

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 2

**ARTES, INVESTIGACIÓN
Y PRODUCCIÓN DE SABERES**



EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.3: DECOLONIALISMOS ARTÍSTICOS: PRÁCTICAS Y PENSAMIENTOS INSURGENTES

Impreso en el aire. Dispositivo performático de improvisación

Sandra Reggiani (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: La obra de arte, a partir de la modernidad, es concebida despojada de su contexto y experiencia, estableciendo una relación directa entre la distancia y la muerte de la experiencia estética ligada a la sensorialidad y a los placeres y circunscribiéndola a la sacralización e inmortalización de la obra (Groys, 2016).

La contemporaneidad ofrece perspectivas que problematizan estas afirmaciones al recuperar, a través del dispositivo y del hecho performático, el lazo con el acontecimiento (Ulm, 2021). El análisis de *Impreso en el aire*, una pieza creada con el Grupo de Experimentación en Artes del Movimiento, del Departamento Artes del Movimiento (DAM) de la UNA, para la colección permanente del Museo Benito Quinquela Martín, es el escenario propuesto para abordar dicha problemática e identificar perspectivas decoloniales, si esto es factible, en la construcción artística.

Palabras clave: Dispositivo performático; Improvisación; Experiencia estética; Contemporaneidad.

Impreso en el aire

Benito Quinquela Martín plantea su obra como un entramado de acciones que enlazan la especificidad en la pintura con una perspectiva participativa e inclusiva del contexto en donde se realiza. Así, el barrio de La Boca se constituye como el espacio de enunciación de este artista.

Impreso en el aire recupera la interlocución con el espacio, las imágenes y el contexto, para dar cuenta de algunos de los múltiples abordajes que los habitan para encarnar, cual impresión efímera, algunas perspectivas que refuerzan, interpelan y modifican lo existente.

Durante 2017 la Secretaría de Extensión del DAM establece un convenio con la Casa Museo Benito Quinquela Martín para realizar acciones conjuntas. El Grupo de Experimentación en Artes del Movimiento (GEAM) consumará, durante el año 2018, intervenciones escénicas en tres acciones del Museo: la visita guiada por el barrio, con una participación artística; la realización de un espectáculo en las terrazas y el trabajo de investigación artística con la colección permanente del Museo.

Desde el acuerdo inicial entre el DAM y el Museo, se esperaba un montaje que ponga en valor el patrimonio, dialogue con el espacio y suceda durante el tiempo en que la colección permanece abierta a las visitas del público para que pueda apreciarse junto con ella.

Entre las primeras decisiones tomadas para diseñar este dispositivo, interesó recuperar los registros de impresiones que los integrantes del grupo conservaban de los primeros encuentros con el Museo, de las visitas guiadas que nos ofreció el equipo de conducción del Museo, de las anteriores experiencias realizadas allí, de las sensaciones que emergieron al participar durante las visitas guiadas al barrio y de las funciones en las terrazas. Asumir esas huellas como telón de fondo de la propuesta, considerarlos como reservorios perceptivos que acompañan y tiñen con distintos niveles de presencia e intensidad las acciones específicas propuestas para esta experiencia fueron las primeras decisiones. Recuperarlos a partir de la charla inicial en este montaje, relevando dichos registros en ruedas de verbalizaciones fue el modo de motorizarlo.

En la etapa previa a los ensayos en sala y posterior a los diferentes contactos sensibles que realizan los bailarines/*performers* con el Museo y las realizaciones artísticas anteriores, se realizó una reconstrucción de la producción artística del pintor, sus influencias estéticas, sus decisiones artísticas, la evolución de sus pinturas a lo largo de su vida, las distintas etapas artísticas y el significado de su obra para la historia de la pintura argentina. Recuperar estos aportes nos permitió poner en valor las repercusiones sobre los materiales trabajados y descubrir, en la impronta que propone Quinquela, la jerarquización de una mirada situada, identitaria y activa en lo que respecta a la función y a la importancia del arte en la constitución de la identidad ciudadana local. Esto aportó nutrientes para la posterior toma de decisiones respecto de los materiales a poner en valor a través de *Impreso en el aire*.

Iniciamos los ensayos con el propósito de desarrollar una investigación artística centrada en la obra y en el proyecto de Quinquela Martín. En principio realizamos dos encuentros de trabajo exploratorio en el museo, los días lunes, que es cuando permanece cerrado al público. Durante estos encuentros las exploraciones estuvieron relacionadas con dejarse impregnar por las imágenes y tomar registro de la resonancia que las pinturas provocaban en los bailarines/*performers*. Dichos cuadros son compras de Quinquela a artistas argentinos. La selección de artistas y de obras es congruente con sus criterios valorativos del arte. El arte que tenía para él validez era figurativo, argentino y tradicional. Poder identificar las singularidades de su contexto y ponerlas en valor ha sido un objetivo vertebrador de su obra, y eso se extiende tanto a las piezas que adquiere y con las que luego constituye la exposición permanente del Museo, como a la realización de sus obras tanto artísticas como filantrópicas.

Recuperar impresiones, sensaciones, evocaciones, preguntas que nacen a partir de ese encuentro entre las personas y las pinturas fue lo primero en lo que focalizamos la atención. Luego, indagamos en la movilidad a partir de estos registros, asumimos los traslados en la extensión del salón y las resonancias y las transformaciones producidas en la relación con

las imágenes, en la interacción con los desplazamientos; nuevos cuadros, nuevas impresiones, nuevos mundos que se encarnan.

Hicimos pausas en las exploraciones y abrimos una rueda de verbalizaciones para identificar y diferenciar lo relevante de lo accesorio en la experiencia de cada uno de los doce integrantes del grupo. Jerarquizar imágenes y temáticas, dar prioridad a la espacialidad y a la preferencia de cada uno, situarse cada uno ante un cuadro, trabajar ahí, conectar con los materiales que ese cuadro ofrece, dejarse resonar por las impresiones y darles cuerpo, corporizarlas. Iniciar un viaje exploratorio a partir de la autonomía de esa huella pictórica encarnada en el cuerpo; luego, a partir de cierta indicación temporal, trasladarse hacia otro cuadro y repetir el procedimiento, sintonizar con la imagen, dejarse impregnar, permitir que esos volúmenes, texturas, colores, densidades circulen por la piel, encarnen y devengan danza.

Dentro de las estrategias implementadas para esta primera etapa, encontramos reconocer las zonas de la exposición en donde se encuentran las piezas que más lxs movilizan, reconocer a lxs compañerxs allí situadxs; la interacción entonces se daría entre las impresiones ofrecidas por las imágenes y los materiales que la grupalidad comenzaba a encarnar. Se establecieron cuatro grupos instalados en cuatro zonas diferentes: la entrada, con el puerto y los paisajes; los retratos; el enfermo y la escalera; las celebraciones. Se creó un circuito de traslados para cada grupo.

Los siguientes ensayos se cursaron en el espacio de trabajo del grupo; recuperar las imágenes y las sensaciones relevantes de las experiencias realizadas en el Museo sostuvo las primeras exploraciones. Trabajamos con audios extraídos de entrevistas realizadas a Benito Quinquela Martín: su voz, sus expresiones, la cadencia de la voz, el contenido de sus palabras, las valoraciones expresadas en primera persona, para dar cuerpo a esas impresiones y a esos sonidos. Las ruedas de verbalizaciones aportaron los registros que cada unx recuperó de los audios, de las resonancias que estos audios generaron, las palabras

caprichosas que quedaron resonando en la percepción de lxs presentes. Identificamos las menciones, los indicios y la posición estética del artista para reconstruir una aproximación a su concepción acerca del arte.

Para actualizar los registros de los cuadros, en la sala de ensayos recuperamos ese vínculo corporal a través de actividades en vínculo con la proyección de fotografías de los cuadros. Las experiencias siguientes se abocaron a corporizar, en interacciones individuales e interpersonales, las sensaciones y la movilidad que surgen en el vínculo con dicha proyección. Armar una rueda de entradas y salidas, en un escenario que se establece a partir de la imagen proyectada, fue una de las actividades propuestas para esta tercera etapa de trabajo.

En esta etapa se incorporó la indagatoria de material sonoro. Entrevistas realizadas a Quinquela, que suelen exhibirse en el Museo y fueron oportunamente cedidas por el personal para su trabajo, fueron incluidas en los ensayos. Explorar el gesto y la movilidad corporal individual e interaccional fue parte de los ensayos siguientes. Facilitar la interacción de la grupalidad, sin dejarla sujeta a las agrupaciones establecidas, permitió la retroalimentación de los registros y las improvisaciones. Luego se propuso una etapa de selección definitiva e integración de materiales.

La construcción de un material auditivo que incorpore sonido y fragmentos de esas entrevistas facilitó la consolidación de las agrupaciones y sus recorridos, la identificación de imágenes y temáticas emergentes para cada grupo en las diferentes estaciones. Este conjunto de premisas fueron los organizadores que dieron cuerpo al dispositivo *Impreso en el aire*.

Este dispositivo quedó entonces constituido por doce bailarinxs/*performers* que habitaron, durante ocho intervenciones programadas, la galería que exhibe la colección permanente. Como si fueran encarnaciones corpóreas de los cuadros, por momentos, como cuerpos

extraños y distintos que articulan una vinculación por otros, sus acciones tendieron a establecer diferentes tipos de lazos con los cuadros y con las esculturas.

Las estrategias compositivas para generar este diseño jerarquizaron la construcción de un reservorio de materiales desde donde entrar en el contexto de la obra del pintor para improvisar cada vez, identificar algunos organizadores de la espacialidad, de la temporalidad, de los registros y de los vínculos.

Lxs bailarinxs/*performers* identificaron la presencialidad de los cuerpos, no la representación, como el estado en el que se desarrollan las acciones. Se asumieron como personas en situación e interacción entre lo dado (los organizadores de cada escena) y el contexto. Por último, dichos organizadores de la escena hacen referencia a la interacción con el material pictórico, el material auditivo, las valoraciones del artista, la espacialidad, los vínculos entre los integrantes del grupo, los vínculos con los visitantes al Museo.

Impreso en el aire opera como una materialidad invisible, viviente en ese colectivo grupal que la constituye y que, arbitrariamente, encarna y corporiza este universo intangible de realidad, la confronta, diferenciándose en el vínculo para transformarse y luego invisibilizarse nuevamente. Es una materialidad cíclica sin que ello suponga la posibilidad de la repetición idéntica. Esta caracterización nos permite abordar la complejidad que condensa *Impreso en el aire* a partir de la noción de dispositivo.

EL DISPOSITIVO COMO ESTRUCTURA DE *IMPRESO EN EL AIRE*

Luis García Fanlo (2011), investigador y docente argentino, realiza un recorrido de los aportes que Foucault, Deleuze y Agamben proponen.

Afirma que para Foucault los discursos se hacen prácticas por la captura o el pasaje de los individuos, a lo largo de su vida, por los dispositivos, produciendo formas de subjetividad; los dispositivos constituirían a los sujetos inscribiendo en sus cuerpos un modo y una forma

de ser. Pero no cualquier manera de ser. Lo que inscriben en el cuerpo son un conjunto de praxis, saberes, instituciones, cuyo objetivo consiste en administrar, gobernar, controlar, orientar, dar un sentido que se supone útil a los comportamientos, gestos y pensamientos de los individuos. Foucault aclara que “el dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos”. No es algo abstracto, no es algo externo a la sociedad, pero tampoco esta es externa al dispositivo y de la misma manera hay que pensar la relación entre dispositivo y sujeto:

Un dispositivo sería entonces un complejo haz de relaciones entre instituciones, sistemas de normas, formas de comportamiento, procesos económicos, sociales, técnicos y tipos de clasificación de sujetos, objetos y relaciones entre estos, un juego de relaciones discursivas y no discursivas, de regularidades que rigen una dispersión cuyo soporte son prácticas
(García Fanlo, 2011, p. 3).

Según el mismo autor, para Deleuze el dispositivo es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal, compuesto por líneas de diferente naturaleza que forman procesos en desequilibrio y están sometidas a derivaciones. Desenmarañar las líneas de un dispositivo es en cada caso levantar un mapa, cartografiar, recorrer tierras desconocidas.

Un dispositivo implica líneas de fuerzas. Se produce “en toda relación entre un punto con otro” y pasa por todos los lugares de un dispositivo. Invisible e indecible, esa línea está estrechamente mezclada con las otras y sin embargo no se la puede distinguir. “Deleuze define al dispositivo como máquina para hacer ver y hacer hablar qué funciona acoplada a determinados regímenes históricos de enunciación y visibilidad”, enuncia García Fanlo.

Un dispositivo, afirma García Fanlo, para Deleuze implica, entonces, líneas de fuerzas que van de un punto singular al otro formando una trama, una red de poder, saber y subjetividad. Un dispositivo produce subjetividad, pero no cualquier subjetividad y afirma

que *somos* dispositivo. ¿Cuál es la trama, la red entre poder, saber y subjetividad que encarna *Impreso en el aire*?

Para Agamben, continúa García Fanlo, el objetivo de Foucault no sería reconciliar historia y razón, sino investigar los modos concretos en que las positividades o los dispositivos actúan en las relaciones, en los mecanismos y en los juegos de poder. Para él un dispositivo es un mecanismo que produce distintas posiciones de sujetos precisamente por esa disposición en la red: un individuo puede ser lugar de múltiples procesos de subjetivación. Sin embargo, el principal aporte que realiza Agamben al tratamiento de los dispositivos consiste en plantear que no solo existen por un lado los individuos y por el otro los dispositivos, sino que existe un tercer elemento que, a su juicio, resulta fundamental para entender los procesos de subjetivación, individuación y control, y es lo que denomina “el cuerpo a cuerpo entre el individuo y los dispositivos”. El sujeto sería entonces lo que resulta de la relación entre lo humano y los dispositivos, ya que estos existen solo en la medida en que subjetivan y no hay procesos de subjetivación sin que sus efectos produzcan una identidad, y a la vez una sujeción a un poder externo, de modo que cada vez que un individuo “asume” una identidad también queda subyugado.

Anclada en este rasgo del vínculo entre el individuo *performer/concurrente* y el dispositivo *Impreso en el aire*, se establece su condición de posibilidad. Solo es posible su existencia en este vínculo. Por eso deviene materia cada vez que acontece, o permanece en la invisibilidad de la existencia.

Siempre según Agamben, el problema que plantea nuestra actualidad consiste en que los dispositivos no solo subjetivan, sino que también producen procesos de desubjetivación, que son aquellos en los que la creación de un sujeto implica la negación del sujeto.

Impreso en el aire será emergente y facilitadora de este juego constructivo que articula procesos de subjetivación y desubjetivación, por ejemplo, al habitar un espacio que comparte con el concurrente al evento, que modifica y es modificado, generando

percepciones destinadas a provocar la estabilidad y el vínculo cercanía/distanciamiento del concurrente con el espacio. Si el espacio de los museos y los lugares de arte se proponen neutros y antisépticos, *Impreso en el aire* vulnerará este aspecto, invitando al concurrente a resignificar sus percepciones desde allí.

REFLEXIONES SOBRE EL CONTEXTO EN DONDE ENCARNA *IMPRESO EN EL AIRE*

Recuperamos aquí algunas preguntas enunciadas en el desarrollo anterior. ¿Cuáles son los discursos que vertebran y encarnan en esta red, identificada como *Impreso en el aire*, inscribiendo un modo y una forma de ser, que interviene al Museo Benito Quinquela Martín? ¿Cuál es la trama, la red entre poder, saber y subjetividad que la encarna?

Impreso en el aire surge en la pregunta por la vigencia y actualidad de la experiencia estética, encarnada en una acción efímera. Su materialización depende de la serie de elementos ya analizados y sus respectivas organizaciones. Algunos son materiales y permanentes como las entrevistas, los cuadros, los horarios de las intervenciones, los integrantes del grupo. Otros son transitorios como las condiciones en que cada vez es realizada la experiencia. El impacto del movimiento singular del barrio, por ejemplo, que Boca Juniors juegue o no partido en su cancha, modifica la agenda de actividades del Museo de manera categórica y sustantiva. Si ambas acciones suceden en simultáneo, los sonidos del partido participarán del evento realizado en el Museo. Pero también intervienen una serie de elementos inmateriales, que ofrecen la misma contundencia, los protocolos del Museo, la impronta de preservación del patrimonio, que lo vertebra y lo articula, el estatuto universitario del que depende el GEAM, las expectativas instaladas en el colectivo social respecto de las artes. Estas construcciones inmateriales operan con gran contundencia de modos directos, al colaborar en las decisiones que lo constituyen, e indirectas, a través de la presencia de los concurrentes y sus categorías de apreciación estética.

Peter Bürger (1997) expone que la autonomía del arte es una valoración nacida en la modernidad, es la que permite la muerte del arte en su vínculo, primero con las herramientas, y luego con la vitalidad y la trama sociocultural, rasgo que los movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo xx problematizan y se proponen modificar. La puja entre la inmortalidad y lo perentorio, la asepsia y lo contaminado en su contexto, la eternidad y lo efímero del instante, queda abierta a partir de la problematización que ofrecen los movimientos de vanguardia a las valoraciones modernas y su impacto en el contexto del arte.

En esta misma dirección, Borys Groys (2018) analiza el cambio de perspectivas respecto de la esteticidad antes y después de la modernidad. Groys afirma que el diseño, en tiempos previos a la modernidad, daba cuenta de la estética asociada con la funcionalidad de los objetos, la esteticidad operaba como un plus a la funcionalidad del objeto. Es por eso que, para el autor, es la modernidad el escenario que permite establecer, en el contexto del arte, la disfuncionalidad como valor agregado y rasgo identitario; la estética, a partir de la modernidad, jerarquiza el carácter absurdo e inviable en el arte. “Después de la Revolución Francesa, el arte emergió como la muerte del diseño” (2018, p. 60). La estetización aplicada al arte es una forma mucho más radical de muerte que la tradicional iconoclasia, afirma. En esa dirección, los museos y organismos legitimadores del arte, como las programaciones en salas de espectáculos, institucionalizan una violencia radical, al exponer al objeto, y confirman, en esa exhibición, que el pasado está muerto y sin posibilidades de resurrección. En el contexto del arte, desde las perspectivas nacidas en la modernidad, estetizar cosas del presente implica descubrir su carácter disfuncional, absurdo e inviable, todo lo que las hace inutilizables, insuficientes, obsoletas. La estetización artística es lo opuesto a la estetización por medio del diseño, afirma Groys. El diseño mejora el *statu quo*, mientras que el arte lo acepta como cadáver, en tanto lo transforma en una mera representación.

En congruencia con estas perspectivas, Agamben propone el acto profanatorio, como opción de desacralización, y restitución de los objetos a su uso: “Profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular” (2005, p. 99). Afirma que el pasaje de lo sagrado a lo profano puede, de hecho, darse a través de un uso (o más bien, un reuso) completamente incongruente con lo sagrado. Recupera, a partir de Emile Benveniste, el juego como instancia des-sacralizante, sea como juego de acción o como juego de palabras, y afirma que la esfera de lo sagrado y la esfera del juego están estrechamente conectadas. Esto significa que el juego libera y aparta a la humanidad de la esfera de lo sagrado, pero sin abolirla simplemente.

Cabe aclarar que Agamben desarrolla estas perspectivas en la sociedad actual, en donde tanto el espectáculo como el consumo son dos modos de la única imposibilidad de usar. Y es contundente al afirmar que “Si profanar significa devolver al uso común lo que fue separado en la esfera de lo sagrado, la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un absolutamente improfanable” (Agamben, 2005, p. 107), para concluir en que la imposibilidad de usar tiene su lugar tópico en el Museo, sentenciando que la museificación del mundo es hoy un hecho consumado. En esta misma dirección, es categórico al afirmar que “Los dispositivos mediáticos tienen precisamente el objetivo de neutralizar este poder profanatorio del lenguaje como medio puro, de impedir que abra la posibilidad de un nuevo uso, de una nueva experiencia de palabra” (Agamben, 2005, p. 115).



Imagen 1 – *Impreso en el aire*, Museo Benito Quinquela Martín. / PH: Carolina Di Palma

Walter Mignolo (en Vázquez y Barrera, 2015) afirma que la modernidad eurocentrada establece la estética para controlar las subjetividades y las formas de percepción del mundo, con la consabida hegemonía visual. Propone hablar de *aiesthesis* para poner énfasis en la liberación de los sentidos y de las formas de percibir el mundo frente a un sistema de regulación de lo sensible. Si la estética caracteriza a la regulación moderna-colonial del sentir, del estar en el mundo, de nuestra relación sensorial con el mundo, la *aiesthesis* permite una liberación de esa regulación y de esa normatividad para descubrir una pluralidad de formas de lo bello, de lo sublime, de percepción del mundo. En continuidad con esta perspectiva, *Impreso en el aire* se ofrece como un dispositivo multisensorial, tanto en su constitución como en su apreciación, que convoca e invita a la multiplicidad sensorial y de representaciones, para que su acontecer sea posible.

ENSAYANDO ALGUNAS CONCLUSIONES

Las operatorias que vertebran a *Impreso en el aire* la constituyen en dispositivo y se presentan como una perspectiva profanadora de la sacralización de los materiales que actualizan la asociación entre el arte y la desvinculación de las experiencias y usos cotidianos. Si bien la acción sucede en un museo, el dispositivo articula operatorias que interpelan la acción contemplativa como única acción posible. *Impreso en el aire* apela a las experiencias perceptivas de lxs *performers* y de los concurrentes y de ese modo invita directamente a una subjetivación del presente, a través de un vínculo lúdico con los elementos. Si bien los protocolos de preservación del patrimonio no son vulnerados, el diálogo se da entre la imagen de las pinturas, el movimiento de lxs *performers*, las sonoridades musicales, corporales, y la encarnación de Quinquela a través de su voz, en un momento fuera de tiempo, que propicia la apreciación de sus rasgos personales, cadencia de la voz, modos de hablar, temporalidad del sonido, criterios para responder, que son recuperados en las encuestas posteriormente. Asumida como un dispositivo que articula dispositivos, estas operatorias invitan a un juego onírico, desordenado, aleatorio, que permite la puesta en marcha de procesos de subjetivación y des-subjetivación, imprescindibles en una propuesta que no aspira a construir personas cautivas del mundo del consumo.

Esta complejidad involucra a materiales y participantes: la biografía de Quinquela, sus acciones, su obra, su legado cultural, el impacto en el barrio, el Museo en tanto organismo que regula conceptos de preservación del patrimonio, el Grupo de Experimentación en Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes, los concurrentes al evento.

Impreso en el aire ofrece, así, la oportunidad de asumir la realización artística como una experiencia que es posible de ser actualizada cada vez que se realiza, de naturaleza multidimensional y que convoca a la diversidad sensorial para acontecer. Que subvierte los valores de la conservación y la repetición en tanto búsqueda de lo idéntico y se organiza

para que sus acciones sean reiteraciones, es decir, que funcionan dentro de un sistema de códigos y convenciones y se reinventan cada vez que se realizan. Vuelven a nacer y a morir cada vez que se encarnan, idénticas a sí mismas, recuperan ciertos aspectos que en vez de permanentes se asumen como necesarios y actuales, y en virtud de ello, requeridos al restaurar la conducta. Esta restauración permite una puesta en acto no narrativa, sino de presencias habitadas, es simbólica y reflexiva, eso quiere decir que está llena de significados que se transmiten polisémicamente. Involucra la toma de decisiones, existe como segunda naturaleza y está siempre sujeta a revisión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo Editora.

Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Adriana Hidalgo Editora.

Benito Quinquela Martín y su barrio La Boca. Parte 1 y 2. Canal Encuentro. Recuperado en

<https://www.youtube.com/watch?v=paKSDW4jsxg>

<https://www.youtube.com/watch?v=YvCDUlnJTVw>

Bendito Benito. Museo Benito Quinquela Martín GCBA.

<https://www.youtube.com/watch?v=gPctnGbPXgg>

Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Las cuarenta.

Deleuze, G. (1989). *¿Qué es un dispositivo?* Gedisa.

Ficher Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abadía.

García Fanlo, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo? en *Aparte Rei. Revista de Filosofía*.

Groys, B. (2016). *Arte en flujo*. Caja Negra.

Groys, B. (2018). *Volverse público*. Caja Negra.

Museo Benito Quinquela Martín <https://www.buenosaires.gob.ar/museoquinquelamartin>
última consulta 7 de junio de 2020

Ulm, H. (2021). *Rituales de la percepción*. Libros UNA.

Vázquez, R. y Barrera, M. (2015). Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales.

Entrevista a Rolando Vázquez. Recuperado en

<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/10917/11826> último acceso
5 de diciembre 2023

UNA. (2018). *Impreso en el aire*, recuperado en

https://movimiento.una.edu.ar/agenda/geam-presenta-impreso-en-el-aire_20864

https://movimiento.una.edu.ar/agenda/el-geam-reestrena-impreso-en-el-aire_21395

https://movimiento.una.edu.ar/agenda/geam-presenta-impreso-en-el-aire_22121

https://movimiento.una.edu.ar/agenda/geam-presenta-impreso-en-el-aire_22339