

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 1

**ARTES, DEMOCRACIA
Y DERECHOS HUMANOS**



EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.1: MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS POR LOS DERECHOS HUMANOS Y LA INCLUSIÓN SOCIOPOLÍTICA

Imagen, cuerpo y redes sociales: una Sagrada Familia

Ximena Victoria Zabala
(Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN Este artículo analiza las características de una obra realizada por el colectivo fotográfico M.A.F.I.A. (Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs), titulada *Nuestra Plaza*. Aquí se realiza una indagación sobre los elementos que convierten a esta imagen en una obra de fuerte impacto, portadora de memoria social y potencial político, rastreando iconografías que remiten a su composición. La pregunta que nos hacemos es: ¿el poder de esta fotografía se explica a partir de la evocación de ciertas imágenes residuales, que reaparecen al contemplarla?

Palabras clave: Imágenes, Fotografía, Política, Redes sociales, Arte.

Introducción

Micaela tiene diecinueve años, es mamá de Celeste Agustina, de tan solo un mes y medio de vida. Está parada, amamantando a su pequeña, junto a su compañero Javier; él es apenas dos años mayor que ella. Los dos miran a la cámara, Micaela sonríe, Javier se mantiene

serio. La toma fue realizada una tarde calurosa. Es evidente. El joven, en cueros, sostiene la caña de una bandera de la agrupación Seamos Libres; el paño no se alcanza a ver, se adivina flameando en lo alto, pero no está en cuadro. Toda la familia lleva pañuelos turquesas en la cabeza, incluso la beba, cuyo cuerpo se contornea debajo de un pequeño trapo bermellón que la envuelve casi por completo, solo se ve su carita lactante, de cachetes color aceituna. El mismo color de la piel de sus padres. La pareja se cubre del sol con una manta rosa que probablemente pertenece a la cuna de la recién nacida. La imagen es hermosa, tierna y potente, la composición es perfecta y su pregnancia indiscutible, parece un cuadro bíblico, pero no lo es, es un cuadro político.

Para el escritor y crítico de arte John Berger, la pintura se crea a partir de un acto de colaboración entre el pintor y su modelo, sin importar si este se trata de un objeto, una persona, un paisaje o una idea. La revelación se produce si el pintor se convierte más que en un creador, en un receptor, en alguien que espera, atento, la llegada del otro o de lo otro. Berger se refirió a esta idea en una entrevista que le brindó hace muchos años ya, en 2004, a la, por entonces, periodista de la *Revista Ñ* y actual investigadora, Flavia Costa. En ese diálogo, el ensayista inglés manifestó que:

[...] la noción romántica de artista creador eclipsó el papel de la receptividad, de la apertura en el artista. Creo, como creían los chinos, que lo que parece una creación no es sino el arte de dar forma a lo que se ha recibido. Shitao, el gran paisajista chino del siglo XVII, decía que pintar es el resultado de la receptividad de la tinta: la tinta se abre al pincel, el pincel se abre a la mano, la mano se abre al corazón (Costa, 2004).

Esta foto es un testimonio de esa apertura artística. Fue tomada el 24 de marzo de 2017, en la marcha por Memoria, Verdad y Justicia, por el colectivo fotográfico M.A.F.I.A. (Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs), que realiza coberturas colaborativas y firma conjuntamente sus trabajos. No es una imagen “preparada”, es una instantánea de esa marcha, compuesta admirablemente por un ojo

perspicaz, que logró capturar lo que parece casi un cuadro diseñado trazo por trazo. Rápidamente, se viralizó en las redes y fue muy elogiada, sin embargo, no es una foto que illustre la iconografía clásica de esa ocasión, nada la ancla a esa fecha particular. No posee referencias que la emparenten con la reivindicación de la lucha de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo o HIJOS. De todos modos, ese día fue uno de los posteos más compartidos. Unos meses más tarde, en octubre de ese mismo año, además, ganó el primer premio del Concurso Gente de mi Ciudad, auspiciado por el Banco de la Ciudad, bajo el título *Nuestra Plaza* (en esa edición se postularon 8000 fotografías y, por primera vez, el premio fue otorgado a un colectivo fotográfico). La repercusión de esta imagen motivó una investigación para dar con sus autores y con sus protagonistas y conocer sus historias. No fue tarea fácil, porque los fotógrafos no conocían a los retratados, los habían cruzado fugazmente en la marcha, y su encuentro duró lo que tardaron en capturar esta escena, que dio como resultado una obra tan genuina como enigmática.

Por tanto, hizo falta rastrear hondamente, en la organización partidaria, hasta dar con el teléfono de Javier y Micaela. Este trabajo no se propone dar cuenta de los pormenores de aquella búsqueda, sino descifrar cuáles son las características que vuelven a esta foto tan fascinante. Consiguientemente, nos valemos de la famosa noción de *Pathosformel* o “fórmula expresiva”, concepto central de la obra del historiador del arte y teórico cultural alemán Aby Warburg (1866-1929), que explica la supervivencia (*Nachleben*) de ciertas huellas presentes en la memoria colectiva, que se fijan en la psiquis social a través de cadenas asociativas. En el retorno de ciertos gestos y formas expresivas se reactualizan algunas imágenes que reemergen periódicamente (Cirlot, 2019).

La pregunta que nos hacemos es la siguiente: ¿la potencia de esta fotografía se explica a partir de la evocación de ciertas imágenes residuales, que aquí reaparecen? En lo que sigue, realizaremos una exploración de iconografías bíblicas y republicanas, para ponerlas en

relación con esta composición, indagando en torno a la posibilidad de que estos arquetipos operen en el receptor que la contempla.



Imagen 1 – *Nuestra Plaza*. Colectivo M.A.F.I.A.

LA VIRGEN DE LA LECHE

Para el pensador alemán Hans Belting, el estudio de las imágenes debe partir de la confirmación de la existencia de una dinámica relacional indisoluble entre tres aspectos: cuerpo, medio e imagen. Según su propuesta, que da lugar a la idea de una “antropología de la imagen”, no pueden aislarse las imágenes (en su doble sentido de imágenes interiores e imágenes exteriores) del medio donde se plasman y del cuerpo que las recepta, incluso si este medio es el propio cuerpo, en el caso de las imágenes internas o mentales; en ese caso, el cuerpo funciona como “cuerpo medial”.

Por otro lado, Belting realizó numerosas investigaciones sobre imágenes de culto religioso y el aspecto “correcto” de representación de los santos:

La primera tarea del estudio de los iconos parece consistir en determinar tipologías y darles el nombre adecuado. [...] Se buscaba más el establecimiento de un catálogo fijo de tipos invariables que la reconstrucción de la historia de las variaciones y la aparición de nuevas composiciones (Belting, 2009, p. 45).

La genealogía sobre el arte mariano es vasta y compleja; intentaremos aquí una breve aproximación, que nos ayude a dilucidar su relación con el estudio de la fotografía que nos ocupa. Para esto focalizaremos la atención en un arquetipo puntual, la denominada *Virgen de la leche* o *Virgen galactotrofusa*, que es la Virgen que amamanta, como también lo hace Micaela en la foto que analizamos.

Todas las culturas de la Antigüedad hacen referencia a una diosa madre lactante, desde las culturas mesopotámicas hasta la hindú. [...] En Egipto Isis amamantaba a Horus y en la mitología griega Hera amamantó a Heracles y con la leche que manó de su pecho se formó la Vía Láctea (Rodríguez Peinado, 2013, p. 2).

El cristianismo asimiló estas tradiciones y dio lugar a una iconografía de la Virgen muy representada a lo largo de la historia. En su historia del arte, Rodríguez Peinado remarca como precedente fundamental de esta temática a la diosa egipcia Isis.

Esta divinidad femenina de la vegetación y protectora de los hombres frente a la fuerza de los dioses fue venerada con el nombre de Madre de Dios (MoutNetjer) desde el II milenio a. C., y desde el siglo VII a. C. se representó iconográficamente como [Isis Lactans](#), con Horus —salvador de su padre Osiris— sobre sus rodillas [...] Durante los primeros siglos de la era cristiana, coincidiendo con la expansión del cristianismo, su culto estaba muy difundido, lo que favoreció que la iconografía de Isis Lactans fuera transferida a María

Lactans y desde Egipto se transmitió al mundo bizantino y posteriormente a la cristiandad occidental (Rodríguez Peinado, 2013. p. 2).

Belting señala al respecto de esta sedimentación de cultos, trasvasados al cristianismo, que fue la decisión conciliar de reconocer a María como madre de Dios lo que finalmente terminó por introducir su veneración generalizada y autónoma:

La nueva figura pudo ser dotada de todos los estereotipos de una madre universal conocidos a través de otras diosas madre [...] Los teólogos dejaron de imponerse “limitaciones” a la hora de “asignar honores [casi] divinos” a María y emplearon metáforas recogidas de otros textos sobre diosas madre para así otorgarle a María un perfil conocido (Belting, 2009, p. 51).

Ahora bien, la comunicóloga y antropóloga Paula Sibilia destaca que el motivo pictórico cristiano conocido como “Virgen de la leche” posee “extensa tradición en los países europeos durante la Edad Media y el Renacimiento”:

El linaje de esa iconografía se remonta al siglo II, pues ya estaba presente en los frescos paleocristianos del cementerio romano conocido como Catacumbas de Priscila, pero tuvo su apogeo entre los siglos XIII y XVII en toda la cristiandad, irradiada a partir de la efervescencia artística italiana. En las colonias latinoamericanas, especialmente aquellas bajo el dominio hispánico, su presencia se expandió con bastante fervor y se mantuvo activa por más tiempo, brillando, sobre todo, entre fines del siglo XVI y principios del XVIII (Sibilia, 2015, p. 42).

Sin embargo, señala la investigadora, la Virgen fue experimentando un dilatado y enmarañado proceso que fue velando su escote de frescos y esculturas. Esta conversión se da, según explica Sibilia:

[...] a mediados del siglo xv cuando la desnudez empezó a volverse oficialmente “indecente”, en un largo y complejo recorrido que culminaría expulsándola del arte religioso. El Concilio de Trento (1545-1563) propulsó ese movimiento, actuando al mismo tiempo como causa y efecto de los procesos de secularización —y, con ellos, de erotización o pornificación— que empezaban a sacudir al mundo en vías de modernización. Esa iniciativa de la jerarquía católica para reaccionar a la Reforma luterana, como se sabe, acabó reafirmando las tendencias más conservadoras de la vieja Iglesia. Fue vetado el casamiento de los sacerdotes y se divulgó una lista de libros prohibidos, así como un decreto sobre las imágenes sagradas que definiría cómo se debía representar a lo divino. Siguiendo este último veredicto, se ordenó la represión de aquellas imágenes que “por sus excesos físicos o carnales pudieran incitar el deseo de quien las contempla, [recomendando que no se las ornamente] con hermosura escandalosa” (Rodríguez Nóbrega, 2004, p. 12, en Sibilía, 2015).

Retomando el estudio de la fotografía que motiva este trabajo, nos interesa destacar que la temática mariana aludida (la Virgen que amamanta) aparece fundamentalmente relacionada con un episodio bíblico puntual: el denominado “Descanso en la huida a Egipto”. La huida a Egipto es un episodio evangélico (Mateo 2, 13-15) cuya variada iconografía ha sido representada en el arte desde la antigüedad. Se pueden diferenciar tres motivos principales: la huida propiamente dicha, el descanso en la huida a Egipto y el retorno (mucho menos representado). Nos parece crucial, entonces, detenernos en el estudio comparativo de las imágenes de esta temática para rastrear en ellas elementos iconográficos que revelan una similitud sustancial con la escena retratada por el colectivo M.A.F.I.A. en 2017.

EL DESCANSO EN LA HUIDA A EGIPTO

Así que se partieron (los magos), he aquí que un ángel del Señor se aparece en sueños a José, diciéndole: “Levántate, toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto, y estate allí

hasta que yo te diga, porque Herodes va a buscar al niño para acabar con él". Él, levantándose, tomó consigo al niño y a su madre, de noche, y se refugió en Egipto; y estuvo allí hasta la muerte de Herodes, para que se cumpliese lo dicho por el Señor por boca del profeta: "De Egipto llamé a mi hijo" (Mateo, 2, 13-16).

El relato de este episodio en el Nuevo Testamento es muy breve y figura en el Evangelio de Mateo. Allí se narra cómo un ángel se aparece en sueños a José y le ordena que huya a Egipto junto con la Virgen María y el Niño Jesús, pues el rey Herodes lo estaba buscando para matarlo ("La matanza de los inocentes"). José obedece; y al cabo de un tiempo indeterminado, muerto ya Herodes, se le ordena volver de un modo similar. El propio evangelista ve en el episodio un cumplimiento de una profecía del Antiguo Testamento: "de Egipto llamé a mi hijo" (Oseas, 11, 1). Sin embargo, pese a su escasa extensión narrativa, es un suceso trascendental para la historia de la imaginería cristiana y lo es también para nuestro estudio porque su representación encuentra una similitud extraordinaria con la foto que decidimos analizar.

La representación más antigua del tema en pintura al óleo es atribuida al Maestro Bertram, datada hacia 1379 y conservada en un panel del retablo de Grabow. El gorro que cubre la cabeza de José en esa representación remite curiosamente a un gorro frigio, sobre el que hablaremos más adelante. Como vemos, en la escena aparece la Sagrada Familia y no únicamente la Virgen junto a su hijo.

El episodio fue ilustrado por muchísimos artistas a lo largo de la historia. Acompañamos este trabajo con algunos ejemplos. Observamos que en todos aparece la Sagrada Familia, con sus tres integrantes, en ocasiones también aparecen ángeles acompañando su descanso. María, por lo general, es representada con manto azul y túnica blanca o rosada y José, casi siempre, porta un cayado de pastor. En la imagen fotográfica, de 2017, la caña de la bandera que lleva Javier remite a este objeto iconográfico clave, para representar al esposo de la Virgen.

USO DEL COLOR

Convencionalmente, el manto de la Virgen se pinta de azul y la túnica, de rojo, aunque estos colores del ropaje pueden variar (destacadamente, en las [Madonnas de Jan van Eyck](#) —[Virgen del canciller Rolin](#), [Virgen del canónigo Van der Paele](#)—, con mantos rojos, o en las [Inmaculadas de la escuela sevillana](#), con túnicas blancas).

Los pigmentos que se usaban para conseguir el rojo y el azul (lapislázuli, ultramar, azurita, bermellón, púrpura, escarlata, carmesí, quermesita, carmín, etc.), dependiendo de su estabilidad, permanecieron inalterados o se fueron deteriorando con el tiempo. El físico-químico Philip Ball destaca que:

[...] su durabilidad dependía también del método de preparación, las partículas inorgánicas que fijan el tinte, y el medio con el que se mezcla el pigmento. De manera general, las lacas, cuyos agentes colorantes suelen ser delicadas moléculas orgánicas, son más susceptibles de desvanecerse al estar expuestas a la luz que los pigmentos de base mineral. Estas transformaciones pueden subvertir completamente las intenciones del artista. En los siglos XIV y XV las figuras importantes de una escena religiosa, en particular Jesús y la Virgen María, solían ser representados con suntuosos mantos de púrpura. Estos se coloreaban comúnmente con ultramar mezclado o velado con laca roja. Pero en varios cuadros de esta época la laca roja se ha desvanecido por completo, dejando a los mantos de un color rosa pálido en las luces y los medios tonos (que contienen mucho plomo blanco) y un púrpura azulado oscuro en las sombras y los pliegues, donde alguna vez hubo un oscuro ultramar (Ball, 2012, p. 12).

Los colores presentes en la fotografía del colectivo M.A.F.I.A. resultan claves a la hora de emparentar esta imagen con el arquetipo bíblico. La joven madre porta casualmente un pañuelo turquesa, que de algún modo remite al manto de la Virgen y, a su vez, la presencia del color rosado de la colcha, que cubre a la familia del sol, también repone un tono

fundamental de la iconografía mariana que, por lo general, salvo las excepciones que mencionamos y mostramos, utiliza el rosado y el azul como colores destacados. La combinación de ambos colores, en la fotografía, potencia, entonces, la evocación de esta figura, pese a que Micaela lleve un vestido negro, que no es un color utilizado regularmente para representar a la Madre de Dios.

ALEGORÍA DE LA REPÚBLICA

Indagamos ya en el arquetipo bíblico, nos queda, ahora, hacer mención a otra poderosa iconografía presente en esta fotografía: la republicana. Nos referimos concretamente a la figura de Marianne, símbolo de la República Francesa, que suele representarse como una mujer robusta, con gorro frigio, el pecho descubierto, y que porta, a menudo, la bandera de Francia.

Al respecto de su figura, el sociólogo norteamericano Richard Sennett refiere que durante la Revolución “[...] el pueblo se sentía especialmente atraído por la imagen de una ciudadana ideal llamada ‘Marianne’. La imagen de Marianne aparecía por todas partes” (Sennett, 1994, p. 305) y que

[...] Su cuerpo tendía a las formas más llenas de una madre joven. A veces, Marianne aparecía vestida con ropas antiguas holgadas que se le ceñían a los pechos y los muslos; en otras, la Revolución la ataviaba con ropas contemporáneas, pero con el pecho al descubierto [...] Los pechos desnudos ponían de manifiesto los poderes nutricios de las mujeres [...] la veneración de una figura maternal recordaba el culto de la Virgen María. Varios comentaristas han señalado la propia semejanza entre los nombres revolucionarios y los religiosos. Sin embargo, si Marianne estaba inspirada en la emoción y la mentalidad popular contenidas en el amor de María, dar el pecho significaba algo muy concreto históricamente para quienes la contemplaban (Sennett, 1994, p. 308).

El sociólogo estadounidense manifiesta que dar el pecho se había convertido en una experiencia complicada para las mujeres hasta el siglo XVIII. Las madres entregaban la tarea a nodrizas, el desapego hacia los más pequeños se explica por los altísimos niveles de mortalidad infantil: “una madre afectuosa seguramente habría estado constantemente en duelo”, aclara el autor de *Carne y Piedra*. Pero hacia la cuarta década del siglo XVIII, esta costumbre empieza a revertirse cuando los cambios en la salud pública provocan un descenso de los niveles de mortalidad infantil, sobre todo en las urbes: “En esa misma época las madres, particularmente el amplio espectro de los segmentos intermedios de la sociedad, mostraron una nueva relación de afecto hacia sus hijos que se manifestó en el hecho de darles de mamar” (Sennett, 1994, p. 309).

[...] Los pechos amamantadores de Marianne sobre todo sugerían que la fraternidad era una experiencia corporal sensible más que una abstracción [...] El acto de amamantar se convirtió en el ideario revolucionario en una imagen de estimulación mutua, entre la madre y el hijo, el gobierno y el pueblo y los ciudadanos entre sí (Sennett, 1994, p. 312).

En la fotografía del colectivo M.A.F.I.A., la beba lactante aparece al centro de la imagen y su presencia da fuerza al cuadro, la nueva vida como razón de la lucha, como motor de la historia. Casualmente, la niña viste los colores de la república francesa, aunque invertidos: el cuerpo rojo y el gorro azul. El gorro frigio, usualmente utilizado para representar a Marianne, es una pequeña capucha cónica roja, de punta curvada. Los pañuelos que llevan Micaela, Javier y, sobre todo, la pequeña recién nacida parecen emular esta forma.

Durante la Independencia de Estados Unidos y la Revolución Francesa, el gorro frigio fue adoptado como símbolo de la libertad, aunque en realidad su uso, como tal, viene de una confusión con el significado del gorro púleo. Este último simbolizaba la manumisión de los esclavos en la época romana. El esclavo liberto tenía permitido llevar un gorro púleo para mostrar su condición. Los revolucionarios de América y Francia adoptaron este símbolo,

pero lo confundieron con un gorro frigio que, en sus orígenes, nada tiene que ver con la esclavitud ni con la libertad.

Ahora bien, el palo y el gorro frigio son dos elementos presentes, también, en el Escudo Nacional Argentino. El origen de este símbolo patrio se remonta al sello usado por la Soberana Asamblea General Constituyente de 1813 y, a su vez, posee reminiscencias al escudo utilizado por miembros revolucionarios franceses como salvoconducto para acceder a la Asamblea Legislativa, entre 1790 y 1793. En todos ellos contrasta el rojo del gorro sobre el azul celeste de fondo.

En la fotografía de M.A.F.I.A., los colores que arropan a la niña, la caña de la bandera que lleva Javier, los pañuelos que cubren las cabezas de la familia, los torsos desnudos de ambos padres y el paisaje de banderas fuera de foco, que se dibujan al fondo, sin duda remiten a la simbología vinculada a representar la idea de libertad, a partir de la Revolución Francesa.

ACTO ICÓNICO ESQUEMÁTICO

El historiador del arte Horst Bredekamp define el concepto de “acto icónico” en reciprocidad con el “acto de habla”. Bredekamp analiza distintos tipos de actos icónicos y se refiere a uno que nos interesa particularmente, el “acto icónico esquemático”. Con este concepto se define a aquellas imágenes que “consiguen un efecto modélico cobrando vida de forma directa o simulando estar vivas”. El historiador alemán rastrea entonces la práctica conocida como *tableaux vivants* y explica que “la puesta en escena de pinturas vivientes se remonta al período helenístico. Aunque probablemente nunca se dejaron de hacer [...] a partir del siglo xv aumentan los testimonios de la práctica de crear imágenes mediante la inmovilidad de los cuerpos” (Bredekamp, 2017, p. 78). La fotografía del colectivo M.A.F.I.A. pareciera la captura de un cuadro vivo. Quizá por ello logra imprimir el recuerdo de una imagen duradera y potente en el espectador, como lo hace todo acto icónico. Algunos escasos elementos evidencian el anclaje temporal de la imagen analizada: el gran reloj de

Javier, su jean, el cinturón y la botella de Coca Cola fuera de foco, al fondo —en la mano de otra manifestante— dan prueba de una imagen contemporánea, pero el tono de la escena es fuertemente atemporal.

Micaela, Javier y su hija podrían ser los sobrevivientes de una tragedia. Quizá de una catástrofe natural, de una guerra, o de un naufragio. Sin embargo, no conforman un cuadro triste, la sonrisa de la madre y la presencia de su beba imprimen en la foto un haz de luz. Hay algo que se preserva allí, que persiste, que traspasa el tiempo. Hay un “descanso en la huida”, un oasis, un respiro. Un gesto de cuidado. De algún modo, los tres se ven cobijados bajo la manta rosada. Tal vez lo más conmovedor de la imagen sea que funciona, a su vez, como un espacio donde se ampara, donde se refugia, en cierta medida, la historia de la humanidad. Un cristal de memoria colectiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ball, P. (2012). *La invención del color*. Turner.

Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Katz.

Belting, H. (2009). *Imagen y Culto. Una Historia de la Imagen Anterior a la Edad del Arte*. Akal.

Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Akal.

Costa, F. (2004). Entrevista a John Berger. *Revista Ñ, Diario Clarín*. Fuente digital:

<https://ddooss.org/textos/entrevistas/entrevista-a-john-berger>

Cirlot, V. (2019). Las fórmulas del pathos y su supervivencia. *Revista Comparative Cinema*, N.º 12 (vol. VII), 7-21. <https://tinyurl.com/mr2wfwvd>

Rodríguez Peinado, L. (2013). La Virgen de la Leche. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, N.º 9, 1-11 (vol. V), e-ISSN: 2254-853X.

Sennett, R. (1994). *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza.

Sibilia, P. (2015). La “pornificación” de la mirada: una genealogía del pecho desnudo. *Revista Artefacto*, N.º 8.

Zabala, X. (2017). La historia de la familia de la foto del 24 de marzo que conmueve a todos. *Portal Diario Registrado*, 26 de marzo. <https://tinyurl.com/ybmphw4t>

APÉNDICE: IMÁGENES DE REFERENCIA



Descanso en la Huida a Egipto. Taller de Tiziano (1839)



El descanso en la huida a Egipto. Versión atribuida al Maestro Bertram, datada hacia 1379
(Hamburgo)



La Libertad guiando al pueblo (Eugène Delacroix, 1830)

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



La Liberté (Nanine Vallaine)



Escudo Nacional Argentino