-humanismo de las Humanidades Digitales constituiría por lo tanto un terreno en crecimiento pero determinante para su futuro, ya que de él dependerá que los entornos digitales reproduzcan o se enfrenten con la condición normativa de lo humano, esto es, o bien expandan o en su lugar aminoren el carácter heteropatriarcal de los lenguajes y códigos binarios. Para Roopika Risam lo que está sobre la mesa es:

[ ] - la manera en que los marcos universalistas de lo 'humano' son producidos a través de softwares para el procesamiento del lenguaje natural, las máquinas de aprendizaje y los algoritmos. Para las humanidades digitales, el uso de estas tecnologías conlleva la pregunta por la complicidad con la reproducción y la ampliación de formas normativas de la subjetividad humana [...] Pero, ¿qué formas de lo 'humano' son sancionadas cuando la inteligencia artificial reproduce los procesos humanos? Alison Adams argumenta que en la inteligencia artificial se reflejan los presupuestos "occidentales" sobre la inteligencia humana, privilegiando la subjetividad masculina, blanca y eurocéntrica como la forma de cognición sobre la que es configurada (Risam, 2018<sup>a</sup>, pp. 41-42).



Como puede verse, los planteamientos sobre el post-humanismo nos sitúan en la coyuntura geoeπισtemológica de las Humanidades Digitales, es decir, en la geopolítica del saber al ser éstas articuladas desde el Norte Global o desde el Sur Global. Como puede intuirse, lo anterior es de vital importancia para nuestra reflexión sobre el latinoamericanismo digital y sobre los más recientes esfuerzos por preservar los archivos y documentos primarios del arte latino y los latinoamericano en Estados Unidos, en la medida en que la forma y la dimensión geoeπισtémica de las Humanidades Digitales es lo que está definiendo hasta qué punto se acrecienta a través suyo la división tecnológica y se reproduce digitalmente la disparidad norte-sur.

## II

Como ya hemos apuntado, el pragmatismo tecnocientífico que ha seguido a la más reciente institucionalización de las Humanidades Digitales dentro y fuera de la academia necesita mantenerse bajo observación crítica, en la medida en que éstas corren el riesgo de convertirse en la nueva utopía digital del capitalismo cognitivo. Cuando el *Manifiesto para unas humanidades digitales* – redactado durante el THATCamp de París – declaró en 2010 que las Humanidades Digitales constituían una «comunidad de práctica solidaria, abierta, acogedora y de libre acceso [...] una comunidad sin fronteras» (THATCamp, 2011), situó un horizonte que, al tiempo que es una aspiración éticamente válida, está sostenida sobre un conjunto de idealizaciones de la sociedad red. Sin menoscabo al hecho de que las Humanidades Digitales deban aspirar a semejarse a una red de intercambios con esas características, lo cierto es que el libre acceso a contenidos digitales no puede garantizar ni el equilibrio en la brecha tecnológica ni la eliminación de lo que podría definirse, extrapolando a Felix Guattari y a Michael Foucault, como la micropolítica o la microfísica del poder en la esfera digital.

Si aceptamos sin más que las Humanidades Digitales constituyen de facto una comunidad sin fronteras ni mediaciones, estaríamos repitiendo la misma ceguera que caracterizó a aquella teoría crítica tradicional de izquierdas denunciada por el feminismo, la cual centró su atención en el cuestionamiento de las macro-estructuras (el Estado, la Sociedad, etcétera), al tiempo que descuidaba la dimensión micropolítica del poder (los afectos, el deseo, etcétera). Como ha apuntado Beatriz Preciado:

‘Micropolítica’ es el nombre que Guattari dio en los años 60 a aquellos ámbitos que por considerarse relativos a

la ‘vida privada’ habían quedado excluidos de la acción reflexiva y militante en las políticas de izquierda tradicional: la sexualidad, la familia, los afectos, el cuidado, el cuerpo, lo íntimo. Todo eso a lo que después Foucault intentará apuntar con los términos ‘microfísica del poder’ y, más tarde, ‘biopoder’» (Preciado, 2019, pp. 15-16).

Habría por lo tanto un eje de análisis importante derivado del cruce entre la micropolítica de la tecnología de la información y las macroestructuras geoeπισtemológicas de las Humanidades Digitales. Y es ahí, en donde se engarzan lo micro y lo macro, en donde debemos situar lo que antes definimos como el latinoamericanismo digital: la producción de discursos y saberes sobre América Latina a través de plataformas y tecnologías digitales. En la medida en que buena parte de la crítica latinoamericana que se ha producido tradicionalmente desde América Latina es inseparable de las ciencias sociales, y en la medida en que, como afirmábamos antes, asistimos en la actualidad al reencuentro entre crítica social y crítica cultural, nuestro parecer es que el futuro de las Humanidades Digitales pensadas desde América Latina depende en buena medida de cómo se articule la relación entre Ciencias Sociales Digitales y Humanidades Digitales.

El *Manifiesto para unas humanidades digitales* afirma al respecto lo siguiente: «Consideramos que las Humanidades Digitales abarcan el conjunto de las Ciencias Humanas y Sociales, de las Artes y de las Letras» (THATCamp, 2011). Las Humanidades Digitales deberían ser entendidas por lo tanto como un diálogo crítico sobre la partición histórica entre ciencias sociales y humanidades. A su vez, éstas deberían ofrecer un espacio de reflexión crítica sobre los Estudios de Área (*Area Studies*). Para el caso de América Latina, esto podría traducirse en una contribución importante a la hora de entender las nuevas geografías digitales del latinoamericanismo, el cual se ha dividido tradicionalmente entre el latinoamericanismo producido por latinoamericanos desde América Latina y el latinoamericanismo producido desde fuera de la región. Más aún cuando, como he sostenido en otro lugar, la producción de discursos sobre América Latina se ha venido realizando en las últimas décadas no sólo desde la academia, sino sobretudo desde espacios discursivos trans-académicos como los museos, las exposiciones de arte, la publicación de catálogos y la creación de repositorios y archivos del arte latino y latinoamericano (Barriandos, 2013).

Como afirmábamos al inicio, en las últimas décadas se ha consolidado en Estados Unidos un impulso cada vez más sostenido por preservar no sólo obras de arte, sino también archivos y documentos primarios del arte latino y latinoamericano. De manera interesante, dicho

impulso ha generado una importante reflexión sobre el manejo de taxonomías, repertorios conceptuales y políticas de gestión documental de los museos y los centros de documentación:

Nunca antes ha habido [en Estados Unidos] un interés más explícito y controvertido por coleccionar, exhibir, catalogar y activar los archivos y los documentos del arte latinoamericano. El boom del arte latinoamericano coincide por lo tanto con el boom del documento y con la reconfiguración meta-discursiva del archivo; es decir, con la construcción de categorías que dan autoridad para narrar globalmente la historia del arte latinoamericano desde la subalternidad (Barriendos, 2013, p. 24).

Que el coleccionismo institucional estadounidense actual no se limite en la actualidad a la búsqueda y la adquisición de obras de arte latino y latinoamericano tiene repercusiones importantes. Al centrar sus políticas de adquisición y exhibición cada vez más en la documentación del arte, los museos y las galerías han propiciado una sensibilidad nueva sobre la función del archivo. Entre otras cosas, ha aumentado la percepción de que son justamente el archivo y el documento los lugares desde los que pueden construirse nuevos relatos sobre el arte latino y latinoamericano. Al mismo tiempo, este desplazamiento está propiciando nuevos debates sobre la legitimidad curatorial de las exhibiciones para hablar con autoridad en Estados Unidos sobre el arte latino y latinoamericano, así como para coleccionar documentos que, por definición, han de ser divorciados geoculturalmente de sus lugares de origen.

Si desde la década de los treinta hasta la primera mitad de la década de los noventa las preocupaciones se centraron en crear fondos para la adquisición de obras de arte para alimentar los acervos museológicos de instituciones estadounidenses como el MoMA de Nueva York, en los últimos años hemos asistido a un desplazamiento hacia la creación de acervos documentales y repositorios de material de archivo. Como ha afirmado la investigadora Taína Caragol, «respondiendo con sensibilidad a estos problemas, un buen número de importantes instituciones han implementado desde la década de los noventa nuevos proyectos o los han fortalecido para asegurarse la preservación de materiales sobrevivientes» (Caragol, 2005b, p. 3). Este cambio en el énfasis y en las políticas de adquisición ha motivado también nuevas estrategias de exhibición de documentos ya sea en las salas de los museos o bien en los entornos digitales de sus espacios virtuales. Como nunca antes, la documentación del arte ha escalado en términos materiales, económicos, conceptuales y epistemológicos, propiciando la expansión de los Estudios de Archivos de los Museos de

Arte hacia lo que antes hemos denominado los Estudios de los Archivos Digitales del Arte (*Digital Art Archives Studies*), es decir, hacia un diálogo tanto técnico como conceptual sobre las mejores estrategias para la gestión, la preservación y la exhibición del arte latino y latinoamericano en tanto que objetos digitales.

Como antecedentes a este reciente impulso archivístico deben mencionarse los esfuerzos del Smithsonian Institution en la creación de los Archives of American Art. En 1995, esta institución publicó *The Papers of Latino and Latin American Artists*, una guía de materiales de archivo que apuntaló la creación en 1997 del Smithsonian Latino Center, el cual se ha allegado fondos federales para el rescate y la investigación de acervos vinculados a los movimientos sociales y artísticos de los latinos y chicanos en Estados Unidos. En 2015, este centro implementó su Latino Collecting Initiative, y más recientemente dio forma al Latino Initiatives Pool, el cual tiene el objetivo de promover la investigación, exhibiciones, el coleccionismo, el trabajo de archivo, y programas públicos y educativos para la valoración y preservación de lo latino en Estados Unidos.

Otra plataforma de gran interés fue METRO (Metropolitan New York Library Council), la cual lanzó en 2003 un proyecto de investigación de tres años coordinado por el MoMA titulado Survey of Archives of Latino Art, el cual recolectó información de treinta repositorios de arte latino y latinoamericano en el área metropolitana de Nueva York, reuniendo información de instituciones como el Bronx Museum for the Arts, el Museo del Barrio, el Taller Boricua o el propio MoMA. Como sostiene Caragol:

El Survey of Archives of Latino Art del Centro de Documentación del MoMA tiene el objetivo de documentar los archivos de las instituciones Latinas de Nueva York, estableciendo una red de trabajo entre repositorios. Gracias al apoyo de METRO durante tres años, el equipo documentó los fondos bibliográficos y de archivo de treinta instituciones que han visibilizado y promovido el arte latino y latinoamericano, incluyendo centros comunitarios, galerías, museos y universidades (Caragol, 2005a, p. 1).

El Chicano Studies Research Center (CSRC) de la Universidad de California ha sido también un engranaje clave en este proceso (Franco, 2018). Rita González –quien fuera su directora durante varios años– implementó en 2003 diversos ejes de trabajo y grupos de investigación centrados en la creación de estándares de catalogación y en la generación de vocabularios y voces autorizadas para el manejo sistemático de documentos primarios relacionados con el arte Latino en Estados Unidos. Bajo el lema “Documentar el Arte Latino antes de que sea demasiado

tarde” (*archiving the latino arts before it is too late*, 2003a), González ha sido enfática no sólo en la necesidad de prestar atención a estos materiales, sino también a los criterios técnicos y conceptuales a partir de los cuales se pone en valor la documentación artística de lo Latino en ese país. La definición de lo que significa «Fuentes Primarias del Arte Latino’ [nos recuerda González] ha sido una pregunta recurrente, especialmente entre los artistas y las organizaciones de artistas. Por lo tanto, compilamos un glosario de definiciones para desarrollar nuestra investigación» (González, 2005, p. 5). Otro de los principios adoptados por el CSRC ha sido poner en cuestionamiento los criterios a partir de los cuales se definen los materiales “significativos” o con valor cultural para los archivos del arte en Estados Unidos. En palabras de la propia González:

Las actuales políticas del coleccionismo enfatizan la adquisición de documentos provenientes de organizaciones o individuos ‘significativos’, ‘seminales’ o ‘altamente ilustrativos’. No obstante, nuestros encuestados han enfatizado la importancia crítica de documentar los registros de artistas, colectivos y organizaciones efímeras, de bajo presupuesto o marginales (González, 2003a, p. 2).

Finalmente debe mencionarse en Houston el International Center for the Arts of the Americas (ICAA), el cual puso en línea en 2012 la primera fase del archivo ICAA Documents Project, un ambicioso proyecto de digitalización de documentos primarios del arte latino y latinoamericano del siglo XX coordinado por la curadora puertorriqueña Mari Carmen Ramírez desde el Museum of Fine Arts de Houston (MFAH). (Geztambide, 2017) Dadas las características y el alcance de este proyecto – en el que han colaborado más de cien investigadores así como numerosas instituciones educativas y culturales ubicadas a todo lo largo del continente – dedicaremos el siguiente apartado a estudiar este repositorio de objetos digitales desde la óptica de los retos a los que se enfrentan las Humanidades Digitales en diálogo con el latinoamericanismo digital.

Las preguntas que intentaremos responder son las siguientes: ¿cómo se construyó este compendio de autoridades terminológicas?, ¿quiénes participaron en su conceptualización, traducción y gestión?, ¿qué tipo de deudas epistemológicas tienen este tipo de tesauros con las estructuras enciclopédicas ilustradas basadas en taxonomías y jerarquías de los contenidos?, ¿cómo ha impactado el ICAA Documents Project en la circulación global de categorías relacionadas con el arte latino y latinoamericano? Al abordar estas interrogantes, intentaremos aportar al análisis crítico de los metadatos que organizan en la actualidad la semántica y la ontología del arte latinoamericano.

### III

Como decíamos al principio de este trabajo, con casi veinte años de historia el repositorio digital del ICAA Documents Project puede considerarse el proyecto de Humanidades Digitales del arte latino y latinoamericano de más largo aliento que se ha desarrollado fuera de América Latina. Puesto a disposición del público por primera vez en 2012, los coordinadores del ICAA definieron este proyecto como:

el resultado de una iniciativa multimillonaria de más de una década de duración, destinada a identificar y recuperar miles de documentos primarios y textos críticos [...] de los más importantes artistas, críticos, curadores latinos y latinoamericanos, quienes jugaron un importante rol en el desarrollo del arte producido a lo largo de estos ejes culturales [...] el Documents Project atiende el retraso en el campo de la historia, la investigación y la enseñanza del arte latinoamericano. Su impacto monumental y de larga duración facilita la consecución de nuevos conocimientos en el campo y establece un área de legitimidad para la investigación académica en las universidades en Estados Unidos (Ramírez, 2012, pp. 27-32).

Para poder alimentar este repositorio, el ICAA trabajó con más de cien reconocidos investigadores así como con numerosas instituciones educativas y culturales ubicadas a lo largo del continente. Al mismo tiempo, el ICAA desarrolló una sofisticada arquitectura digital destinada a dar acceso a los documentos del repositorio. Como ya hemos apuntado, la plataforma utiliza la terminología y las taxonomías del Art & Architecture Thesaurus (Getty Foundation). Es por ello que, para poder valorar la dimensión de esta plataforma digital, es necesario abordar primero algunos aspectos relacionados con su arquitectura interna y con la ontología semántica de su base de datos; es decir, necesitamos apuntar algunas ideas relacionadas con los tesauros especializados en general y, más en particular, con el tratamiento de las voces autorizadas en español del arte latino y latinoamericano incluidas en el vocabulario de términos de la Getty Foundation.

Aunque los tesauros especializados en objetos culturales han existido desde hace mucho tiempo, fue sólo al inicio de la década de los ochentas cuando comenzaron a desarrollarse estándares más rigurosos y específicos para el campo de las artes visuales, la arquitectura, los “nuevos medios” y las artes performativas. Descrito de manera muy genérica, un tesoro es un compendio de términos o frases que, a diferencia de un diccionario, no ofrece definiciones sino más bien determina y restringe el uso que se le ha de dar a cada término en un contexto determinado. Los tesauros cumplen por lo tan-



to múltiples funciones, entre ellas la de establecer voces autorizadas a la hora de usar expresiones polisémicas y con connotaciones diversas, e incluso antagónicas. Pero los tesauros también cumplen la función contraria, la de vincular palabras distintas que se refieren a un mismo concepto. Más aún, un tesoro identifica variaciones ortográficas y errores sintácticos habituales en la escritura de una palabra para poder facilitar la eficacia de los motores de búsqueda. Un tesoro suele ser además multilingüe, de tal suerte que su función es la de relacionar términos que se usan en diferentes lenguas para referirse a un mismo concepto. En lo que se refiere a los buscadores, los tesauros permiten el entrecruzamiento de campos y establecen criterios de desambiguación, es decir, determinan las familias terminológicas y el grado de relacionalidad entre conceptos con la finalidad de facilitar un acceso óptimo y controlado a la información.

La estructura de un tesoro se basa en tres elementos: la equivalencia, la jerarquía y la relacionalidad entre términos. Para cumplir sus objetivos, los tesauros operan con vocabularios controlados, esto es, con un compendio autorizado de términos y con un marco referencial para sus descripciones. La capacidad de control que se tiene sobre un vocabulario determina la funcionalidad y adaptabilidad del tesoro a través del tiempo. Ingresar un nuevo término en el cuerpo de un tesoro requiere por lo tanto de una serie de protocolos institucionales, conceptuales e informáticos complejos y sofisticados. Ahora bien, si desde el punto de vista de las ciencias archivísticas, de la gestión documental y de la arquitectura de la información la utilidad de los vocabularios controlados es incuestionable (por ejemplo para la consulta cruzada de catálogos, para establecer criterios de investigación cualitativa, o para la construcción de webs semánticas), desde la perspectiva epistemológica del nuevo latinoamericanismo digital, esto es, desde el impacto que dichas restricciones semánticas suponen para los procesos de investigación, visualización y construcción del saber, la pregunta por las políticas de validación y por los modelos conceptuales que dan legitimidad al sistema de autoridad de los vocabularios controlados multilingües es una pregunta que debe mantenerse abierta y que incumbe a comunidades de expertos relacionados con la crítica social y con la crítica cultural.

Desde nuestro punto de vista, el impacto que tienen este tipo de dispositivos semánticos de las Humanidades Digitales en los procesos de investigación, canonización y visualización de campos del saber debe pensarse como un objeto de estudio en sí mismo y de manera independiente a su aplicación práctica. Valga la redundancia, creemos que es necesario establecer una suerte de metacrítica de los metadatos que no sólo se ocupe del valor

epistémico de aquella información que da cuenta de otra información, sino también de los procesos históricos e institucionales a través de los cuales dichas cadenas de información adquieren sentido, se transforman y se visualizan. En este sentido, resulta de gran valor informativo conocer no sólo su uso de un término en el campo de las humanidades y su desambiguación respecto del uso que se le da por ejemplo en las ciencias médicas, sino también el proceso mismo de traducción, asimilación y legitimación que le otorga una comunidad de expertos al aceptarlo en el terreno de la teoría crítica y del análisis cultural. En otras palabras, la mutación histórica o semántica del sentido de los términos constituye un nivel de información sumamente relevante que debe ser preservado como parte del tesoro.

Por lo dicho hasta aquí es fácil reconocer que la dimensión epistemológica de los tesauros nos plantea una serie de problemáticas relacionadas con el servicio público de las instituciones que custodian los archivos del arte latino y latinoamericano, así como con la capacidad de agencia de las comunidades de expertos que dan sentido, ordenan y diseñan dichos saberes. Si hay entonces una pregunta urgente que tenemos que hacerle a las Humanidades Digitales es justamente hasta qué punto la comunidad de humanistas y científicos sociales, con nuestras restringidas habilidades documentales y archivísticas, estamos capacitados para intervenir y transformar las arquitecturas de la información y los imaginarios archivísticos a partir de los cuales toman forma nuestros discursos. En otras palabras, necesitamos preguntarnos hasta qué punto es posible y más aún deseable que los humanistas dejemos de ser meros usuarios (*end-users*) de dichas arquitecturas y nos impliquemos en su conceptualización, modelación y permanente transformación. (Weller, 2011) La construcción colectiva y desjerarquizada de tesauros evoca en este sentido la idea del archivo como un lugar de negociación, como una nueva esfera pública al interior de la cual han aparecido neologismos como el de folksonomía, cuya creación suele atribuirse a Thomas Vander Wal. (Smith, 2004)

En tanto que estrategia colectiva de compilación de información, la folksonomía es hoy por hoy una práctica habitual, a pesar de que el término no se haya difundido suficientemente. Los vocabularios del Getty Institute Research describen la folksonomía como «[u]n neologismo que refiere a un ensamblaje de conceptos representados por términos y nombres – llamados etiquetas [*tags*] – los cuales son compilados generalmente en la web por medio del etiquetado social». (Harpring, 2010, p. 26) El libre ensamblaje de *tags* o categorías en una red social es un tipo de folksonomía; es por ello que en ocasiones se le conoce como *social tagging*. En esencia, la folksonomía

consiste en la creación descontrolada, desterritorializada y hasta cierto punto desjerarquizada de metadatos. Contraria a la taxonomía, la folksonomía no está constituida verticalmente por una comunidad reconocida y legitimada de expertos, sino por una variedad de usuarios quienes casual y libremente compilan categorías en torno a un asunto determinado. Su grado de autoridad es reducido pues en general es difícil que los usuarios sean consistentes a la hora de construir categorías. En el marco del Getty Vocabulary Program, las folksonomías «no son consideradas autoritativas ya que por lo general no son compiladas por expertos. Además, no son catalogadores profesionales los que las asocian a los documentos» (Harpring, 2010, p. 26) Su edificio terminológico no es por lo tanto un edificio controlado semánticamente como el de un tesoro sino un flujo intermitente de fragmentos, superposiciones y repeticiones.

No nos es posible plantear ahora ni las potencialidades ni los problemas técnicos que supone establecer modelos interoperativos entre vocabularios controlados y vocabularios descontrolados; tampoco podemos discutir ni la dimensión utópica sobre la que descansa esta supuesta forma de democracia informática ni la pertinencia de la raíz *folk* (pueblo, gente común) como alternativa a la raíz *taxis* (orden, arreglo). Baste decir por el momento que su aparición nos plantea la siguiente paradoja: entre menos jerárquicos y menos controlados son los vocabularios, menos autoritativos y especializados son los tesoros; entre mayor es la estandarización y el control terminológico de un tesoro, menor es la diversidad, pluralidad y multi-direccionalidad del sentido intercultural, político, estético y subjetivo de los conceptos. A pesar de que no tengamos una respuesta única para este dilema, lo cierto es que los retos de la folksonomía nos obligan a replantearnos la división técnica y disciplinar entre las ciencias de la información y la nueva naturaleza digital de las humanidades; en otras palabras, nos obligan a cuestionar la falta de diálogo entre quienes construyen el edificio de la información (los cubos o estructuras primarias del conocimiento) y quienes se valen de dicho edificio para ejecutar la crítica del mundo social (la performatividad político-social del archivo).

Al trasladar estas problemáticas al contexto específico del museo de arte surgen inmediatamente las siguientes preguntas: ¿en qué medida las herramientas estandarizadas de descripción que utilizan los catalogadores están habilitadas para incluir la participación de otras comunidades de expertos tales como los investigadores, los curadores o el público semi-especializado en los procesos de descripción de los objetos culturales? y, en contrapartida, ¿en qué medida los investigadores, los curadores y los directores de museos están dispuestos a

intervenir activamente en el diseño y en la adecuación de las herramientas conceptuales que emplean los catalogadores? Sobre la primera cuestión es fácil reconocer que, de la mano del desarrollo de las Humanidades Digitales, la comunidad de archivistas ha desarrollado una serie de herramientas específicas para la catalogación de obras de arte y objetos culturales, la mayoría de las cuales están capacitadas para incluir la voz de otras comunidades de expertos en la práctica descriptiva y en la construcción de metadatos.

Tal sería el caso de CDWA (Categories for Description of Works of Art) el cual, en palabras de Elisa Lanzi, «fue creado para satisfacer las necesidades de quienes registran, preservan y recuperan información sobre arte, arquitectura o cultural material, en especial para los investigadores académicos» (Lanzi, 2010, p. 5672). En sus últimas versiones el CDWA incluye una categoría denominada *Critical Responses* la cual fue diseñada para registrar «opiniones críticas de artistas, historiadores del arte, críticos, *dealers*, marchantes, agentes institucionales o del público en general sobre obras de arte específicas» (Lanzi, 2010, p. 5673). A su vez, como nos lo ha hecho notar Murtha Baca, a partir de modelos conceptuales tales como el CIDOC-CRM (Conceptual Reference Model) es factible poner en operación herramientas del *social tagging*, es decir, sistemas multidireccionales de construcción colectiva de etiquetas. En sus propias palabras:

La incorporación de un input por parte de conservadores, expertos y otros especialistas es un área que las instituciones deberían potenciar, si quieren generar descripciones ricas y precisas de las obras no bibliográficas de sus colecciones. La información de expertos no catalográficos podría ser rutinariamente recolectada si existiesen métodos efectivos de comunicación y colaboración entre catalogadores y conservadores. El tagging social de expertos (esto es, la inclusión de palabras claves, nombres y materias por parte de expertos que no son parte de la unidad oficial de catalogación de la institución) puede ser, al mismo tiempo, un método efectivo de enriquecer registros de metadatos descriptivos (Baca y O'Keefe, 2008, p. 3).

En el lado opuesto a la folksonomía, la Getty Foundation ha sido una de las instituciones más activas en el desarrollo de vocabularios controlados especializados, entre ellos el Art & Architecture Thesaurus (AAT), un vocabulario de términos autorizados especializado en arte, arquitectura, artes decorativas, cultura material y material archivístico. El AAT cuenta en la actualidad con más de 130 mil términos. Estos términos están estructurados jerárquicamente a partir de alrededor de 34 mil conceptos [*concepts*], los cuales se componen a su vez de entradas o registros llamados *subjects*. El AAT es

un tesoro (poli)jerárquico; esto significa que cuenta con diferentes niveles de jerarquización interna de tal manera que un término puede estar emparentado con una o más familias conceptuales. Una de las jerarquías más importantes del AAT es la lingüística; esto significa que es un vocabulario multilingüe en el que el inglés es el lenguaje dominante:

En los vocabularios completamente dominantes todos los lenguajes son tratados igualmente, sin que ninguno de ellos funcione como 'lenguaje dominante'. Sin embargo, en su aplicación práctica, es con frecuencia necesario tratar a uno de ellos como el lenguaje dominante por defecto, particularmente cuando el vocabulario es rico y complejo. Un ejemplo sería el AAT, en el que cada concepto incluye más de cien campos o elementos de información además del término en sí mismo [...] Para el AAT, el inglés es el lenguaje dominante, aunque los términos y las notas de contexto puedan estar en múltiples lenguajes. Además, si no se le han asignado equivalencias en los otros lenguajes de referencia a cada uno de los términos del lenguaje original, el estatuto de los otros lenguajes resulta desigual al de la fuente de idioma original, por lo que se les denomina *lenguajes secundarios* (Harpring, 2010, p. 92).

A pesar de su calidad de lengua secundaria, en la última década el español ha comenzado a extender su presencia tanto en la esfera pública como en los entornos documentales e informáticos de las instituciones estadounidenses. Es por ello que el Getty Vocabulary Program y la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), perteneciente al Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de Chile, iniciaron hacia la segunda mitad de la década de los noventas el proceso de traducción al español del AAT (Gómez-Moya, 2010; Nagel y Miller, 2013). Fruto de diez años de trabajo fue la creación del Tesoro de Arte & Arquitectura (TAA), el cual no sólo consiste en la traducción de términos al español, sino también en la creación de equivalencias y términos preferidos [*preferred terms*] en los diferentes usos del español en el mundo. Lo anterior es importante para nuestro análisis ya que lo que esta traducción se persigue es, por un lado, mantener la jerarquía lingüística de la lengua dominante (el Inglés) y del vocabulario dominante (el AAT), al tiempo que, por el otro, realiza una expansión del vocabulario a través del ingreso de registros de voces en español mediante una estructura de taxonomías pensada para que no se pierda la interoperabilidad en los procesos de traducción de una lengua hacia la otra.

Lo anterior le otorga una gran flexibilidad a la hora de catalogar objetos culturales por medio de categorías bilingües y polisémicas y es esta una de las principales

razones por las que se convirtió en la estructura semántica del ICAA Documents Project. Ahora bien, dada la arquitectura documental, el marco geográfico y la aspiración del ICAA a convertirse en un referente para el estudio académico en inglés del arte latino y latinoamericano en las universidades estadounidenses, nos parece necesario ir más allá del mero reconocimiento de su importancia y alcance como herramienta para la investigación. En sintonía con la dimensión autorreflexiva de las Humanidades Digitales creemos que el ICAA Documents Project ha sido pensado para tener un importante el impacto cultural en los *Latin American Art Studies*, lo cual nos obliga a analizarlo desde varias perspectivas, incluidas las implicaciones epistemológicas derivadas de estandarización de categorías relacionadas con el arte latino y latinoamericano, así como con la consolidación de términos de amplia circulación en el territorio discursivo del nuevo latinoamericanismo digital. Es en este sentido que consideramos que, más allá de su utilidad práctica, es necesaria una lectura crítica de lo que llamaremos la autoridad meta-descriptiva de su infraestructura semántica y ontológica.

ICAA Documents Project cuenta con dos plataformas principales: un archivo digital de documentos (Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art) y una colección de publicaciones o compendios documentales temáticos (Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art). Lo distintivo del proyecto es que ambas plataformas están estructuradas a partir de la misma serie de meta-descriptores; es decir, ambas son el resultado de la estandarización de una serie de cinco etiquetas o términos temáticos definidos por un comité editorial: títulos, nombres, autores, tópicos, lugares. La función de estos meta-descriptores es la de estructurar no sólo la arquitectura semántica de los buscadores digitales sino también la arquitectura editorial de las publicaciones temáticas.<sup>1</sup> De ahí que éstas últimas se entiendan como la extensión documental del archivo digital y que cada documento traducido al inglés y publicado en alguno de los volúmenes cuente no sólo con un identificador editorial sino también con un identificador digital (*digital archive number*). El proyecto cumple, en este sentido, con dos objetivos principales: por un lado, pone en circulación una serie de voces autorizadas del arte latino y latinoamericano a través del

<sup>1</sup> Dichas categorías son las siguientes: 1) ¿Latinoamericano y/o Latino?; 2) Abstractos vs. figurativos; 3) Arte, activismo político y cambio social; 4) Asuntos de raza, clase y género; 5) Conceptualismos y arte no-objetual; 6) Exilio, desplazamiento, diáspora; 7) Globalización; 8) Gráfica y la construcción de comunidades; 9) Hiperrealismo, realismo mágico y lo fantástico; 10) Imaginarios nacionales e identidades cosmopolitas; 11) Medios de comunicación de masa, tecnología y arte; 12) Reciclajes e hibridaciones; 13) Utopías geométrica y constructiva.

repositorio digital y de los *readers* o publicaciones; por el otro, funciona como una suerte de laboratorio terminológico en habla hispana para la expansión y consolidación del vocabulario del ATT.

Tanto por su ambición como por las jerarquías históricas en el uso del inglés y del español en Estados Unidos, el ICAA Documents Project ha suscitado en estos veinte años una serie de debates derivados tanto del manejo multilingüe de los metadatos como del control de la autoridad meta-descriptiva del vocabulario. Un ejemplo de lo primero sería el carácter jerárquico entre la lengua dominante y las lenguas secundarias del ATT al que nos hemos referido antes, el cual limita las pretensiones interculturales, descentralizadas y desjerarquizadas del ICAA. En lo que a la autoridad meta-descriptiva se refiere –desde nuestro punto de vista el aspecto más controvertido del proyecto– el problema radica en el inevitable proceso de canonización de las voces preferidas y los estándares para la descripción de documentos. Si por un lado el acceso al archivo digital es libre, abierto y desjerarquizado, los volúmenes impresos tienden por su parte a fijar canónicamente las categorías, convirtiéndolas en referentes autorizados en inglés para la investigación del arte latino y latinoamericano desde Estados Unidos. Es decir, mientras que la plataforma digital está capacitada para incorporar “respuestas críticas” [*Critical Responses*], la autoridad de las voces y categorías de los volúmenes publicados en inglés tiende a solidificar las interpretaciones y las traducciones de los términos y voces autorizadas.

Conscientes de esta situación, el lanzamiento en 2012 del sitio web a través del cual se accede al archivo digital coincidió con el lanzamiento del primer compendio de textos, el cual se titula, sintomáticamente, *Resisting Categories: Latin American and / or Latino?* Una clara alusión al peso que tiene la canonización de las categorías, sobre todo cuando éstas viajan a lo largo del continente como objetos digitales y voces autorizadas. Dada la inevitable canonización de las categorías relacionadas con el arte latino y latinoamericano que supondrá en el mediano plazo este proyecto dentro del contexto cultural y lingüístico estadounidense, creemos que es necesario que nos preguntemos hasta qué punto es suficiente proponer una resistencia estrictamente discursiva (editorial/letrada) a la hora de intentar contrarrestar la estandarización de las categorías meta-descriptivas. Más aún, necesitamos preguntarnos también por la efectividad de un tipo de resistencia que se propone desde el interior de un proyecto que, explícitamente, apuesta a convertirse en la voz autorizada y legitimada del campo académico estadounidense llamado *Latino and Latin American Art Studies*.

Aún no es tiempo para dar respuestas definitivas a estas preguntas, ya que acervo aún no ha puesto en línea el total de los documentos primarios esperados; sin embargo, nosotros tendemos a creer que si bien la canonización de las categorías será inevitable, lo cierto es que existen diversos territorios en los que la estandarización de términos y conceptos no sólo puede ser resistida discursivamente, sino también computacionalmente, esto es, a través del activismo digital y de la intervención crítica de las arquitecturas terminológicas sobre las que se ordenan este tipo de proyectos de Humanidades Digitales. A lo que nos referimos aquí es a una suerte de disrupción táctica de la autoridad meta-descriptiva de los vocabularios controlados, vinculada a lo que antes hemos denominado la micropolítica o microfísica del poder de la esfera digital. Ahora bien, que sea posible descontrolar los vocabularios controlados no significa que esto se consiga fácilmente ni que sus consecuencias políticas y epistémicas puedan ser del todo predecibles o deseables. Llevar a cabo un tipo de intervención semántica de los repositorios digitales y sus tesauros requiere de un alto grado de activismo informático y archivístico en un terreno aún muy poco explorado por lo que antes denominamos los Estudios de los Archivos Digitales del Arte (Raley, 2009).

Dejando en puntos de suspensión este aspecto, lo cierto es que tanto los fundamentos técnicos como las implicaciones conceptuales del ICAA Documents Project necesitan ser analizadas críticamente desde la lógica de la metacrítica de los metadatos a la que nos hemos referido antes. Al día de hoy, por ejemplo, ni el AAT ni su versión castellana, el TAA, ofrecen entradas que permitan contextualizar las diferencias entre la categoría “conceptual art” [en inglés] y la categoría conceptualismos [en español]. Esto significa que, al describir los documentos de archivo de una experiencia colectiva tan emblemática como lo fue Tucumán Arde,<sup>2</sup> uno se ve obligado a ingresarla en la categoría “arte conceptual” y a correlacionarla con otras categorías tales como “arte político”, “arte argentino”, etcétera, dejando de lado todo el peso de las resistencias conceptuales derivadas de la crítica a la historia hegemónica de los conceptualismos (Davis, 2008).

<sup>2</sup> Tucumán Arde es el nombre que adquirieron un conjunto de intervenciones estético-políticas y disrupciones comunicacionales en Argentina hacia final de la década de los sesenta. La histórica canónica del arte conceptual ha tomado a Tucumán Arde como el modelo por antonomasia para hablar del “arte conceptual latinoamericano” como antítesis del conceptualismo anglosajón, obligando con ello a reproducir una serie de estereotipos. Su entrada a los archivos de importantes museos en la última década obligó a pensar críticamente el sistema de catalogación adecuado para revertir su canonización institucional, proponiendo la categoría “prácticas conceptualistas” (Carnevale, 2015).



Una posible solución a este problema sería, en caso que se esté utilizando el modelo *Categories for Description of Works of Art*, el de incluir un comentario en la categoría *Critical Responses* aclarando la distinción entre “arte conceptual” y “conceptualismos” y enmarcando el contexto histórico-político de su desambiguación. Ahora bien, dado que en la actualidad contamos con un importante cuerpo de documentos que podrían sin ningún problema justificar la pertinencia y autoridad de categorías alternativas como podrían serlo “conceptualismos”, “prácticas conceptualistas”, “no-objetualismos”, etcétera, resulta factible pensar incluso en otorgarles autoridad descriptiva dentro del vocabulario controlado, esto es, incluirlas como voces autorizadas. De hecho, entre los meta-descriptores editoriales del proyecto del ICAA se incluye tanto “conceptualismos” como “arte no-objetual”.

Lo anterior resulta sugerente en la medida en que abre todo un espacio de intervención crítica dentro del ámbito específico de las Humanidades Digitales del arte latinoamericano. Sin embargo, conlleva a su vez dos problemas que tienen que ser analizados en profundidad. Por un lado, como ya hemos dicho, la estructura jerárquica de los tesauros está diseñada justamente para resistir la inestabilidad y el descontrol de sus términos, lo cual supone una serie de aspectos técnicos y conceptuales que necesitan ser resueltos tomando en cuenta las posibilidades ofrecidas por la folksonomía (creación de comunidades diversificadas de expertos, colección permanente de respuestas críticas, revisión de las entradas de un vocabulario, intervención en las jerarquías lingüísticas, etcétera). Por el otro, la sola idea de igualar el grado de autoridad de las categorías no canónicas para que éstas resulten operativas en los procesos de descripción catalográfica supone, en una medida u otra, la pérdida de su función desestabilizadora y el inicio de su canonización.

Sobre este segundo punto –la inminente canonización de una serie de categorías que hasta ahora habían operado como contradiscursos– resulta sugerente plantear la posibilidad de otorgarles algún tipo de autoridad más bien alternativa, satelital o táctica con la intención de que estas categorías semi canónicas puedan realmente preservar la fuerza crítica y disruptiva que tenían antes de haber sido integradas al vocabulario controlado como voces autorizadas. Ahora bien, una idea tal plantea a su vez una serie de problemas potenciales que deben ser tomados en cuenta. Si postuláramos por ejemplo la categoría “conceptualismos” en tanto que autoridad alternativa a la categoría “arte conceptual”, tendríamos que valorar al menos los siguientes tres escenarios: un primer peligro sería que “conceptualismos” fuera utilizada como una manifestación del “arte conceptual”, es decir,

como una de las formas en las que se materializa el arte como idea o el arte de concepto (lo cual dejaría intacta la base canónica sobre la que está construida en la actualidad la categoría “arte conceptual”).

Otro peligro sería que “conceptualismos” fuera entendida como la expresión latinoamericana del “arte conceptual”, es decir, como “arte conceptual latinoamericano” (lo cual no sólo dejaría intacta su autoridad terminológica sino que crearía una falsa familiaridad entre experiencias conceptuales totalmente disímiles e incluso contrapuestas, como sería el caso de los artistas Eduardo Costa/Juan Pablo Renzi por un lado y Robert Smithson/Sol LeWitt por el otro. Un tercer peligro sería que “conceptualismos” fuera entendida exclusivamente como la acepción autorizada de la traducción al castellano de “conceptual art”, es decir, como el término preferido (*preferred term*) para referirse en castellano a dicha categoría (lo cual enfatizaría el carácter del español como lenguaje secundario en términos de autoridad meta-descriptiva).

Como se deduce de estos problemas terminológicos, para poder plantearnos la viabilidad documental de la categoría “conceptualismos” necesitamos preguntarnos primero hasta qué punto es o no deseable reivindicar su autoridad descriptiva en el contexto semántico del ICAA Documents Project. Si aceptamos que los archivos de los museos son lugares para la reflexión, la negociación, la identificación y la construcción de lo común; es decir, si estamos dispuestos a considerarlos como instrumentos para la activación de la vida política y para la ruptura del consenso a la hora de dar cuerpo y sentido a la memoria social, tendremos que aceptar también que en la crítica de la autoridad meta-descriptiva de los vocabularios controlados deben participar diferentes comunidades de sentido, incluidos los archivistas, los científicos sociales, los curadores, los artistas, los activistas y los públicos no expertos a pesar de que no todos hablen el mismo lenguaje ni tengan los mismos objetivos en mente. De esta manera, las categorías documentales se convertirían en verdaderos territorios en disputa y la gestión documental podría desbordarse hacia la creación de vínculos sociales y comunidades de sentido más implicadas con el desarrollo de las Humanidades Digitales.

#### IV

A manera de conclusión podemos decir que proyectos de preservación y gestión de objetos digitales del arte latino y latinoamericano en Estados Unidos como los desarrollados por el ICAA de Houston, reflejan con nitidez tanto las potencialidades del campo que aquí hemos

definido como los Estudios de los Archivos Digitales del Arte como las coyunturas a las que se enfrentan en la actualidad las Humanidades Digitales latinoamericanas: la transición digital de la región, la apropiación de tecnologías digitales y la relación entre las Ciencias Sociales Digitales y las Humanidades Digitales (Canales, 2020). Sí, como decíamos antes, la condición post-humana de las Humanidades Digitales implica una revisión sistemática de las condiciones mismas sobre las que se hace viable la producción de saberes, lo que el nuevo latinoamericanismo digital parece poner sobre la mesa es la pregunta por el lugar en el que convergen la micropolítica de la tecnologías de la información con las macroestructuras geoepistemológicas de las Humanidades Digitales: la producción situada de saberes y discursos en entornos digitales.

En este sentido, tanto la indexación de términos como la gestión documental del arte latinoamericano en entornos museográficos estadounidenses necesitan convertirse en espacios de incidencia de lo que Francisco Sierra Caballero (2018) llama el ciberactivismo de los movimientos sociales, el cual define como un espacio público digital para la contestación y activismo informático. En él tendrían cabida las capacidades críticas de los nuevos humanistas a la hora de intervenir las redes semánticas del nuevo latinoamericanismo digital.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adam, Alison. 1998. *Artificial Knowing Gender and the Thinking Machine*. London, Routledge.
- Aguado-López, Eduardo y Esther Juliana Vargas Arbeláez. 2016. "Reapropiación del conocimiento y descolonización: el acceso abierto como proceso de acción política del sur". *Revista Colombiana De Sociología*, vol. 39, n° 2, pp. 69-88.
- Baca, Murtha y Elizabeth O'Keefe. 2008. "Compartiendo estándares y conocimientos a comienzos del siglo XXI: hacia un modelo cooperativo e 'intercomunitario' de creación de metadatos". Ponencia presentada en el *74th IFLA General Conference And Council* (10-14, agosto, 2008). Québec, IFLA National Committee.
- Barriendos, Joaquín. 2013. *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. Universidad de Barcelona. Tesis de Doctorado. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/110924#page=1> [Consultada el 01/06/2021].
- Barriendos, Joaquín. 2020. "Archivos del común: la catalogación colectiva en los museos de arte". *Intervención*, año 11, n° 21, pp. 115-134.
- Bayle, Paola A. 2015. "Conectando sures. La construcción de redes académicas entre América Latina y África". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 19, n° 53, pp. 153-170.
- Blas, Zach y Micha Cárdenas. 2013. "Imaginary Computational Systems: Queer Technologies and Transreal Aesthetics". *AI & Society*, vol. 28, n° 4, pp. 559-66.
- Boltanski Luc y Ève Chiapello. 2002. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid, Akal.
- Braidotti, Rosi. 2015. *Lo posthumano*. Barcelona, Gedisa.
- Canales Reyes, Roberto y Consuelo Herrera Carvajal, editores. 2020. *Apropiación de tecnologías digitales desde el Cono Sur. Acceso, democracia y comunidades virtuales*. Buenos Aires, CLACSO.
- Caragol, Taína B. 2005a. "Archival Collection Guide. Survey of Archives of Latino and Latin American Art". Comunicado de prensa. Disponible en: <https://www.moma.org/research-and-learning/library/latino-survey> [Consultada el 01/06/2021].
- Caragol, Taína B. 2005b. "Archives of Reality: Contemporary Efforts to Document Latino Art". *American Art*, vol. 19, n° 3, pp. 2-8.
- Carnevale, Taína B., et. al. 2015. *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el archivo de Graciela Carnevale*. Madrid, Ocho Libros-MNCARS.
- Davis, Fernando. 2008. "El conceptualismo como categoría táctica". *Ramona*, n° 82, pp. 30-40.
- Franco, Josh. 2018. "Hispanic Hoopla. Latino Collecting at the Archives". *Archives of American Art Journal*, vol. 72, n° 2, pp. 79-93.
- Gallien, Claire و نايلاج ريلىك 2020 "A Decolonial Turn in the Humanities". *Journal of Comparative Poetics*, n° 40, pp. 28-58.
- Geztambide, María. 2017. "Sobre la contundencia del arkhé, el ICAA y el desdoblamiento del arte latinoamericano". Joaquín Barriendos y Sofía Carrillo, editores. *Archivos Fuera de Lugar. Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento*. Ciudad de México, Taller de Ediciones Económicas.
- Göbel, Barbara y Gloria Chicote, editores. 2017. *Transiciones inciertas: Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Ibero-Amerikanisches institut.
- Gómez-Moya, Cristián. 2010. "Archivo Universal, Visualidad y Metadatos: una introducción sobre accesos públicos en el ámbito de la circulación digital". Joaquín Barriendos y Cristián Gómez-Moya. *Repensar las Políticas de Archivo en los Museos de América Latina y El Caribe*. Informe preparado por la plataforma Archivos, museos, modernidades de la Red Conceptualismos del Sur para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

- González, Rita. 2003a. "Archiving The Latino Arts Before It Is Too Late". UCLA. Chicano Studies Research Center. *Latino Policy & Issues Brief. Research Report*, n° 6. Disponible en: <https://www.chicano.ucla.edu/publications/report-brief/archiving-latino-arts-its-too-late> [Consultada el 06/2021].
- González, Rita. 2003b. "An Undocumented History. A Survey of Index Citation for Latino and Latina Artists". UCLA. Chicano Studies Research Center. *Research Report*, n° 2. Disponible en: <https://www.chicano.ucla.edu/publications/report-brief/undocumented-history> [Consultada el 06/2021].
- González, Rita. 2005. "Identifying and Preserving the History of the Latio Visual Arts: Survey of Archival Initiatives and Recomendations". UCLA Chicano Studies Research Center. *Research Report*, n° 6. Disponible en: <https://www.chicano.ucla.edu/publications/report-brief/identifying-and-preserving-history-latino-visual-arts> [Consultada el 01/06/2021].
- Guillory, John. 1993. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago, University of Chicago Press.
- Haraway, Donna. 2019. "Cuando las especies se encuentran: introducciones". *Tabula Rasa*, n° 31, julio-septiembre, pp. 23-75.
- Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York, Routledge.
- Hargittai, Eszter. 2011. "The Digital Reproduction of Inequality". David B. Grusky, y Szonja Szelényi, editores. *The Inequality Reader. Contemporary and Foundational Readings in Race, Class, and Gender*. London, Routledge, pp. 936-944.
- Harpring, Patricia. 2010. *Introduction to Controlled Vocabularies. Terminology for Art, Architecture, and Other Cultural Works*. Los Angeles, Getty Research Institute.
- Hayles, Katherine. 1999. *How We Became Posthuman*. Chicago, University of Chicago Press.
- Hayles, Katherine y Birgit Van Puymbroeck. 2015. "Enwebbed Complexities: The Posthumanities, Digital Media and New Feminist Materialism". *Journal of Diversity and Gender Studies*, vol. 2, n° 1-2, pp. 21-29.
- Héctor Fernández, y Rodríguez, Juan Carlos, editores. 2020. *Digital Humanities in Latin America*. Gainesville, University Press of Florida.
- Lanzi, Elisa. 2010. "Work of Art". *Encyclopedia of Library and Information Science*. Londres, Taylor & Francis.
- Liu, Alan. 2013. "Where Is Cultural Criticism in the Digital Humanities?". Matthew K. Gold, editor. *Debates in the Digital Humanities*. Minnesota, University of Minnesota Press.
- Losh, Elizabeth y Jacqueline Wernimont, editores. 2018. *Bodies of Information. Intersectional Feminism and Digital Humanities*. Mineápolis, University of Minnesota Press.
- Marino, Mark. 2012. "Of Sex, Cylons, and Worms: A Critical Code Study of Heteronormativity". *Leonardo Electronic Almanac*, vol. 17, n° 2, pp. 184-201.
- Mcpherson, Tara. 2012-2015. "Why Are the Digital Humanities So White? or Thinking the Histories of Race and Computation". Matthew K. Gold. 2012. *Debates in the Digital Humanities*. Minnesota Scholarship Online 2.0, agosto 2015.
- Nagel, Lina y Chris Miller. 2013. "The Tesoro de Arte & Arquitectura and Tesoro Regional Patrimonial: Tools for Describing and Enhancing Access to Latin American Cultural Resources Online". *Getty Research Journal*, n° 5, pp. 149-156.
- Potter, Claire. 2013. "Thou Shalt Commit: The Internet, New Media, and the Future of Women's History". *Journal of Women's History*, vol. 25, n° 4, pp. 350-362.
- Preciado, Paul B. 2019. "La izquierda bajo la piel. Un prólogo para Suely Rolnik". Rolnik, Suely. *Esfemas de la insurrección*. Buenos Aires, Tinta Limón, pp. 9-18.
- Priani, Ernesto, et. al. 2014. "Las humanidades digitales en español y portugués. Un estudio de caso: DíaHD/DiaHD". *Anuario Americanista Europeo*, n° 12, pp. 5-18.
- Raley, Rita. 2009. *Tactical Media*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Ramírez, Mari Carmen. 2012. "Critical Documents of 20th-century Latin American and Latino Art". Mari Carmen Ramírez, et. al., editores. *Resisting Categories. Latin American And/or Latino?*. Houston, New Haven-Museum Fine Arts Houston, pp. 27-32.
- Risam, Roopika. 2015. "Beyond the Margins: Intersectionality and the Digital Humanities". *Digital Humanities Quarterly*, vol. 9, n° 2.
- Risam, Roopika. 2018a. "What Passes for Human? Undermining the Universal Subject in Digital Humanities Praxis". Elizabeth Losh, y Jacqueline Wernimont, editoras. *Bodies of Information. Intersectional Feminism and Digital Humanities*. Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 39-56.
- Risam, Roopika. 2018b. "Decolonizing The Digital Humanities In Theory And Practice". *English Faculty Publications*. n° 7. Disponible en: [https://digitalcommons.salemstate.edu/english\\_facpub/7](https://digitalcommons.salemstate.edu/english_facpub/7). [Consultada el 06/2021].
- Rodríguez Ortega, Nuria. 2014. "Prólogo: Humanidades Digitales y pensamiento crítico". Esteban Romero Fariás y María Sánchez González, editores. *Ciencias Sociales y Humanidades Digitales: técnicas, herram*



- mientas y experiencias de e-Research e investigación en colaboración. La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social, pp. 13-16.
- Ruberg, Bonnie, Jason Boyd y James Howe. 2018. "Toward a Queer Digital Humanities". Elizabeth Losh y Jacqueline Wernimont, editores. *Bodies of Information. Intersectional Feminism and Digital Humanities*. Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 108-127.
- Sierra Caballero, Francisco. 2018. "Ciberactivismo y movimientos sociales. El espacio público oposicional en la tecnopolítica contemporánea". *Revista Latina de Comunicación Social*, n° 73, pp. 980 a 990.
- Smith, Gene. 2004. "Atomiq: Folksonomy: social classification". Agosto, 03. Disponible en: [http://atomiq.org/archives/2004/08/folksonomy\\_social\\_classification.html](http://atomiq.org/archives/2004/08/folksonomy_social_classification.html) [Consultada el 06/2021].
- Svensson, Anna. 2014. "El término Humanidades Digitales y los Estudios Latinoamericanos: una revisión bibliográfica". *Anuario Americanista Europeo*, n° 12, sección 22 documentación, pp. 1-28.
- Svensson, Patrik. 2010. "The landscape of Digital Humanities". *Digital Humanities Quarterly*, vol. 4, n° 1, s/p.
- Svensson, Patrik. 2012. "Envisioning the Digital Humanities". *Digital Humanities Quarterly*, vol. 6, n° 1, s/p.
- THATCamp y Marin Dacos, editores. 2011. "Manifiesto por unas Humanidades Digitales". Marzo 26. Disponible en: <https://tcp.hypotheses.org/487> [Consultada el 06/2021]
- Weller, Martin. 2011. *The Digital Scholar. How Technology Is Transforming Scholarly Practice*. London, Bloomsbury Publishing Plc.
- Wernimont, Jacqueline, editora. 2015. "Feminisms and DH". *Digital Humanities Quarterly*, vol. 9, n° 2.





**Citation:** Claire Taylor, María Mencía, Rafael Asorey-Cacheda, Claudia Zúñiga-Cañón (2021) Co-Creation, Digital Art and Agency: Experiences from a Co-created Digital Artwork Project in Colombia. *Quaderni Culturali IILA* 3: 31-42. doi: 10.36253/qciila-1552

**Received:** June 15, 2021

**Accepted:** September 06, 2021

**Published:** February 11, 2022

**Copyright:** © 2021 Claire Taylor, María Mencía, Rafael Asorey-Cacheda, Claudia Zúñiga-Cañón. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

## Co-Creation, Digital Art and Agency: Experiences from a Co-created Digital Artwork Project in Colombia

### Co-creación, Arte Digital y Agencia: Experiencias de un proyecto de co-creación de obras de arte digital en Colombia

CLAIRE TAYLOR<sup>1</sup>, MARÍA MENCÍA<sup>2</sup>, RAFAEL ASOREY-CACHEDA<sup>3</sup>, CLAUDIA ZÚÑIGA-CAÑÓN<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *University of Liverpool, UK*

<sup>2</sup> *Kingston University London, UK*

<sup>3</sup> *Universidad Politécnica de Cartagena, Spain*

<sup>4</sup> *Universidad Santiago de Cali, Colombia*

E-mail: c.l.taylor@liverpool.ac.uk; M.Mencia@kingston.ac.uk; rafael.asorey@upct.es; claudia.zuniga00@usc.edu.co

**Abstract.** This article discusses processes of co-creation of digital art in the context of the Colombian armed conflict. The article situates these processes within a broader panorama of arts-based forms of conflict transformation, testimony and historical memory practices in the current ‘memory boom’ in Colombia, engaging with theorizations of victimhood and survivorhood. It then proceeds to dialogue with recent debates in Digital Humanities that have called for a broadening out of the discipline, indicating key issues in terms of (digital) artistic representation, and hypothesizes the potential that digital artistic methods can have for alternative forms of engagement and representation of traumatic experiences. The article then sets out the conceptualisation of the artistic approach underpinning the digital artwork in question: *Voces invisibles: Mujeres Víctimas del Conflicto Colombiano*, with a description of the co-creation methodologies followed by a presentation of the resultant artwork itself. The article reflects on the use of digital methods and transcreation through multimodal and multimedia practices to encourage sharing personal, social and collective issues, engaging the participants in exploring art practices in physical co-creative workshops with tailored methodologies and approaches.

**Keywords:** digital art, Colombian conflict, victimhood, survivorhood, digital humanities.

**Resumen.** Este artículo analiza el proceso de co-creación de una obra de arte digital en el contexto del conflicto armado colombiano. El artículo sitúa este proceso dentro de un panorama más amplio de experiencias artísticas dedicadas a para transformar, testimoniar o bien generar memoria sobre el conflicto. Todas estas prácticas son parte del actual “boom de la memoria” que se vive en Colombia y se involucran con la teorización sobre victimización y sobrevivencia. A continuación, este artículo establece un

dialogo con debates recientes de las Humanidades digitales que han exigido una ampliación de esta disciplina indicando cuestiones clave de representación artística digital. El artículo entonces hipotetiza sobre el potencial que los métodos artísticos digitales pueden tener para formas alternativas de compromiso y representación de experiencias traumáticas. A continuación, el artículo expone la conceptualización del enfoque artístico que sustenta la obra de arte digital en cuestión: Voces invisibles: Mujeres Víctimas del Conflicto Colombiano, con una descripción de las metodologías de co-creación seguidas de una presentación de la obra de arte resultante. El artículo reflexiona sobre el uso de métodos digitales y la transcreación a través de prácticas multimodales y multimedia para fomentar el intercambio de temas personales, sociales y colectivos, involucrando a los participantes en la exploración de prácticas artísticas en talleres físicos de co-creación con metodologías y enfoques adaptados.

**Palabras clave:** arte digital, conflicto armado colombiano, victimización, supervivencia, digital humanities.

---

The project and artistic interventions under discussion in this article were developed and implemented in the context of the armed conflict in Colombia, working with two groups of victims: Ruta Pacífica de las Mujeres (RPM), and Corporación Zoscuca. The Colombian armed conflict is, as scholars and human rights activists have frequently noted, one of the longest-running armed conflicts in the world; with its origins in the mid-1960s, it has seen to date an estimated more than half a million deaths, 60,000 forced disappearances (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p. 14), approximately 7.7 million displaced peoples (Office of the United Nations High Commissioner for Refugees, 2018), and over 9 million victims in total<sup>1</sup>. Within this context, a significant number of responses to the armed conflict have arisen, both within the framework of the recent transitional justice processes within the country, which enshrined memory actions in law<sup>2</sup>, and also in the large and vibrant body of work undertaken by civil society organisations across the country in documenting memory of the conflict, and in undertaking acts of resistance. Indeed, our project has learned from, and builds upon, a broad panorama of arts-based forms of conflict transformation, testimony and historical memory practices that characterise the current “memory boom” (Rios Oyola, 2015, p. 10) in Colombia, and which have implemented techniques such as storytelling, collaborative creation methodologies, and others. Many scholars have charted the rise of arts-based forms of conflict transformation in Colombia in recent years, and recent surveys have highlighted the value of such initiatives; Soriano Ruiz and Silveira Martins, in their systemic sur-

vey of civil society actions in Colombia that make use of artistic techniques for symbolic reparation, visibilisation of human rights violations, and peacebuilding, indicate how arts-based initiatives can function as alternative means of «la promoción de la paz y el empoderamiento de la sociedad civil». They illustrate that such arts-based approaches function to «reforzar el tejido social, sanar a través del arte y memorializar a las víctimas del conflicto armado colombiano», and can contribute to empowerment because they function as «un vehículo donde las personas pueden manifestarse a sí mismos/as, a partir de experiencias que superan lo meramente discursivo; experiencias que son interiorizadas» (Soriano Ruiz and Silveira Martins, 2018, p. 35).

Within this context in which collective storytelling and participatory arts practices have been increasingly undertaken as part of a process of coming to terms with the armed conflict in Colombia, a particular concern in the development of our project, and the resultant co-created artwork that we describe later in this article, is the notion of ‘the victim’ in itself. The issues of victimhood and agency have been raised by several scholars in recent years, both in general, and with regard to the Colombian conflict specifically. Madlingozi, studying the production of the category of “victim” within the context of transitional justice, has criticised the way in which certain types of victims are “produced”, and argues that the production of victims is «an inherently voyeuristic or pornographic practice», since it «transforms the position of the ‘victim’ in his or her society and produces a language of victimization for him or her to speak» (Madlingozi, 2010, p. 208). Kieran McEvoy and Kirsten McConnachie in their analysis of the construction of victimhood in transitional societies, highlight the ways in which victims’ voices and agency are realised, but also impeded and in some cases co-opted, in transitional justice, noting how «the voice and agency of victims is often both publicly and legally bound up both with the innocence of the victim» (2013, p. 494), and that the role of blame in the construction of victimhood

<sup>1</sup> At the time of writing of this article, the total number of victims of all forms of violence related to the conflict registered in the Colombian government’s Victims Registry stood at over 9 million (9,134,347; Unidad para la Atención y Reparación a las Víctimas, n.d.).

<sup>2</sup> With regard to legal frameworks, we are here referring principally to the 2011 Victims and Land Restitution Law (Law 1448), which, in addition to setting out a series of rights of victims, also set down a commitment to series of actions related to historical memory.

may «render victimhood contingent upon “blamelessness”, encourage hierarchies between deserving and undeserving victims and require the reification of blameworthy perpetrators» (2013, p. 504), as well as leading to processes that «risk (...) re-silencing victims negating their potential for agency and reproducing the sense of powerlessness» (2013, p. 498). Taking a different focus, but sharing similar concerns, Schwöbel-Patel, in her analysis of the ways in which victims are constructed in the International Criminal Court, notes how the very term “victim” itself «promotes an image of passivity», and ignores a «rich history of political activism and acts of resistance by victim and survivor groups», leading to an «immobilized and depoliticized victim» (Schwöbel-Patel, 2018, pp. 713-714). Crucially, Schwöbel-Patel, argues, such “fictitious victim-witness” promotes «infantilized, feminized and racialized victim stereotypes», which draw on and reinforce typologies of imperialism (Schwöbel-Patel, 2018, pp. 704, 711); moreover, in another article, Schwöbel-Patel illustrates how this kind of stereotyping is problematic because it is «dependent on an understanding of victims as lacking agency» (Schwöbel-Patel, 2016, p. 250).

With regard to Colombia specifically, Cadena-Camargo *et al*, in their study of how internally displaced women narrate their life stories, argue that there are constant struggles between victimization and agency in their narratives, and conclude that «the dichotomy of labeling as victims or agents/ survivors remains incomplete» (Cadena-Camargo *et al*, 2019, p. 13). Sanne Weber, meanwhile, discussing the implementation of the Victims’ Law in Colombia, critiques what she sees as the “victim-peacemaker binary” for not offering a nuanced and complex understanding of women’s subjectivities and roles, arguing that «a focus on victimhood affords women rights on the basis of their –sexual– vulnerability, while a focus on motherhood risks reinforcing patriarchal stereotypes about women’s gendered role in society» (Weber, 2018, p. 102), and concludes that neither of these are helpful in transforming structural gendered inequality, since the binary is reductive, and diminishes the multiple forms in which women have social and economic agency.

That said, not all have rejected outright the use of the term “victim” in a Colombian context. Paula Medina García, in her analysis of the impact of violence against women of Afrocolombian descent during the armed conflict, proposes instead reworking the term itself, rejecting essentialising and paternalist notions of victimhood, and instead advocating an understanding of the «active victim-subject» (Medina García, 2018, p. 320). Similarly, Nadia Tapia Navarro has recently analy-

sed how the group Movice deploys the category of “victim” to verbalise an alternative narrative of the armed conflict, adopting and using this term “from below”, and infusing it with new meanings, as well as «challeng[ing] the stereotype according to which victims are necessarily passive, defenceless and docile» (Tapia Navarro, 2019, pp. 291-292).

What can be drawn from all of these scholars is the importance of deconstructing the notion of the victim as passive object on whom violence is perpetrated. Instead, it is important to give victims agency, both through the processes of creation themselves, and also through the resultant artwork, in terms of its visual, sonic, and digital aspects. In the project and resultant artwork that we have developed, we thus engaged with this problematisation of the victim as passive, and have attempted to develop methods and artistic forms that provide for more agency for the participants. In so doing, we argue, we are responding to recent calls by scholars within Digital Humanities who have advocated a re-thinking of the discipline, to embrace digital culture, and also to engage with ethical, social, and political issues. For instance, in their recent manifesto for #transformDH, Bailey *et al* have argued that we need a «digital humanities that will center on the intersection of digital production and social transformation through research, pedagogy, and activism», proposing a call to action to «actively seek a more transformative Digital Humanities: a Digital Humanity that explicitly names the radical potential of doing scholarship with and about the digital, a DH that addresses the most pressing social justice concerns of our day» (Bailey *et al*, 2016, p. 72).

Similarly, Losh *et al*, members of the FemTechNet collective, have called for «putting the human back into the Digital Humanities» (Losh *et al* 2016, p. 92); building on Tara McPherson’s observations regarding the more conservative DH traditions which lead scholars to ignore ethical and cultural dimensions, they argue that:

digital humanities is presented with an rich opportunity to lead academic change in gender/women’s studies, media studies, and elsewhere –not just at the technical level, but at theoretical and social levels as well– but it needs to be an intersectional feminist digital humanities in order to do so (Losh *et al*, 2016, p. 93).

These various calls for the re-thinking of Digital Humanities – which include the call to widen out our conceptualisation of the discipline to embrace digital culture, to engage with social transformation, and to lead to change – serve as an inspiration for our project and the co-created digital artwork that we have developed, alongside the many inspiring collaborative arts-ba-

sed projects already undertaken by community groups across Colombia. Indeed, this notion of an “intersectional feminist digital humanities” is a notion which underpins our project and the resulting digital artwork that we describe.

The ways in which we propose to address this call to action to re-think Digital Humanities lie in proposing an intervention which is at the nexus of the issues outlined above: that is, we propose an intervention which brings together the debates about arts-based responses to conflict, and the theorisations of victimhood and agency as noted above, with theories arising from digital culture, in particular digital agency. That is, we explore in this article and in the artwork itself how the potentials of digital technologies which have so often been documented by digital culture theorists – such as the possibility for non-linear representations, non-classic narratives, and more active participation from the viewer – can be employed to afford greater interaction and agency. The co-created artwork, to be described below, is based on a hypothesis that a creative use of digital technologies can offer significant opportunities for participants in creating more open and agential forms of representation. Scholars have since the early 1990s debated how digital technologies can offer ways of reworking some of the more conventional narrative structures: from the first debates as early as Bolter (1991), Moulthrop (1991) and Landow (1992), scholars have indicated how digital technologies can offer a potential transformation of the role of the author/artist and the role of the reader/spectator, whereby the reader/spectator takes on a more active role. Similarly, scholars have also commented on how digital technologies allow for transformations in the structure of a narrative; instead of a conventional, linear narrative that is commonly associated with print formats, digital technologies, through hyperlinking, animations and visualisations, can present stories in non-linear formats. Building on this, and thinking through these issues as they relate to representation of victims, we argue that these new digital forms of communication – which allow for a non-linear, non-classic narrative, for user input and modification – may have more to offer than the more conventional classic art or narrative forms. We do not, in saying this, mean to fall into technological determinism, and to suggest that digital technologies in and of themselves always provide greater agency, or always disrupt linear narrative. Rather, taking on board Murray’s caution that «activity alone is not agency» (Murray, 1997, p.128), and Ciccorico’s distinction of “responsibility” from “power” (Ciccorico, 2007, p. 9), along with the observations of many other scholars who have cautioned against associa-

ting digital technologies with empowerment *per se* (see Aarseth 1997, p. 14; Hayles, 2008, p. 31; Bell, 2010, p.12), we propose that these technologies, when combined with co-creation methodologies and with sufficient attention and thought, can be employed productively to aim to give more agency to participants. Thus, if scholars have critiqued the one-dimensional narrative of victimhood as reductive, we explore in this article and the resultant artwork how co-creation methods and digital technologies can come together to disrupt this model.

The co-creation workshops themselves took place during one week in October 2019, and were held in a small community centre in Bogotá, the capital city of Colombia, with women participants from two victims’/survivors’ groups in Colombia, these being the Ruta Pacífica de las Mujeres (RPM), and Corporación Zoscua. In terms of the two groups participating, the RPM originated in 1996, in response to a series of violent massacres which took place in Urubá, a region in northwest Colombia, perpetrated by the paramilitary group, Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urubá. Feminist activists mobilized to organize a protest march to Urubá, with more than 2,000 women participating in what was to become the Ruta’s first national march. At present, the RPM comprises women representatives of 300 organizations, encompassing approximately 10,000 women in 142 municipalities, across 18 *departamentos* [administrative regions].

Corporación Zoscua, meanwhile, is a much smaller, grassroots activist group within Colombia. Founded in 2007, Zoscua represents victims and the families of victims within one specific region [*departamento*] of the country, this being Boyacá, one of the 32 departments of Colombia, and located within the mountains of the Eastern Cordillera of the Andes. Taking its name from the Muisca language – one of the 65 indigenous languages recognized in Colombia – this organisation aims to promote «actions of resistance to oblivion, injustice, violence and authoritarianism» (Corporación Zoscua 2019, p.2) and has, since its foundation, undertaken a number of activist and artistic interventions, including installations and exhibitions, often working in conjunction with other organisations.

In terms of the workshops themselves, as a creative and also (partially) therapeutic week-long process of co-creation, it was important in terms of the design and methodology of the co-creation workshops to bear in mind how the dynamics of such a space could best be managed in order to avoid re-victimising the women participants. In our design, we were informed by recommendations arising from women’s activist groups in Colombia themselves, particularly the RMP itself, espe-



cially their recent publications *La verdad de las mujeres* (2013) and *Corazón, cuerpo y palabra* (2017). In their 2013 report the RPM set out a series of recommendations for undertaking memory work with women victims, advising that «Los procesos de memoria no deberían focalizarse solo en el horror vivido sino también en recordar, visibilizar y dignificar la capacidad y creatividad de las mujeres víctimas del conflicto para resistir» (Ruta Pacífica de las Mujeres, 2013, p. 102). Similarly, in their 2017 publication, the RPM reinforce the importance of memory work focussing not on the past horror, but on creativity and the possibility of resistance, recommending that «Las labores de las memorias implican además de un trabajo creativo desde el presente, el encuentro con otros y con otras. (...) Si esa persona comparte vivencias similares, surgirá un vínculo de identificación que puede construir una *comunidad afectiva*» (Ruta Pacífica de las Mujeres, 2017, p. 26), noting that such a pedagogy of memory «permite abrir futuro al pasado, asumiéndolo inacabado; como un fondo de experiencia al cual se puede recurrir desde un presente dinámico y vivo» (Ruta Pacífica de las Mujeres, 2017, pp. 27-28).

Building on and learning from the expertise of the activist groups themselves in the co-creation methodologies they have devised for working with victims/survivors, and implementing their recommendations, we thus devised a methodology for the co-creation workshops which would, as far as possible, enable these workshops to take place without further re-victimising the women participants. Firstly, this involved a consideration of the setting: we chose for the co-creation workshop not an official, state-sponsored space – which could potentially have connotations for any families of victims of state violence –, nor a university space – with its implications of expert knowledge being imparted to learners, and its resultant hierarchy of knowledge –. Instead of such top-down spaces, we selected a local community casa within one of the quieter neighbourhoods of Bogotá, run by local residents, and which routinely holds locally run events, activities, such as yoga sessions, community activities, and so forth.

Secondly, we set up a safe space outside the main community room where the co-creation activities were taking place; in this side room, the women participants could take a break, have a drink or snack, and take some time out of the memory work whenever necessary.

Thirdly, we wove moments of reflection into the week, in particular, through an opening ritual where researchers and participants gathered together as equals to weave our stories together through a mandala made out of wool whose loops represented our

stories and connections, and a closing ritual in which this same mandala was planted into a plant pot, upon which a plant was sewn, symbolising the growth of the new based on the memories. Fourthly, we ensured that the women were supported by having leaders from the two groups to which they belonged at the workshop, so making sure they had a familiar face should they need additional support.

Fifthly and finally, a crucial way in which we aimed to ensure that the women participants did not focus solely on the pain of their memories was the process of exteriorising these memories through artistic and hands-on co-creation. That is, activities were designed such that participants focused on the activities, such as drawing, painting, cutting, sewing and weaving, and, in this process, memories emerged, rather than the participants being forced to concentrate on the memory itself. Here, we built upon the recommendations that the RPM, as noted above, has provided on collaborative artistic creation, aiming to focus on creativity, rather than on the traumatic events themselves.

Building on all of the above, the co-creation workshops were thus designed to give voice to the women victims who were participating and construct a collective memory – a memory where they felt represented. The workshops functioned as a medium for creating and collecting materials for a documentary website and an interactive digital artwork, *Voces Invisibles: Mujeres Víctimas del Conflicto Colombiano* for which we explored alternative forms of representation of victimhood which are victim-centric –drawing on the findings of Medina García and Navarro noted above– primarily through storytelling and multimodal and mixed-media creative practices.

Thus, the resulting digital artwork explores the potential of digital technologies through multimodality, non-linear representations, and non-classic narratives, and, moreover, in a way in which the women could understand and interact with their different literacies. We posed a series of research enquires starting with how digital technologies could help to make visible the voices of the women victims; concurrent with this we explored the opportunities that co-creative practices could provide as methodology for collaboration between artist and community with the aim of making the participants agents of change, as well as a co-creation as a method for gathering materials and knowledge through sharing.

Here, we learnt from recent work on arts-based methods in community research. In their scoping review which drew out the findings of twenty years of arts-based methods in community research, Sara Coemans and Karin Hannes found that there were several predomi-



nant rationales for implementing arts-based methods, including how such methods could be used to:

overcome power imbalances between researcher(s) and the subject being researched, by conducting research with participants rather than on them, noting how such research attempts to ‘give a voice to their participants’ and ‘facilitate richer reflection and dialogue’. Moreover, they also note that arts-based methods can be particularly useful when working with more vulnerable groups, and also in being able to explore ‘more complex or sensitive issues’ (Coemans and Hannes, 2017, p. 40).

Bearing in mind these findings, we aimed to develop more participant-driven forms of engagement, based on co-creation. The notion of co-creation, like co-design or participatory design, is engaged with the idea of placing the user at the centre of the design community within the spectrum of a human-centred core, thus «broadening beyond the traditional user-centred core, in which users were passive objects of study and researchers used traditional methods of science to describe the status quo in people’s lives» (Sanders and Stappers, 2014, p. 1). The application of this methodology in the workshops allowed the participants to share and work together from their own perspectives towards a common goal with the guidance of the artist researcher but with their contributions being at the forefront of the research development and final outputs (fig. 1 and fig. 2). Thus, we invited the group to explore how hybrid artistic practices including physical/analogue and digital could facilitate new forms of audio-visual representations.

Our documentary website resulted in a detailed research project which allowed its participants to voi-

ce their experience through a clear set of goals and research questions; to showreel the creative process of the workshops, methods, participation, and media used; and to thereby create a work of digital art which also allowed for the addition of personal stories in a mobile application, which we will describe below.

To find more tailored methods designed in response to this specific context, we liaised with the Colombian local impact coordinator who had already worked with some of the women and who were happy to contribute to this mixed-media and multimodal production. The women also participated in meetings, events, and interviews with the wider research team before the co-investigator/artist designed the workshops, which helped understand how best to interact with them – largely through asking the right questions in a manner they would find them relevant to their experiences –. It was important that these interactions were couched in language for the lay person to understand the work’s aim and scope, as well as their significance as agents of change.

Integral to the nature of this work was to provide a transparent approach to create a safe environment and to build trust. Thus, the next step was to involve the research group in discussions to provide participants with a programme of activities for them to choose from. This was important due to the mixed abilities and literacies among the group.

This method of co-creation was a significant part of the process because it allowed the women to become more invested in the study; instead of being passive providers of information to be used by an artist, they took an active role in deciding how they wanted their stories



**Fig. 1.** Co-creation of a map of Colombia using material and threads. All photographs taken by the research team in 2019.



**Fig. 2.** Co-created mini-museum created by one of the participants in the workshop.

to be told. The artist/researcher acted as a facilitator in the design process, conceived of as open design; as Bas van Abel *et al.* put it, «open design is based on a libertarian relationship between designers and potential users, and not on a rational one in which the designer is seen as superior» (2011, p. 172). In this way, through open design, a more egalitarian relationship was established, with the women having greater agency in the process.

Within this space of open design and co-creation, we worked with life-stories and story-based communication, as Pip Hardy, Tony Sumner and Joe Lambert have significantly used in their storytelling practice, as well as exploring creative approaches and processes, individual and in groups, using multimodal communication through visual, audio, writing and performance practices. The participants were encouraged to bring materials and through user-generated processes we gathered photographic material; also, the artworks women created in the workshops in the form of audio, visual and written materials became part of both the digital art and the website.

In particular, we borrowed from methodologies in digital storytelling, which we adapted to the context. Here, we built on the work of Lambert and others, who have been working extensively with the practice of digital storytelling. Founder of the Centre for Digital Storytelling (now StoryCentre), Lambert's methods highlight the value of personal stories for learning and awareness. With particular focus on first-person voice, process, participation, and multimedia production, StoryCentre proposes a range of methods which they identify under the umbrella of StoryWork. This involves «working closely with workshop participants to ensure that the social and political determinants of individual 'experience' are brought out, in their stories» (StoryCentre, 2016-2017, p. 2) From the studies they have carried out, they believe that using storytelling to express sensitive topics that might have stigmas such as discrimination, victimisation or mental health issues, help to contextualise the issue or problem and this is where change happens. We adapted this approach to our project, where for instance, the women felt unheard and by being able to identify their lack of representation in the Colombian conflict and find ways to make their voice heard, it made a difference to them.

Storycentre also highlight the following:

Sharing stories can lead to positive change. Personal narratives can touch viewers deeply, moving them to reflect on their own experiences, modify their behaviour, treat others with greater compassion, speak out about injustice, and become involved in civic and political life. Whether online, via social media, in local communities, or at the institu-

tional/policy level, the sharing of stories has the power to make a real difference (Storycentre, 2016-2017, p. 3).

Women taking part in *Invisible Voices* were highly active about their rights and political life and spoke candidly, as well as, with passion, anger and pain, about the injustice they and other women had suffered during the Colombian armed conflict. In their feedback they identified as one of their goals, to make a “real difference”, one of the reasons why they like to take part in workshops to help other women, gain strength and continue their fight for those they love and for a change in society in general.

Other areas where storytelling is being used very successfully is in healthcare. Hardy and Sumner explore how storytelling as a reflective process, can cause a change in health and mental issues, noting that:

Powerful personal stories promote reflection, prompt discussion and debate, highlight opportunities for learning and improvement, encourage the cultivation of empathy and compassion, and remind all those engaged in the business of healthcare of our shared humanity (Hardy and Sumner, 2018, p. XVIII).

Again, the above informed our methodology for *Invisible Voices*. We started the co-creation workshops with an activity where women were invited to bring an object and express their experiences of the Colombian conflict through this object (fig. 3 and fig. 4). This exercise provoked extremely personal testimonies loaded with overwhelming emotion and felt with empathy, and group discussions from which to learn and reflect. In their feedback women told us that they found that sharing these first-person stories through collaborative creative projects helped them to heal, increased their self-esteem, made them feel more empowered and that they were taking part in Colombia's historical memory.

Through the methodology described above, we then created a series of digital outcomes of the project, these consisting of a documentary website, digital artwork and a mobile application used to collect stories. The following paragraphs now describe the website, digital artwork, and mobile application, with particular focus on the user experience and input.

The website follows the research process through slide shows with photographs of the workshops, installations, audio stories generated from the objects the participants were invited to bring as a starting point. This created powerful stories which can be heard in Spanish (with English translation in format pdf), with titles such as *Proud of Being Black*, *When I was 11 Years Old*, *Heal and Save*, *Signification of the Bandana*, *My Little Children*, *Deep Pain*, *Will carry on Fighting*, *Accept I Was*



**Fig. 3.** Symbolic object brought by one of the participants in the workshop.



**Fig. 4.** Symbolic object brought by one of the participants in the workshop.

*a Victim, Displacement and Lost Son*; as well as videos documenting the process of the workshops with titles including *Let Me Refresh Your Memory*, *Threading Memories*, *Listen to Us!*, *Their Place Within Memory*, *Our Bodies Were Left in Threads* and *A Museum for Me*.

Regarding the terms of use of the website, the rights of the contents belong to their authors and can only be used by third parties with their prior authorization. The objectives of this website are to present the results produced by the project and to make women victims of the armed conflict in Colombia visible to society. Consequently, it is expected to contribute significantly to the awareness of society about women victims, and to propose new ways of representing them. In terms of target audience, the work is addressed to all the social actors involved in the problem and not only to the women voices of the conflict themselves. In other words, it is also aimed at social groups including NGOs, associations, political representatives, academia, and the general public. Moreover, plans are in place for the development of educational materials for secondary school level pupils in Colombia based on the contents of the website.<sup>3</sup>

The interactive digital art *Voces Invisibles* consists of three parts:

1. *Their Place Within Memory*, reflecting the memory space, personal and collective memory, represented by the activity in the Writing on the Wall.
2. *Do You Hear Us?* represents the political activist space with photographs of events organized by the women.
3. *Voices Constructing Memory* has a variety of narrations gathered from the workshop with themes

including participation in political activism and culture, issues of power, territory, displacement, violence, and gender representation such as *A Museum for Me*; body politics with *Our Body was Left in Shreds*; historical and personal memory: *I Refresh your Memory*, *Writing on the Wall*, and *Threading Memories* (fig. 5 and fig. 6).

In terms of user interaction with the digital artwork, users need to engage in a process of discovery by rolling the mouse over what at first sight looks like a white blank screen. It is with this interaction that they will be able to unravel small animations depicting the making process of activities developed in the workshops, including the object's storytelling audio clips. We have used this digital aesthetics of opaque and transparent movie clips in an interface initially devoid of content as a metaphor for the invisibility of the women's voices which only come to life when the user caresses the screen with the mouse. Additionally, there are stripes at the top and bottom of the screen, of poignant and meaningful messages in Spanish and English moving across the screen when the users activate the screen through their participation. The colours selected for each part are significative of the issues in question such as the writing on the wall in black and white; the Colombian flag colours for the political activist stage and green and brownish earth colours to represent their stories representing change and hope for a better world.

In addition to this interactive work, we also developed an interactive mobile application, entitled *Mujeres Voces Invisibles del Conflicto* (MVIC) (fig. 7 and fig. 8). Through the use of this application, women can share their stories in writing, orally or through video, during and after the workshops following a system that preserves anonymity and confidentiality of the stories, thus

<sup>3</sup> These education materials are current in development and will be piloted at the next stage of the project.





Fig. 5. Co-creation of jute material with slogans by participants in the workshop.



Fig. 6. Finalised jute material with slogans by participants in the workshop.

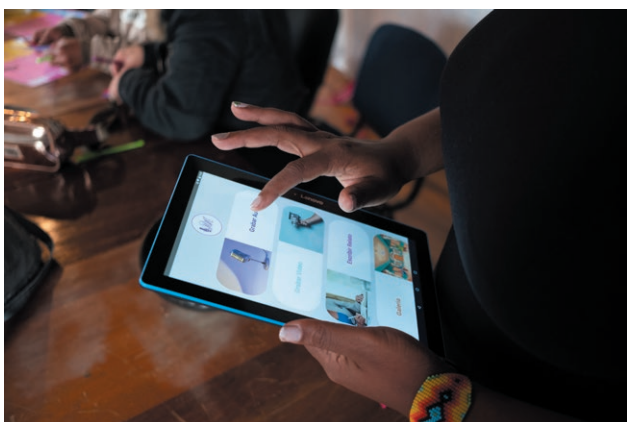


Fig. 7. The application, Mujeres Voces Invisibles del Conflicto (MVIC).

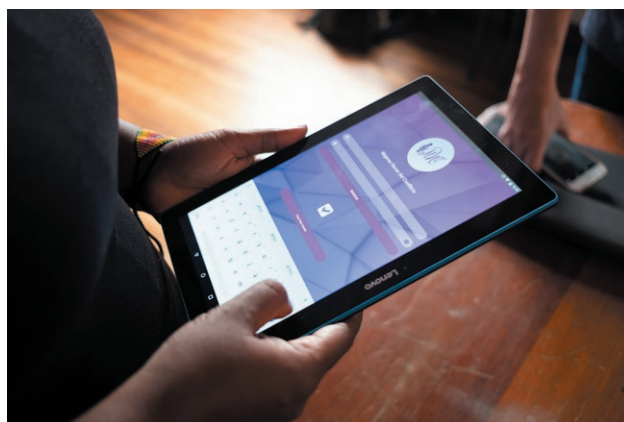


Fig. 8. The application, Mujeres Voces Invisibles del Conflicto (MVIC).

providing a space of privacy and security where the women involved in the project can leave their stories as an alternative and complement to the workshops. This means that the digital artwork is not a static or fixed work, but, instead, is ongoing, responding to new content as shared by the women; the artwork is thus open-ended, and gives greater agency and co-authorship of the artwork to the women. In this way, the design and development of the application was conceived of as a further way to help avoid presenting the women as passive objects of study, but instead, provide them with agential forms of contribution.

Regarding the security of the application, user registration was made by invitation, in order to avoid receiving fake testimonials from people not belonging to this group of women. During this process, personal data is never saved but each user was identified by a randomly

generated code. In this sense, all the stories are saved encrypted so that only those who are authorized have access (authors and creators of the work). Participants can only access their own contents whereas the designers of the application can access all contents but cannot know the identity of the participants of any of the stories. Moreover, if a participant wants to delete any of her contributions, including their account, they can do so without leaving any kind of trace. Both the application and the artwork are accessible through the menu in the documentary website.

These digital outputs have helped to analyse and disseminate community research in a multimodal way making it accessible for a variety of readers. Most importantly, documenting the digital stories that this particular community of women created in the workshops through multimodal and multimedia practices and using a trans-

creation approach<sup>4</sup> which is reflected in the documentary website (through the exploration of ideas, concepts and issues drawn from their experiences in various media and forms, as a group) allows for a more inclusive understanding and experience of the artwork and consequently healing. According to Ahmed and Siddiqi, «the communicative and personal nature of creative expression, accentuated through collective arts activities, can forge social bonds while supporting identity formation and cultural transmission. The power of the group transcends the sum of individual efforts» (Ahmed and Siddiqi, 2006, p. S26).

In this way, learning both from scholars working on storytelling in international contexts, and from recommendations of Colombia-specific initiatives, particularly those of the RPM itself, the process of co-creation aimed to foreground agency. The co-creation workshops thus made the research team reflect on the possibilities that co-creative digital art practices can have to foster peace with oneself, with the society where one feel under-represented or not at all, and the healing aspect that co-creation might engender, from the sympathy gained through sharing stories and co-creating. Having their stories published and exhibited online, has allowed the participants to take ownership and control over the work, seeing themselves represented.

An important part of this co-creative approach was a series of follow-ups, including questionnaires, and a participatory *taller de devolution*<sup>5</sup> held online in Cali in November, in which participants were shown the resultant online project and asked if they wanted to make any further contributions.

In their responses, several key themes came to the fore. These included firstly, emotive responses to the act of artistic creation in a collective space, with Participant E highlighting, for instance, how it moved her, and noting «la emoción y la alegría de ver tu obra de arte hecha realidad y digo mi obra de arte, porque así lo siento»<sup>6</sup>. Also evident in this response is a second key issue,

<sup>4</sup> Transcreation is a notion derived from translation studies which has been adopted by creative practices, proposed as one of the dimensions in the methodological framework to translate digital textualities in works of electronic literature. Thus, «one of the meanings of transcreation is that translation is a recreation based on the compositional principles of the original text» (Mencia, Pold and Portela, 2020, p. 5).

<sup>5</sup> In the creation of a *taller de devolucion*, we were inspired by practices undertaken by the RPM themselves; in Elvira Sánchez-Blake's description of the process of the RPM in taking the testimony of the close to 1,000 victims, she describes the importance of subsequent *talleres de devolucion* which were conceived of as «como lugares de encuentro, con un tiempo destinado a reflexionar con espacios creativos de distensión, sanación y autocuidado» (Sánchez-Blake, 2016, p. 311).

<sup>6</sup> Response from participant to feedback questionnaire. To maintain anonymity, participant names here and throughout the article have been replaced by a code.

this being the issue of authorship; as we can see from the phrasing that the participant uses, she feels that this is *her* work of art – an example of the shared agency that can be fostered through digital co-creation –.

Thirdly, many of the participants highlighted the importance of *visibilidad* [Visibility], and of «esta labor de construcción de memoria de manera artística que contribuya a una reparación simbólica y restaurativa» (Participant E). The digital artwork thus clearly has added to their experience as creators of the work by seeing it represented online, and the co-creation methodology has functioned as a participatory exercise to empower these women.

Fourthly, and perhaps more importantly, all participants highlighted the healing aspects of the co-creative artistic process; Participant A recommends «que se siga replicando y sea una herramienta más para que las mujeres víctimas sigan sanando», and Participant C highlights that through this process «he podido fortalecerme y continuar mi lucha por saber la verdad, así que veo muchos de estos sentimientos reflejados en los resultados del proyecto». Participant A felt that «al activar y comunicar con todos los sentidos el aspecto de sanación es más intenso y asertivo», and whilst Participant B felt that such activities «ayudan pues las víctimas se dan cuenta en estos encuentros que son muchas familias que viven tragedias similares y ayudan a hacer catarsis». Participant C described how, when engaged in the hands-on activities, including weaving, working with plaster cast, and sewing, «nos reunimos todos y estuvimos pendientes de hacer esas actividades y allí logré plasmar mis sentimientos de dolor y entender que no estaba sola y que valía la pena continuar». Still others highlighted the important healing effects of doing these activities not as solo pieces of artistic creation, but as collective endeavours, such as Participant D describing the experience as «curador, acogedor, cuando después de escuchar a alguien, prosiguen los abrazos y las palabras de aliento». Finally, Participant E highlighted the fact that:

el arte es transformador y de esta manera podemos contar o revivir nuestras historias de manera menos dolorosa, con un propósito y y ese propósito es contribuir a la no repetición. Con estas actividades hacemos memoria no únicamente individual sino también colectiva que nos fortalece y nos permite soñar con un país mejor.

In these ways, the women participants highlighted what they felt were the benefits of taking part in such artistic activities (sound, weaving, drawing, creating plaster models, photographs, and video), including sharing their experiences through the production of art

practices to transform feelings of pain and grief.

## CONCLUSION

As can be seen from the above, this project has attempted to bring together in a productive dialogue a series of recent debates, these comprising: critiques of victimhood, and the need for greater agency in the representation of victims; calls from within digital humanities for its widening out and greater engagement with societal issues; and discussions about the potentials of digital technologies and co-creation. Through processes of co-creation, and informed by an open design approach, the research team has attempted to generate ways in which the women participants become active co-creators rather than passive figures who are represented by others. Moreover, the status of the digital artwork as ongoing and as deliberately unresolved means that the artwork itself continues to grow and change over time, responding to participant input, and thus resulting in a more dynamic and open-ended representation.

## REFERENCE LIST

- Aarseth, Espen. 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Abel, Bas van, Lucas Evens, Roel Klaassen and Peter Troxler. 2011. *Open Design Now: Why Design Cannot Remain Exclusive*. Amsterdam, BIS Publishers.
- Ahmed, S. Haroon and Muhammad N. Siddiqi. 2006. "Healing through art therapy in disaster settings". *The Lancet*, vol. 368 pp. S28-S29.
- Bailey, Moya, Anne Cong-Huyen, Alexis Lothian, and Amanda Phillips. 2016. "#transformDH, Growing UP". Matthew K. Gold, and Lauren F. Klein, editors. *Debates in the Digital Humanities*. Minneapolis, University of Minnesota Press, pp.71-79.
- Bell, Alice. 2010. *The Possible Worlds of Hypertext Fiction*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Bolter, Jay David. 1991. *Writing Space: The Computer, Hypertext, and The History of Writing*. Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum.
- Cadena-Camargo, et al. 2019. "We just been forced to do it': Exploring Victimization and Agency Amongst Internally Displaced Young Mothers in Bogotá". *Conflict and Health*, vol. 13, n° 21, pp. 1-15.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. 2016. *Hasta encontrarlos: el drama de la desaparición forzada en Colombia*. Bogotá, Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Coemans, Sara and Karin Hannes. 2017. "Researchers under the Spell of the Arts: Two Decades of Using Arts-Based Methods in Community-Based Enquiry with Vulnerable Populations". *Educational Research Review*, vol. 22, pp. 34-49.
- Corporación Zozcua. 2019. "Proyecto Muro de la Memoria". Unpublished document from Zozcua archives.
- Hayles, N. Katherine. 2008. *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press.
- Landow, George P. 1992. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Losh, Elizabeth, Jacqueline Wernimont, Laura Wexler and Hong-An Wu. 2016. "Putting the Human Back into the Digital Humanities: Feminism, Generosity, and Mess". Gold, Matthew K. and Lauren F. Klein, editors. *Debates in the Digital Humanities*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 92-103.
- Hardy, Pip, and Tony Sumner, editors. 2018. *Cultivating Compassion: How Digital Storytelling Is Transforming Healthcare*. Cham, Palgrave Macmillan.
- Lambert, Joe, and Hessler Brooke. 2018. *Digital Storytelling: Capturing Lives, Creating Community*. New York, Routledge.
- Madlingozi, Tshepo. 2010. "On Transitional Justice Entrepreneurs and the Production of Victims". *Journal of Human Rights Practice*, vol. 2, n° 2, pp. 208-228.
- Medina García, Paula. 2018. "Mujeres, polifonías y justicia transicional en Colombia: narrativas afrocéntricas de la(s) violencia(s) en el conflicto armado". *Investigaciones Feministas*, vol. 9, n° 2, pp. 309-326.
- McEvoy, Kieran and Kirsten McConnachie. 2013. "Victims and Transitional Justice: Voice, Agency and Blame". *Social & Legal Studies*, vol. 22, n° 4, pp. 489-514.
- Mencía, María. 2020. *Voces Invisibles: Women Victims of the Colombian Conflict*. Available in: <https://www.voces-invisibles.com/> [Accessed 21/05/2021].
- Mencía, María, Soren Bro Pold and Manuel Portela. 2018. "Electronic Literature Translation: Translation as Process, Experience and Mediation". *Electronic Book Review*. Available in: <https://doi.org/10.7273/wa3v-ab22> [Accessed 21/05/2021].
- Moulthrop, Stuart. 1991. "Reading from the Map: Metonymy and Metaphor in the Fiction of Forking Paths". Paul Delany, and George P. Landow, editors. *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge, MA, MIT Press, pp. 119-32.
- Murray, Janet H. 1997. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge, Mass, MIT Press.



- Rios Oyola, Sandra Milena. 2015. *Religion, Social Memory and Conflict: The Massacre of Bojayá in Colombia*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Ruta Pacífica de las Mujeres, Comisión de Verdad y Memoria de Mujeres Colombianas. 2013. *La Verdad de las Mujeres: Víctimas del conflicto armado en Colombia. Resumen*. Bogotá, Ruta Pacífica de las Mujeres.
- Ruta Pacífica de las Mujeres, Comisión de Verdad y Memoria de Mujeres Colombianas. 2017. *Corazón, cuerpo y palabra: metodología de "La verdad de las mujeres en escena": Aportes desde el teatro para el acompañamiento psicosocial*. Bogotá, Ruta Pacífica de las Mujeres.
- Sánchez-Blake, Elvira. 2016. "La ruta pacífica de las mujeres: repertorios simbólicos en la búsqueda de paz y reconciliación en Colombia". *Revista Colombiana de Educación*, vol. 71, pp. 301-319.
- Sanders, Liz, and Pieter Jan Stappers. 2014. "Editorial". *CoDesign*, vol. 10, n° 1, pp. 1-4.
- Soriano Ruiz, Laura and Samuel Silveira Martins. 2018. "Construyendo la paz a través de técnicas creativas, artísticas y vivenciales: aproximaciones al caso colombiano". *INNOVA Research Journal*, vol. 3, n° 10, pp. 34-46.
- Schwobel-Patel, Christine. 2016. "Spectacle in International Criminal Law: The Fundraising Image of Victimhood". *London Review of International Law*, vol. 4, n° 2, pp. 247-274.
- Schwobel-Patel, Christine. 2018. "The Ideal Victim of International Criminal Law". *European Journal of International Law*, vol. 29 n° 3, pp. 703-724.
- StoryCentre. 2016-2017. "Storytelling Program Impacts", *Storycentre Values & Methods*. Available in: [https://static1.squarespace.com/static/55368c08e4b0d419e1c011f7/t/5ac44dc9575d1fea45244baf/1522814410439/Impacts\\_Rev\\_3-2018.pdf](https://static1.squarespace.com/static/55368c08e4b0d419e1c011f7/t/5ac44dc9575d1fea45244baf/1522814410439/Impacts_Rev_3-2018.pdf) [Accessed 21/05/2021].
- StoryCentre. 2016-2017. *Storycentre, "Core Principles" Storycentre Values & Methods*. 2016-17. Available in: [https://static1.squarespace.com/static/55368c08e4b0d419e1c011f7/t/5ac44e182b6a28217e135233/1522814488726/Principles\\_Rev\\_3-2018.pdf](https://static1.squarespace.com/static/55368c08e4b0d419e1c011f7/t/5ac44e182b6a28217e135233/1522814488726/Principles_Rev_3-2018.pdf) [Accessed 21/05/2021].
- Tapia Navarro, Nadia. 2019. "The Category of Victim 'From Below': the Case of the Movement of Victims of State Crimes (MOVICE) in Colombia". *Human Rights Review*, vol. 20, pp. 289-312.
- Office of the United Nations High Commissioner for Refugees. 2018. *Colombia*. Available in: <https://www.unhcr.org/colombia.html>. [Accessed 20/05/2021].
- Unidad para la Atención y Reparación a las Víctimas. *Registro único de víctimas*. n.d. Available in: <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>. [Accessed 20/05/2021].
- Weber, Sanne. 2018. "From Victims and Mothers to Citizens: Gender-Just Transformative Reparations and the Need for Public and Private Transitions". *International Journal of Transitional Justice*, vol. 12, pp. 88-107.





**Citation:** Guadalupe Álvarez de Araya Cid (2021) Historia de la Crítica de Artes en el Chile decimonónico: Humanidades digitales ante la ausencia de memoria. *Quaderni Culturali IILA* 3: 43-56. doi: 10.36253/qciila-1553

**Received:** August 29, 2021

**Accepted:** October 04, 2021

**Published:** February 11, 2022

**Copyright:** ©2021 Guadalupe Álvarez de Araya Cid. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**ORCID:**  
GÁAC: 0000-0002-5301-2924

## Historia de la Crítica de Artes en el Chile decimonónico: Humanidades digitales ante la ausencia de memoria

### History of Art Criticism in nineteenth-century Chile: Digital humanities in the absence of memory

GUADALUPE ÁLVAREZ DE ARAYA CID

*Universidad de Chile*

E-mail: galvarezdearaya@uchile.cl

**Abstract.** The objective of the article is to highlight the extent to which the digital humanities can prove useful in studying the history of art criticism in Chile in the first half of the 19<sup>th</sup> century. Given the limited number of primary sources pertinent to the question of whether thought was devoted to art in that period in Chile, the researcher is obliged to consider other, non-traditional sources, such as classified announcements of “artistic services” or translations of articles from the foreign press. To deal with this expanded pool of sources, the computerised tools of the digital humanities must be brought into play, seeing that not even teams with large numbers of researchers are sufficient to the task. The article concludes with a number of reflections on the implications of a quantitative study of how taste was formed in the period of the construction of the Nation-State, proposing a set of parameters for the analysis and formulation of cross-referenced charts able to contribute to the study of art criticism in the 19<sup>th</sup> century.

**Keywords:** history of art criticism, 19th-century Chilean press, digital humanities, 19th century art criticism.

**Resumen.** El objetivo de este artículo es evidenciar la utilidad de las humanidades digitales para el estudio de la historia de la Crítica de Arte en Chile durante la primera mitad del siglo XIX. El reducido número de fuentes primarias que permitan aseverar que hubo un pensamiento sobre arte en Chile en la primera mitad del siglo, obliga al investigador a ampliar las fuentes incorporando documentos no tradicionales a su estudio, tales como las “ofertas de servicios artísticos” o traducciones de artículos de la prensa extranjera. Para enfrentar esta ampliación de los recursos se hace necesario apoyarse en herramientas computacionales propias de las humanidades digitales, no bastando para ello, equipos de investigación numerosos. Este artículo concluye proponiendo algunas reflexiones respecto a las implicancias de un estudio cuantitativo sobre la cuestión de la conformación del gusto en el período de la construcción del Estado-Nación y sugiere un conjunto de parámetros para el análisis y elaboración de tablas cruzadas al servicio del estudio de la crítica de arte del siglo XIX.

**Palabras clave:** historia de la crítica de arte, prensa chilena del siglo XIX, humanidades digitales, crítica del arte en el siglo XIX.

## INTRODUCCIÓN

La crítica de artes en Chile del siglo XIX tuvo un lento desarrollo. Su ejercicio solo se consolida en el último tercio del siglo XIX, al amparo de los salones oficiales. Mientras el desarrollo de la literatura nacional fue seguido de cerca desde muy temprano, no se cuenta hasta hoy con una visión panorámica del desarrollo de la crítica de artes visuales. No obstante, es impensable suponer que en el marco de lo que se ha denominado “periodo de construcción de la Nación”, no existiesen nociones previas de lo que había que entender por “arte”. Resulta también improbable que no existiesen ideas acerca de las orientaciones, características y condiciones que debiese contemplar el arte para cumplir con el proyecto de Estado-Nación. Si consentimos con Venturi (1936), lo que distingue un pensamiento sobre el arte de la crítica de arte, es el hecho de que la crítica se ocupa de obras específicas, mientras que el pensamiento sobre arte asume un carácter universal (Poinsoy y Fragne, 2000).

En el caso chileno, hasta el momento hemos observado que la noción dominante era de “artista”, en lugar de arte. Al artista se le adjudicaba una sensibilidad peculiar y se le situaba en una posición intermedia entre las “reglas del arte” y la proyección de esa sensibilidad en obra. A pesar de que a fines del siglo la crítica mantiene esa visión del artista, su concepto se ve engrosado al agregarle la idea de que el artista posee una subjetividad excéntrica y/o enferma, afecto a vicios y sexualidades “anormales” (Rama, 1970; Villalobos, 1987). De esta forma, aunque abundan comentarios acerca de la utilidad del arte como “reflejo” del progreso y civilización al que hemos alcanzado, comenzaron a elevarse voces que dudaban del lugar del arte en la sociedad chilena y que lo percibían, entre otras cosas, como un síntoma de “degeneración” de la identidad nacional (Perales, 1863).

Por otra parte, después de inaugurados los salones oficiales en 1880, la crítica comienza a juzgar las obras de acuerdo a una jerga específica de taller que encarnaba, por así decir, los ideales académicos. Este tránsito desde la reflexión acerca de la figura del artista a la reflexión sobre las obras, marca con nitidez la aparición de la crítica de artes en nuestro país.

El tardío desarrollo de la Historia del Arte en Chile -y en general en América Latina- en comparación al temprano desarrollo de los Estudios Literarios, ha modelado la visión que tenemos acerca de las artes, tanto en cuanto a los regímenes periódicos, como a sus órdenes estilísticos. El mejor ejemplo de ello es el misterioso caso del Romanticismo, del que se pretende que gobernó la creación artística y literaria de casi todo el siglo XIX (Romera, 1968; Ivelic y Galaz, 1981; Pereira, 1992). Si

bien no consideramos este eventual influjo de los estudios literarios sobre el estudio de la crítica del arte como algo en sí negativo, lo cierto es que ha perpetuado un paralelismo entre ambas artes que ha puesto de lado la índole de la reflexión estética de las obras de arte decimonónicas y ha privilegiado una excesiva dependencia del lema *Ut pictura poesis*. Por otra parte, esta circunstancia ha generado una visión de la crítica de arte que se centra en cuestiones que vinculan los campos temáticos propuestos en las obras (Pereira Gomes, 2007; Leite, 2008), con las orientaciones estilísticas que ellas parecen presentar, lo que resulta un contrasentido si *todas las obras* han de considerarse románticas.

Lo anterior significa que nos enfrentamos a una visión que se deshace de las condiciones y circunstancias a través de las cuales el concepto de arte se fue constituyendo como tal y que tiene, ante todo, bases materiales, como también las tiene la crítica de artes. Si asumimos esta postura, es decir, aseverar que los discursos críticos y su relativa identidad con las obras responden al proceso de autonomía del arte, debemos también asumir que tal proceso no solo fue lento, sino que concurren en él transformaciones en el concepto de arte, en la organización y categorización de los medios escritos, al igual que en la función social de arte y del crítico. Hacia 1920, podemos aseverar que la crítica de arte existe en la prensa como una actividad asalariada y que cuenta con secciones específicas en la prensa diaria (Álvarez de Araya, 1995). Entendemos con ello, que la prensa reconoce a la crítica de artes como una actividad requerida por la sociedad, en la que sin duda jugó un papel central, la creación de los salones oficiales en 1880. La novedad es que en el siglo XX la crítica de arte devino una actividad asalariada.

La situación decimonónica es muy diferente de lo que empezará a ocurrir con la crítica de artes en la década del veinte del siglo XX. Las referencias a las artes visuales son ocasionales y, en cambio, abundan las referencias a la literatura, ya se trate de productos de la creación literaria, ya se trate de comentarios y/o reseñas de obras, como de la publicación de obras creadas por autores nacionales. En todos estos casos hablamos de autores cuyas colaboraciones no son asalariadas.

Debemos tener en consideración que, en la primera mitad del siglo XIX, la diferencia entre un periódico y una revista es poco nítida. La prensa solía tener diversos regímenes de periodicidad (diaria, semanal, quincenal, mensual o trimestral) y otro tanto ocurría con las revistas. Para distinguir unas de otras, debemos guiarnos por la cabecera o la portada, en la que los editores identifican la publicación con los términos *periódico* o *revista*. Asimismo, hubo prensa que en realidad tenía el forma-

to de una revista: publicaciones de carácter editorial con artículos cuyo tenor cabía en la política editorial y temática del medio en cuestión, como es el caso de *El Correo Literario Ilustrado* (fig. 1 y fig. 2).

En la primera mitad del siglo XIX, y especialmente en las décadas del treinta al cincuenta, se suceden una gran variedad de textos publicados en prensa que de una u otra forma refieren al arte. Estos textos no siempre concuerdan con lo que se puede denominar como crítica de arte. Se trata de avisos en los que se ofrecen servicios artísticos (retratos, paisajes, etc.), o noticias acerca de artistas (arribo al país, apertura o traslado de taller, viaje al extranjero, etc.). Asimismo, un volumen considerable de los documentos es de carácter legal, tales como llamados a concursos convocados por el Estado; reglamentos asociados a tales concursos; publicación de premiaciones y sus respectivos decretos; decretos de fundación de instituciones artísticas y sus respectivos reglamentos. En todos estos documentos podemos percibir ideas sobre arte vinculadas al proyecto de Estado-Nación. Por último, estos anuncios coexistieron con artículos traducidos de la prensa y revistas europeas, quizás más cercanos a lo que se podría considerar como crítica de artes, en los que se discuten cuestiones tales como el concepto de lo bello o se refieren aspectos sustantivos de la vida de artistas europeos que constituían el canon artístico a emular: Rafael, Miguel Ángel, Tiziano, Velázquez, entre otros.

Por último, es necesario tener en mente que en Chile se comienza a hablar de la necesidad de crear una *Galería de pinturas* al servicio de la formación académica en el segundo lustro de la década del sesenta del siglo XIX<sup>1</sup>. Hasta ese momento solo se contaba con las obras propias y copias de yeso que aportó Alejandro Ciccarelli (Pereira, 1992, p. 65). Esta Galería debía cumplir la doble función de colaborar con la formación de los artistas y educar a la sociedad en materias artísticas y, por lo tanto, estaba en estrecha relación con el proyecto académico. Nuestro Museo Nacional de Bellas Artes comenzó a proyectarse en la década del ochenta del siglo XIX y solo se inauguró en 1910, con ocasión del bicentenario de la Independencia. En este sentido, aparte de las ocasionales reproducciones en prensa de obras de arte, los artistas

<sup>1</sup> En Brasil, por ejemplo, dichas colecciones de obras originales y copias de obras de los grandes maestros comienzan a forjarse prácticamente desde la fundación de la Academia Imperial de Bellas Artes (1826) y serán engrosadas sistemáticamente a partir de 1855, con la dirección de Manuel Araújo de Porto-alegre (Leite, 2009). En este sentido, los artistas chilenos –como también numerosos artistas latinoamericanos, especialmente en el ámbito de las revistas de arte y literatura modernista– encontraron en la prensa de la segunda mitad del siglo XIX, un espacio de difusión de obra, ya fuese como reproducciones litográficas, ya como ilustraciones para los diversos artículos, viñetas e incluso avisos publicitarios que eran aportes remunerados.



Fig. 1. Cabecera de *El Correo Literario*. Periódico político, literario, industrial i de costumbres N°1, Año I. Santiago: 18 de julio de 1858. Biblioteca Nacional, Chile.

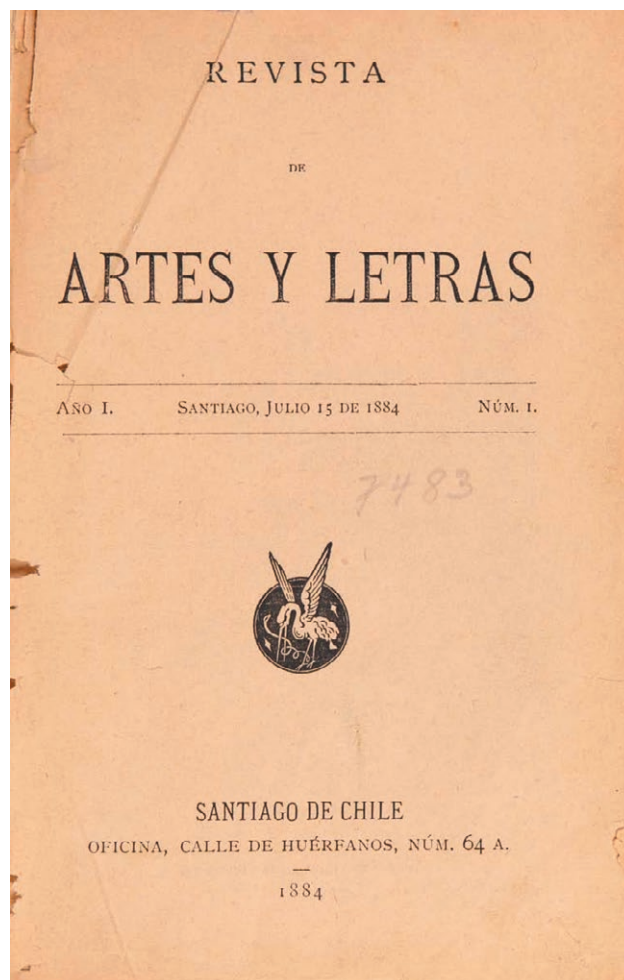


Fig. 2. Portada de la *Revista de Artes y Letras* N°1, Año I. Santiago: 15 de julio de 1884.

chilenos no contaban con espacios de difusión de obra, como si lo harán primero con el Salón Oficial, y luego, con las adquisiciones museales para su exhibición públi-

ca<sup>2</sup>. Las galerías de arte, en el sentido contemporáneo del término, fueron esporádicas y de corta duración y solo aparecen a partir de la década de los años veinte del siglo XX. En cambio, a mediados del siglo XX, comenzamos a contar con galerías de funcionamiento regular, elaboración de catálogos vinculados a las exhibiciones y la aparición de medios especializados en artes visuales de venta semanal. En el intertanto, solo se producen instancias exhibitivas en los salones y en las Casas de Remate de bienes y sucesiones, que continuarán operativas en tanto en cuanto que instancias exhibitivas de obra hasta nuestros días (Álvarez de Araya, 1995). Como resulta lógico, si no hay exhibiciones, no hay crítica, a menos que se trate de la apología de un artista específico o del rechazo a la obra que presenta un artista en un concurso y en los que, las más de las veces, se discuten las premiaciones. En este sentido, los artistas chilenos – como también numerosos artistas latinoamericanos, especialmente en el ámbito de las revistas de arte y literatura modernista – encontraron en la prensa de la segunda mitad del siglo XIX, un espacio de difusión de obra, ya fuese como reproducciones litográficas, ya como ilustraciones para los diversos artículos, viñetas e incluso avisos publicitarios que eran aportes remunerados. Pero también, esas revistas fungieron como espacios de religación interna (Rama, 1970) – en sentido cultural de América Latina – y de homogeneización estética a nivel continental.

Todas estas circunstancias permiten comprender el lento proceso de constitución de la crítica de artes como actividad profesional y permiten comprender, por qué los estudios acerca de la crítica de artes en Chile se concentran en el siglo XX o, en ocasiones, en los dos últimos decenios del siglo XIX.

#### EL ESTUDIO DE LA CRÍTICA DE ARTES EN EL CHILE DECIMONÓNICO

La organización y funciones del Estado chileno en la primera mitad del siglo XIX colaboran con la falta de nitidez del proceso según el cual, se hacía necesaria en Chile, la creación de una Academia de Pintura para el proyecto de Estado-Nación. Como veremos más adelante, los reclamos por la creación de una academia surgen próximos a su efectiva fundación, mientras que, en las rendiciones de cuentas del ministro de Justicia, Culto e

Instrucción Pública, solo se habla de educación en dibujo lineal para artesanos. Esto es relevante puesto que Chile fue el cuarto país latinoamericano en crear una Academia<sup>3</sup>, esfuerzo invisibilizado por la ausencia de correspondencia, memorandos u otros documentos oficiales que acrediten el proyecto, o de discusiones en el Senado de la República que testimonien la existencia de un debate acerca de la necesidad de su creación<sup>4</sup>. Las ocasionales citaciones a funcionarios públicos de alto nivel (diputados, ministros, embajadores) como partícipes de ese proceso, tanto en la prensa como en la investigación posterior acerca del arte en Chile, parecen indicar que solo un sector de la élite gobernante se ocupó del arte.

Sin embargo, sabemos que el Estado se preocupó sobremanera de la educación de las clases desposeídas, lo que atestiguan tanto los debates en el Congreso acerca de la educación de los artesanos, como el singular anuncio del ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública<sup>5</sup>, don Antonio Varas, quien señaló que: «el prelado de esta orden [Agustinos] se ha prestado a facilitar local para la planteación [sic] de una escuela de dibujo lineal para artesanos» (Varas, 1845). Poco antes, la Cofradía del Santo Sepulcro – liderada por Pedro Palazuelos, José Gandarillas y Miguel de la Barra<sup>6</sup>, quien fue su Alcalde Mayor –, proponían al Congreso Nacional la necesidad de ocuparse de la educación del artesanado (Anónimo, 1844). A este respecto debemos destacar que

<sup>3</sup> México, 1785; Cuba, 1815, Brasil, 1830. Si bien esto es discutible, habremos de esperar hasta la década del ochenta del siglo XIX para ver las academias de Colombia y Venezuela y, en otras regiones, hasta el siglo XX.

<sup>4</sup> Fue costumbre en el Chile decimonónico, la reproducción en prensa de los debates en ambas cámaras del Congreso Nacional, especialmente los de la Cámara de Diputados en la que se corroboraban o rebatían las partidas presupuestarias y las fórmulas adoptadas por el Senado en materias legislativas y presupuestarias.

<sup>5</sup> Era usual que los ministros de los diversos despachos presentasen un informe anual de la gestión efectuada durante el año previo, cuestión que se verificaba en el mes de septiembre de cada año. También ocurría que esos informes fueran ampliamente reproducidos en la prensa nacional. Asimismo, el Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública se reformó en 1887, cuando la cuestión del Culto se traslada al Ministerio de Relaciones Exteriores, y en 1927, cuando se crea el Ministerio de Educación Pública. La razón de la extraña confluencia de asuntos en este ministerio: Culto, Justicia e Instrucción Pública, reside en el pasado Colonial y en la doble dependencia, espiritual y civil, que los súbditos debían al Rey y al Papa. Esta circunstancia jurídico-espiritual recibió en la Colonia el nombre de *Patronato Regio* que, en la era republicana, pasó a denominarse *Patronato Nacional*.

<sup>6</sup> Pedro Palazuelos (1800-1851) fue varias veces diputado por Santiago, Chiloé, La Serena e Itata. José Gandarillas y Gandarillas (1810-1853) fue un pintor y dibujante formado por Carlos Wood y Mauricio Rugendas, fue un arquitecto formado en la Universidad de Chile y profesor de la misma institución. Mariano Egaña (1793-1846), por su parte, ocupó diversos cargos administrativos, entre ellos, ministro de Relaciones Exteriores, ministro de Justicia Culto e Instrucción Pública y ministro de Hacienda.

<sup>2</sup> En Chile, el proceso de modernización de los museos nacionales ha sido considerablemente más lento que en países como Colombia, México, Brasil o Venezuela. Baste señalar que solo a partir de la década del 2000, los museos chilenos comenzaron a contar con departamentos de Investigación, Educación y/o Conservación.



el grueso del debate público refirió más bien a lo que se entendió como artes e industrias, es decir, prácticas de artesanado a las que se le adjudicaban no solo un potencial comercial, sino muy especialmente las capacidades de mejorar el auto sustento y ascenso social de las clases desposeídas, cuestiones que se percibían como mecanismos conducentes al bienestar nacional (Grez Toso, 2008). A esa memoria de Antonio Varas, se le suma la publicación en el *Boletín de las Leyes, Órdenes y Decretos* de las premiaciones en concursos de Artes e Industrias<sup>7</sup>, organizados por el Estado y/o por la Cofradía del Santo Sepulcro. A ellos le sigue la publicación del *Discurso pronunciado en la Inauguración de la Academia de Pintura por su Director don Alejandro Ciccarelli* (Ciccarelli, 1849).

En la prensa, además, se publicó el *Reglamento de la Academia* (Sanfuentes, 1849), cuyo decreto de creación aparentemente nunca existió<sup>8</sup>. En lo que concierne a la Academia, aparte de este par de documentos –el Reglamento de la Academia y el Discurso de Ciccarelli–, la Biblioteca Nacional, en su fondo *Ministerio de Educación: Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública*, alberga un exangüe número de documentos referidos a la Academia de Pintura, mayoritariamente memorándums en los que Ciccarelli (su primer director) se queja de la falta de recursos económicos que le impiden llevar adecuadamente adelante el proyecto propuesto en el Reglamento<sup>9</sup>. En este fondo se alberga, también, el contrato firmado por Ciccarelli para hacerse cargo de la Academia (“Contrata del Director de la Academia de Pintura Alejandro Ciccarelli”, 1849).

Esta ausencia sintomática de fuentes primarias nos obliga a repensar el concepto de arte que dominó en la primera mitad del siglo XIX chileno y a reconsiderar las

fuentes con las cuales pesquisar las eventuales variaciones del concepto de arte en el periodo en estudio. Así, la invitación es a ampliar el examen de las publicaciones decimonónicas con el objeto de, por una parte, realizar una suerte de reconstitución arqueológica de los criterios con los cuales se va creando el concepto de arte desde la perspectiva del Estado-Nación; de otra, de contrastar esas aspiraciones con las demandas artísticas efectivas de la sociedad chilena en el periodo en estudio (las que son visibles, por ejemplo, en las ofertas de servicios artísticos).

Sin embargo, hay que tener presente que dos características intrínsecas de las publicaciones del siglo XIX en la prensa y en revistas chilenas, como lo son el anonimato y/o la utilización de pseudónimos, incrementan la dificultad en lo que concierne a la distinción entre las políticas públicas y el desarrollo de la crítica de artes. En efecto, mientras el anonimato es una característica propia de la prensa diaria y algunas revistas de la primera mitad del siglo XIX, la utilización de pseudónimos es frecuente en la prensa diaria de la segunda mitad del siglo<sup>10</sup>. Esta cuestión que inicialmente podría verse como una dificultad a la hora de identificar a los críticos del periodo, puede también observarse desde una perspectiva abstracta, en la medida en que esos textos presentan algunos rasgos comunes, por ejemplo, la observancia religiosa<sup>11</sup> o la ya mencionada concepción del artista que aún no ha sido contaminada con la perspectiva finisecular ya citada.

Ambas circunstancias, la escasez de fuentes primarias –especialmente las vinculadas a la Academia<sup>12</sup>– y la

<sup>7</sup> El Estado asignaba fondos a iniciativas privadas y estatales para el impulso de las artes, artesanías e industrias, como los concursos organizados por la Cofradía del Santo Sepulcro o los concursos de *Artes e Industrias* organizados a partir de 1848 para financiar las premiaciones. Dichos fondos debían ser aprobados por el Congreso de la República y, por lo tanto, el Estado debía publicar sus respectivos reglamentos, la designación de una comisión de selección y premiación y la aprobación de los fondos por medio de Decreto-Ley.

<sup>8</sup> Lo que se encuentra en existencias en la Biblioteca Nacional es el decreto del Reglamento de la Academia de Pintura, pero no el decreto que creó la institución. En general, los historiadores del arte chilenos consideran al decreto del Reglamento de la Academia, como Decreto de su fundación.

<sup>9</sup> Le debo a Claudio Guerrero y Eva Cancino, el acceso al recuento de documentos acerca de la Academia de Pintura en existencias en Biblioteca y Archivo Nacional. Asimismo, les agradezco sobremanera, el haberme facilitado algunos documentos acerca de las actividades de la Cofradía del Santo Sepulcro custodiados por esos mismos organismos. Uno de esos documentos presenta a un fatigado Ciccarelli intentando defender su posición en la Academia ante la propuesta de que siga en su cargo, pero sin sueldo (Ciccarelli, 1853).

<sup>10</sup> Aunque el anonimato predomina en la primera mitad del siglo XIX, hemos podido identificar a algunos de los autores que firman con pseudónimos o con meras iniciales gracias al trabajo desarrollado por Raúl Silva Castro (1958).

<sup>11</sup> A lo largo del siglo XIX, y especialmente después del “conflicto del sacristán”, se sucedieron numerosas publicaciones católicas e, incluso, financiadas por la Iglesia y que expresaron diversas opiniones acerca del arte y lo bello. Entre ellas, podemos citar el *Estandarte Católico*, *El Bien Público*, *La Estrella de Chile*, *El Estandarte Católico*, *El Independiente*, el *Boletín Eclesiástico* y la *Revista Católica*, estas dos últimas publicadas por el Arzobispado de Santiago.

<sup>12</sup> A diferencia de las academias europeas, la nuestra no pareció contar con académicos de número y, por lo tanto, tampoco se dieron reuniones periódicas con actas, discursos o relaciones de exámenes que diesen cuenta de los progresos de la docencia. Algunas escuelas, entre ellas el Instituto Nacional, publicaban en prensa el resultado de los exámenes. Tampoco figuran en el *Monitor de las Escuelas Primarias* (medio oficial del Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública desde 1852, dirigido por Domingo Faustino Sarmiento), en el que mensualmente se daba cuenta del “estado” de la educación en nuestro país. En este medio, en cambio figuran un puñado de cartas de Ciccarelli al ministro del ramo, de las cuales la más notable es sin duda aquella en que sugiere la creación de una beca de estudios a Europa y la necesidad de que los estudiantes realicen, *in situ*, copias de los grandes maestros. Carta de Ciccarelli al ministro de Justicia e Instrucción Pública, don Silvestre Ochagavía, del 29 de diciembre de 1855. En *Monitor de las Escuelas Primarias* N°5, 15 de febrero de 1856, pp. 132-134.



cuestión de las dificultades que se enfrentan a la hora de identificar autoría – cuestión esencial en la crítica de arte –, nos obligan a considerar un cuerpo mucho más amplio de fuentes que aquellas que originalmente se hubiesen pensado como suficientes. Otro tanto ocurre al considerar las circunstancias bajo las cuales se forjó el Estado chileno, es decir, la naturaleza de su composición administrativa y la índole del proyecto de Estado-Nación. Por último, las diferencias numéricas en el volumen de documentos propiamente críticos de la segunda mitad del siglo XIX –especialmente del último tercio– con respecto de la primera mitad del siglo, también nos persuaden a generar un amplio cuerpo de fuentes que incluyen entre otras, a la prensa satírica de la época, en cuyas páginas, caricaturistas agudos se burlaban de la figura del artista y de la naturaleza de las obras que producían.

#### EL LABORATORIO DE HISTORIA DE LA CRÍTICA DE ARTES

El Laboratorio de Historia de la Crítica de Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (iniciativa en la que participan profesores, estudiantes de la Licenciatura en Teoría e Historia del Arte e investigadores invitados), se ha propuesto desentrañar cuáles fueron los conceptos de arte, qué tendencias estilísticas se privilegiaron, cuáles fueron los medios consultados –en el doble sentido de preguntar cuáles fueron los medios que dieron espacio a la cuestión de las artes y cuáles fueron los medios extranjeros desde los cuales se reprodujeron artículos sobre arte– y, cómo, en definitiva, se fue entretejiendo la necesidad de crear una Academia de Pintura con el desarrollo de un pensamiento acerca de las artes. Asimismo, buscamos generar una suerte de mapa conceptual con el cual periodizar la práctica y cultivo de los géneros pictóricos en Chile que colabore, tanto con una política del gusto decimonónico y sus transformaciones, como con el impacto de los pensionados al extranjero para perfeccionamiento artístico y su incidencia en la crítica de arte.

El Laboratorio es una instancia de recolección de información y análisis de fuentes primarias procedentes de la prensa de los siglos XIX y XX, pero también de otros campos, por ejemplo, literatura, historia o filosofía, aplicables o relacionables al estudio de la crítica de artes. Su objetivo es apoyar el aprendizaje de los estudiantes en torno a la crítica de artes y a la aplicación de criterios analíticos respecto de los textos que conforman su corpus. Así, se combina el trabajo de campo en archivos y bibliotecas, con el análisis de documentos y la redacción de hallazgos científicos.

El trabajo desarrollado por el Laboratorio ha significado la recolección de un sinnúmero de fuentes recabadas en el Archivo Nacional, la Biblioteca Nacional y la Biblioteca del Congreso, en los que se custodian hemerografía y bibliografía de la época en estudio. También hemos recurrido al repositorio digital de la Biblioteca Nacional y a las investigaciones realizadas por la plataforma web *Memoria Chilena*.

Puesto que el rastreo de documentos extranjeros resulta esencial para distinguir las ideas vernáculas de aquellas que pertenecen a la larga tradición europea o a ideas europeas propiamente decimonónicas –trabajo necesario para dibujar los hilos conductores del influjo europeo en las ideas sobre arte en Chile<sup>13</sup>–, el Laboratorio ha recurrido a repositorios digitales europeos, estadounidenses y latinoamericanos. En este sentido, hemos podido rastrear ideas sobre arte que fueron vertidas originalmente en Inglaterra y Francia, especialmente en la prensa diaria. Ha sido más complejo, por otra parte, el rastreo de fuentes italianas y holandesas, debido a que dichos países no cuentan, todavía, con repositorios de documentos más allá de la Edad Media o la Primera Modernidad, ni tampoco digitalizaciones de la prensa diaria. Sin embargo, hemos logrado suplir esas falencias a través de bibliografía y hemerografía reciente que, sin ser lo ideal, colaboran con la comprensión conceptual del periodo y a arrojar hipótesis acerca de las redes intelectuales que, en ocasiones, se dejan traslucir en los documentos estudiados.

Hemos distinguido dos periodos fundamentales para organizar e interpretar los documentos: antes y después de la creación de la Academia de Pintura<sup>14</sup>. En una primera fase, nos abocamos a la prensa diaria. Puesto que ya era evidente para nosotras la necesidad de ampliar el universo de fuentes – independientemente del rendimiento futuro que esas fuentes ajenas a la crítica de arte pudiesen tener en otras investigaciones –, los estudiantes debían digitalizar y fichar los documentos que iban encontrando en los archivos y bibliotecas consignados. El conjunto de documentos fue puesto a disposición de la comunidad del Laboratorio en archivos catalogados según el medio del cual habían sido recabados y según fechas. De otra parte, las revistas fueron recabadas mayoritariamente de la plataforma web *Memoria Chilena*, aunque en ocasiones, se recurrió a repositorios digitales de la Biblioteca Digital Brasileña y de la Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, así como de

<sup>13</sup> Esta es una cuestión clave, porque permite, a su vez, desmitificar tanto la procedencia de las corrientes de pensamiento, como el mentado “influjo francés”.

<sup>14</sup> Sin desmedro de que podamos acoger y/o elaborar nuevas divisiones temporales en función de nuestros hallazgos.

universidades estadounidenses y alemanas: Es el caso, por ejemplo, de las universidades de Harvard y Minnesota y las universidades de Heidelberg y Tübingen.

En una segunda fase, se organizaron dos tablas en formato “.csv” (*Comma-Separated Values*), en los que se distribuyeron la prensa y las revistas, respectivamente, ambos alojados en drive de correo electrónico. En esta fase, se procedió a diseñar un conjunto de criterios y categorías que permitían distinguir la naturaleza de los documentos digitalizados (Aviso publicitario, Noticia, Decreto, Concurso, etc.), datos básicos tales como número y volumen del medio, fecha y número de páginas y un resumen del contenido del documento. Asimismo, se consignaron las referencias onomásticas y de autoridad que presentaban los documentos, la bibliografía citada – si era del caso –, obras de arte citadas e incluso datos menores – para esta investigación –, como valores en los que se transaban obras –pero útiles a una historia del gusto –, y/o ciudades y locaciones citadas en cada documento. Finalmente, también fueron sometidos a categorización, los campos temáticos a que se subordinan los documentos digitalizados, por ejemplo, “Naturalistas” o “Educación”. De esta manera esos archivos clasifican los documentos, ofrecen una primera lectura de los mismos y otorgan información que permite relacionar los tipos de documentos entre sí y la información que proveen.

La tercera fase –en la que nos encontramos ahora–, consiste en el análisis de los textos en la que, junto a los necesarios criterios clasificatorios y de catalogación, utilizamos análisis del discurso. Este tipo de análisis nos resulta especialmente útil a la hora de establecer ideas dominantes, sus orígenes y sus orientaciones político ideológicas; como también, es útil para identificar la terminología y los criterios estéticos y/o artísticos promovidos en los documentos. Sin embargo, más allá de la eficacia del análisis del discurso para vincular información, el volumen de ésta es de tal envergadura que se vuelve dificultoso su análisis – especialmente en las operaciones de contraste entre documentos – y nos demanda mayores recursos analíticos del material para poder llegar a consensos objetivos en términos periódicos y de ordenación conceptual del material recabado, especialmente a nivel estadístico.

#### BASES DE DATOS PARA EL ESTUDIO DE LA HISTORIA DE LA CRÍTICA

El estudio de la crítica de artes en el siglo XIX chileno, contempla un sinnúmero de aristas que, a la hora de realizar un examen exhaustivo de dicha producción, han de tomarse necesariamente en cuenta:

- a) Regularidad y/o anomalías de vocabulario artístico.
- b) Referencias a artistas y/o estilos.
- c) Aproximaciones o referencias explícitas a los proyectos de construcción de la Nación.
- d) Aproximaciones y distancias con las nociones Artes Aplicadas y/o Industrias.
- e) Periodicidad y medios de publicación.
- f) Número de reproducciones, en distintos medios, de un mismo artículo.
- g) Relaciones de Salones y citaciones a catálogos.
- h) Referencias bibliográficas a libros y tratados sobre formación artística.
- i) Aceptación o rechazo a la índole de la formación académica y educacional.
- j) Referencias explícitas o implícitas a la conformación de un imaginario de lo nacional.
- k) Preferencias temáticas.
- l) Informes de jurados de concursos.
- m) Biografías o remembranzas de la vida de artistas.
- n) Autoría.

Estas aristas permiten no solo enmarcar temporalmente el proceso constructivo de la noción de arte en Chile decimonónico, sino que además generan el fundamento de una auténtica red de información que debe ser visibilizada si queremos una imagen lo más objetiva posible de las ideas sobre arte en el periodo en estudio.

Por otra parte, es necesario considerar que la categorización de los documentos estudiados debe posibilitar la distinción en el sentido de su función al interior de la investigación, es decir, si su función responde a una sustitución de fuentes inexistentes o, si se las convoca para recrear un “estado del arte” en el XIX chileno. A este respecto, es de suyo evidente que, si partimos de la premisa de que la crítica de artes solo logra desarrollarse en el último tercio del siglo, las fuentes *extraordinarias* (como la oferta de servicios artísticos), por llamarlas de alguna manera, serán dominantes en la primera mitad del siglo XIX.

Para ilustrar lo que venimos diciendo, presentamos a continuación cuatro tablas que resumen de manera gruesa, el proceso de fichaje y catalogación de documentos. La Tabla 1 muestra el número de periódicos y revistas del siglo XIX que hemos seleccionado para su análisis, a partir de dos criterios fundamentales: a) número de citaciones en revistas especializadas y en resultados de investigación publicados de los medios a estudiar, y b) a partir de la revisión empírica de las fuentes que arrojan resultados estadísticos acerca de sus publicaciones sobre asuntos artísticos, es decir, número de artículos o de referencias a las artes visuales presentes en cada medio. Si bien el número de publicaciones del siglo XIX es muy superior, no toda la prensa se ocupó de asuntos

**Tabla 1.** Ejemplo de categorización de información en prensa y revistas. Fuente: Elaboración propia.

Periódicos	Fechas	Revistas	Fechas
El Monitor Araucano	1813-1814		
El Mercurio Chileno	1828-1829		
La Opinión	1832-1834	Boletín Eclesiástico	1830-1889; 1891-1930
El Araucano	1838-1854		
La Época	1839		
El Progreso	1840-1853		
El Artesano	1841		
		Revista de Valparaíso	1842
Semanario de Santiago	1842-1843	El Museo de Ambas Américas	1842
El Crepúsculo	1843	Revista Católica	1843-1874; 1892-1938
El Clarín	1844	Anales de la Universidad de Chile	1844-1910
Diario de Santiago	1845-1846	Revista de Santiago	1845-1855
El Artesano Opositor	1845-1846		
El Mosaico	1846		
El Mastodonte Americano	1847		
El Picaflor	1849		
La Tribuna	1849-1851		
El Monitor de las Escuelas	1852-1865		
El Museo	1853		
La Opinión	1856		
El Ferrocarril	1856-1911		
		Revista del Pacífico	1858-1861
El Correo Literario	1858-1867	La Semana	1859-1860
El Mosaico	1860		
El Cóndor	1863		
El Bien Público	1863-1864		
El Independiente	1864-1890		
El Picaflor	1865		
La Estrella de Chile	1867-1876		
		Bellas Artes	1869
La Linterna del Diablo	1867-1876	Revista Chilena	1875-1880
El Estandarte Católico	1874-1890		
Correo de la Exposición	1875-1876		
La Época	1881-1892		
El Americano	1884	Revista de Artes y Letras	1884-1890
Los Debates	1885-1887		
El Taller Ilustrado	1885-1889	Revista del Progreso	1888-1890
El Amigo del Pueblo	1891	Revista de Bellas Artes	1890
		El Salón Nacional	1890
		La Revista de Chile	1898-1901
La Opinión	1891	Instantáneas	1900
		Luz y Sombra	1900
		Pacífico Magazine	1900-1904
		Instantáneas de Luz y Sombra	1901
		Pluma y Lápiz	1900-1904
		Revista Zig-Zag	1905-1964
Total: 35		Total: 21	Total general: 56

de arte o publicó anuncios sobre arte u oferta de servicios artísticos<sup>15</sup>. Por su parte, la Tabla 2 presenta algunas de las categorías documentales básicas que hemos utilizado para fichar y clasificar los documentos.

La Tabla 3 muestra los rendimientos que podríamos llegar a tener cuando se aplican bases de datos como pilar del análisis del discurso aplicado al estudio de la crítica de arte. En esta tabla, mostramos solo dos ejemplos de reproducciones de artículos de la prensa europea y dos ejemplos de recurrencia de nombres de un esteta señalado como modelo a seguir.

La Tabla 4, por último, presenta ejemplos de aviso de oferta de servicios artísticos, que permiten suponer el campo de intereses artísticos (en términos adquisitivos), de la sociedad chilena pudiente de la época y el uso de términos artísticos que permiten intuir un campo del gusto y un marco referencial constituido. Debemos advertir, sin embargo, que la muestra que presentamos es apenas una “punta del iceberg” con respecto a lo que una investigación de esta magnitud representa.

La Tabla 1 muestra parte sustancial del amplio espectro de prensa con que trabaja el proyecto de investigación que lleva adelante nuestro Laboratorio. En ella es posible advertir al menos tres cosas: en primer lugar, que el grueso de la prensa fue de vida breve; en segundo lugar, que las revistas engruesan su número hacia el último tercio del siglo y, en tercer lugar, que el número de periódicos supera con creces el número de revistas. De ellas, *Artes y Letras*, *El Taller Ilustrado* y la *Revista de Santiago* son las más importantes puesto que cuentan con la mayor duración en sus ediciones. Si bien la *Revista de Bellas Artes* (1890) se abocó precisamente a la crítica del Salón Oficial, *El Taller Ilustrado* no solo contó con mayor continuidad, sino que, revisando sus números, constatamos que debatía el “estado” del arte nacional, a la par que comentaba los éxitos de artistas locales en los salones oficiales de París y en la prensa extranjera, razón por la cual ha sido referencia obligada en las investigaciones sobre arte chileno del fin del siglo XIX (fig. 3).

La Tabla 2 pone a la vista algunas de las categorías de análisis contempladas en nuestra investigación, en este caso, legales. Como es lógico, cuestiones tales como la coexistencia o distancia temporal en tanto en cuanto que “información”, son relevantes a efectos de los posteriores esfuerzos de periodización de las transformaciones o continuidades en el pensamiento sobre arte y en la distinción de un pensamiento sobre arte ajeno al proyecto de Estado-Nación.

<sup>15</sup> A este respecto las cifras resultan alarmantes. Cerca de un 30% de las publicaciones ostentan artículos sobre arte previo a la fundación de la Academia, lo que hace pensar que fue necesaria su institucionalización antes de que hubiese un pensamiento sobre arte.

En la Tabla 3, por su parte, es posible inferir que, en la primera mitad del siglo XIX, los artículos reproducidos en la prensa local no solo son reorientados hacia la defensa de un orden cultural nuevo, la América independiente y republicana, sino que buscan un *aggiornamento* de los saberes, en este caso arqueológicos, como estrategia de inserción en la cultura mundial: de igual a igual.

Poco, salvo la ya conocida proximidad de Bello y Sarmiento al discurso “civilización vs. barbarie” (y su larga duración), o el tránsito desde la tenencia u obtención de objetos hacia cuestiones más bien propias de la reflexión estética, permiten visibilizar con claridad –hasta ahora–, ni la necesidad social de la crítica ni la creación de una Academia de Bellas Artes, cuyo reclamo comienza a ser frecuente a partir de 1847.

La conocida serie de artículos en honor a Monvoisin, por parte de Sarmiento, son todavía insuficientes para comprender: a) las razones esgrimidas por las élites locales para emprender su fundación y, b) la índole de los debates y los argumentos presentados. Los discursos construidos hasta el momento, empezando por Pereira Salas (1992), muestran apenas, como decíamos, la punta del iceberg y ello se vuelve más evidente cuando nos referimos a una crítica de artes propiamente formalizada y orientada, política o estéticamente hablando<sup>16</sup>, con respecto al proyecto de Estado-Nación.

Si en la Tabla 1 podemos advertir la magnitud del volumen de fuentes recabadas que vuelve engorroso su análisis y manejo, en la Tabla 3, por otra parte, se presenta una circunstancia aún más compleja. En esta tabla vemos dos ejemplos de traducciones de artículos de la prensa europea y publicados en la prensa chilena, ya como traducciones literales, ya como extractos. Los documentos destacados en esta tabla son ejemplos de las ideas foráneas sobre arte que colaboraron en la construcción de un pensamiento sobre el arte y proveyeron algunos argumentos conducentes a un pensamiento crítico sobre el arte. A diferencia de la Tabla 1, en este caso la dificultad estriba menos en el volumen de la información, como en la capacidad de recordar en cuáles documentos se encontraba citada la misma fuente, sin considerar el hecho de que todos los miembros de un equipo amplio de investigación deben poder recurrir a resultados de mane-

<sup>16</sup> Si bien es cierto que todo discurso estético y, por ende, todo discurso crítico, está políticamente “orientado”, creemos que debemos inscribir dicha orientación en las corrientes políticas y debates que conciernen al periodo en estudio. En este sentido, la producción de historia del arte en Chile, sobre arte chileno decimonónico, adolece, precisamente, de una integración del campo del arte con otras esferas de la experiencia que le otorgarían un registro mucho más amplio en lo que concierne a la experiencia estética en esos complejos años de construcción del Estado-Nación y abordar aspectos ya dejados de lado por la historia del arte contemporánea, como una historia del gusto.

Tabla 2. El Araucano (1830-1849).

Tipo de documento	Tema	Título	Autor	Nº, Vol, Pp.	Año	Nombres citados	Obras citadas**	Ciudades citadas***	Resumen
Aviso publicitario									
Noticia									
Noticia del Extranjero*									
Anuncio legal:									
Contrato****	Naturalistas	Viaje Científico	Anónimo	5/p. 3	2/10/1830	Claudio Gay, Diego Portales			Contrato celebrado entre el gobierno y Claudio Gay para que éste último elabore la Historia Natural, geográfica y descriptiva de Chile
Artículo									
Ensayo									
Premiación	Concurso de Artes, Industrias y manufacturas	Relación de los objetos de artes i manufacturas presentados a la exposición hasta la fecha	Anónimo	1004/p. 2	22/09/1849	Miguel de la Barra, José Gandarillas, Manuel Talavera, Francisco Solano Pérez, Luis Prieto, José Zapiola, Joaquín Díaz y José Richaud.			Se premió pintura, música, dibujo lineal, talabartería, ebanistería, encuadernación y productos industriales (seda). La comisión decidió no entregar medalla de 1a. clase (ver reglamento). PINTURA: medalla de segunda clase a José Baeza (se presentaba por primera vez). Francisco Valenzuela, medalla de 3a. clase (le habían dado mención honrosa el año anterior). Mención honrosa a Gregorio Mira y a Manuel Vera (también exponentes por primera vez). MÚSICA: Heliodoro A. Pérez, medalla de 2a. clase. DIBUJO LINEAL: Manuel Salvatierra, medalla de 2a. clase; Ignacio Escobedo, medalla de 3a. clase. Dicen que Salvatierra se ha dedicado con rigor a la enseñanza del dibujo a sus discípulos.
Discurso									
Correspondencia									
Cuenta Pública*****									

\*Acerca del arte, pero elaborada en el extranjero o Noticia local acerca del extranjero.

\*\*Pintura, escultura, monumentos, libros, etc.

\*\*\*Incluye países y regiones

\*\*\*\*La categoría Anuncio legal corresponde a Leyes, Decretos, Reglamentos, Contratos y todo aquello que proceda del Gobierno y el Congreso Nacional.

\*\*\*\*\*Cuenta de los ministros al Congreso Nacional.



Tabla 3. Cruces de la información vertida en artículos de prensa.

Periódico/ Semanaario/	Año	Título	Autor	Nº, Vol, Pp.	Fecha	Nombres citados	Obras citadas	Comentarios
El Araucano 1830-1839	1832	Antigüedades egipcias	(Andrés Bello?)	p. 2	3 de marzo	Mr. Clarkson; Napoleón		Refiere una serie de conferencias en Stanmore, Inglaterra sin indicar dónde tuvieron lugar. Al finalizar, el autor desconocido del artículo cita las analogías con el arte prehispánico, Palenque, Mitla y Oaxaca.
	1837	Antigüedades mexicanas	(Andrés Bello)	p. 3	14 de abril		<i>The Foreign Quarterly Review</i> ,	Originalmente publicado en <i>The Foreign Quarterly Review</i> N°35, Vol. 18, octubre de 1836, pp. 31-63, bajo el título "Mexican Antiquities". La traducción omite el grueso del artículo, destacando el lugar de América en la riqueza arqueológica mundial y las relaciones posibles con el Arte Egipcio. Republicado en Consejo de Instrucción Pública: <i>Obras Completas de don Andrés Bello: Miscelánea</i> , Vol. 15, Santiago, Imprenta Cervantes, 1893, pp. 183-188. Citado en AA.VV.: <i>Homenaje a don Andrés Bello con motivo de la conmemoración del bicentenario de su nacimiento 1781-1981</i> . Santiago, Imprenta Jurídica Andrés Bello, 1982, p. 210-211.
	1836	Bellas Artes y Bellas Letras: Capítulo III del libro <i>Estadística jeneral y filosófica de la civilización europea</i>	(¿Andrés Bello?)	p. 1	5 de agosto	Witemberg; Torwaldson; Canova; Fidias; Praxiteles		La primera referencia a este volumen se encuentra en la <i>Gaceta de Madrid</i> , 1834: <i>Estadística jeneral y razonada de la civilización europea</i> por Juan Schoen. N° 234, 237, 245, 246, sección "Variedades". El libro llevó por título <i>Allgemeine Geschichte und Statistik der europäischen Civilisation</i> , Leipzig, J.C. Hinrichs, 1833. En el artículo chileno, el autor señala datos relativos a las relaciones entre el arte de Palenque y el arte egipcio.
El Progreso 1842-1853	1846	Sección literaria. De lo bello i del arte (Traducido de la Revista de Dos Mundos)	Victor Caosin (Victor Cousin)	p. 186, Tomo IV, pp. 466- 470	4 de febrero-21 de febrero			Originalmente publicado en la <i>Revue des deux Mondes</i> , con el título "De Beau et de l'Art", Tomo XI, pp. 773-811. El artículo parece ser una de las primeras afirmaciones de la teoría del "art pour l'art".
La Estrella de Chile 1867- 1876	1871	La belleza	Antonio Vargas	N°186, Tomo IV, pp. 466- 470	23 de abril	Victor Cousin, Vincenzo Gioberti, Sto. Tomás de Aquino, San Agustín		Colabora con lo bello, la capacidad de algunos objetos para simbolizar cualidades superiores. Ejemplifica con la paloma, imagen de sencillez. (...) Prosigue citando a M. [Victor] Cousin ( <i>Lecciones de filosofía</i> , lección 6a. 7a. ed., p. 138). Procede a examinar las circunstancias que realizan la belleza: "la soledad, el silencio y la presentación inesperada del objeto bello" (p. 466)*

\*Por cuestiones de espacio, hemos omitido buena parte de la referencia para destacar el nombre del autor citado.

**Tabla 4.** El Araucano (1830-1849) – El Progreso (1842-1853): oferta de servicios artísticos\*.

Tipo de documento	Tema	Título	Autor	Nº, Vol, Pp.	Año	Nombres citados	Obras citadas	Ciudades citadas	Resumen
Aviso publicitario El Araucano	Oferta de servicios artísticos	Aviso, retratos por Henrique Gavier	Henrique Gavier	p.4	1838	Henrique Gavier, Mica Errázuriz		Santiago, calle Monjitas	Sostiene que prestará sus servicios con la “mayor equidad y al gusto del que se digne ocuparlo”. La posible clientela debe concurrir a su domicilio, donde podrá apreciar “la perfecta semejanza que caracteriza sus retratos”. Sus eventuales clientes deben ir a su taller en el domicilio de DM. Errázuriz.
Aviso publicitario El Araucano	Oferta de servicios artísticos	Aviso	Pedro Dejean	p.4	1838	Pedro Dejean, Camille Dominican, Henrique Macouet,		Santiago, calle Estado	“D. Pedro Dejean, arquitecto francés, que vivía con el señor Camille Dominicany, retratista (...), se ha trasladado á la casa del señor Henrique Macouet, ebanista”.
Aviso publicitario El Progreso	Oferta de servicios artísticos	Interesante	Baltazar R. Hervé	Nº19	1843	Baltazar R. Hervé, Sr. Lavin		Valparaíso, Buenos Aires	Retratos en máquina (perfiles y frontal), marfil, al óleo. Se repite hasta el 17 de febrero (Nº 84). Ofrece lista de valores de los retratos.
Aviso publicitario El Progreso	Oferta de servicios artísticos	Aviso	Nestor Corradi	Nº452	1844	Nestor Corradi, Domingo Torres		Santiago	Ofrece retratos en miniatura y “al lavado” y garantiza la “semejanza”. Sus eventuales clientes deben ir a su taller en los altos del domicilio de D. Torres.

\*Por servicios artísticos estamos entendiendo la oferta de servicios pictóricos, escultóricos o de artes útiles y/o decorativas.

ra expedita. Por lo mismo, se hace indispensable recurrir a herramientas de lectura digital, tal como estamos desarrollando en la etapa actual de este proyecto.

Sin embargo, cabe destacar que este aspecto de la investigación en el que se solicita cruzar información de fuentes transcritas o traducidas visibiliza, en parte, las fuentes a partir de las cuales se fue formulando un pensamiento sobre arte en Chile, más allá de la consabida, e interesada, impronta francesa. Por lo mismo, la Tabla 3 vuelve evidente la necesidad que tenemos de un análisis booleano que permita, en efecto, distinguir *in illo tempore*, momentos precisos de transformación semántica de la terminología usada en la primera mitad del siglo XIX con respecto del fin del siglo y sus respectivas referencias textuales.

La Tabla 4, por su parte, muestra qué interesaba a los chilenos en materia de arte o artes decorativas. Esta tabla comprueba, además, algunas de las hipótesis ya formuladas antaño acerca del interés de reafirmación de las élites por medio del retrato (Freund, 1974; Schnei-

der, 1992; Todorov, 1993; Rodríguez Moya, 2001; Martínez y Nagel, 2009; Pérez-Vejo, 2017; Cinelli, 2017), sobre todo de aquella hipótesis que exige la semejanza entre el retrato y el retratado; pero también muestra, como es el caso del arquitecto Dejean, la enorme fragilidad del campo en el cual se desempeñaban los artistas.

## CONCLUSIONES

Una investigación de esta envergadura, no porque sus preguntas sean complejas desde la perspectiva epistemológica, sino por el volumen y diversidad de la información que recaba, solicita el recurso de apoyos informáticos. De hecho, es la diversidad de la naturaleza de las fuentes lo que solicita dichos concursos, puesto que reclama variadas matrices en las que las dimensiones citadas en el acápite *Bases de datos para el estudio de la crítica de artes*, debiesen generar las lógicas de entrecruzamiento de la información. De hecho, el término cla-



Fig. 3. Portada de *El Taller Ilustrado* N°1, Año 1. Santiago: 6 de julio de 1885.

ve aquí es *matriz* y lógicas de construcción matricial en función de lo que se busca.

Esto es evidente en una investigación como la nuestra, en la que hay que poder seguirle la pista a cierta terminología y poder, eventualmente, cifrar en una ilación temporal, momentos precisos de transformación semántica, por ejemplo, a propósito de su uso: me refiero a ciertos términos dominantes en un momento específico con respecto de otro. En este sentido, las herramientas de las humanidades digitales, como las de la lectura distante y las posibilidades brindadas por las bases de datos cruzados, colaboran eficazmente a la hora de generar los instrumentos de búsqueda relacional, no solo desde la perspectiva de una construcción matricial, sino también desde los requerimientos interpretativos. Estas aproximaciones nos permiten observar la información desde la perspectiva de una matriz “superior” que posibilite lógicamente, el cruce entre bases de datos y que debiera, por así decir, ofrecer insumos a las respuestas posibles a las preguntas de investigación, tal y como las expusimos en

el acápite *Bases de datos para el estudio de la crítica de artes*. De la misma manera y en sentido especular, pueden colaborar también con el rápido contraste de hipótesis o “falso” de hipótesis interpretativas de los fenómenos en estudio, incluso desde la perspectiva estadística.

Las herramientas digitales, más allá de las que se presentan en términos de usuario, por ejemplo, los repositorios de documentos digitales, en verdad colaboran en múltiples direcciones con una investigación como la que hemos emprendido. Por este motivo destaco algunas de sus virtudes y aplicaciones, dependiendo de lo que esperamos de ellas, de los objetivos de la investigación en curso y, por supuesto, de nuestro propio desprejuicio con respecto de las ciencias y la innovación. Así, una posible ilación comprendería: a) asociaciones lingüísticas y/o terminológicas; b) análisis cuantitativo, ya sea de objetos, valores, fechas, o de relaciones sociales y documentales; c) referencias bibliográficas, estilísticas, artísticas, nominales; d) identificación de fuentes referidas; e) fórmulas de enunciación temáticas, de juicios de valor y/o subjetivas; f) acceso a fuentes primarias “sin moverte de tu casa”<sup>17</sup>; g) análisis y persecución terminológica; h) superposición espacio-temporal de producción<sup>18</sup>; i) de género, etc. Estas dimensiones son relevantes a efectos de la elaboración de una historia de la crítica de artes que claramente se distingue de la propuesta, aún señera, por Venturi. Y lo es porque, a pesar de que el ejemplo de Venturi es ineludible en la construcción de cualquier historia de la crítica, en un delgado país como Chile, nos vemos obligadas a construir historia desde huellas fragmentarias y dispersas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez de Araya, Guadalupe. 1995. *La recepción del grupo Montparnasse. Aporte a una historia de la crítica de arte en Chile. 1923-1935*, Universidad de Chile, Santiago, 1995. Tesis de Magister.
- Anónimo. 1844. “Siempre Palazuelos”. *El Progreso*. Santiago, 29 de marzo.
- “Contrata del Director de la Academia de Pintura Alejandro Ciccarelli”. 1849. Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación. *Boletín de las Leyes, Órdenes y Decretos*, vol. 84, n° 75, 18 de junio de 1849.

<sup>17</sup> Bravo por todos los repositorios digitales que, de un modo u otro, ponen a nuestra disposición documentos a los que, de otra manera, no tendríamos acceso. Permítaseme también celebrar a los innumerables cofrades que han hecho de ésta y otras investigaciones de largo aliento, posibles.

<sup>18</sup> Me refiero a fechas de producción de obra por parte de un artista, pero también, a los géneros practicados por los artistas y en qué período cronológico.

- Blest Gana, Alberto y Sergio Fernández Larraín, compiladores. 1991. *Epistolario de Alberto Blest Gana 1856-1903*. Santiago, Editorial Universitaria.
- Ciccarelli, Alejandro. 1849. “Discurso pronunciado en la Inauguración de la Academia de Pintura por su Director don Alejandro Ciccarelli”. *Anales de la Universidad de Chile, cuarta sección: discursos*, pp. 105-117.
- Ciccarelli, Alejandro. 1855. “Carta al ministro de Justicia e Instrucción Pública, don Silvestre Ochagavía, del 29 de diciembre de 1855”. *Monitor de las Escuelas Primarias*, n° 5, 15 de febrero de 1856, pp. 132-134.
- Ciccarelli, Alejandro. 1853. “Carta de Alejandro Ciccarelli al ministro de Justicia, culto e Instrucción Pública”. Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, MJCI, vol. 94, 28 noviembre.
- Cinelli, Noemi; Luisa Soler Lizarazo e Inmaculada Simon Ruiz. 2017. “El retrato de ostentación de las élites chilenas del siglo XVIII: Gusto artístico, estilo e iconografía de una sociedad en transformación”. *Atenea*, n° 515, pp. 129-146.
- Grez Toso, Sergio. 2008. *De la regeneración del pueblo a la huelga general*. Santiago, DIBAM-Centro de Estudios Diego Barros Arana.
- Leite, Reginaldo Rocha. 2009. “A Contribuição das Escolas Artísticas Européias no Ensino das Artes no Brasil Oitocentista”. *19&20*, vol. 4, n° 1. Disponible en: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/escolas\\_reginaldo.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/escolas_reginaldo.htm). [Consultada el 12/10/2021].
- Martínez, José Luis y Lina Nagel. 2009. *El retrato del fiel súbdito y del buen ciudadano: Cambios en el paradigma iconográfico en el Chile ilustrado y republicano (1749-1840)*. Catálogo de Exposición. Santiago, Museo Histórico Nacional.
- Perales, Juan A. 1863. “Escenas Santiagueñas III”. *El bien público* N°25, 5 de diciembre, pp. 1-2.
- Pereira, Sônia Gomes. 2007. “As tipologías da tradição classica e a pintura brasileira do século XIX”. *Anais do XXVI Colóquio do Comité Brasileiro de História da Arte*. São Paulo. Comité Brasileiro de História da Arte, pp. 526-541.
- Pereira Salas, Eugenio. 1992. *Estudios sobre el arte republicano en Chile*. Santiago, Editorial Universitaria.
- Pérez-Vejo, Tomás. 2017. “Del Barroco al Neoclásico o del retrato de estatus al de condición”. AA.VV. *Los mexicanos, 2500 años de retrato*. México, Fundación Bancomer, pp. 260-287.
- Poinsot, Jean-Marc y Pierre-Henri Fragne. 2002. “Historia del arte y crítica de arte. Por una historia crítica del arte”. Jean-Marc Poinsot y Pierre-Henri Fragne. *L'Invention de la critique d'art. Actes du colloque international tenu à l'université Rennes 2* (24 y 25 de junio de 1999). Rennes Haute-Bretagne, Presses Universitaires de Rennes, pp. 9-16.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. 2001. “El retrato de la élite en Iberoamérica”. *Tiempos de América*, n° 8, pp. 79-92.
- Romera, Antonio. 1968. *Historia de la pintura chilena*. Santiago, Editorial del Pacífico [1951].
- Sanfuentes, Salvador. 1849. “Reglamento de la Academia de pintura”. *Boletín de las Leyes, Órdenes y Decretos*, Libro XVII, pp. 1-7.
- Schneider, Norbert. 1992. *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo. 1420-1670*. Colonia, Taschen.
- Silva Castro, Raúl. 1958. *Prensa y periodismo en Chile*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile-Editorial del Pacífico.
- Todorov, Tzvetan. 2006. *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Varas, Antonio. 1845. “Memoria que presenta al Congreso Nacional de 1845, el Ministro del Despacho de Justicia, Culto e Instrucción Pública. 5 de septiembre de 1845”. *El Araucano*, n° 780, Valparaíso, 12 de septiembre, pp. 1-6.
- Venturi, Lionello. 1936. *History of Art Criticism*. New York, E.P. Dutton & Company.
- Villalobos, Sergio. 1987. *Origen y ascenso de la burguesía chilena*. Santiago, Editorial Universitaria.





**Citation:** Vanessa Borges Brasileiro, Luiza Salles Araújo, André Guilherme Dornelles Dangelo (2021) 300 anos da Matriz de São João del Rei: historiografia a partir de modelagem 3D. *Quaderni Culturali IILA* 3: 57-67. doi: 10.36253/qciila-1554

**Received:** June 15, 2021

**Accepted:** September 08, 2021

**Published:** February 11, 2022

**Copyright:** © 2021 Vanessa Borges Brasileiro, Luiza Salles Araújo, André Guilherme Dornelles Dangelo. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

## 300 anos da Matriz de São João del Rei: historiografia a partir de modelagem 3D

### 300<sup>th</sup> anniversary of the São João del Rei Mother Church: historiography based on 3D modelling

VANESSA BORGES BRASILEIRO, LUIZA SALLES ARAÚJO, ANDRÉ GUILHERME DORNELLES DANGELO

*Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais*  
E-mail: vbbrasileiro@ufmg.br; vbbrasileiro@gmail.com

**Abstract.** The Cathedral Basilica of Our Lady of the Pillar in São João del Rei presents two primary phases of construction: the first from 1721, when construction began, while the second phase, corresponding to the expansion of the cathedral, dates from 1820. The resulting hybrid structure shows the influence of at least three architectural styles: baroque, rococo and neoclassical, while a number of persistent problems can be traced to the fact that the second structure was built on top of the original one. Given the scarce historical documentation available, the project has drawn on the highly detailed information provided by laser scanning and photogrammetry technology. The article details this process, illustrating the standards that must be met when collecting such historical information, to ensure that it can serve as the underpinnings for projects of restoration and historiographical studies. While the technology in question is frequently used in a number of countries, in Brazil its application is still limited. The study is part of the celebration of the 300<sup>th</sup> anniversary of the cathedral's construction.

**Keywords:** computer graphics, photogrammetry, heritage, Brazilian architecture, Digital humanities.

**Resumo.** A Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar em São João del Rei apresenta duas principais fases de construção: a primeira, a partir de 1721, quando teve início a construção, e uâma segunda fase, a partir de 1820, quando a igreja foi expandida. Conforma-se, portanto, como uma igreja híbrida, com influência de pelo menos três estilos arquitetônicos: barroco, rococó e neoclassicismo, e possui alguns pontos críticos devido à construção de uma estrutura sobre outra preexistente. No entanto, os documentos históricos são escassos e neste projeto recorreremos às tecnologias de escaneamento a laser e fotogrametria a fim de buscar informações históricas diante do alto nível de detalhe propiciado por essas tecnologias. Este artigo se propõe a detalhar este processo, evidenciando as particularidades exigidas pela coleta de informações históricas, de modo a que possam servir de base para projetos de restauro e estudos historiográficos. Embora essas tecnologias sejam frequentemente utilizadas em diversos países, no Brasil, é ainda pouco aplicada e limitada. A pesquisa faz parte das comemorações dos 300 anos de construção da Matriz.

**Palavras chaves:** computação gráfica, fotogrametria, patrimônio, arquitetura brasileira, humanidades digitais.



## INTRODUÇÃO

A reflexão apresentada neste artigo acerca do desenvolvimento da informática humanística sobre as artes resultou da experiência dos autores diante do resultado do escaneamento arquitetônico a laser da Igreja Matriz do Pilar, localizada em São João del Rei, Minas Gerais, Brasil. Este trabalho, que a princípio seria apenas um levantamento técnico de apoio à pesquisa, levou a diversas discussões e conclusões sobre o uso da tecnologia na preservação do patrimônio histórico-cultural no Brasil.

Atualmente, esta tecnologia vem sendo utilizada apenas para atividades industriais de larga escala, geralmente associada a grandes empresas. No âmbito acadêmico, nenhuma universidade, pública ou privada, emprega tais tecnologias como parte integrante da formação de arquitetos urbanistas, e poucas são as pesquisas desenvolvidas no setor. Na América Latina, um bom exemplo desse uso é no México, onde há um acervo de mais de 80 modelos digitais de diferentes bens do patrimônio arqueológico e arquitetônico, num projeto desenvolvido pelo Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH) do governo mexicano com o objetivo de promover a difusão cultural além da conservação e documentação de monumentos históricos (Cázares, 2016). Foi também publicado, em 2018, pelo mesmo Instituto, um livro no qual foi detalhada toda a experiência durante o projeto, executado em 2016, que abrangeu diversas tipologias arquitetônicas e bens móveis e imóveis (Mendéz, Mora e Valero, 2018). Nessa publicação é, ainda, explicado como foi formado o grupo de trabalho, como funciona a tecnologia e qual o seu potencial no estudo do patrimônio. Em muitos países latino-americanos há pesquisas, workshops e eventos acadêmicos, sempre ligados a universidades, que abordam a importância da informática humanística nas artes, mas ainda assim há pouco uso na prática, como no caso descrito acima.

Um dos principais desafios ao uso mais expandido dessas tecnologias nas artes presentes e produzidas na América Latina é o custo elevado dos equipamentos e softwares empregados. Esses equipamentos também requerem um conhecimento técnico especializado para serem utilizados. Além disso, os *softwares* para o processamento de dados também necessitam de licença para serem acessados – em geral não dispõem de versões educacionais – e os computadores para operar sobre esses dados precisam ter processadores bastante potentes. Efetivamente é um método composto por diferentes processos, contando com etapas importantes a serem seguidas, tanto *in loco* quanto à distância.

Por esses motivos, é importante que sejam estabelecidas parcerias entre entes públicos, como autarquias

governamentais, fundações e universidades, e privados na execução de levantamentos de bens culturais.

Tais bens, a despeito de sua representatividade para as comunidades envolvidas, não são objeto de investigações em que se empregam tais tecnologias, demonstrando a relativa originalidade da pesquisa.

## ESTUDO DE CASO

São João del Rei é uma cidade cuja fundação remonta ao princípio do século XVIII, devido aos movimentos de exploração do território em busca de metais preciosos promovidos por grupos vindos da atual região do estado de São Paulo. Esses grupos, chamados de “bandeirantes”, instituem na região de São João del Rei um ponto de atravessamento do rio existente no local, chamado Rio das Mortes, com o objetivo de adentrar ainda mais no território ainda inexplorado pelos brancos no interior do Brasil na busca de ouro (Fonseca, 2011). O novo assentamento ali surgido – o Arraial Novo do Rio das Mortes, como era conhecido no início do século XVIII – logo se desenvolveu em um núcleo urbano maior e mais povoado devido à sua localização estratégica em relação a outros pontos de exploração na região e à sede do governo geral na colônia à época, o Rio de Janeiro, o que permitiu à localidade converter-se em um centro comercial importante (Fonseca, 2011).

Considerando que o processo de colonização sempre foi acompanhado da forte presença da religiosidade lusitana (Carvalho, 2015), a Igreja Católica também demonstrou interesse em instituir-se na região: em 1711 foi organizada a Irmandade do Santíssimo Sacramento, e em 1721 foi decretada a pedra fundamental da construção da Igreja Matriz de São João del Rei, dedicada à Nossa Senhora do Pilar, abrigando neste templo a referida irmandade, além de São Miguel e Almas, Senhor dos Passos e Nossa Senhora da Boa Morte (Viegas, 2005). Configura, deste modo, um fiel retrato dessa religiosidade e do associativismo para o erguimento de obras coletivas, comuns em outras localidades e que, em São João del Rei, ganha fôlego se considerarmos a posição da edificação diante do contexto urbano.

A Matriz do Pilar foi construída junto à Rua Direita, na “via-tronco” do Arraial, termo empregado por Sylvio de Vasconcellos, em 1979, para designar os caminhos de estruturação da malha urbana das cidades coloniais em Minas Gerais. Essa via, localizada a meia encosta e que corria paralelamente ao Córrego do Lenheiro (fig. 1), unificava os diversos assentamentos que se situavam a oeste, em direção a São Paulo e aos sertões, e a leste, em direção ao Rio de Janeiro e Ouro Preto. Posicionada



**Fig. 1.** Brasileiro, Vanessa, Luiza Salles Araújo, André Dangelo. *Área urbana de São João del Rei no início do século XX, igreja Matriz do Pilar no centro, córrego do Lenheiro esquerda*. C. 1910, André Bello, Arquivo Museu Regional do IPHAN.

ao centro da via, entre as igrejas do Rosário e do Carmo, a Matriz do Pilar ganha significativa relevância na paisagem, constituindo, para além da centralidade religiosa naturalmente exercida como sede da paróquia, uma centralidade na *urbis*.

A construção da Igreja é composta de duas principais fases. A primeira, aproximadamente entre 1721 e 1750, conforma grande parte da organização espacial da igreja: nave única, corredores laterais, capela-mor e sacristias, e uma segunda fase, a partir de 1821, quando a igreja foi expandida, tendo sua nave prolongada e a construção de novas torres. Ao longo dos anos, houve também a adição e a renovação de diversos elementos ornamentais, como alterações nas talhas do altar mor, entre 1750 e 1760, uma nova pintura do forro, entre 1795-1797, e a construção do gradil em 1848, além de duas obras de restauro já no século XX (Santos Filho e Oliveira, 2010; Viegas, 2005).

A porção mais antiga é caracterizada pela presença do estilo Barroco na ornamentação. Tanto o estilo barroco português, mais antigo, que vigorou entre 1680 e 1740, quanto o estilo Barroco joanino, que se consolidou entre 1740 e 1760, influenciaram a ornamentação dos altares da capela mor e dos altares laterais ao longo da nave da igreja. O estilo Barroco, em geral, importado da Europa principalmente por meio de artistas europeus que vieram trabalhar no Brasil, afirmou-se no território de Minas Gerais como o estilo predominante da arquitetura

religiosa do século XVIII. Os altares barrocos apresentam muitos elementos decorativos na composição dos painéis, o que traz um certo peso às peças, e são marcados por diversos símbolos e alegorias e pelo uso de douramento nas talhas, executado com finas folhas de ouro. As alterações mais tardias, que possivelmente aconteceram entre 1760 e 1820, foram influenciadas pelo estilo Rococó, um estilo que trouxe a simplicidade ornamental à pintura do forro da Matriz do Pilar, com elementos em tons claros e em menor quantidade, oferecendo leveza à composição, como se pode ver no forro da nave central. Já as alterações feitas na ampliação da igreja, em 1821, como a construção de uma nova fachada e o prolongamento da nave, receberam influência do estilo Neoclássico, que já vigorava no Brasil mesmo nos seus últimos anos do período colonial, fruto da vinda de artistas e arquitetos franceses para organizar a Real Academia de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a partir de 1816. O estilo Neoclássico marca grande parte do século XIX e mesmo o início do século XX com a retomada dos ideais clássicos na arquitetura, como a monumentalidade, a simetria nas composições e o frontão triangular. Essa influência trouxe à fachada da Matriz do Pilar todas essas características, além de uma exceção (quando comparada a outras igrejas da região) que é a construção de 5 portas de entrada (fig. 2). Percebe-se, assim, o desejo da comunidade local e, sobretudo, das irmandades ainda presentes na Matriz do Pilar, em manter o templo atualizado





Fig. 2. Brasileiro, Vanessa, Luiza Salles Araújo, André Dangelo. Da esquerda para a direita: *Capela mor, forro e fachada da Igreja Matriz do Pilar em São João del Rei*. 2020. Coleção dos autores, Mateus Rosada, Coleção dos autores.

em relação aos modelos estéticos vigentes na Europa, caracterizando o hibridismo estilístico da edificação (Santos Filho e Oliveira, 2010).

Em razão disso, um estudo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) aponta uma sobrecarga sobre a estrutura original da igreja, visto que a segunda fase de construção foi erguida sobre a primeira e não há registros de que tenham sido feitos reforços estruturais na época (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1983). Essa teoria é evidenciada por fissuras em alguns pontos, que foram posteriormente preenchidas por uma mistura de cimento, na primeira das intervenções executada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional após o tombamento do centro histórico de São João del Rei, em 1938. A construção original, executada em taipa (sistema construtivo à base de terra em que os planos parietais são erguidos monoliticamente com o preenchimento de formas), caracteriza-se por largas paredes, o que permitiria aos artífices da época pressupor sua resistência. Contudo, o sistema construtivo exige que as paredes operem de modo coeso, apoiando-se umas sobre as outras, tendo a estrutura do telhado (em madeira) a função de coligar os planos e resistir aos empuxos laterais. Deste modo, alterações no conjunto podem – e provavelmente o fizeram – afetar a estabilidade estática do bem; é o que as fissuras encontradas junto às torres indicaram nas obras de restauração executadas em 1946. As precárias técnicas de intervenção empregadas à época não contribuíram para a melhoria das condições de estabilidade do conjunto

(Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1946), exigindo nova restauração em 1986, desta vez mais bem diagnosticadas e documentadas as patologias encontradas (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1986).

Com isso, reafirma-se a importância desse bem na história de Minas Gerais e na história da arte, e a importância de se acompanhar o estado de conservação de sua estrutura. A Matriz do Pilar, híbrida em estilos arquitetônicos, é um exemplar importante para o estudo desses diversos estilos e de como ocorreu essa progressão estilística não só na esfera artística, como também na social. Nessa igreja, é possível fazer a comparação entre os estilos, que estão lado a lado na mesma edificação onde há modificações feitas ao longo de 200 anos.

No entanto, esse estudo é barrado, muitas vezes, por lacunas que a documentação histórica deixa. Nos arquivos estudados (arquivos eclesiásticos, arquivo regional do IPHAN em São João del Rei), a documentação sobre essas modificações ao longo dos anos é escassa. O principal documento que comprova algumas teorias sobre o processo de construção da Matriz é uma descrição de 1750, feita pelo sargento-mor José Alvares de Oliveira em seu diário de viagem pela região (Viegas, 2005, p. 35). Ademais, contamos com alguns documentos antigos da Diocese, como livros de visitas, fragmentos de atas de reuniões das irmandades, livros de despesas e documentos oficiais de deliberações municipais (tendo em vista a união do Estado e da Igreja durante o período colonial brasileiro), além de algumas gravuras a partir do final

do século XVIII. Por isso, não é possível afirmar muitas datas, nomes e nem exatamente o que foi alterado em cada uma das renovações e modificações feitas no interior do templo.

Os documentos mais ricos em informação são recentes, a partir de 1937, quando houve a fundação do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual IPHAN. Além disso, o IPHAN foi responsável pelas orientações e fiscalização nas duas obras de restauro feitas na Matriz do Pilar, além de reparos pontuais, como o preenchimento das fissuras citadas anteriormente e reparos na fiação elétrica, feitos desde o tombamento também individual da igreja, em 1949. Outra maneira de se buscar documentos e referências históricas utilizada nessa pesquisa foi o estudo e análise de outras igrejas católicas construídas no mesmo período e na mesma região. Há registros de artistas e arquitetos que trabalharam em diversas cidades próximas umas às outras, e tendo em vista a existência dessa circulação num contexto regional, a Igreja Matriz de Santo Antônio em Tiradentes, erguida aproximadamente a partir de 1710, foi também uma fonte valiosa de investigação, sobretudo sobre como teria sido o forro da Matriz do Pilar antes de receber uma pintura rococó.

Diante dessa lacuna na pesquisa historiográfica, a informática humanística se mostrou como uma opção para reconstruir essa história em 3D (tridimensional), através das tecnologias de leitura digital e de realidade virtual. Construída a partir dos dados gerados por um aparelho de laser scanner e por um drone, a modelagem em 3D pode ser seccionada, redesenhada, e “explodida” de modo a fazer composições de como a igreja teria sido em determinado período de sua história, baseado nesses documentos existentes e em outros templos similares da região.

#### LASER SCANNER E DRONE

O laser scanner e o drone são instrumentos tecnológicos de leitura digital que geram dados que podem ser utilizados como documentação, investigação e divulgação de bens histórico-culturais. Nessa pesquisa, nosso foco foi o estudo historiográfico, mas também geramos informação que poderá e deveria ser usada como base para projetos de restauro e para o monitoramento das condições de conservação do patrimônio histórico. Um levantamento de tal tipo, realizado em intervalos de tempo regulares, permite acompanhar se há algum movimento na estrutura do bem, por exemplo, e apresenta-se como uma alternativa de manutenção que não traz danos à edificação, uma vez que não se trata de

método invasivo. A informática humanística aplicada à preservação do patrimônio cultural é um caminho, por meio da tecnologia na medição e na leitura de superfícies, para garantir que esse patrimônio seja de fato salvaguardado e atravesse gerações. Dessa forma, as gerações futuras terão também a oportunidade de ver sua história edificada.

Um dos casos pioneiros de escaneamento de bens culturais é o realizado na Piazza dei Miracoli, em Pisa, promovido pela Universidade de Florença e pela Universidade de Ferrara em 2002 (Pancani, 2016, p. 49). Essa primeira experiência em Pisa permitiu compreender o avanço que essa tecnologia traz em relação aos métodos tradicionais de medição, como as trenas, principalmente quando se trata de edificações históricas, as quais comumente apresentam muitos detalhes, superfícies irregulares, altos pés-direitos, conformando vários desafios para a medição manual.

Na América Latina, em especial no Brasil, o uso do *drone* e do *laser scanner* em inventários e estudo do patrimônio cultural é ainda raro e, na maioria das vezes, esta tecnologia tem seu uso restrito a atividades industriais. Em Minas Gerais, por exemplo, onde há uma grande riqueza artística, arquitetônica e urbanística, resultante da colonização portuguesa, e onde há também muita riqueza mineral, as mineradoras já utilizam esses recursos tecnológicos para controle das suas áreas de extração mineral há anos. Diante disso, podemos afirmar que o uso para a preservação do patrimônio cultural é afetado por diversas limitações. Por exemplo, limitações orçamentárias dos órgãos de preservação nacional e estadual (respectivamente IPHAN e Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA/MG), bem como limitações técnicas, mercadológicas e relativas à desinformação. Sem orçamento que permita a aquisição de equipamentos e *softwares*, ou mesmo a contratação de empresas para a execução de levantamentos com o uso das tecnologias do escaneamento a laser e da fotogrametria, os órgãos de preservação carecem de informações precisas e atualizadas dos bens culturais que deveriam preservar. De certo modo, retrata-se com esta informação a condição de desprestígio ao qual o patrimônio cultural brasileiro é frequentemente submetido.

O *laser scanner* é um instrumento que faz medição e digitalização de alta precisão, por meio de disparos de laser que varrem todos os pontos de uma superfície, ambiente ou objeto. Esse levantamento é processado por um *software* no computador e o resultado disso é um modelo digital em 3D, composto por centenas de milhares de pontos, comumente conhecido como “nuvem de pontos”. Já o *drone*, apesar de funcionar de maneira





**Fig. 3.** Brasileiro, Vanessa, Luiza Salles Araújo, André Dangelo. Escaneamento de um altar na Igreja Matriz do Pilar de São João del Rei. São João del Rei. 2020. Acervo pessoal.

parecida, realiza o levantamento a partir das fotos que uma câmera embutida no equipamento dispara. Essa câmera faz diversas fotos em diferentes ângulos a fim de coletar informação em toda a superfície, e gera também uma “nuvem de pontos”. Ambos são equipamentos caros e requerem conhecimento técnico para serem usados, transportados e para fazer a leitura dos dados em computador. No caso da pesquisa apresentada neste artigo, foi contratado um representante da empresa EPC Engenharia, com sede em Belo Horizonte, e o levantamento da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar foi realizado durante uma tarde, em setembro de 2020, utilizando esses dois equipamentos.

Foram feitos 9 pontos de varredura do *laser scanner* no interior da igreja, e o modelo utilizado foi o FARO X330 (fig. 3). Quanto ao *drone*, foi programado um voo que fez 296 disparos no exterior da igreja e em seu entorno. O modelo de *drone* utilizado foi o DJI Phantom 4 Pro e o voo teve duração de 15 minutos (fig. 4). Para os dois equipamentos é importante planejar os pontos de leitura e o voo, de modo a se obter a maior quanti-



**Fig. 4.** Brasileiro, Vanessa, Luiza Salles Araújo, André Dangelo. Voo de drone ao redor da Igreja Matriz do Pilar de São João del Rei. São João del Rei. 2020. Acervo pessoal.

dade de pontos no objeto de interesse do levantamento. Ambos fazem os disparos seguindo a sua própria linha de visão e, portanto, devem ser posicionados de forma a evitar interferências e obstáculos nessa direção do disparo. O resultado foi a “nuvem de pontos”, que dispõe toda a área escaneada e fotografada em um modelo digital de extrema fidelidade e georreferenciado (fig. 5).

Os *softwares* utilizados para visualizar esse resultado realizam a leitura dos dados coletados em campo e os traduzem de forma tridimensional. Os pontos gerados pelo *laser scanner* foram lidos pelo *software* Recap, da Autodesk. Dispondo de uma licença gratuita para fins





Fig. 5. Brasileiro, Vanessa. Araújo, Luiza. Dangelo, André. Pontos de escaneamento indicados em planta e a “nuvem de pontos” gerada. São João del Rei. 2020. Autoria própria.

educacionais, foi possível utilizar todos os recursos oferecidos pelo *software*. Ao navegar nesse modelo, é possível atravessar paredes, dar zoom em áreas de difícil acesso, isolar pontos, observar detalhes, além de fazer medições precisas.

Em relação aos dados gerados pelas fotos do *drone*, foi utilizado o *software* Metashape, produzido pela empresa de tecnologia Agisoft, que oferece uma licença de teste completa e gratuita por 30 dias. De acordo com o *Manual de Fotogrametria*: «Fotogrametria é a arte, ciência e tecnologia de obter informações de confiança sobre objetos e do meio ambiente com o uso de processos de registro, medições e interpretações de imagens fotográficas e padrões de energia eletromagnética registrados» (Slama, Theurer e Henriksen, 1980) e é esse o resultado proporcionado pelo Metashape, além de outros recursos como gerar mapa de elevação, ortofoto e fazer medições precisas (fig. 6).

Tendo em vista o objetivo dessa pesquisa em simular no ambiente digital as diferentes fases de construção da igreja, era preciso desenvolver um modelo 3D que tivesse superfícies e linhas, não apenas pontos. As superfícies e linhas podem ser editadas e redesenhadas, enquanto a “nuvem de pontos” nos mostra exatamente o que existe

naquele momento do escaneamento. Por isso, o passo seguinte foi encontrar um *software* que fizesse a leitura dos pontos e os ligasse, transformando-os em uma geometria.

Nessa etapa, outro método seria importar essa “nuvem de pontos” para um *software* de desenho e desenhar sobre a “nuvem de pontos”, gerando linhas e planos, como é feito em alguns trabalhos que tomamos como referência (Cogima, 2019, p. 67; Pancani, 2016, p. 75). No entanto, queríamos utilizar ao máximo os dados precisos gerados pela leitura digital e ter maior agilidade na modelagem. Portanto, diante de um modelo extremamente ornamentado e repleto de elementos decorativos, essa fase, que chamamos de *Scan-to-model*, foi desafiadora em diversos sentidos. Queríamos encontrar um *software* que fizesse essa leitura mesmo nas áreas com muitos detalhes, mas a maioria dos programas faz uma simplificação exagerada que não representava a realidade da talha altamente elaborada e ricamente ornamentada dos altares e objetos da igreja. Um dos *softwares* utilizados nessa etapa foi o Edgewise, criado pela empresa americana Clearedge. Apesar de ser bastante funcional e ter realmente identificado na “nuvem de pontos” as paredes e vãos, o Edgewise não se mostrou adequado para



Fig. 6. Brasileiro, Vanessa. Araújo, Luiza. Dangelo, André. Pontos de captura de foto pelo drone e “nuvem de pontos” gerada. São João del Rei. 2020. Autoria própria.

ser usado no caso de elementos muito detalhados devido à essa simplificação. Por isso, foi descartado como opção para prosseguir com a modelagem.

Após essa experiência, ao testar outros *softwares*, esbarramos na limitação do computador, pois fazer esse trabalho em uma superfície muito ornamentada requer um processador muito potente e muita memória –já bastante utilizada pelas atividades descritas anteriormente. A solução adotada previu como estratégia “cortar” a “nuvem de pontos” em diferentes partes, processar parte por parte e, por fim, foi possível juntar os pequenos modelos gerados e construir o modelo completo da Matriz do Pilar.

Para tanto, foi utilizado o *software* Pointfuse, de uma empresa britânica de mesmo nome, que oferece uma licença de teste por 15 dias e exporta arquivos aceitos pelos *softwares* de modelagem mais usuais. O Pointfuse faz a triangulação dos pontos da “nuvem de pontos”, gerando, assim, um modelo com superfícies. Por fim, esse modelo com superfícies foi importado para o *software* Revit, da Autodesk, no qual é possível editar as superfícies e modelá-las de acordo com o período que buscamos representar no modelo (fig. 7 e 8).

O Revit é um *software* de modelagem que opera na lógica da Modelagem da Informação da Construção

(*Building Information Modeling*, BIM) já usado há alguns anos nas áreas de arquitetura e engenharia e que fornece uma licença gratuita para fins educacionais. O BIM é uma opção pertinente para ser utilizada na representação de edificações históricas uma vez que oferece não só a possibilidade de modelagem, mas é também uma plataforma inteligente e multidisciplinar na qual é possível inserir e gerar diversas informações sobre o modelo de forma automática. *Softwares* que funcionam nessa lógica BIM consideram que a edificação é formada por componentes –portas, janelas, pilares etc.– e, assim, é possível obter uma exatidão quantitativa sobre todos os diferentes componentes presentes em um edifício. No *software* Revit, inserimos os modelos gerados pelo Pointfuse exportados no formato “.dwg” (*DraWinG*), um formato também já bastante difundido no meio dos profissionais de arquitetura e engenharia.

Neste estudo tivemos a oportunidade, portanto, de conhecer os equipamentos e aprender sobre a “nuvem de pontos” e os diversos *softwares* utilizados para a leitura dos pontos. No entanto, o processo configurou-se, ainda, como experimental. Após trabalhar os dados por alguns meses nesses diferentes *softwares* e formatos, foi possível compreender como funciona todo o processo e o que pode-



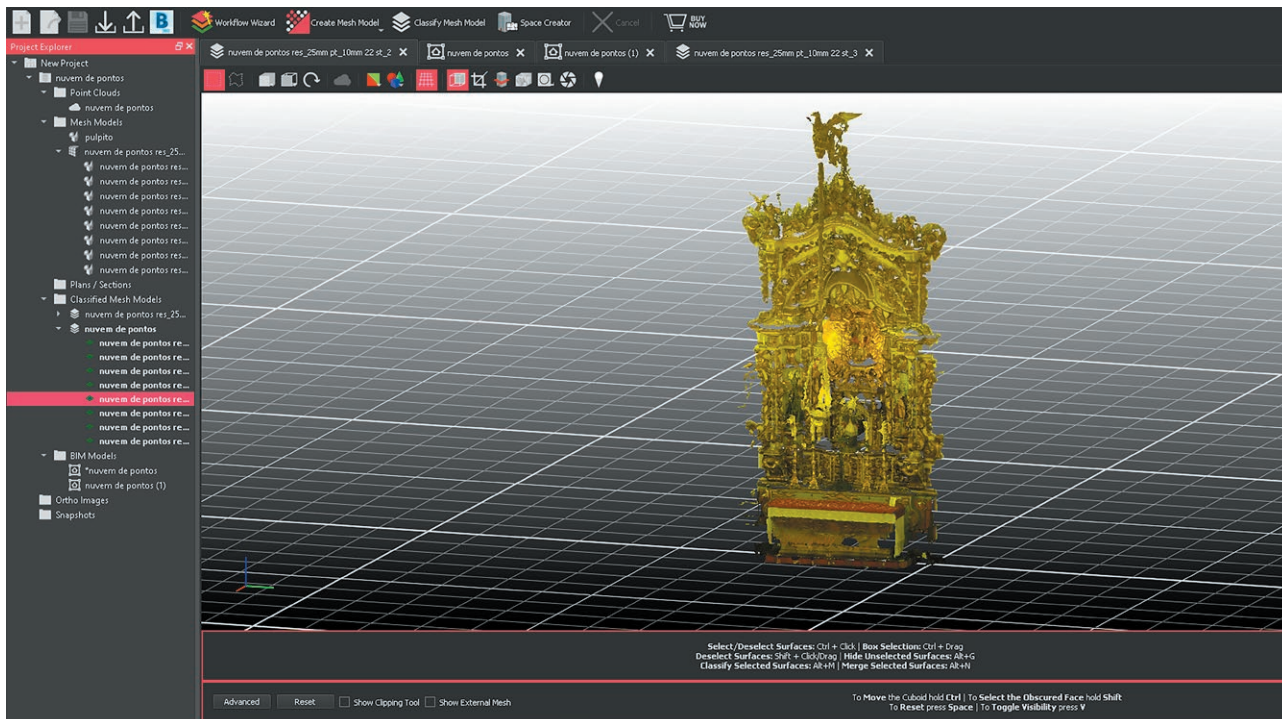


Fig. 7. Brasileiro, Vanessa. Salles Araújo, Luiza. Dangelo, André. Screenshot da interface do Pointfuse com modelo de um altar lateral. 2020. Autoria própria.

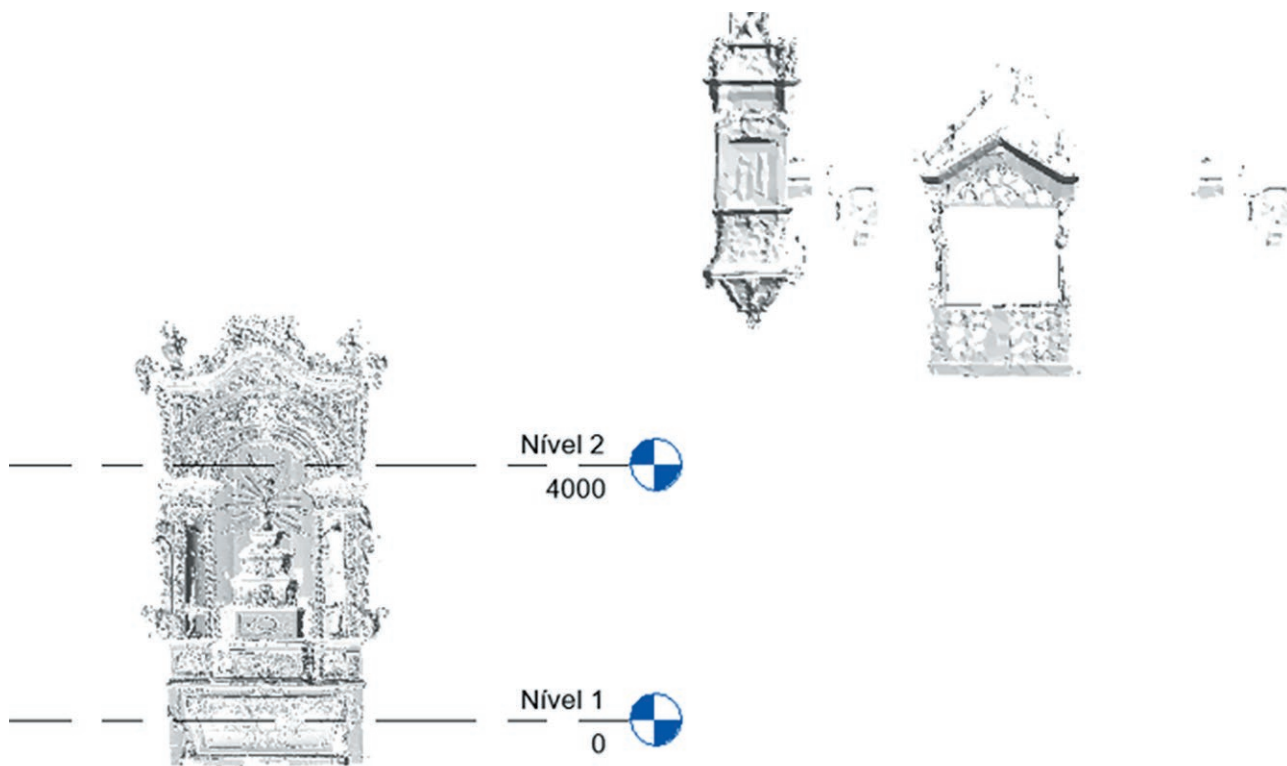


Fig. 8. Brasileiro, Vanessa. Salles Araújo, Luiza. Dangelo, André. Screenshot da interface do Revit com modelos de um altar lateral, púlpito e janela. 2020. Autoria própria

ríamos melhorar para uma próxima prática. Por exemplo, sabendo que o *laser scanner* consegue captar uma maior quantidade de pontos nas superfícies mais próximas a ele, algumas áreas ficaram defasadas em quantidade de pontos, como as áreas mais altas. Para um estudo aprofundado sobre o forro, por exemplo, seria melhor utilizar recursos como uma plataforma elevatória específica para o *laser scanner* a fim de se obter maior informação sobre essa superfície. No entanto, essa plataforma seria um custo a mais a ser considerado no levantamento.

Além disso, quanto ao tratamento dos dados, a importação e exportação de arquivos em diferentes formatos e diferentes *softwares* pode causar uma perda de qualidade do arquivo original. A “nuvem de pontos” original, composta por pontos espaçados 0,5mm entre si, configura o arquivo base que sofreu diversas operações e possivelmente alguma parte de seus milhares de pontos se perdeu nesse processo.

## CONCLUSÃO

A busca por documentação histórica, primeiro passo a ser feito ao se estudar um bem histórico, ao se mostrar tortuosa e lacunar, foi auxiliada pela tecnologia e isso abriu um leque de possibilidades, citadas ao longo do texto, para o uso da informática no campo humanístico.

No entanto, é preciso reconhecer que o patrimônio histórico-cultural não costuma ser prioridade nos governos da América Latina, e isso ainda conforma um dos principais desafios para o uso da tecnologia para esse fim. Ainda assim, órgãos governamentais como o IEPHA/MG e IPHAN podem estabelecer diretrizes para esse processo, mesmo que ele não seja realizado partindo de uma iniciativa integralmente institucional; ao contrário, é salutar e desejável a cooperação entre autarquias públicas, instituições de ensino superior e iniciativa privada como meio para suprir as carências de cada uma das partes, respectivamente a financeira, a de equipamentos e a de investigação científica.

Além disso, é de interesse também da preservação cultural a parametrização do modelo gerado na lógica BIM, na qual o modelo 3D concentra todas as informações sobre a edificação, desde documentos históricos relevantes sobre a construção –nesse caso de edificações históricas– a dados sobre as obras de restauro já executadas, danos existentes e qualquer informação que vise a manutenção e gerenciamento da edificação. Atualmente,

A abordagem BIM atualmente está voltada em representar a condição projetada [*as-designed*] de uma edificação, pouco ainda tem sido investido na representação de sua condição atual [*as-is*]. Os edifícios históricos possuem

necessidades excepcionais de manutenção, conservação e restauração, e poderiam ser beneficiados com a aplicação das novas TICs neste processo (Dezen-Kempton *et al.*, 2015).

Deste modo, a tecnologia do escaneamento a laser e da fotogrametria, se associada à lógica BIM, permite abrir uma outra frente de informações precisas sobre bens culturais, contribuindo para a sua conservação. Há que se destacar que a tecnologia também permite que os dados gerados sejam armazenados em computador, garantindo, assim, que eles se perpetuem no tempo e sejam consultados sempre que necessário. Se associados a pesquisas em universidades públicas, poderão vir a constituir importante acervo sobre o patrimônio cultural brasileiro, a ser disponibilizado em parceria com os órgãos de preservação por meio de bancos de dados abertos à comunidade.

Por fim, em termos de divulgação, não poderíamos deixar de recordar o fato de que, em 2021, a Igreja Matriz do Pilar de São João del Rei comemora os 300 anos de sua construção (daí o título deste artigo e toda a motivação para o desenvolvimento desta pesquisa). No contexto de uma cidade com bastante tradição católica e sineira, uma série de eventos digitais organizados pela Diocese de São João del Rei comporá a agenda de celebrações. Haverá também a produção digital e física de um livro sobre a igreja que será distribuído gratuitamente na cidade. Esperamos, através desta pesquisa de cunho histórico, fundamentada em instrumentos da informática humanística, ter contribuído para o reconhecimento da história deste bem cultural tão relevante, assim como para a preservação de seu valor para a comunidade e para o patrimônio nacional.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carvalho, Marília. 2015. *Comarca do Rio das Mortes em Minas Gerais: expansão urbana nos séculos XVIII e XIX*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais. Tese de doutorado. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/MMMD-A5ANY2> [Consultado em 30-04-2021].
- Cázares, Gerardo. 2016. “Crean acervo de 85 modelos en 3D del patrimonio arquitectónico y arqueológico de México”. *Plataforma Arquitectura*, 25 julho.
- Cogima, Camila. 2019. *BIM aplicado ao patrimônio histórico baseado em levantamento híbrido com multisensores*. Limeira, Universidade Estadual de Campinas. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/335697> [Consultado em 20-02-2021].

- Dezen-Kempton, Eloisa, *et al.* 2015. “Escaneamento 3D a laser, fotogrametria e modelagem da informação da construção para gestão e operação de edificações históricas”. *Gestão e Tecnologia de Projetos*, vol. 10, n. 2, julho/dezembro, pp. 113-124.
- Fonseca, Cláudia. 2011. *Arraiais e vilas d’el rei: espaço e poder nas Minas setecentistas*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Groetelaars, Natalie. 2015. *Criação de modelos BIM a partir de “nuvens de pontos”: estudo de métodos e técnicas para documentação arquitetônica*. Salvador, Universidade Federal da Bahia. Tese de doutorado. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/20220> [Consultado em 20-02-2021].
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 1946. *Documentos de obra Matriz de Nossa Senhora do Pilar em São João del Rei*. Arquivo da Regional do IPHAN em Minas Gerais. Não publicado.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 1986. *Documentos de obra Matriz de Nossa Senhora do Pilar em São João del Rei*. Arquivo da Regional do IPHAN em Minas Gerais. Não publicado.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 1983. *Relatório de vistoria na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar por Haroldo de Campos*. Arquivo da Regional do IPHAN em Minas Gerais. Não publicado.
- Méndez, Jessica, Ángel Mora Flores y Valeria Valero Pié, coordenadores. 2018. *Tecnología 3D por barrido láser: Aplicada al estudio, protección, conservación, restauración y difusión del patrimonio cultural de México*. Cidade do México, Publicaciones ENCRyM.
- Oliveira, José. 1981. “História do distrito do Rio das Mortes, sua descrição, descobrimentos de minas, casos acontecidos entre paulistas e emboabas e criação de suas vilas”. Afonso Taunay, Afonso, editora. *Relatos sertanistas, coletâneas*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1981.
- Pancani, Giovanni. 2016. *Piazza dei Miracoli a Pisa: Il Battistero. Metodologie di rappresentazione e documentazione digitale 3D*. Firenze, Edifir Edizione Firenze.
- Santos Filho, Olinto e Myriam Oliveira. 2010. *A matriz de Santo Antônio em Tiradentes*. Brasília, Iphan / Programa Monumenta.
- Silva, Cláudia. 2015. *Processamento de nuvens de pontos para estudos do património cultural: caso do Mosteiro de Alcobaça*. Lisboa, Universidade de Lisboa. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/37719> [Consultado em 30/06/2021].
- Slama, Chester C., Charles Theurer e Soren Henriksen. 1980. *Manual of Photogrammetry*. Falls Church, American Society of Photogrammetry.
- Vasconcellos, Sylvio. 1977. *Vila Rica: Formação e Desenvolvimento – Residências*. São Paulo, Perspectiva.
- Viegas, Aluizio. 2005. *Pequena Apostila em Forma de Efemérides sobre a Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei*. São João del Rei. Texto não publicado.







**Joaquín Barriandos** (México, 1973) es Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigación. Es doctor en Historia, Teoría y Crítica del Arte por la Universidad de Barcelo-

na. Ha sido *Latin American Studies Professor* en la Universidad de Columbia en Nueva York (2011-2016), Profesor Invitado del Instituto Nacional de Historia del Arte de París (2009-2010) y *Fellow Researcher* del *Program in Museum Studies* de la Universidad de Nueva York (2008-2009). Actualmente imparte clases en el Posgrado en Historia del Arte de la UNAM y es Profesor Invitado en Epistemologías de la Imagen y la Visualidad en la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito. Es miembro fundador del grupo de investigación en Arte, Globalización e Interculturalidad de la Universidad de Barcelona. Escribe sobre arte, política y cultura visual y es curador de exposiciones. Entre sus últimos libros se encuentran *Juan Acha. Despertar Revolucionario* (2017), *Archivos Fuera de Lugar* (2018), *Geoestética y transculturalidad* (2007).



**Claire Taylor** is Gilmour Chair of Spanish and Professor of Hispanic Studies at the University of Liverpool. She is a specialist in Latin American culture, with a particular interest in two main areas: literary and cultural genres being

developed online by Latin(o) Americans; and memory studies, memory practices and transitional justice contexts in Latin America, especially Colombia. She has published numerous articles and book chapters on these topics, including her recent monographs *Place and Politics in Latin America Digital Culture* (Routledge, 2014) and *From Text to Hypertext* (Palgrave 2019). She is cur-

rently working on an AHRC-funded project focusing on memory, victims and representation of the Colombian conflict.



**Claudia Liliana Zúñiga-Cañón** received her M.Sc. and her PhD degrees in Telematics Engineer from the Universidad de Vigo, Spain. She holds a B.S. in Systems and Telematics Engineering from the Universidad Santiago de

Cali, Colombia. Zúñiga is an associate professor at the Universidad Santiago de Cali, Director of COMBA R&D and Director General for Research & Knowledge Transfer. Zúñiga is an IEEE Senior member, and President of the IEEE Computer Society Colombia Chapter from 2013-2021. She has more than 15 years of experience in the field of ubiquitous and urban computing. Zúñiga has leads different R&D and management activities in international multidisciplinary projects. In 2017, she received the IEEE WIE Award as International Volunteer. Zúñiga has helped to increase the development and the visibility of IEEE in the region. She is also a member of the Head Committee of the International Center “Global Innovation Exchange on Virtual Reality and Visualization” to America and Asia. Currently, she is working on the project memory, victims and representation of the Colombian Conflict funded by the AHRC, United Kingdom.



**María Mencía** is an Associate Professor in Media Arts and Digital Poetics and Course Leader of the BA in Media and Communication at Kingston School of Art, London, UK. She is an Executive Member of the Electronic Literature

Organization Board of Directors (ELO) and book

editor for the “Electronic Literature” series with ELO-Bloomsbury Press. In her practice based research she explores the poetic space in hybrid textualities of language, art and digital technologies. Her creative practice has been exhibited worldwide, and it is published in the ELC1 and the ELMCIP Anthology of European Electronic Literature. She has been the recipient of The Robert Coover Award of Electronic Literature and The N. Katherine Hayles Award for Criticism of Electronic Literature. She is currently working on an AHRC-funded project focusing on memory, victims and representation of the Colombian conflict.



**Rafael Asorey-Cacheda** received his M.Sc. degree in Telecommunication Engineering (major in Telematics and Best Master Thesis Award) and his Ph.D. (cum laude and Best PhD Thesis Award) in Telecommunication Engineering from the

Universidade de Vigo, Spain, in 2006 and 2009, respectively. He was a researcher with the Information Technologies Group, University of Vigo, Spain until 2009. Between 2008 and 2009 he was also R&D Manager at Optare Solutions, a Spanish telecommunications company. Between 2009 and 2012, he held an Ángeles Alvariño position, Xunta de Galicia, Spain. Between 2012 and 2018, he was an associate professor at the *Centro Universitario de la Defensa en la Escuela Naval Militar, Universidade de Vigo*. Currently, he is an associate professor at the *Universidad Politécnica de Cartagena*. He is author or co-author of more than 60 journal and conference papers, mainly in the fields of switching, wireless networking, network security, and content distribution. He has been a visiting scholar at New Mexico State University, USA (2007-2011) and at *Universidad Politécnica de Cartagena*, Spain (2011, 2015). His interests include content distribution, network security, high-performance switching, peer-to-peer networking, wireless networks, and nano-networks.



**Guadalupe Álvarez de Araya** (1958) es doctora en Estudios Americanos por la Universidad de Santiago de Chile y se desempeña como académica asociada de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sus áreas de investiga-

ción y docencia son el Arte Latinoamericano, la Historia de la Crítica de Arte en América Latina y la Teoría de la Imagen en América Latina. Sus publicaciones recientes incluyen “Géneros de la pintura y pintura de género. Hacia una nueva interpretación de la pintura de castas”, *Revista 180* N° 44, 2019; “De crítica e historia del arte latinoamericano”, *Actas del VII Encuentro de Historiadores del Arte en Chile*, 2017; “José María Cruixent: *L’Hystérie a joué un rôle important dans les visions démoniaques*” y “Mateo Manaure: *Lo mataron*”, ambos para el *Catálogo Razonado* del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile, 2017. Vive y trabaja en Santiago de Chile.



**Vanessa Borges Brasileiro**. Doutora em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (2008), possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais

(1992), especialização em Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (1996), mestrado em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999). No ano acadêmico de 2016-2017 realizou pesquisa em estágio pós-doutoral na Università degli Studi di Firenze. Foi presidente do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG) no ano de 2003 e é membro do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS). Atualmente é Professor Adjunto IV da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em História da Arquitetura e Urbanismo e Técnicas Retrospectivas, atuando principalmente nos seguintes temas: projeto de arquitetura, intervenção em edificações históricas, patrimônio, preservação e arquitetura contemporânea.



**Luiza Salles Araújo.** Aluna do último período do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A preservação e a intervenção no patrimônio histórico-cultural receberam destaque em seu percurso

acadêmico, contando com um intercâmbio acadêmico na *Università di Bologna* em 2019 e duas bolsas de iniciação científica. Em ambas as pesquisas científicas, a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar em São João del Rei foi objeto de estudo. Escreveu um artigo aprovado para apresentação na IX Conferência Internacional Reuso Roma 2021. Estudou italiano também na UFMG e alcançou o nível B2 no CELI.

publicados em congressos nacionais e internacionais. É autor ainda de três livros, entre eles *O Aleijadinho Arquiteto e outros Ensaios sobre o Tema*.



**André Guilherme Dornelles Dangelo.** Professor Associado da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais com atuação nas atividades de ensino, pesquisa e extensão na graduação e pós-graduação (mestrado

e doutorado). Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (1994), especialização em Arte e Cultura Barroca pela Universidade Federal de Ouro Preto e em Patrimônio Construído pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, mestrado em Ciências da Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998), doutorado em História Social da Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006) e pós-doutorado pela *Università degli Studi di Firenze* (2017) Possui experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Arquitetura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: arquitetura religiosa - barroco mineiro, restauro, preservação de centros históricos, conservação e reabilitação de edifícios de valor cultural e reabilitação de Centros Históricos. Suas pesquisas mais recentes têm convergido nos últimos anos para a área de Cultura Arquitetônica e Trânsito de Culturas durante o século XVIII entre Brasil e Portugal, como também para o papel da Gestão Urbana nos Centros Históricos e o lugar do novo dentro dessas preexistências de valor histórico e cultural. Possui diversos artigos e capítulos de livros apresentados e









**iila**

Organizzazione internazionale italo-latino americana

Published by  
Firenze University Press – University of Florence, Italy  
ISSN 2785-5031 (online)  
[www.fupress.com/qci](http://www.fupress.com/qci)

Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piegò di libro  
Aut. n. 072/DCB/F11/VF del 31.03.2005