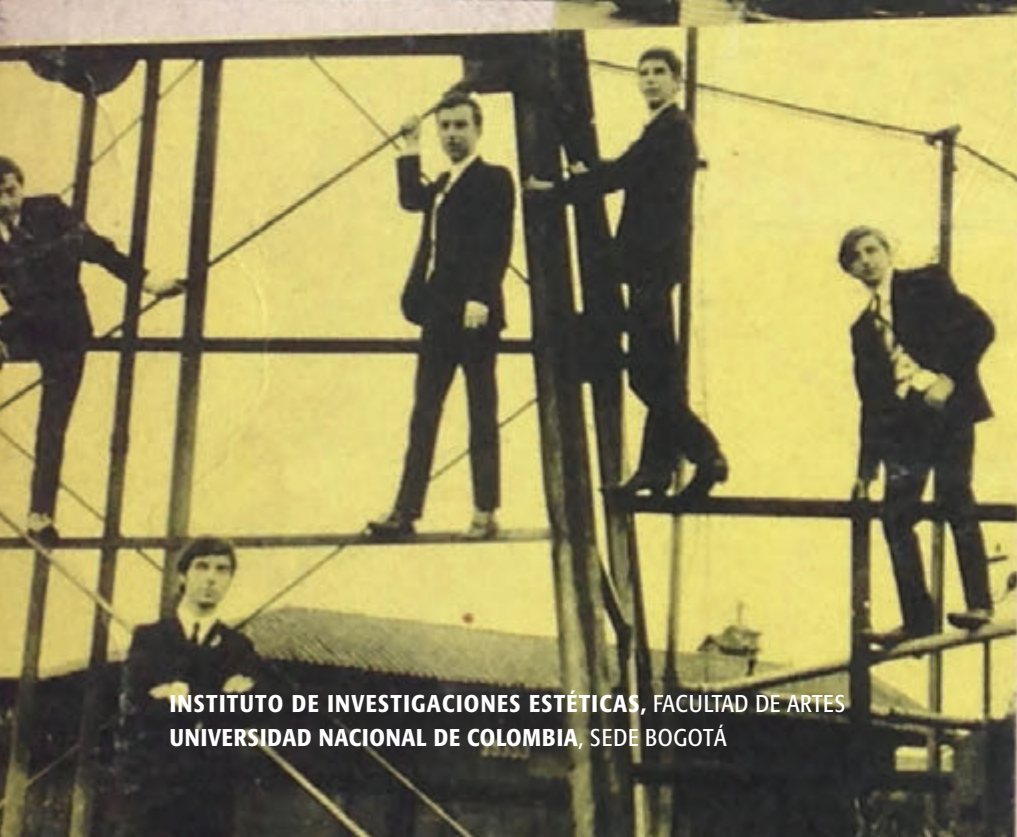


# ENSAYOS HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

ISSN 1692-3502



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ

NÚMERO  
**30**  
VOL. XX  
2016

**ENSAYOS**  
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ**

**DIRECTOR EJECUTIVO**

**EGBERTO BERMÚDEZ**  
Instituto de Investigaciones Estéticas,  
Universidad Nacional de Colombia

**EDITOR**

**EGBERTO BERMÚDEZ**  
Universidad Nacional de Colombia

**COMITÉ CIENTÍFICO**

**STÉPHANE DOUAILLER**  
Universidad Paris VIII, Francia

**BEATRIZ GARCÍA MORENO**  
Universidad Nacional de Colombia

**CARLOS ARTURO FERNÁNDEZ**  
Universidad de Antioquia

**IVONNE PINI**  
Universidad Nacional de Colombia  
Profesora Pensionada

**RUBÉN SIERRA MEJÍA**  
Universidad Nacional de Colombia  
Profesor Pensionado

**AMPARO VEGA ARÉVALO**  
Universidad Nacional de Colombia

**ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO**

**MARTA RODRIGUEZ**  
Profesora Jubilada Universidad Nacional  
de Colombia

**DANIELE V. FILIPPI**  
Schola Cantorum Basiliensis, Basilea, Suiza

**JAVIER MARÍN LÓPEZ**  
Universidad de Jaén, Jaén, España

**JUAN PABLO GONZÁLEZ**  
Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile

**CORRECCIÓN DE ESTILO**

**MAURICIO POMBO**

**DIAGRAMACIÓN**

**JULIÁN GÜIZA / MARÍA VICTORIA GUERRA**

**IMPRESIÓN**

**EDITORIAL KIMPRES S.A.S**

**PERIODICIDAD**

**SEMESTRAL**

**TÍTULO CORTO**

**Ens.hist.teor.arte**

**CORRESPONDENCIA**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**  
Cr. 30 No. 45-03  
Edificio 314 Sindú  
Instituto de Investigaciones Estéticas  
Bogotá D. C., Colombia  
insinve\_bog@unal.edu.co

**CORREO ELECTRÓNICO**

revensa\_farbog@unal.edu.co

**DISTRIBUCIÓN**

**UNIBIBLOS**  
Cra. 30 No. 45-03. Tel.: 316 5290  
www.unibiblos.unal.edu.co

**UN LA LIBRERÍA**

Cll. 20 Cra. 7a. Esquina Tels.: 2812641-3427382  
www.unlibreria.unal.edu.co

**PÁGINA WEB**

Instituto de Investigaciones Estéticas  
www.iie.unal.edu.co/Numeros.html  
Portal de Revistas UN  
www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo

**INDEXADA Y RESUMIDA EN**

Citas Latinoamericanas en ciencias sociales  
y humanidades (CLASE, UNAM)

DIALNET (Universidad de la Rioja)

Handbook of Latin American Studies (HLAS)

Hispanic American Periodicals Index (HAPI)

LATINDEX (UNAM)

Publindex Colciencias en Categoría C

Ulrich's Periodicals Directory

**Catalogación en la publicación  
Universidad Nacional de Colombia**

Ensayos: Historia y teoría del arte.— Bogotá: Universidad Nacional de  
Colombia. Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993—  
v. : il.  
Semestral  
ISSN: 1692-3502  
1. Artes — publicaciones seriadas

**ENSAYOS.  
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE**

Vol. XX, No. 30, enero–junio 2016

ISSN 1692–3502

Ens.hist.teor.arte

## Contenido

### Artículos

#### ARTE

- 7 El imaginario pampeano en el siglo XIX, una mirada desde el arte contemporáneo

*Marina Suárez*

#### MÚSICA

- 18 Aspects of Performance Practice in Bologna in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: a Study of Archival Sources

*Valeria Mannoia*

- 54 El Sistema Fallon: método de notación alternativa para la enseñanza musical en Colombia (1867–87)

*Pedro Sarmiento*

- 82 Los discos de The (Los) Speakers (1966–68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia

*Egberto Bermúdez*



## ARTÍCULOS

# Marina Suárez

marinasuarez.87@gmail.com

## Ens.hist.teor.arte

Marina Suárez, “El imaginario pampeano en el siglo XIX, una mirada desde el arte contemporáneo”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 30 (enero–junio 2016), pp. 7–16.

### RESUMEN

Durante el siglo XIX la pampa argentina era vista como el campo vacío a donde se desarrollaba un drama humano y la tecnología desafiaba a la naturaleza con el ferrocarril que reemplaza las formas tradicionales de transporte. Los pintores de tradición europea encontraron en la pampa un panorama desconcertante sin modelos en la tradición paisajística y para los que lograr representarla se convirtió casi en una obsesión. El presente artículo contrapone esta mirada con la de Juan Doffo (nacido en Mechita, pampa argentina) un artista contemporáneo con formación europea que recuperó otros ángulos posibles para la representación pictórica de este espacio místico y desde hace veinte años pinta la inmensidad y a su pueblo, en un estrecho diálogo con las imágenes que representaron la pampa a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

### PALABRAS CLAVE

Doffo, pampa argentina, arte argentino siglos XIX, XX y XXI, arte contemporáneo.

### TITLE

The Argentinian pampa in the nineteenth century: A look from contemporary art.

### ABSTRACT

During the nineteenth century the Argentinian pampas was seen as the empty space where a human drama unfolded and technology challenge nature while with railroads replacing traditional forms of transport. The artists of European tradition conceived the pampas as a bewildering panorama with no models in in the landscape tradition an for whom representing it became almost an obsession. In this paper we contrast this view with that of Juan Doffo (born in Mechita in the Argentine pampa), a contemporary artist formed in Europe who recovered different possible angles to the pictorial representation of this mystical space and for twenty years has painted the immensity and its people, in a close dialogue with the images that represented the pampa during the late nineteenth and early twentieth centuries.

### KEY WORDS

Doffo, Argentine pampa, argentine art XIX, XX and XXI centuries, contemporary art.

## Afiliación institucional

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas– Universidad de San Martín (CONICET–UNSAM).

Licenciada en Sociología de la Universidad de Buenos Aires y profesora de la misma casa de estudios con estudios de postgrado en Derechos Globales en la Universidad de Nueva York y Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. En la actualidad es doctoranda en la Universidad de San Martín. Investiga temas relacionados con sociología de la cultura y del arte en la post-dictadura. Además participa en tres grupos de investigación vinculados con el arte, la cultura y la política en Latinoamérica y especialmente en Argentina.

Recibido 7 de junio de 2016

Aceptado 27 de junio de 2016

# El imaginario pampeano en el siglo XIX, una mirada desde el arte contemporáneo

Marina Suárez

Partiendo de la concepción del paisaje como construcción social, este trabajo se propone describir la obra del artista contemporáneo Juan Doffo y analizar de qué manera dialoga con las representaciones del paisaje pampeano de fines siglo XIX. Por entonces, la pampa era vista como el campo vacío donde se desarrollaba el drama humano; al mismo tiempo la tecnología desafiaba a la naturaleza en tanto que el ferrocarril avanzaba reemplazando otras formas tradicionales de transporte, como el caballo. Por mucho tiempo la pampa y su imagen fue la de la mirada de los ingleses, quienes construyeron su desértica descripción. A fines del siglo XIX, Schiaffino expresó que la pampa era una invención de los poetas, difícil de representar desde la pintura en tanto no se disponía de superficies elevadas que facilitaran una visión panorámica de la inmensidad de ese paisaje. Por otra parte, los pintores de tradición europea encontraron en la pampa un panorama desconcertante para el que no había modelos en la gran tradición paisajística de Europa. La búsqueda del carácter sublime en la inmensidad de la pampa argentina se volvió casi una obsesión, una suerte de desafío permanente para los artistas a lo largo del tiempo (Laura Malosetti Costa, 2007). Proponemos contraponer esta mirada con la de Juan Doffo, un artista contemporáneo que recuperó otros ángulos posibles para la representación pictórica de este espacio místico.

## Juan Doffo y su trayectoria artística

*En 1948, Juan Doffo nació en Mechita, pequeña población de la llanura pampeana de la provincia de Buenos Aires. Es descendiente del artista renacentista Ghirlandaio. Su padre, de origen italiano, llegó a Mechita durante la Primera Guerra Mundial para trabajar en el ferrocarril. Según el testimonio del artista, su padre nunca retornó a visitar a su familia en Italia y el desarraigo lo afectó profundamente hasta el final de su vida. En múltiples sentidos esta idea de volver a*



las raíces marcó fuertemente la obra del artista. De pequeño estudia por correspondencia y se contacta con maestros de la historieta y con el mundo de la ilustración.

Sus primeros acercamientos a los grandes maestros de la pintura universal fueron a través de reproducciones impresas en las páginas de revistas populares que la gente de su pueblo le acercaba afectuosamente. El paisaje de su pueblo y el vasto escenario de la pampa fueron la inspiración para sus tempranas pinturas. Al terminar el colegio se muda a Buenos Aires para estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón donde desarrolla técnicas y estilos. También en este periodo incursiona en la fotografía, en principio para documentar. Nunca deja de viajar a Mechita.

Las preguntas sobre el hombre y su lugar en el cosmos van a ser constantes en su obra. Las imágenes de sus obras oscilan entre la figuración y la abstracción.

Realiza una muestra durante la dictadura y a principio de la década del 80 obtiene una beca para viajar a Europa donde profundiza su conocimiento sobre los clásicos y descubre a los contemporáneos. Su permanencia en el exterior no solo enriquece su mirada, también le permite acceder a las obras y al cine prohibido por los militares en Argentina. En 1986 es invitado a realizar su primer muestra antológica: “Juan Doffo: resumen 1974/1986”, en la Fundación San Telmo. Y de esa fecha en adelante realizará muestras con frecuencia hasta la actualidad<sup>1</sup>. Hoy en día el artista trabaja con *pintura, fotografía e instalación, en torno a la temática* su pueblo, el lugar del hombre en el universo y el cosmos.

## El ferrocarril la pampa y sus pueblos

“El horizonte pampeano esta siempre en mi obra. Porque yo viví toda mi vida con ese horizonte en mis ojos y eso es muy fuerte. Y por eso hice tantas obras con las vías de ferrocarril que se van al infinito. Ese infinito que es nuestro transitar. (...)trabajando con un montón de eventos que tienen que ver con el pueblo y el ferrocarril que le dio vida. Pero no como un lugar de nostalgia sino como un lugar de vivencia, de vivencia fuerte. No es que yo pinto el pasado, no, es parte de mi presente; tengo mi casa ahí y voy mucho”<sup>2</sup>.

La red ferroviaria argentina comenzó a tenderse en la segunda mitad del siglo XIX. El primero en prestar servicios a la población fue el Ferrocarril del Oeste, que cubría el trayecto entre Plaza Lavalle y Floresta, en la ciudad de Buenos Aires. El trazado inicial tenía una disposición de abanico, con cabeceras en la capital, en Buenos Aires y en Rosario. El ramal Buenos Aires al Pacífico y el del Oeste llegaban al pie de Los Andes. En 1855 se firmaron contratos entre empresas inglesas y el Estado con el fin de inaugurar la primera línea férrea. El breve tramo de la vía unía la estación Del

---

<sup>1</sup> Ver Apéndice 1, exposiciones del artista.

<sup>2</sup> Juan Doffo, entrevista, Buenos Aires, abril de 2016.

Parque, ubicada donde actualmente se emplaza el teatro Colón y la estación Floresta y marcó el inicio del Ferrocarril del Oeste. En su camino atraviesa las provincias de Buenos Aires, La Pampa, Córdoba, San Luis y Mendoza. En 1906, los ingleses instalaron los talleres en Mechita. En esta época comenzó a hacerse clara la diferencia entre la región pampeana y el resto del país. En la primera, los réditos por el transporte de la producción agropecuaria garantizaban la instalación de ferrocarriles privados, pero en el interior resultó determinante la construcción de ferrocarriles de fomento por parte del Estado. Los ferrocarriles, de los cuales el 90% se encontraban en la zona pampeana, transportaban hacia 1880 más de 3 millones de pasajeros y cerca de un millón de toneladas de carga <sup>3</sup>. Según los archivos históricos de la Nación, a fines del siglo XX existían alrededor de 16.500 kilómetros de vías, de los cuales 2.000 pertenecían al Estado. En 1932, cerca de 800 hectáreas dentro de la ciudad de Buenos Aires eran propiedad de siete empresas ferroviarias en donde estaban establecidas: estaciones, talleres, galpones, playas de maniobras etc. El auge de los ferrocarriles dio vida a decenas de pueblos que un siglo después quedaron desolados cuando muchas de estas rutas férreas se cerraron. Ejemplos de ello son: Tomás Jofré en la Provincia de Buenos Aires, a kilómetros de Mercedes; Arizona en la Provincia de San Luis y decenas de otros pueblos quedaron en el olvido. Mechita es uno de ellos aunque, como veremos, su suerte fue otra.

## Imágenes de ayer

La construcción del paisaje pampeano en el siglo XIX fue heterogénea y oscilante entre la percepción y representación. La sensación de inmensidad y el intento de ajustarla a una imagen posible marcaron a este período y sus diferentes formas de representar la pampa. En 1794, el italiano Fernando Brambila, uno de los dibujantes que acompañó la expedición Malaspina a la América del Sur, dibujó una “vista de las pampas de Buenos Aires cuando el terreno está incendiado”. Referencia En la obra las llamas y el humo que cubren el cielo se elevan desde el terreno ondulado en el que las colinas se ordenan armónicamente hacia el fondo. La obra nos da la impresión de haber sido realizada sin modelo a la vista o quizás la pampa fue solo fuente de inspiración, ya que su paisaje resultó más conceptual que visual. Esta heterogeneidad en la representación se vincula con la dificultad de representar un paisaje tan extenso y desolado, desde un espacio sin superficies elevadas que brinden una vista panorámica. Por lo tanto, si la mirada desde lo alto en América tenía el sentido de organizar y abarcar la inmensidad, eso no era posible en el paisaje pampeano, que carecía de esas elevaciones.

Otra de las consecuencias de esta dificultad fue la proliferación de representaciones visuales pertenecientes al género costumbrista (y en general moralizante y heredado del siglo XVIII) muy atrayente para público burgués que deseaba conocer las costumbres de remotos lugares del

---

<sup>3</sup> Historia de los ferrocarriles en Argentina disponible en: [http://www.cnrt.gov.ar/infoferro/espanol/data/historia\\_data.htm](http://www.cnrt.gov.ar/infoferro/espanol/data/historia_data.htm). Consultado el 20 de mayo de 2016.

mundo. Artistas como Adolfo D'Hastrel, o Thomas Gibson, ilustran esta construcción. Las imágenes de travesías y carretas en el horizonte fueron también el centro de interés. A estas representaciones de carretas y animales se contrapusieron las del tendido ferroviario y de las líneas de telégrafo. La derrota de los indios y la conquista y colonización del desierto se llevó a cabo, no solo con armas modernas, sino también con la incursión del ferrocarril, que tuvo un fuerte impacto en el mundo rural y dio vida a decenas de pueblos que nacieron gracias a este. En suma, los colonizadores buscaban domesticar la pampa, expulsar a las poblaciones indígenas, medirla, alambrarla, comunicarla, organizar su explotación agropecuaria y fundar ciudades. Este fue el futuro esperado por los colonizadores. Pero son muy pocas las imágenes que acompañaron a este proceso. Quizá fueron las palabras, el peso simbólico de estas, uno de los grandes problemas que enfrentaron los pintores quienes, a finales del siglo XIX, dirigieron su mirada a otros paisajes menos duros y no tan sobrecargados de tradición política y literaria, vinculada con la construcción de la nación. Las imágenes de la guerra de fronteras con los indígenas tampoco estuvieron ausentes en el siglo XIX. El avance sobre las poblaciones indígenas y su exterminio se justificó con imágenes de la crueldad de los indios, el dolor de las mujeres raptadas, y el valor de los soldados que llegaban a las ciudades. Una de las imágenes que expresa esta visión de la guerra de fronteras con las poblaciones indígenas de la pampa a lo largo del siglo XIX fue *La vuelta del Malón* (1892) de Ángel Della Valle. Della Valle comenzó a representar el tema pampeano durante su estadía en Florencia, desde donde envió a Buenos Aires varias obras que aparecen como antecedentes de *La vuelta del Malón*. El cuadro representa una síntesis de los tópicos que circularon como justificación de la “campana del desierto” de Julio A. Roca en 1879: el saqueo de los pueblos fronterizos, el robo de ganado, la violencia y el rapto de cautivas. El artista produjo así una inversión simbólica de los términos de la conquista y el despojo. Asimismo, no solo glorifica la figura de Roca sino que, en relación con la celebración de 1492, plantea implícitamente la campaña de exterminio como culminación de la conquista de América. Previamente, en la década de 1870, Juan Manuel Blanes había realizado algunas escenas de malones aunque no habían sido expuestas al público. Asimismo, se destacan las obras de Mauricio Rugendas en torno al tema de la cautiva y los dibujos de Manuel J. Olascoaga, el topógrafo que acompañó la campaña de Roca y representó, entre otros temas, la zanja de Alsina, mandada a cavar en 1876.

Sin embargo, continúan siendo pocas las imágenes que ilustraron la pampa y su colonización. En parte esto se debió a que otro problema se presenta a la hora de pintar un paisaje casi abstracto. Fue Eduardo Sívori quien siguió persiguiendo la imagen sublime, intentando pintar una Pampa inconmensurable. Como afirma Laura Malosetti Costa (2007), fue necesario que perdiera importancia el tema para que el paisaje pampeano pudiera ser representado.

El siglo XX produjo artistas como Miguel Ocampo, Matilde Marín y Federico Falco, quienes representaron “otra pampa” y trabajaron con la construcción geométrica del espacio, la inmensidad del paisaje metafísico y el horizonte como delimitación de espacios temporales. Es en esta línea que se inserta Juan Doffo, cuya obra está inspirada en su pueblo en la pampa. Ante la pregunta por los temas que lo inspiran el artista me responde:

“Vos sabes que la llanura de mi pueblo es la pampa, es la llanura pampeana. Y pampa es una voz quichua que significa “espacio sin límites”, no es un desierto de arena, es un desierto verde muy fuerte, por eso mi viejo fue ahí. Por eso a mí me impresiona mucho, porque siento que ahí donde “no pasa nada” está todo. El pueblo es ese horizonte infinito. Es esa soledad de pibe de campo que te hace entrar en esa cosa más filosófica que implica al sentido del hombre”<sup>4</sup>.

Se suele inscribir al artista en la tradición neoexpresionista con particular interés por lo pictórico, que caracterizó al grupo Babel, Dulio Pierri y Diana Aisenberg, entre otros. Y si bien él se siente muy cerca de los artistas del *land art*, muchas veces se le vincula a la generación de los 80 y con artistas como Marcia Schwartz, Liliana Maresca, Daniel Riga y Pablo Suarez, entre otros. Sin embargo, considero importante destacar la particularidad de cada artista con su propia mirada y estilo. Algunos de sus contemporáneos rescataron el espacio urbano en una estética relacional y festiva, reivindicaron un arte colectivo, establecieron redes de colaboración en momentos de incipiente e inestable transición democrática, pusieron la mirada en el cuerpo, en la política, en la ciudad y sus personajes, en un arte contestatario respecto de la política y del arte hegemónico. En este sentido, la obra de Doffo transita un camino diferente; implica una posición innovadora y trascendental que se vincula con el ángulo en que se ubica su mirada. Su impronta particular es la de un caminante que, dejando atrás su pueblo, tiene el coraje de volver a él con su mirada y darle vida con su arte. El artista rescató los paisajes que tantas dificultades expusieron a los artistas del siglo XIX generando redes de colaboración con los pobladores de Mechita para construir lo que Benjamín denominó una imagen dialéctica en donde el pasado y el presente se encuentran. Benjamín llama “imagen dialéctica” a detener una imagen del pasado en su fuga y hacer aparecer el tiempo detenido en ella<sup>5</sup>.

## La comunidad global y el arte

“Yo siempre tuve mucho esas cosas de reivindicación de mi espacio, cuenta Doffo, hice muchas muestras en todo el país siempre con esa temática: Mechita. Mi obra es política porque reivindica, en una época de globalización, un espacio pequeño y regional. No fue mi intención, pero es eso. Porque la posmodernidad implica ir y venir entre lo antiguo, lo contemporáneo, lo global”.

El filósofo, Jean Luc Nancy se pregunta: ¿pertenece el arte a la ciudad? Entre sus respuestas Nancy dice que “el arte aparece como tal a partir del momento en que la existencia común debe inventarse un orden propio de justificaciones, de fines y de técnicas, encon-

---

<sup>4</sup> Juan Doffo, entrevista Buenos Aires, abril de 2016.

<sup>5</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 153.

trándose liberada de los órdenes teológicos, cómicos y jerárquicos en el sentido fuerte de la palabra. Dicho groseramente, a partir del momento en que lo común ya no tiene otro fundamento más que la asociación de los intereses (...) el arte pertenece entonces a lo común, no a la ciudad”<sup>6</sup>. Esta afirmación nos recuerda que el arte refleja lo que no es común, un espacio dónde pasado y presente se encuentran para producir comunidad, como es en el caso de Mechita. En este sentido considero que la obra de Doffo implica una apuesta fuerte y singular que se desvincula de la ciudad como espacio tradicional del arte y recupera una mirada colectiva sobre un pueblo, singular tanto social como paisajísticamente. Si bien Doffo vino a vivir a Buenos Aires a los 21 años para estudiar artes, hasta hoy viaja a Mechita con regularidad y allí mantiene su casa y sus vínculos. Habitualmente realiza fotoperformances con la colaboración de los vecinos de Mechita y producen intervenciones en el paisaje, que luego son registradas por el artista. Según se desprende de nuestra extensa charla, el pueblo es para Doffo un trampolín para hablar de muchas cosas, es como su propio cuerpo. Entonces, me muestra sus fotografías, resultado de complejas puestas en escena que le llevan a veces días, maquinaria, camiones con fardos de pasto, etcétera, pero sobre todo a los cientos de personas que colaboran en el pueblo y son parte de la obra. Son montajes muy complejos que implican la participación de toda la comunidad.

Su mirada está empeñada en tomar distancia para captar su lugar en perspectiva. Desde hace veinte años pinta la inmensidad, con su pueblo en el centro de todas sus preocupaciones. En su obra se repiten las imágenes del fuego, el agua, el infinito y el horizonte pampeano; las carretas, la naturaleza y el reflejo. Pero fundamentalmente el fuego es una constante a lo largo de su obra y él lo describe como ese elemento vital que purifica, que destruye y da vida al mismo tiempo. Asimismo, el artista se identifica con el *Land Art*. Comenta: “Hago *land art* y tengo que hacerlo en mi pueblo y sentir que es algo vivo. Y la gente del pueblo es mi propia gente. Y desde ese lugar hay mundos que surgen. Porque yo me críe en la naturaleza. Desde muy chico iba a pescar al río Salado, que está ahí en mi pueblo, y mientras esperaba los pescaditos, miraba los árboles, la vía láctea, sentía el viento que soplabá, la lluvia y me sentía siempre pequeño. Y pinto y trabajo con eso”<sup>7</sup>.

## Imágenes de hoy

Mencionamos más arriba que las imágenes que construye el artista implican una negociación dialéctica entre el pasado y el presente y se podría decir también entre lo individual y lo colectivo. Por ello, recuperaremos algunos comentarios sobre algunas de las obras más dialógicas del artista.

---

<sup>6</sup> Jean-Luc Nancy, *El arte hoy*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015, p. 53

<sup>7</sup> Juan Doffo, entrevista, Buenos Aires, abril de 2016.



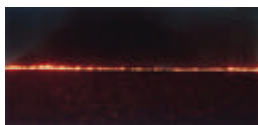
FIGURA 1 *Arquitectura al infinito* 2001, fotografía cortesía Juan Doffo

Para la obra *Arquitectura al infinito* (2001), el artista convocó a los pobladores de Mechita y realizó una fotoperformance que resultó en una imagen en la que se reflejan armónicamente las personas, sus rituales, el fuego como elemento sagrado y la disposición histórica del pueblo. “Para *Arquitectura al infinito* convoqué a toda la gente del pueblo. Están también las casitas inglesas; los ingleses hicieron la misma tipología de casas que hacen para la nieve, solo que en Mechita no cae nieve. Cada persona está sentada con una cajita de fósforos que yo les di, a la hora del atardecer hice una seña y cada uno prendió su fuego, pero lo curioso es que la ficción se transforma en realidad. Hay policías cortando las calles, personas trabajando para que la gente no salga de sus casas mientras se saca la foto y muchísimas otras trabajando para que la foto salga. Y, por ejemplo, hay una mujer que está rezando y me dijo: ¿Juan, puedo rezar mientras miro el fuego?, otro chico me dijo: ¿puedo estar sentado mirando el fuego como cuando vivía mi madre y prendía el hogar?, otra chica meditaba... Y así”<sup>8</sup>. En la producción de la fotografía se estaba dando un hecho ritual, de ceremonia colectiva, de arte mezclado con la vida. En este sentido Emile Durkheim nos recuerda la importancia social del ritual. El ritual tiene la función de llevar a cabo una acción de comunión que renueva el principio de representación simbólica que tiene el poder de vincular a los hombres en una misma condición social y nos recuerda, de manera continua, nuestro sentido de pertenencia a un colectivo mayor que es la sociedad. La ceremonia ritual refunda y recrea al ser moral de la sociedad, su espíritu (Emile Durkheim, 2003).

En esta obra el paisaje del pueblo se construye con la misma intersubjetividad de quienes integran la imagen del pueblo y su identidad. La disposición de las personas y las casas en una hilera sin fin aparente, nos remonta a ese infinito horizonte pampeano en donde no pasaba nada, pero pasaba todo. El mismo horizonte cuya inmensidad planteó tantos problemas a los artistas empeñados en representarla durante el siglo XIX.

---

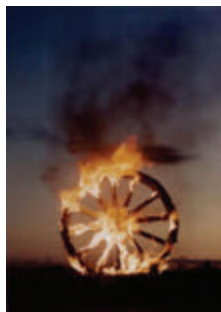
<sup>8</sup> Juan Doffo, entrevista, Buenos Aires, abril de 2016.



**FIGURA 2.** *Vertigo horizontal*, 1999, fotografía toma directa; copia analógica, sin intervención digital, 100 x 200 cm., fotografía cortesía Juan Doffo

*Vertigo horizontal* es una gran fotografía que refleja la vida circulante entre la llanura y el cielo. Una imagen fuerte, que sin dudas dialoga con la herencia visual del siglo XIX: aquellas incendiadas imágenes de guerra, la pampa domesticada, los campos en llamas para ser cultivados. *Vertigo horizontal* aparece como el eslabón que une esta serie con sus búsquedas anteriores. Para armar la imagen trabajó mucha gente de Mechita, gente que llevaba los camiones de fardo, tanques de querosene y muchas otras personas, incluso los hijos de Juan colaboraron. Incluso, según cuenta Doffo, para que la línea de fuego no se corte, un montón de gente a la vez continuaba encendiéndolo y manteniéndolo constante.

Es una imagen simple y poderosa, que pone en escena esa pampa casi abstracta, desolada y ardiente. En la fotografía nocturna de un metro por dos, la línea de fuego ocupa todo el horizonte y a la distancia es el único dato que separa el cielo de la tierra encendida e inmensa.



**FIGURA 3.** *Fuego en el fuego*, 2001, fotografía cortesía Juan Doffo

El fuego es para Doffo “aquello que destruye y da vida”. En la obra el artista colocó una rueda de carro de grandes dimensiones, a la cual previamente incendió. *Fuego en el fuego* despliega una multiplicidad de sentidos. Inevitablemente alude al medio de transporte por excelencia del siglo XIX: el carro o la carreta, condenados a su gradual desaparición desde la llegada del ferrocarril. Al fondo, a lo lejos: el ocaso en la pampa despojada, que nos habla de un tiempo dialógico y circular, de un tiempo que se fue y de otro encendido en el presente. Según Doffo, la obra tiene el sentido de la pasión, representada en la rueda que gira por la vida pero con fuego. Para el artista, esta imagen tiene un tinte dantesco y a la vez contemporáneo: “Porque el fuego siempre estuvo, la pasión de la vida, eso es el fuego. Y en ese sentido yo soy incendiario, soy de un pueblo llamado Mechita”.



FIGURA 4. El árbol del olvido, 2008, fotografía cortesía Juan Doffo

La idea de *El árbol del olvido* surgió en el artista luego de visitar un cementerio del siglo XVIII en Concordia, Entre Ríos. Allí el artista se topó con un árbol lleno de vida que increíblemente creció bajo una antigua bóveda, esta fue su inspiración para la primera obra de la serie. Juan Doffo evoca la imagen del árbol que según los celtas fue el primer ser vivo en la tierra. Rescata en esta obra la unión entre cielo y tierra que hay en el árbol que considera que también la hay en el hombre. Quizás en ese margen entre el olvido y la memoria, el artista rescata aquellas memorias subterráneas de una antigua pampa que guarda mucha actualidad. Según me explica el artista: “Arriba está el árbol y abajo puse al pueblo. Esta obra surgió de una idea medio tétrica de que el muerto olvida todo, y entonces hice ese gran espacio negro que representa ese momento en que uno va a olvidar todo. A mí me impresiona mucho eso”.

## Consideraciones finales

Para finalizar, consideramos que las acciones artísticas colaborativas impulsadas por Juan Doffo ponen en evidencia cómo el arte puede llegar allí donde el hombre con su racionalidad instrumental no siempre llega. El arte genera esta pertenencia, este sentimiento colectivo en la praxis misma de la acción creativa. “Las personas se sienten muy emocionadas cuando nuestras acciones salen en los medios y se hacen conocidas en otros lugares. Y están muy orgullosos de ser hijos del pueblo”, me cuenta Juan. Finalmente, otras iniciativas que surgieron de este impulso creador es El museo de Mechita. La propuesta nació casualmente, en el aniversario número 100 del pueblo. En esa ocasión se realizó una escultura homenaje que se colocó al aire libre. Pero no tardaron en sumarse varios artistas más: Nigro, Eduardo Medici, Patricio Larrambebere y Jorge Diciervo, entre otros. En esa ocasión cuenta Juan Doffo que charlando con el intendente de Bragado, que estaba presente en la celebración, le dijo que tenía un dinero que iban a destinar a armar un museo para albergar las obras. A partir de allí adhirieron a la propuesta otros artistas y hubo que extender las instalaciones del museo. Cuenta el artista:

“El museo es una cosa muy mágica porque los pueblos estaban hechos a una distancia de 40, 50 kilómetros el uno del otro, porque las locomotoras necesitan cargar agua en esas distancias. Están: Bragado Chivilcoy, Junín, 25 de Mayo... Y en esas ciudades hay escuelas de arte. Lo que pasa es que ahora no nos conecta solo el tren, ahora vienen todos a ver el Museo de arte de Mechita. Y es



sorprendente que un pueblo tan pequeño tenga acceso a obras de artista conocidos que no están en otros lados... y también a tanta cultura. Creo que ese es mi aporte al pueblo”<sup>9</sup>.

Finalmente, el Museo de Mechita transformó al pueblo en un epicentro del arte contemporáneo en la zona. Esto fue un estímulo para los visitantes del pueblo y también una invitación a los pobladores a conectarse con el mundo del arte, que resulto siendo el puntapié para que se encendiera nuevamente Mechita.

## Apendice 1

### Exposiciones de Juan Doffo

- En 1986 presenta su primer muestra ontológica “Juan Doffo: resumen 1974/1986” en la Fundación San Telmo. Del 18 de agosto al 14 de setiembre de 1986.
- En 1998 presenta: “Juan Doffo, Segundo Resumen 1987/1997” en Palais de Glace, Buenos Aires. Del 4 de marzo al 5 de abril.
- En 2003, presenta una importante exposición de fotoperformances: “Extraña substancia” en el Centro Cultural Recoleta, Del 27 de Agosto al 21 de Septiembre de 2003.
- En 2005 se presenta en la Feria de Galerías de Buenos Aires (Arteba).
- En 2007 realiza una muestra de pinturas de gran formato en la Galería Rubbers de Buenos Aires, del 11 de septiembre al 4 de octubre. En 2009 realiza otra muestra de pinturas y fotografías en la misma galería.
- *En 2011 Se presenta: El tiempo es otro Rio, Juan Doffo. Curaduría: Renato Rita, realizada en la sala Cronopios, centro Cultural Recoleta, del 30 de septiembre al 30 de octubre.*

---

<sup>9</sup> Juan Doffo, entrevista, Buenos Aires, abril de 2016.



# Valeria Mannoia

valeriamannoia@gmail.com

## Ens.hist.teor.arte

Valeria Mannoia, “Aspects of Performance Practice in Bologna in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: a Study of Archival Sources”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 30 (enero–junio 2016), pp. 18–54.

### ABSTRACT

At the end of 16th century, Bologna was one of the most influential cities of the Papal States and culturally one of the main centres in Italy where a network of political and artistic forces connected the activities of civic and church institutions. The Concerto Palatino of the Signoria of Bologna took part in liturgical and paraliturgical events that included musical instruments in the vocal ensemble where the various combinations of voices and instruments offered new sonic solutions that influenced the development of local musical repertoires. The civic church of San Petronio was one of the main centres of musical innovation of the city and its archival sources allow for a reconstruction of local performance practice at the beginning of the seventeenth century.

### KEY WORDS

Bologna, St. Petronio, musical instruments, performance practise, sacred music.

### TÍTULO

Aspectos de la práctica interpretativa en Bolonia en los siglos XVI y XVII: Estudio de la fuentes de archivo

### RESUMEN

A finales del siglo XVI Bolonia era de las ciudades mas influyentes de los Estados Pontificios y uno de los principales centros culturales de Italia en donde las actividades de las instituciones cívicas y religiosas estaban articuladas por nexos políticos y artísticos. El Concerto Palatino de la Signoria de Bolonia participa en funciones litúrgicas y paralitúrgicas que incluían instrumentos musicales en el conjunto vocal donde las combinaciones de voces e instrumentos ofrecieron nuevas soluciones sonoras que influenciaron el desarrollo de los repertorios musicales locales. La iglesia de San Petronio, una institución cívica, era no de los principales centros de innovación musical de la ciudad y sus archivos permiten la reconstrucción de la practica musical a comienzos del siglo XVII.

### PALABRAS CLAVE

Bolonia, San Petronio, instrumentos musicales, interpretación musical, música religiosa.

## Afiliación institucional

*Estudiante de doctorado en Musicología, Universidad de Pavia–Cremona, Italia*

Estudiante de doctorado en la Universidad de Pavia–Cremona (Italia) y violinista egresada del Conservatorio de Verona con interés en la interpretación histórica en instrumentos originales. Sus investigaciones se orientan al estudio de las antologías de música religiosa italiana publicadas en los países germanos durante el siglo XVII. Su Tesis de maestría consistió en un estudio detallado del uso de los instrumentos musicales en el repertorio musical religioso de Bolonia durante los siglos XVI y XVII, resultados que fueron expuestos en la Conferencia Mapping the Post-Tridentine Motet (ca. 1560–ca. 1610): Text, Style and Performance, realizada en la Universidad de Nottingham en 2015.

**Recibido** 12 de noviembre de 2015

**Aceptado** 21 de julio de 2016

Gracias por leer nuestros libros.  
Esperamos que haya disfrutado de  
este extracto de esta publicación.

Si desea adquirir la versión completa  
u otras publicaciones de la Facultad  
de Artes de la Universidad Nacional  
de Colombia, le invitamos a  
conocer los canales de distribución  
que tenemos disponibles.

### **Tienda de Artes**

Ciudad Universitaria  
Carrera 30 # 45 - 03,  
Edificio SINDU  
Bogotá, Colombia

### **Librerías UN**

#### **Sede Campus**

Ciudad Universitaria  
Carrera 30 # 45 - 03,  
Auditorio León de Greiff  
Bogotá, Colombia

#### **Sede Las Nieves**

Calle 20 # 7 - 15  
Bogotá, Colombia

### **Librería virtual de la Editorial UN**

[uneditorial.com](http://uneditorial.com)

### **Librerías de Siglo del Hombre Editores**

[libreriasiglo.com](http://libreriasiglo.com)