

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

AUTORIDADES DE GESTIÓN

RECTORA

Sandra Torlucci

VICERRECTORA

Diana L. Piazza

SECRETARIO GENERAL

Alejandro Ades

SECRETARIA DE ASUNTOS ACADÉMICOS

Yamila Volnovich

SECRETARIA DE ASUNTOS JURÍDICO LEGALES

Verónica Catovsky

SECRETARIO DE ASUNTOS ADMINISTRATIVOS

Leandro Holubica

SECRETARIA DE EXTENSIÓN CULTURAL Y BIENESTAR ESTUDIANTIL

Cecilia Tosoratti

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

María Valdez

SECRETARIA DE IGUALDAD, DERECHOS Y DIVERSIDAD

Victoria Primante

SECRETARIA DE DESARROLLO Y VINCULACIÓN INSTITUCIONAL

Daniela Perrotta

SECRETARIO DE INFRAESTRUCTURA Y PLANEAMIENTO EDIFICIO

Gerardo Mossayebbeh

SECRETARIO DE MEDIOS Y COMUNICACIÓN

Román Volnovich

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

AUTORIDADES DE UNIDADES ACADÉMICAS

ARTES AUDIOVISUALES

Marcelo González Magnasco

ARTES DRAMÁTICAS

Sergio Sabater

ARTES DEL MOVIMIENTO

María Martha Gigena

ARTES MUSICALES Y SONORAS

Cristina Vázquez

ARTES VISUALES

Cristina Árraga

FOLKLORE

Víctor Giusto

CRÍTICA DE ARTES

Sergio Ramos

FORMACIÓN DOCENTE

Damián Del Valle

ARTES MULTIMEDIALES

Gumersindo Serrano Gómez

COMITÉ ORGANIZADOR

Jorge Caterbetti
Daniela Perrotta
Lucía Rodríguez Riva
Cecilia Tosoratti
Hernán Ulm
María Valdez

COMITÉ CIENTÍFICO

Ana Alvarado (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)
Gabriela Augustowsky (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)
Javier Campo (Universidad Nacional del Centro, Argentina)
Célica Christensen (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
James Cisneros (Universidad de Montreal, Canadá)
Mariano Cura (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)
Carlos Escaño (Universidad de Sevilla, España)
Rodrigo Evangelista (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)
Enrique Foffani (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Lia Gómez (Universidad Nacional de La Plata y Universidad Nacional de Quilmes, Argentina)
Luciano Grassi (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina)
Claudia Hammerschmidt (Universidad Friedrich Schiller, Alemania)
Marcelo Isse Moyano (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)
Mónica Kirchheimer (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)
Ricardo Manetti (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Ana Mohaded (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
Jorge Monteleone (CONICET, Argentina)
Cintia Oliveiro (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)
Claudio Ongaro Haelterman (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)
Fernando Pérez Villalón (Universidad Alberto Hurtado, Chile)
Pablo Piedras (Universidad Nacional de las Artes y Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Ana María Risco (Universidad Alberto Hurtado, Chile)
Alejandra Roca (Universidad Nacional de José C. Paz, Argentina)
Roberto Rubio (Universidad Alberto Hurtado, Chile)
Victoria Ruétalo (Universidad de Alberta, Canadá)
Vanesa Vázquez Laba (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)
Natalia Taccetta (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)
Yamila Volnovich (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)
Luis Gabriel Wall (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina)
Lior Zylberman (Universidad de Tres de Febrero, Argentina)

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

Índice de contenidos

Índice de contenidos

Palabras preliminares, por María Valdez

Presentación, por Lucía Rodríguez Riva

Conferencias

Cristina Híjar (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes): **Poéticas en lucha. Utopía y resistencia**

Lucía Santaella (Universidad Católica de San Pablo): **Las artes en tecnologías emergentes**

EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS

1.1. MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS POR LOS DERECHOS HUMANOS Y LA INCLUSIÓN

SOCIOPOLÍTICA

1. Lucía Berra (Universidad Nacional de las Artes - Universidad Nacional de Quilmes - Universidad de Buenos Aires) y **Violeta Bruck** (Universidad Nacional de las Artes - Universidad Nacional de La Plata): **Contraimagen: 25 años de producción artística y audiovisual desde las luchas sociales**

2. María José Borquez (Universidad de Buenos Aires): Promoción de la lectura y la escritura en ámbitos de salud pública: del “enfoque de las necesidades básicas” al “enfoque de derechos”

3. Julio Della Sala (Universidad Nacional de las Artes): Entre siluetas y sombras negras

4. Graciela Elsa Fernández Troiano y Camila Cicchino (Universidad Nacional de La Plata): Fotografías del espacio público democrático

5. Valeria Viden (Universidad Nacional de San Martín) y **Gustavo Fabián Fernández** (Universidad de Buenos Aires): Poéticas de una presencia ausente. Aproximación a la teoría afectiva para el estudio de caso

6. Ximena Victoria Zabala (Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes): Imagen, cuerpo y redes sociales: una Sagrada Familia

1.2. LAS INFANCIAS CUIDADAS: ARTES, EMPATÍA Y DERECHOS

7. Rosario Arias Usandivaras y Santiago Lima (Universidad Nacional de las Artes): Educación y diversidad en el Museo. Prácticas y reflexiones del Equipo de Educación del Museo de la Cárcova - UNA

8. Mirele Castanheira Brant (Centro Federal de Educación Tecnológica de Minas Gerais): El mantenimiento de prácticas estereotipadas en el arte en la educación infantil en Brasil y la importancia de una formación docente multicultural crítica

9. Lucía Franchi y Mariángeles Metivié (Instituto Modelo Bilingüe Michelangelo): Empatía estética. Una experiencia en el Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Pedro Martínez Paraná - Entre Ríos

10. Magalí Pilar Fugini (Universidad Nacional de las Artes): Intervención desde el dispositivo arte terapéutico

11. Juan F. Lucero (Centro Regional De Educación Artística): Educación en derechos humanos a través del arte

12. Gabriela Sol Navoni Ceriotti (Universidad Pedagógica Nacional) y **Paula Andrea Palmetta** (Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González): Mi voz, derechos y teatro

13. Fanny Suasnabar, Bautista Olazabal, Silvana De Sarro, Lucía Salomon, Valentina Tardella y Fiorella Zitti (Universidad Nacional de La Plata): Arte y salud: relato de experiencias con niñeces y adolescencias desde la perspectiva de la salud comunitaria

14. Franco Nahuel Toranzo (Universidad Nacional de las Artes - Instituto Superior de Formación Docente N.º 104): Construyendo democracia. Una relatoría de experiencia en el nivel inicial

1.3. PERSPECTIVA DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y DIVERSIDADES: POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES

15. Araceli Mariel Arreche (Universidad de San Martín - Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes): La norma y el desajuste. Una mirada en torno al cuerpo femenino en *CONSAGRADA. El fracaso del éxito*, de Gabriela Parigi y Flor Michalewicz

16. Ana Casal y Paloma Macchione (Universidad Nacional de las Artes): La voz colectiva. Experiencias performáticas feministas

17. Almendra Corona Martínez (Universidad Nacional de las Artes): *Zurcirnos. Manos tentaculares de ayer y hoy*: primeras aproximaciones a la historia del bordado activista en Argentina

18. Hernán Costa (Universidad Nacional de las Artes): Lo monstruoso y el *camp*: la representación perturbadora del cuerpo travesti en la novela *Plástico cruel*, de José Sbarra

19. María Constanza Curatitoli (CONICET - Universidad Nacional de Villa María - Universidad Nacional de Córdoba) y **Caterina Niello** (Universidad Nacional de las Artes): 24M: un análisis sobre la representación de la democracia en la animación colaborativa de RAMA

20. María Alicia Deymié Terzi y María Fernanda García Alonso (Museo de la Historia Urbana): Reflexiones en torno a prácticas estético-afectivas del Taller de bordado en el Museo de la Historia Urbana

21. Livia Flores Lopes (Universidade Federal do Rio de Janeiro): Calle Alsina, Marcel Duchamp, célibes: género y lenguaje en tiempos diferidos

22. Ana Sabrina González (Universidad Nacional de las Artes): La mujer como revuelta en *Las aventuras de la China Iron*, de Cabezón Cámara

23. Fer Guaglianone (Universidad Nacional de La Plata), **Karen Dayanna Medina Díaz** (Universidad de Buenos Aires), **Julio Martín Pavón** (Universidad Nacional de las Artes) y **Maite Lihuen Demartin** (Universidad Nacional de las Artes): Esbozos hacia una genealogía del *shibari* latinoamericano: un refugio de cuerdas platense

24. Susana Guerra (Universidade Federal de Rio Grande do Norte): Pintar para no desaparecer: obra e identidad de Cláudia Moreira

25. Elizabeth Alejandra Pazmiño Freire (Universidad Central del Ecuador): La voz oculta en *Antagonías del tocador*

26. Alcira Serna (Universidad Nacional de las Artes): Cuerpos encarnan poéticas femeninas. Gambas al ajillo

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES

2.1. POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

27. Beatriz Amorín (Universidad de la República Oriental del Uruguay) y **Carolina Frabasile** (Universidad de la República Oriental del Uruguay): A quien le duela

28. Ana Clara Barile (Universidad de Buenos Aires): Memoria performativa y desestética en el audiovisual de Malvinas (2012-2022)

29. Daniela Berlante (Universidad Nacional de las Artes - Universidad de Buenos Aires): Cuerpos alternativos en las realizaciones escénicas contemporáneas

- 30. Francisco Bovio** (Universidad Nacional de las Artes): Profanaciones lúdicas en la literatura argentina para la resignificación y ampliación de nuevas escrituras
- 31. Nataly Cock Flores** (Universidad de Chile): Danzar el Territorio. Narraciones de mujeres en torno a la práctica de la danza tumbe en Lafkenmapu: una experiencia de adaptación metodológica desde las artes
- 32. Mateo de Urquiza** (Universidad Nacional de las Artes): Desapariciones
- 33. Nicolás Leandro Fagioli** (Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes): La vía de la sensación. Pintura y filosofía en el pensamiento contemporáneo
- 34. Claudio Sebastián Fernández** (Universidad Nacional de Tucumán): Procesos artísticos/educativos en museos. Construcciones de memorias alternativas y activaciones del patrimonio: el caso de *Evocación Lola* en Tucumán
- 35. Gabriela Susana Galván** (Universidad Nacional de las Artes): Análisis e interpretación de la *Sonata para flauta* de Anna Bon di Venezia, tras las huellas de una compositora olvidada
- 36. Susana Goñi, Florencia Chidichimo, María Florencia Ciliberto y Ayelén Costa** (Universidad Nacional de las Artes): Creatividad y memoria desde expresión corporal
- 37. Raquel Guido** (Universidad Nacional de las Artes): La Sensopercepción como práctica poético-política de la Presencia
- 38. Daniela Lieban** (Universidad Nacional de las Artes): Cielo Expandido. La autopoiesis del acontecer artístico que emerge a través del diálogo entre diferentes dimensiones de la corporalidad
- 39. Ezra Monsalvo** (Universidad Nacional de las Artes): Cuando el sujeto político se traga al humano: discusiones sobre arte y género

- 40. Romina Laura Pellegrino** (Universidad Nacional de las Artes): Corporalidad, espacio e identidad: la dimensión significativa del cuerpo trayecto como posicionamiento espectral
- 41. María Cecilia Perna** (Universidad Nacional Arturo Jauretche - Universidad Nacional de las Artes): La sonoridad del poema: claves para un desplazamiento disciplinar
- 43. Claudia Sandra Rodríguez** (Universidad Nacional de las Artes) y **Laura Woller** (Escuela Superior de Bellas Artes Regina Pacis): ¡El Palo florido en vereda!
- 44. María Lara Schaefer** (Universidad Nacional del Nordeste): *Las casas que habitamos*: libro de artista expandido sobre la memoria en mi linaje femenino a partir del archivo familiar abordado desde la discontinuidad. Exploraciones entre poesía, espacio, identidad y género
- 45. Melisa Alexandra Silva Tumpay** (Universidad Nacional de las Artes): Ante la subexposición: apuntes sobre los encuadres en *Wiñaypacha* (2017)
- 46. Victoria Suquilanda** (Universidad Nacional de las Artes) y **Josefina Rousseaux** (Universidad Nacional de las Artes - Universidad de Buenos Aires): Cuerpos *cyborgs*: problemáticas en torno a la construcción histórica en una ciudadanía con memorias prostéticas
- 47. Micaela Szyniak, Pietro Di Girolamo y Vicente Armendariz** (Universidad Nacional de las Artes): Relatos desplazados: una constelación erótica
- 48. María Silvina Tatavitto** (Universidad Nacional de las Artes - Universidad de Buenos Aires): Poéticas móviles y hermenéuticas del cuerpo
- 49. María Jimena Vignati** (Universidad de San Martín): La novela de artista contemporánea: *La luz de una estrella muerta* de Paula Klein y la reescritura vivificante

50. Rosario Villarreal (Universidad Nacional de Córdoba): Procedimientos de lo íntimo y lo público en la fotografía contemporánea: territorios alternativos en las obras de Nan Goldin, Adriana Lestido y Paz Errázuriz

2.2. VALIDACIONES EMANCIPATORIAS PARA NUEVAS CIUDADANÍAS: PEDAGOGÍAS E INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

51. Yaska Antunes (Universidade Federal de Pelotas): Sobre dirigir la obra *Felizes para Sempre*, del Mario Bortolotto: informe de un proceso

52. Silvia Buschiazzo y Daniel Sánchez (Universidad Nacional de las Artes): CUERPO, DIMENSIÓN SIMBÓLICA Y SENTIDO. El aporte de la Expresión Corporal Danza en la educación formal básica para la construcción de subjetividades y nuevas ciudadanía

53. Sara Carpio y María Gracia Ale (Universidad Nacional de Córdoba): Reflexiones en torno a la relación entre poéticas artísticas-pedagógicas en espacios de formación

54. Juan Martín del Valle (Universidad Nacional de las Artes - Universidad Nacional de La Matanza): La digitalidad de la obra despojada de su materialidad: construcción del acto pedagógico en el ejercicio de práctica situada autorreflexiva en busca de aquello que solo encuentra sentido en la subjetividad

55. Sofía Delle Donne (Universidad Nacional de La Plata) y **Paola Sabrina Belen** (Universidad Nacional de La Plata - Universidad Nacional de las Artes): Educación artística universitaria. Algunos ejercicios expandidos

55. Adrián Gonzalo Carballo (Universidad Nacional de Tres de Febrero) y **Soledad Schönfeld** (Universidad Nacional de las Artes): Arpilleras, testimonios e identidades: el potencial transformador del arte textil en espacios socio-comunitarios

56. Javier Grinstein (Universidad Nacional de las Artes): Los conflictos de enseñar conflictos. Una aproximación a las pedagogías de la escritura dramática

57. Diego Hartzstein (Universidad Nacional de las Artes): Un dispositivo de análisis didáctico para la comprensión de las clases de artes

58. Denise Koziura Trofa (Universidad Nacional de Quilmes - Universidad Nacional de las Artes): El libro artesanal como objeto artístico

59. María Laura Martínez Bigozzi (Universidad de Buenos Aires - Universitat de València): MARRÓN. Mediadoras Artísticas Rioplatenses y evaluación

60. Carlos Molina, Marcela Martinica, Julio Flores y Juan Manuel Cortés (Universidad Nacional de las Artes): La incidencia de las técnicas y las tecnologías en la construcción del discurso en el dibujo en Argentina. El dibujo en Argentina desde 1960 hasta 2017

61. Paula Peltrin (Universidad de las Artes): Integralidad, transdisciplina y construcción colectiva de saberes: una propuesta transversal innovadora en Educación Superior

62. Natalia Marina Romano (Instituto Profesional de Enseñanza Superior): Estar siendo, sospecha epistemológica, indisciplina argumentada. Qué hacer en nuestra escala

63. Victoria Orce (Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes), **Claudia Loyola** y **Stella Kuguel** (Universidad de Buenos Aires): Prácticas artísticas y transmisión de la memoria colectiva en la formación de docentes de nivel inicial y primario

2.3. DECOLONIALISMOS ARTÍSTICOS: PRÁCTICAS Y PENSAMIENTOS INSURGENTES

64. Daniela Alfaro (Universidad Nacional de las Artes): Michel Foucault y Augusto Boal: de la política del cuerpo a la emancipación del cuerpo en el teatro del oprimido

65. Luisina Bifaretti (Universidad Nacional de La Plata): El giro decolonial en la producción de arte religioso: el vitral como testimonio local

- 66. Mirele Castanheira Brant** (Centro Federal de Educación Tecnológica de Minas Gerais): Entre la decolonialidad y los dispositivos en la representatividad de las cantantes negras brasileñas
- 67. Laura Lorena Feijoó** (Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes): El cuerpo en la danza contemporánea independiente en relación con las regulaciones del deseo y el placer
- 68. Silvia Fernández Ferreira** (Universidad Nacional de las Artes): Una invención afectiva y a distancia. Tensiones de un imaginario de lo oriental en el estudio de dos casos de artistas contemporáneas argentinas
- 69. Lorenzo González Baltazar** (Universidad Nacional de Misiones - Universidad Nacional de las Artes - CONICET): Memorias en las producciones artísticas de las comunidades Mbya Guaraní de Misiones, Argentina
- 70. Bruno Juliano** (Universidad Nacional de Tucumán): Pensamiento por imágenes, pensamiento por superficies. La historia no narrada del arte abstracto en Tucumán (1960-2020)
- 71. Diego N. Massariol** (CONICET - Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes): Diálogo arte-ciencia en investigaciones artísticas contemporáneas de decolonización semiótica
- 72. Luciana Milomes y Mónica Valles** (Universidad Nacional de La Plata): La interpretación musical de cámara como proceso interactivo entre los músicos
- 73. Eduardo Molinari, Florencia Fernández Frank y Nelda Ramos** (Universidad Nacional de las Artes): Estar-siendo revuelta

74. Melba Pineda García (Universidad de Sevilla): Shibulama, conocimiento sobre los árboles y las palmas en las culturas ancestrales del Caribe colombiano: un estudio etnohistórico y artístico

75. Elena Pontnau (Universidad Nacional de las Artes - Universidad Provincial de Córdoba) y **Sonia Vázquez** (Universidad Nacional de las Artes - Universidad de Buenos Aires): Insurrección en las artes populares. Descolonizando las prácticas heteronormativas en las danzas folklóricas y el tango

76. Sandra Reggiani (Universidad Nacional de las Artes): *Impreso en el aire*. Dispositivo performático de improvisación

77. Julieta Ríos (Universidad Autónoma de Entre Ríos): Porque son perros. Resemantización en la representación artística peruana contemporánea

78. Nicolás Ruarte (Universidad Nacional de las Artes): La obra de arte en la época de su generatividad técnica

79. Nora E. Testa, Mónica V. Casanoves, Mónica P. Domínguez y Adriana A. Flores (Universidad Nacional de Rosario): Los rastros del sincretismo cultural en la producción del arte textil contemporáneo en América Latina

80. Marcelo Velázquez (Universidad Nacional de las Artes): Hacer/producir las prácticas: dirección teatral, puesta en escena e investigación en artes

2.4. INSCRIPCIONES ARTÍSTICAS EN LOS PROCESOS DE RECUPERACIÓN DE LA CULTURA

DEMOCRÁTICA

81. Danila Desirée Nieto (Universidad de Buenos Aires): Género y controversias: tres casos para un estudio comparado en el arte contemporáneo (1989-2021)

82. José Luis Jofré (Universidad Nacional de San Luis): Recepción del Kintsugi como arte de reparar heridas en Nuestra América

83. Carlos Servat, Eugenia Castillo, Eva Kolovcevic y Marilina Panaccio (Universidad Nacional de las Artes): Principios productivos en la elaboración de vitrales

EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA

3.1. ECOSOFÍAS DEL ARTE: COMPOSTAJE, BIODIVERSIDAD Y MATERIALIDADES ARTÍSTICAS

84. Alfredo Aracil y Laila Calantzopoulos (Museo de Arte Moderno): Las 3 ecologías. Redes de biodiversidad cultural en el campo de la mediación

85. Noelia Billi (Universidad de Buenos Aires - CONICET): Atravesar y compartir mundos. Observaciones sobre arte, ambiente y materialidad

86. Rosadina Güere Ticona (Universidad Nacional de las Artes): Reconexiones: revitalizando vínculos culturales y naturales a través del arte y la ecosofía

87. Celeste Sánchez Saenz de Tejada (Universidad Nacional de las Artes): Bioarte, Ecosistemas y Sustratos. Proyecto de Investigación

88. Mariana Santángelo (Universidad Nacional de las Artes, Universidad Nacional de San Martín) y **Guadalupe Lucero** (Universidad Nacional de las Artes, Universidad de Buenos

Aires, CONICET): La cuestión del territorio y la metáfora musical en *Habitar como un pájaro*, de V. Despret

3.2. GLOCALIZACIÓN DE LOS AFECTOS Y REVISIONES DE LA CIENCIA A TRAVÉS DE LAS ARTES

89. Mauricio Antonio Cerbellera (Universidad Nacional de Córdoba): El dibujo, brújula para aproximarse a la naturaleza. Representación y experiencia en la obra de Irene Kopelman

90. Virginia D'Angelo (UNA Artes Visuales), **Betina D'Angelo** (UNA Área Transdepartamental de Formación Docente - Artes Visuales), **Miriam Kirzner** (UNA Artes Visuales) y **Oscar Marchetti** (UNA Artes Visuales): Adaptación del Método Biográfico Narrativo. Una glocalización para investigar sobre la propia obra

91. Julia González Narvarte (Universidad de Buenos Aires): Zonas extractivas y nuevas alianzas en la filmografía de Kleber Mendonça Filho

92. Andrea Yurcic (Universidad Nacional de Cuyo - Universidad Nacional de Rosario): Consideraciones epistemológicas para una investigación artística en música a partir de Donna Haraway. Una reflexión disciplinar como aporte para una ciencia glocalizada

3.3. ARTES, SUSTENTABILIDAD Y TECNOLOGÍA

93. Juan Banegas (Red de Gestión Cultural Pública de Córdoba): Análisis del impacto social, económico, ambiental y cultural de los eventos artísticos culturales. Indicador de huella de carbono

94. Laureano Correa (Universidad Nacional del Sur): La maquinización del gesto creativo y los saberes como condición de los procesos psíquicos y colectivos en el capitalismo cognitivo: ¿nueva constitución del *ethos*?

95. Marisa Ippolito (Universidad Nacional de las Artes): La voz narrativa en jaque: lo identitario en la inteligencia artificial

96. Fabián Esteban Luna (Universidad Nacional Tres de Febrero): Circuitos aurales y paisajes sonoros

97. Pablo Paupy, Pablo Tabla, Federico Elfi, Jorge Torga y Darío Huggenberger (Universidad Tecnológica Nacional): Determinación de la constante elástica de la tapa de un violonchelo

98. Guillermo Perna (Universidad Tecnológica Nacional, Universidad Nacional de Quilmes, CONICET, Universidad Nacional de las Artes): El algoritmo como germen de la producción sonora

3.4. FUSIONES INTERMEDIALES: ALIANZAS Y DESENCUENTROS

99. Joaquín Cardoso (Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes): McLuhan, intermedialidades e inmersión: roles de artistas

- 100. Pablo Ceccarelli** (Universidad Nacional de La Plata): Del cine de los orígenes al teatro en virtualidad: un puente posible
- 101. Silvana Gabriela Calzia, Jesica Fabiana Heit, Gimena Marisol Huck y Leticia Ríos** (Instituto Superior de Formación Docente Carolina Tobar García): Prácticas artísticas intermediales en territorio. Experiencias democratizadoras del conocimiento en torno a la producción artística y a la enseñanza de las artes
- 102. Alejandra Rondón** (Universidad Nacional de las Artes): Copi entre el umbral y el espejo
- 103. Gabriela Carina Sciascia y Guadalupe Cristina Pultera** (Universidad Nacional de las Artes): La actualización del lenguaje escénico mediante el teléfono celular
- 104. Fabián Sguiglia** (Universidad Nacional de Quilmes): Cuerpo, datos y desmaterialización: diseño de la instalación audiovisual TOKEN::MNT
- 105. Silvina Szperling** (Universidad Nacional de las Artes): Modos de la corporalidad en la puesta en escena cinematográfica. Estudio de caso: *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975)
- 106. María Sol Vázquez** (Universidad Nacional de las Artes): Pensamiento coreográfico y escritura: un estudio entre escritura en código programático y danza

Palabras preliminares

María Valdez

En los últimos diez años, la reubicación del arte y de la producción artística en el ámbito académico trae aparejada una pregunta que nos importa instalar como problema: ¿es posible pensar la producción artística como producción de conocimiento e investigación? Es por eso que propusimos un congreso de y en investigación artística y no sobre artes, y esto nos impulsa a reflexionar acerca de las condiciones sociopolíticas y económicas que hicieron posible esta reconfiguración de campos semánticos mutuamente excluyentes, pero también a alertarnos sobre los supuestos ideológicos que las nuevas articulaciones entre arte, ciencia y tecnología implican en el contexto de las configuraciones neoliberales. En 2023 se cumplieron 40 años de recuperación de la vida democrática en Argentina.

Consecuentemente, un hecho tan vital y definitivo invocó y convocó a los derechos humanos como una condición *sine qua non* de la vida democrática. No podría ser de otra manera. La construcción de la vida política de la comunidad es un hecho trascendental, y son las artes las mediadoras estéticas para estas edificaciones únicas, potentes y reparadoras. Las artes siempre median la libertad como territorio ineludible de los afectos y de los cuerpos comprometidos. Por eso, el congreso estuvo atravesado, en su carnalidad y en su latencia, por esta conmemoración fundamental. Del mismo modo, no podemos pensar la vida democrática sin los derechos humanos. Nuestro devenir ha sido y es signado por la defensa reparadora de los derechos humanos como bastión insoslayable de la vida. Y ellos son, asimismo, vigorizantes únicos de los recorridos a través de la memoria. La memoria ligada a nuestra historia, a nuestros dolores y a nuestra persistencia en la verdad y la justicia. El ejercicio de la memoria es, por ende, una potencia transformadora de la imaginación y la creación de otros futuros posibles y de la puesta en común de lo que somos. Democracia y derechos humanos son solo posibles en un mundo afable que nos

piense en armonía y sustentabilidad con el planeta que nos alberga: atender las relaciones entre las artes, la ciencia y la tecnología forma parte de los problemas estéticos planetarios de la inclusión y la supervivencia de nuestra humanidad. En tiempos complejos, cuando los derechos humanos, el derecho a la educación, a la cultura y a las artes, a la libertad para todos, todas y todes aparecen amenazados por propuestas sombrías, negacionistas y totalitarias, es menester que vivifiquemos y trabajemos un tejido de inclusión y contención colectiva. Ahí es, justamente, donde las artes operan una puesta en común sensible, que enlaza la potencia de los cuerpos y el compromiso de una politicidad fecunda. La tercera edición de Revueltas del Arte constituyó una insurrección amorosa de la democracia y los derechos humanos como linaje artístico en un mundo sostenible, donde la creación y la investigación en, desde y para las artes apuesta a un futuro más promisorio, interseccional y libre.

Presentación de las actas

Lucía Rodríguez Riva

En octubre de 2023 se realizó en la Ciudad de Buenos Aires el III Congreso Internacional de Artes Revueltas del Arte. Fue un espacio de reunión e intercambio entre artistas, docentes, investigadores y estudiantes de artes, tanto de Argentina como de la región. El nutrido programa del evento dio cuenta de la importancia que cobran las investigaciones en y desde las artes. El III RDA se convirtió así en un valioso ámbito de encuentro para compartir experiencias y avances con colegas de todo el país y de Latinoamérica. En ese intercambio, vale destacar la pluralidad de propuestas y perspectivas. También la sintonía en la preocupación sobre el lugar de las artes en la sociedad y su papel en la constitución de identidades y memorias.

Al celebrarse el III RDA en el año del 40.º aniversario del regreso democrático, este constituyó un eje central del evento. Esa transición no fue ni inmediata ni completa de una vez y para siempre, sino que implicó la paulatina conquista de derechos sociopolíticos. Reconocerlos y analizar la manera en que las artes, la cultura y la educación ocuparon papeles cruciales para esa recuperación fue una de las ideas centrales, acogida ampliamente por quienes participaron en el encuentro científico.

El III RDA propició, a partir de una propuesta amplia que giraba en torno a tres grandes ejes, una variedad de enfoques y asuntos. Algunas de las temáticas que tuvieron mayor presencia fueron el cuerpo en las artes, el lugar de las infancias y la relación con el medio ambiente. Dado el número de ponencias que abordaron estas cuestiones, es evidente que se trata de preocupaciones acuciantes. Asimismo, en vez de disponerse por áreas disciplinarias, la organización de las ponencias giró en torno a grandes zonas de trabajo, con distintas

derivas. De este modo, nos interesaba promover la confluencia entre investigadores provenientes de distintos campos, pero con preocupaciones afines.

Dado el aniversario principal, el primer eje de trabajo propuesto fue sobre **Artes, democracia y derechos humanos**. Aquí nos interesaba reconocer aquellas experiencias ligadas a tres líneas principales. Por un lado, los derechos humanos y la inclusión sociopolítica (como el matrimonio igualitario, la identidad de género, la interrupción voluntaria del embarazo, la asignación universal por hijo, entre muchas otras) y el rol que el arte tuvo en esos procesos. Por el otro, las infancias, puesto que el enfoque hacia ellas ha cambiado sustancialmente y las artes contribuyeron de modo activo a expandir ese cambio de panorama. Finalmente, la perspectiva de género, que impulsó la visibilidad de todo aquello que escapa al paradigma heteropatriarcal e impulsa así un nuevo reparto de lo sensible.

El segundo eje fue **Artes, investigación y producción de saberes**. La UNA viene impulsando y apoyando, de diversos modos, las investigaciones artísticas: es decir, no aquellas que tienen el arte como objeto, sino que producen conocimiento y reflexión desde la propia práctica artística. En función de ello, planteamos cuatro subejos de trabajo. Primero, las poéticas del cuerpo, la identidad y la memoria. Segundo, las vías en que pedagogía, arte e investigación se intersecan para producir prácticas emancipatorias y nuevas formas de construcción de los saberes. Tercero, los decolonialismos artísticos: los modos en que nos representamos y pensamos por fuera de las influencias eurocéntricas. Cuarto, la manera en que las historias (las artístico-disciplinares, la social, la política) se relacionaron con la cultura democrática.

El tercer eje estuvo dedicado a un área en expansión: **Artes, ciencia y vinculación tecnológica**. El primer subeje está orientado a las ecosofías del arte, esto es, a las prácticas que ponen en el centro las potencialidades de lo material, para exponer los límites entre naturaleza y cultura. El segundo, a las revisiones que se producen en la conjunción entre

afectos, ciencias y artes, los medios a través de los cuales se construyen saberes colectivos que escapan a la tradicional configuración de conocimiento. El tercero ubica el foco en la sustentabilidad como condición necesaria para la relación del arte y la cultura con la naturaleza y, por lo tanto, como un desafío primordial. Finalmente, el cuarto se ocupa de la intermedialidad como espacio de búsqueda e indagación sobre los propios medios.

En Argentina durante el 2024, observamos con enorme preocupación que consensos asentados en nuestra sociedad (sobre la importancia del Estado y de lo público, la defensa de los derechos humanos, la educación como promotor social y cultural, entre tantos otros) son objetados, vilipendiados, atacados. Por eso, hoy —como siempre, más que nunca— merece la pena recuperar y dar valor a nuestra historia, particularmente a los modos en que las artes participaron en la construcción colectiva de la vida democrática, expandiendo las sensibilidades para la creación de nuevos paradigmas.

Esperamos que la publicación de estas actas recupere el espíritu de cordial intercambio que habitó durante el III RDA y que abone el camino de presentes y futuras pesquisas para una vida democrática en el más amplio ejercicio de las libertades.

CONFERENCIA

Poéticas en lucha. Utopía y resistencia

Cristina Híjar González

(Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas,
Instituto Nacional de Bellas Artes)

RESUMEN: Dar cuenta de una realidad que lucha incansablemente por hacerse visible, mantenerse y ubicarse dentro del discurso social desde los márgenes de la hegemonía, en todos los niveles y ámbitos, resulta una tarea necesaria e indispensable para múltiples comunidades y sectores sociales, víctimas y sobrevivientes de agravios mayores, y en lucha por la vida contra los megaproyectos devastadores, las desapariciones forzadas, las violencias de género, la criminalidad institucionalizada, la precarización y el mal vivir como única opción de futuro.

Lo indecible por otros medios encuentra en la vía poética su posibilidad de expresión y comunicación. Creatividad e imaginación son los dos recursos y desafíos presentes para comunidades urgidas de significación. El reto es mayor frente al compromiso de alterar los universos de sentido para construir otros. De ahí la gráfica urgente, los bordados, los murales, las canciones, la literatura, la danza para interpelar y con-mover.

Afectar la dimensión afectiva de lo social se plantea como urgente y necesario para sujetar un proyecto político alternativo al desastre actual. La dimensión estética está en disputa.

Palabras clave: Poéticas; Praxis estética; Arte; Utopía; Resistencia.

Este texto es elaborado en medio de la peor crisis humanitaria en la historia de mi país, México. Las cifras de muerte y violaciones a los derechos humanos son inconcebibles, pero dolorosamente reales, y para muestra, baste un botón: más de 120000 desaparecidos, más de 100 colectivos de familiares buscadores, más de 2400 fosas comunes reconocidas por el

Estado mexicano, y suma, y sigue. Frente a este panorama, ninguna disciplina, conocimiento o actividad humana se salva del deber de memoria y de la obligación de dar testimonio de los tiempos infames. No mientras el derecho a la vida, el más elemental de los derechos, siga pendiendo de un hilo. Sin embargo, y pese a todo, los “paisajes insurrectos” (Reguillo, 2017) siguen apareciendo y suscitan impulsos, deseos colectivos, contagios, polifonías.

Dar cuenta de una realidad que lucha incansablemente por hacerse visible, mantenerse y ubicarse dentro del discurso social desde los márgenes de la hegemonía, en todos los niveles y ámbitos, resulta una tarea necesaria e indispensable para múltiples comunidades y sectores sociales, víctimas y sobrevivientes de agravios mayores y en lucha por la vida, contra los megaproyectos devastadores, las desapariciones forzadas, las violencias de género, la criminalidad institucionalizada, la precarización y el malvivir como única opción de futuro.

La producción de conocimiento, cualquiera que este sea, no puede realizarse al margen de este contexto. Hemos ido descubriendo la necesidad de la multidisciplinariedad para aproximarnos a realidades tan complejas. Esto exige adentrarnos en análisis y reflexiones que rebasen los cotos disciplinarios para procurar entender y dar sentido a nuestras propias reflexiones y posibles aportes.

El presente texto está estructurado en puntos problemáticos que considero necesario atender para hablar, finalmente, de producción artística, de la relación entre arte y política, de la responsabilidad social que conlleva el trabajo con la dimensión estética si la pretensión es la afectación de esta para producir nuevas subjetividades, promover nuevas relaciones sociales a partir de otros sentimientos, sensaciones, afectos y sensibilidades, que produzcan ideas y mentalidades desafiantes de los tiempos infames, y estén acordes con las luchas por una realidad social y política digna del buen vivir.

1. Necesario partir de la caracterización del momento histórico. Se fue el tiempo de las transformaciones radicales: las revoluciones o los procesos de liberación nacional, y más aún, parece que no hay referentes suficientes que nos inspiren o ejemplifiquen que otro mundo es posible. “Democracias de seguridad nacional”, propone Franz Hinkelammert, como el régimen político prevaleciente: “se basa en la negación de cualquier alternativa, en la negación de la esperanza, estabiliza a las sociedades por la desesperación” (1996, p. 9); tiene, para ello, apariencia democrática: partidos políticos, elecciones, gobiernos dizque representativos, con poderes diferenciados y supuestamente autónomos, todo en los límites del parlamentarismo y de la política programática. Nelly Richard propone la definición de “democracia de los acuerdos” para hablar del tránsito de la dictadura a la “democracia”, siempre entre comillas, en Chile. En México, López Obrador lo reduce a una frase: “abrazos y no balazos”. Todo en el “marco de la ley”, como si las leyes fueran sinónimo de justicia. El desastre está a la vista. Nuestros gobiernos, calificados como “democráticos” en este limitado

marco, cumplen con los designios de los organismos financieros internacionales, adelgazan el Estado y a los bien intencionados, administran e impulsan el asistencialismo como bandera de Estado. Y nosotrxs, las mayorías, nos descubrimos instaladxs en “la cultura de la desesperanza”, con el “échale ganas” como única orientación vital y reproduciéndonos en la contingencia permanente como mejor podemos.

2. Tenemos al menos dos alternativas: o nos ubicamos dentro del individualismo brutal que nos plantea la ideología neoliberal con todo lo que nos “ofrece”, que ni siquiera está garantizado si retomamos la precisa categorización de Martin Hopenhayn (1995) desde los años 80, entre provisorios y precarios, o nos ubicamos dentro de los desertores de la indiferencia, conscientes de nuestra humanidad y de la dimensión común, colectiva, de nuestra existencia, para imaginar y plantear alternativas no solo al desastre político, con la desertión de las masas y del Estado todo, sino frente a la destrucción del planeta, objeto del capitalismo voraz por despojo.

3. Esto tiene que ver con preguntarnos qué hacemos, para qué, para quién y con quién, en el cuestionamiento planteado por el Grupo de Arte Callejero (2009) en una simple frase: si queremos afectar más allá del m² que tenemos alrededor, resulta indispensable problematizar e historificar todo lo que hacemos, descubriendo su posibilidad de teoría, una tarea indispensable para darle la vuelta al pragmatismo coyuntural y sin mayores consecuencias.



Imagen 1 – Glorieta de las Mujeres que Luchan, 5 de marzo de 2022. Foto: Cristina Híjar

4. Dos consignas de Hinkelammert (1990) han orientado mis reflexiones desde hace tiempo, la primera: “frente a la desesperanza, la utopía”. Necesario imaginar otros horizontes, desear otras realidades, distinguir lo imposible de lo posible mediante el filtro riguroso de nuestras realidades; plantear, con la crítica de la razón utópica, utopías de reconstrucción y no de evasión. Frente a este panorama sociopolítico, ni la racionalidad positivista parece suficiente, ni el irracionalismo, con sus mil vías de escape, incluida la indiferencia y la anomia social destructora de todo vínculo, se plantean como posibilidades de reconstrucción. Es necesario recuperar la capacidad de imaginar, atreverse a concebir lo imposible para así recién descubrir lo posible; retomar y ejercitar el pensamiento utópico en el sentido de que la utopía organiza y fecunda, desde el futuro, prácticas transformadoras en el presente. La utopía, planteada así, es fuente de inspiración y de acción. Y aquí, el arte, por su posibilidad de plantear otras realidades, tiene un enorme campo de acción posible. Saint-Simon, socialista utópico del siglo XVIII, daría a los artistas la responsabilidad de proveer la pasión general.

5. Esto tiene que ver con la segunda consigna: “la política como el arte de lo posible”, en el sentido de la redefinición de lo político a partir de su ejercicio y práctica, como atestigüamos desde fines del siglo pasado con el llamado movimiento de movimientos: el movimiento Occupy, la Primavera Árabe, el 15M, las movilizaciones indígenas en Nuestramérica, etc., hasta casi ayer con los Indignados chilenos, en 2019. Es decir, la ciudadanización de la política, de “los nadie”, de “los sin rostro”, de “los cualquiera”, tal como define el ecuatoriano Bolívar Echeverría (1996) a lo político: la capacidad de decidir y dar forma a lo social; lo político y el actuar político cotidiano a partir de nuestra conciencia como seres sociales; la construcción social como asunto de todos y condición indispensable para constituirnos en comunidad con capacidad de agencia.

6. Ante la ausencia y la dificultad de los grandes proyectos transformadores, nos queda construir alternativas, enfrentar “microdesafíos cotidianos” en comunidades organizadas, cooperativas, colectivos de apoyo mutuo y emprendimientos de distinto alcance. “El cambio social empieza a relacionarse cada vez más con la capacidad de hacer que con la conquista del poder”, nos plantea Raúl Zibechi (2005). Poder-hacer construye, en tanto práctica política real y concreta, otra relacionalidad social acorde con lo que anhelamos.

7. El ejemplo más grande de este poder-hacer es el movimiento indígena zapatista: territorio, autonomía, relaciones sociales nuevas. Pero también las villas argentinas organizadas, empeños de los que da constante cuenta La Garganta Poderosa o la cooperativa La Voz de la Mujer, de migrantes paraguayas y bolivianas en Buenos Aires, o aquellos emprendimientos limitados, pero efectivos, para la comunidad que los construye y los acoge. “Soy porque somos” concluye una compañera de La Voz de la Mujer. Es imperativo construir lugares sociales y no solo espacios de contacto efímero; el “ser con” más que el “estar con”. El espacio social solo existe en la medida en que es practicado y esto requiere creatividad.



Imagen 2 – Despedida a la Travesía por la Vida del EZLN, en el Zócalo de la Ciudad de México, 3 de mayo de 2021. Foto: Cristina Híjar

8. ¿Qué pueden hacer los trabajadores del arte y de la cultura para hacer del arte una fuerza actuante en lo social? De inicio, aprovechar al máximo la licencia social otorgada a la producción artística para construir y proponer otras realidades a partir del impulso creativo de la imaginación, para develar y anticipar, con-mover con y por la proposición de otros y nuevos sentidos, otros relatos, otra narrativa histórica, otros deseos acordes con la anhelada plenitud humana. Hay un bello libro de Vir Cano (2022) en donde crea breves textos a partir de palabras, ordenadas en orden alfabético, que son verbos-acción-prácticas del desacato. Entre ellos y con la letra V, dice: “Vivir, allí donde lo invivible se combate con más vida, con otras vidas, con otras maneras de habitar la vida-muerte-en común...”. “Nuestra lucha es por la vida” y “hasta que la dignidad se haga costumbre” son las consignas orientadoras del Congreso Nacional Indígena y del Concejo Indígena de Gobierno, en México.

9. Necesaria la acción colectiva contenciosa, pero también la movilización cultural, entendida como reunión organizada de prácticas, saberes, legados, principios, memoria, que dan lugar a procesos de subjetivación personales y colectivos, por la suma de identidades convocadas que no separan, sino que integran una identidad colectiva nueva, quizá intermitente y cambiante, pero emergente e instituyente de otra cosa. En este sentido, los movimientos sociales no solo movilizan recursos materiales y culturales, también los crean.
10. Y todo esto tiene que ver con la rebeldía, no como cualidad abstracta, sino como prácticas de resistencia con sus formas concretas, materiales y simbólicas, de relacionalidad social (Rhina Roux, 2002). Dice Ma. Inés García Canal (2004) que la resistencia es disruptiva porque constituye una ruptura abierta a lo posible y a lo imaginado; cuestiona al pasado y fisura la memoria porque es “un acto presente contra el presente”. Provoca nuevos actores, nuevas mentalidades, nuevas relaciones sociales; anticipa y propone, abriendo un tiempo por venir. “Solo desde la resistencia es posible crear nuevas formas de decir y nuevas formas de ver”. La dignidad rebelde cumple 30 años en México = poder-hacer haciendo.
11. Pasar de la sola reacción afectiva a la implicación ético-política pasa por el pensamiento crítico. Enorme reto para las producciones artísticas sembrar esta semilla, apelar a la conmoción afectiva, en su doble acepción: afectar y ser afectado, que deseablemente derivará en acción política. Como acto de comunicación perlocucionario, cada NO, cada disenso, es un acto político que requiere de continuidad.
12. Nuestro ámbito es el de la dimensión estética (sensaciones, sentimientos, emociones, mentalidades e ideas) en donde sucede la constitución de una lógica otra de conformación del sujeto; es un conocimiento complementario necesario, constitutivo de lo humano, para aprehender la realidad. Es el conocimiento sensible y sus límites son el dolor y el placer.

13. Nuestra pretensión: movilizar la dimensión afectiva de lo social para contribuir a generar comunidades político-afectivas con capacidad de agencia. Transformar tanto las condiciones materiales como las subjetivas de la realidad social exige poner en práctica los nuevos verbos-acción que hemos aprendido: sentipensar, corazonar; el amor intelectual de Spinoza: emotivo-cognitivo, éticamente relevante, con la razón apasionada por delante y el amor como máquina creativa, para reconstruir las condiciones emocionales de la solidaridad.

14. Historificar nuestro quehacer y nuestras prácticas, problematizarlo todo, con una praxis estética que no es otra cosa más que reunir, en nuestro caso, la producción artística con la reflexión histórica, las disputas presentes, la crítica y la memoria como necesidades histórico-sociales sin las cuales no puede haber claridad frente a los desafíos enfrentados: dónde, cuándo, para qué, con quién, hasta dónde, etc. Pasar de lo defensivo a lo propositivo, a lo constructivo, pasa por la organización.

15. Afectar todo el proceso para generar procesos de subjetivación estético-políticos opuestos a la subjetividad propuesta por el discurso social hegemónico, limitada a la individualidad, en una carrera personal llena de obstáculos, en la que solo los más vivos triunfarán o, al menos, no sucumbirán en el camino.

16. Lo indecible por otros medios encuentra en la vía poética, planteada como la intervención que transforma algo de no-ser a ser, la posibilidad de expresión y comunicación para comunidades y sectores sociales agraviados. La poética con su gran recurso: la verosimilitud, que refiere a lo posible y necesario. Ese es el gran recurso de la realidad artística; “lo ideal ha de ser superior a la realidad” (Híjar, A., 2001, p. 36) y la imaginación creadora amplía así el principio de realidad. Referimos a la producción artística como producto racional, no racionalista, en situaciones concretas y con implicaciones ético-políticas.

17. ¿Por qué poéticas en lucha? Porque no solo se trata de ganar y producir un lugar y un sujeto colectivo de enunciación, sino de mantenerlo y de innovar medios y modos del decir, sobre todo cuando la palabra ya no es suficiente para provocar el reconocimiento a lo que importa más allá de los círculos de convencidxs. Hablamos de lucha en la significación por la construcción social de la realidad, de contribuir a ese “conocimiento que mueve y

movimiento que conoce [...] que aumenten la racionalidad sin mutilar el poder inventivo del deseo” (Bodei, 1994, p. 186), ese deseo colectivo en búsqueda de sus cauces de expresión.



Imagen 3 – Huellas de la Memoria. Foto: Cristina Híjar

18. El arte ES arte, ni mimesis ni representación, ni reducido a la forma y el contenido, sino potencia y posibilidad de erigir otra realidad: la artística, con sus propios recursos, medios técnicos y posibilidades. Las formas artísticas no son la vida, pero provocan sentimientos vitales, plantearía Bakunin (Reszler, 1974), y de eso se trata, el arte incorporado a la vida y el derecho a la creación como un derecho de todos, dirán los anarquistas. El otro arte, lo llaman lxs zapatistas.

19. Vivimos acontecimientos que siguen aconteciendo como producto de agravios sociales y de agravios de procedimiento. Siempre menciono una frase del poeta Eduardo Vázquez: “no hay lugar para lxs desaparecidxs que no sea entre nosotrxs” y así respecto a los feminicidios, a lxs asesinadx por defender la tierra y el territorio, lxs periodistas, lxs jóvenes desaparecidxs o asesinadx en busca de empleo. En el maravilloso libro de Pablo

Russo sobre las acciones estético-políticas por la aparición de Julio López, nos advierten: no desaparezcamos para lxs desaparecidxs.

20. Advertir la potencia afectiva y efectiva de ciertas producciones —como *Las Tesis*, *El violador eres tú*, o *Vivir Quintana*, *Canción sin miedo*, o los escraches—, recursos muy efectivos de educación política y de participación ciudadana; romper la barrera entre creador y espectador para generar, mejor, “sistemas expresivos”.

21. La dimensión estética está en disputa. Seguimos ubicados en lo extraordinario e incapaces de construir una tendencia todo el tiempo operante y presente: una práctica cultural de oposición efectiva para generar un cambio de piel y provocar un clima social favorable y generalizado. Estamos en un entre, en un tránsito ¿hacia dónde?, en un momento permanente de drama social que exige la reunión de los actos reales (la movilización, la protesta) y los simbólicos, materializados en formas (que pueden incorporar los recursos artísticos), constantes de interpelación que remiten a esa realidad extracotidiana, que se asoma en espacios sociales libertarios que, aunque escasos, albergan y cobijan a los cuerpos aliados (“una gota con ser poco, con otra se hace aguacero”, canta Viglietti en su *Milonga de andar lejos*). Trabajar por una producción artística que sea prólogo y no epílogo de las luchas.

22. Nuevos y otros lugares de enunciación, nuevas formas de argumentación, nuevxs sujetxs, para cambiar tanto las relaciones materiales como los universos de sentido y los imaginarios sociales. ES posible. Y para ello se generan, a veces sin querer, como en las campañas gráficas lanzadas en la red, “máquinas colectivas de expresión” y “dispositivos colectivos de enunciación” (Piccini, 1993) que, en su potencia y accionar, develan la falsa contradicción entre lo individual y lo colectivo, pero que tienen que materializarse, radicalizarse y poner el cuerpo.

23. La utopía está presente, esa que nace desde la entraña misma de la realidad, que organiza desde el futuro o desde el ideal, que opera como impulso vital en el presente (prácticas y acciones), cuando hay claridad histórica para el largo plazo exigido. Otro mundo es posible cuando la condición utópica se torna histórica a partir de un deseo colectivo

dominante. Ser “utopista por exceso de realismo y no por ingenuidad”, dice Horacio Cerutti (1991, p. 26).

24. Responsabilidad de lxs trabajadorxs del arte y la cultura alimentar la dimensión estética de la utopía con imágenes, cantos, relatos, danzas, plenos de dimensión imaginativa anticipatoria. Raúl Vidales plantea: “Si la revolución es una praxis creadora y por tanto implica siempre una incursión en lo inesperado, en lo incierto y, así, en lo imprevisible, cierta anticipación imaginativa, allí donde el conocimiento y la previsión científica basada en él se detienen, es inevitable e incluso necesaria” (1991, p. 55). Por su parte, Mario Payeras (1996, p. 45), el escritor, poeta y comandante guerrillero guatemalteco, dirá que el deber de los luchadores sociales es asediar la utopía.

25. Imperativo asumir la propuesta de Marcelo Expósito respecto a la no reconciliación con el mal vivir, como principio estético que tendría que dar lugar a una radicalización subjetiva que provoque el gran paso de espectador a agente, para impulsar, todo el tiempo y en todo lugar, “prácticas creativas de re-existencia” (Albán Achinte, 2017) para inventarse cotidianamente la vida.

26. En términos de producción artística, conviene tener presente la advertencia de evitar el contenidismo y la repetición de signos agotados, limitados solo a imágenes descriptivas, de ahí la necesidad constante del ejercicio imaginativo y creativo, para producir nuevas formas de interpelación colectiva. Pero también, la reivindicación del panfleto. Nelly Richard (1971) habla del “panfleto útil”, como una acción pragmática para “incendiarlo todo”, como espacio pasional de interpelación directa que sigue siendo necesario.



Imagen 4 – Marcha por Ayotzinapa, Ciudad de México, 26 de septiembre de 2021. Foto: Cristina Híjar

27. Producir, entonces, no piezas ni obras de arte, sino artefactos-dispositivos-transformadores (Híjar, C., 2018) que, en su esencia y puestas en acción, integren el acto comunicativo, la dimensión colectiva, el principio de utilidad/servicio y la contribución al movimiento, tríada en la que ha insistido Expósito.

28. Esto es, pues, una invitación a radicalizarnos, a acuerpar las consignas tantas veces gritadas, a globalizar la esperanza, al sentir compartido con consecuencias. “Lento pero seguro”, dice el caracol zapatista, y qué mejor ejemplo que lo emprendido por ellos que cumplen ¡30 años! de resistencia fecunda, territorializada, pero expandida.

29. Concluyo con una cita que me motiva, de Amin Maalouf (Hernández, 2023, p. 243), respecto a la “nostalgia del porvenir”: de “todos los sueños que se han tenido y no se han realizado [...] en la que el acercamiento al pasado no es producto de una ‘identificación emocional o empática’, sino de la ‘contextualización y reflexión crítica’, en la que la historia es una hazaña de los pueblos. Y en la que no se pretende volver a ser lo que nunca se fue, pero sí lo otro que se puede llegar a ser”. Deseo, y utopía, con el filtro riguroso de la realidad, y alimentada también, por lo que ella nos muestra por momentos. “Memoria poética”, reflexionará un personaje de Kundera (1984, p. 218), que ampliamos a lo aún no vivido, pero que sabemos posible por los atisbos de lo que nos ha conmovido y ha “hecho hermosa nuestra vida”. Memoria ejemplar y literal en la lucha por la belleza, la verdad y la justicia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albán Achinte, A. (2017). *Prácticas creativas de re-existencia. Más allá del arte... el mundo de lo sensible*. Del Signo.

Bodei, R. (1994). La razón de las pasiones. Jarauta, F. (ed.). *Otra mirada sobre la época. Colección de Arquitectura 29*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/Librería Yerba/Cajamurcia, 175-190.

Cano, V. (2022). *Borrador para un abecedario del desacato*. Invertidas.

Cerutti, H. (1991). Utopía y América Latina. *La utopía en América*. UNAM, 23-34.

Echeverría, B. (1996). Lo político y la política. *Chiapas*, 3, 7-17.

Expósito, M. <https://marceloexposito.net/>

GAC (2009). *Pensamientos, prácticas, acciones*. Tinta Limón.

García Canal, Ma. I. (2004). La resistencia. Entre la memoria y el olvido. *SITAC III: Resistencia*. Patronato de Arte Contemporáneo A.C. <https://sitac.org/publicaciones/sitac-iii-resistencia>

- García Navarro, S. (2006). El fuego y sus caminos. Longoni, A. y Bruzzone, G. (eds.). *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo Editora, 333-364.
- Hernández, L. (2023). *La pintura en la pared. Una ventana a las normales rurales y a los normalistas rurales*. FCE.
- Híjar, A. (2001). Poética, razón y emoción. *Blanco Móvil. Filosofía y poética*, 83, 34-39.
- Híjar C. (2000). Utopías para caminar. Arte y utopía en América Latina. CENIDIAP, 75 108.
- Híjar C. (2018). De artefactos político-estéticos, performatividad y comunicación en la acción colectiva contenciosa por Ayotzinapa. Cornejo, A. (coord.). *Prácticas comunicativas y prefiguraciones políticas en tiempos inciertos*. UNICACH/CESMECA, 135-153.
- Hinkelammert, F. (1990). *Crítica a la razón utópica*. DEI.
- Hinkelammert, F. (1996). América Latina: la nueva rigidez del Estado. *Horizonte sindical*, 2.
- Hopenhayn, M. (1995). *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. FCE.
- Kundera, M. (1984). *La insoportable levedad del ser*. Tusquets Editores.
- Payaras, M. (1996). *Asedio a la utopía. Ensayos políticos 1989-1994*. Luna y Sol.
- Piccini, M. (1993). La sociedad de los espectadores. Notas sobre algunas teorías de la recepción. *Versión*, 3. UAM-X, 13-34.
- Reguillo, R. (2017). *Paisajes insurrectos. Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio*. Ned Ediciones.
- Reszler, A. (1974). *La estética anarquista*. FCE Colección Popular.
- Richard, N. (1971). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. Emisférica.
Recuperado el 22 enero 2024 de
https://www.academia.edu/38854888/Nelly_Richard_lo_politico_en_el_arte
- Roux, R. (2002). Dominación, insubordinación y política. *Herramienta, revista de debate de crítica marxista*. Recuperado el 21 enero 2024 de
<https://www.herramienta.com.ar/dominacion-insubordinacion-y-politica>
- Russo, P. (2010). *¿Dónde está Julio López? Prácticas estéticas en relación al reclamo de aparición con vida*. Tierra del Sur.

Vázquez, E. Los nuestros. En Híjar, C. (2019). *43Ayotzinapa un grito colectivo: comunicar, narrar, significar*. Discurso Visual, 43. CENIDIAP. Recuperado el 21 de enero de 2024 de <https://www.discursovisual.net/dvweb43/presentacion43.html>

Vidales, R. (1991). Dimensión utópica de la liberación. *La utopía en América*. UNAM, 47-73.

Zibechi, R. (2005). Espacios, territorios y regiones: la creatividad social en los nuevos movimientos sociales en América Latina. *Contrahistorias*, 5. Clío, 39-60.

CONFERENCIA

Las artes en tecnologías emergentes

Lucia Santaella (Universidad Católica de San Pablo)

RESUMEN: El arte que se realiza hoy con la ayuda de aplicaciones y sistemas de Inteligencia Artificial tiende a provocar muchas controversias, especialmente con la llegada de la Inteligencia Artificial Generativa, capaz de establecer alianzas sin precedentes entre humanos y máquinas. Este artículo tiene como objetivo discutir las cuestiones estéticas que surgen en torno a la naturaleza del arte. Para ello, se echa una mirada retrospectiva al uso de la inteligencia artificial antes de la Inteligencia Artificial Generativa y a las transformaciones más complejas que esta última está trayendo al campo del arte.

Palabras clave: Inteligencia artificial; Arte tecnológico; Controversias; Inteligencia Artificial Generativa; Transformaciones.

Introducción

Mi interés por el papel que la tecnología desempeña en las artes surgió muy temprano, desde los años setenta, durante mis estudios de posgrado, cuando fui alumna de los poetas concretos. Para ellos, la literatura es inseparable tanto de las otras artes como de los desarrollos técnicos y tecnológicos de su tiempo. En esa consideración, el pensamiento de los poetas concretos sintonizaba con Walter Benjamin (1970), para el cual la materialidad de los medios de producción funciona como uno de los índices más genuinos de las condiciones sociales del arte.

Dispensando el relato detallado del recorrido al que ese interés me ha llevado, algo a lo que ya dediqué atención en el artículo “Transfiguraciones artísticas del cuerpo tecnológico” (Santaella, 2014), saltaré al momento en que la explosión de las tecnologías digitales estaba

poniendo a disposición una plétora de medios, nuevas características y dispositivos, que los artistas no cesaban de explorar. La hipótesis que orientó la escritura de mi libro *Culturas y artes del post-humano* (Santaella, 2003, p. 27) suena bastante clara en relación con la concepción sobre el papel desempeñado por los artistas en el vórtice de las transmutaciones de todos los órdenes, que la revolución digital viene trayendo a la vida humana en sus más variados aspectos.

En tiempos de mutación, hay que estar cerca de los artistas. Por el simple hecho de que, parafraseando a Lacan, ellos saben sin saber que saben. Semejante a este, hay un dictum de Goethe que vale la pena mencionar: hay un empirismo de la sensibilidad que se identifica muy íntimamente con el objeto y así se vuelve, propiamente hablando, teoría. Es, de hecho, una especie de teoría no verbal y poética que los artistas crean en su aproximación sensible de los enigmas de lo real. Por eso, estoy movida por la convicción de que, en esta entrada del tercer ciclo evolutivo de la especie [séptimo ciclo, Santaella, 2022], tenemos que prestar atención a lo que los artistas están haciendo. Presiento que son ellos quienes están creando una nueva imagen del ser humano en el vórtice de sus actuales transformaciones. Son los artistas que nos han colocado frente a frente con la cara humana de las tecnologías (Santaella, 2003).

ARTES HÍBRIDAS

En función de ello, en uno de los capítulos de ese mismo libro (Santaella, 2003, pp. 176-180), fue ensayado un primer intento de clasificación de las tendencias de las artes tecnológicas, que entonces eran llamadas por el nombre de “ciberarte”. Buscando mantener las líneas de continuidad con las tradiciones de las que el ciberarte era derivado, fueron descritas las siguientes modalidades artísticas:

- (a) En la tradición de las artes computacionales de los años ochenta, el ciberarte incluía la imagen, su modelado en 3D y la animación, así como la música computarizada.
- (b) En la tradición de las *performances*, surgían las *performances* interactivas y las *teleperformances*.
- (c) La tradición de las instalaciones, videoinstalaciones e instalaciones multimedia se encaminaba a las instalaciones interactivas, las *webinstalaciones*, también llamadas *netinstalaciones* o ciberinstalaciones, que llevaban al límite las hibridaciones de medios, que siempre fueron la marca registrada de las instalaciones. Las

ciberinstalaciones ya se constituían ellas mismas en redes encarnadas de sensores, cámaras y ordenadores, todos interconectados a las redes del ciberespacio.

(d) En la tradición de los eventos de telecomunicaciones, aparecían, vía red, los eventos de telepresencia y telerrobótica, que permitían al usuario visualizar e incluso actuar en ambientes remotos.

(e) Bastante nueva era la inmersión en realidad virtual, cuando, en los sitios web en VRML, el internauta era transportado a ambientes de interfaces perceptivas y sensorias completamente virtuales. La realidad virtual podía también realizarse en cuevas digitales de múltiples proyecciones.

(f) Muchas de las tendencias integraban *software* de inteligencia artificial, como programas de redes neuronales. Cuando utilizaban *software* de vida artificial, emergía el arte genético, tanto el arte transgénico en su uso de técnicas de ingeniería genética ligadas a la transferencia de genes (naturales o sintéticos) a un organismo vivo, cuanto, en un sentido más amplio, el arte eco y biológico hace uso variado de recursos tecnológicos o incluso de conocimientos científicos para penetrar en el interior de procesos microbiológicos o macrobiológicos, de la naturaleza y del cuerpo humano.

Cuando se toma en consideración que ese levantamiento data de hace veinte años, se puede constatar que los artistas están siempre tan insertados en su propio tiempo que, en realidad, acaban por señalar los caminos del futuro. Esa convicción, mantenida por algún tiempo, llevó al seguimiento de tendencias cibertecnológicas que nunca dejaron de surgir. Así, en 2013, en la conferencia que pronuncié en el Seminario de Arte y Tecnología, realizado en Brasilia bajo la coordinación de Suzete Venturelli, busqué actualizar las tendencias esbozadas nueve años antes (Santaella, 2014). No se puede olvidar el gran giro que los equipos móviles, las aplicaciones de redes sociales y los avances de los recursos tecnológicos de los juegos instauraron en el universo digital, de modo que, en la primera década del milenio, nuevos paisajes mediáticos ya estaban completamente diseñados.

De hecho, no son pocos los especialistas que llaman la atención sobre la hibridación como característica fundamental de las artes y los medios de nuestro tiempo. En las palabras de Kamal Sinclair (2018a), en su artículo sobre “El Zeitgeist de los medios emergentes”, por ejemplo:

La principal diferencia entre el pasado y el presente se encuentra en el ritmo y la complejidad de la convergencia. La arquitectura comunicacional humana tiende a evolucionar a través de la convergencia de las tecnologías, culturas, conocimiento y formas. La convergencia actual está borrando las líneas entre el tecno, los juegos, las películas, el mundo hablado, la danza, la literatura, la música y el diseño sonoro, el teatro, las artes visuales, las ciencias de la percepción, la arquitectura, la física, la psicología, la sociología,

la biología, la religión y la medicina. Prácticamente, todos los campos del conocimiento están contribuyendo a esa convergencia.

Ante esto, la continuidad de búsquedas por clasificaciones de las tendencias de las artes en categorías parecía imposible. Sin embargo, no lo fue para algunos investigadores como es el caso de Sinclair (2018b), en su artículo extremadamente ilustrativo de las emergencias entonces actuales del arte tecnológico. Bajo el título de “Categorías de los medios emergentes”, las tendencias marcadas y debidamente explicitadas por el autor son las siguientes:

- (a) Juegos de realidad alternativa / Teatro inmersivo
- (b) Realidad aumentada / Realidad mixta
- (c) Historia bio-responsiva / bio-conectada
- (d) *Storytelling* de datos
- (e) *Docugaming*
- (f) Medios efímeros
- (g) Arte generativa e inteligencia artificial
- (h) Experiencias geolocalizadas o geoconscientes
- (i) Interfaces gestuales
- (j) Películas y libros interactivos
- (k) *Live cinema*
- (l) Experimentos olfativos
- (m) Medios digitales omnidireccionales
- (n) Historia participativa, co-creación, medios cívicos y *crowdsourcing*
- (o) Cine físico e internet de las cosas experienciales
- (p) Medios de asignación proyectiva
- (q) Medios digitales táctiles
- (r) *Storytelling* transmisión e inmersión conectada

(s) Realidad virtual

(t) Diseño colaborativo y práctica de arte social

En ese caso de los medios emergentes, los artistas los toman bajo su dominio y manipulación, extrayendo de ellos nuevas poéticas regenerativas de la sensibilidad perceptiva y cognitiva humana. El artículo contiene explicaciones sobre cada una de las tendencias, incluso con ejemplos y con enlaces para informaciones complementarias y más detalladas. De entre todas esas veinte tendencias, en lo que sigue me quedaré solo con una de ellas, el arte generativo de la inteligencia artificial, que es la tendencia más visible a partir de 2018. Ante todo, por lo tanto, valdría la pena pasar por una breve explicación sobre el desarrollo del arte de la inteligencia artificial (IA).

¿QUÉ ES LA IA?

Estamos lejos de definiciones consensuadas y satisfactorias de inteligencia humana y de conocimiento para que puedan ser comprendidos también los procesos de IA y de representación del conocimiento. Como consecuencia, surgieron varias teorías de IA no siempre coincidentes. Esto no ha impedido que las sociedades humanas se vean cada vez más sumergidas en algoritmos de IA.

En 1956, el término Inteligencia artificial (IA) fue acuñado por John McCarthy. Desde entonces, el desarrollo de este campo de investigación se ha dado en pasos relativamente lentos. Kaufman (2017) nos dice que, tres años después, en 1959, “Arthur Lee Samuel inauguró un subcampo de la IA con el objetivo de proveer las computadoras de la capacidad de aprender sin ser programadas, denominado por él *Machine Learning (ML)*”. Esto significa enseñar a las máquinas a aprender con ejemplos, buscando, así, inaugurar una técnica distinta de los algoritmos de programación tradicionales.

Entonces, en los años ochenta, el campo de las ciencias cognitivas pasó a adoptar una nueva visión de la inteligencia computacional gracias a la emergencia del conexionismo. Esta nueva visión de computación, basada en redes neuronales a semejanza de las redes neuronales del cerebro humano, se contraponía a la teoría representacional de la mente, vigente hasta entonces (Teixeira, 1998, 2000, 2004). Gracias a estos nuevos conocimientos, los científicos de la computación expandieron la idea de *Machine Learning* al proponer un proceso de aprendizaje de máquina basado en el punto de desarrollo que las redes neuronales tenían en la época. Después de eso, fue recién a principios de la década de 2010 que la IA explotó y empezó a avanzar a pasos de gigante. ¿Por qué explotó? Aquí está la cuestión.

Son tres factores, al menos, que responden a los avances obtenidos por la IA: el aumento del poder computacional, el *big data*, es decir, la disponibilidad de un gigantesco volumen

de datos, y el progreso de los algoritmos. De ahí deriva el *Deep Learning* (aprendizaje profundo = AP), que puede ser explicado con alguna simplicidad como operando con problemas de naturaleza práctica, relacionados con una tarea concreta. Estos son presentados a la máquina que, gracias a una red neuronal artificial, pasa a aprender a partir de ejemplos que le son dados y que los parámetros de la red neural van ajustando, por ensayo y error.

Por lo tanto, para simplificar, la IA puede ser definida como un área de la ciencia computacional que lleva a las máquinas a realizar tareas similares a aquellas desempeñadas por la inteligencia humana, tales como percepción visual, toma de decisión, traducción, reconocimiento de voz, procesamiento de lenguaje natural, etc. Para tener una idea, es suficiente examinar cuánto Google Translate ha evolucionado en los últimos años (Santaella, 2018). Lo que se tiene ahí es la automatización y expansión de capacidades cognitivas humanas a través de tecnologías de aprendizaje de máquina y computación cognitiva, avances recientes que conducen al entendimiento y la manipulación de datos y contenidos, sin que la máquina haya sido programada específicamente para ello.

Sin duda, los recursos propios de la IA se extienden hoy por una diversidad de actividades humanas. Los asistentes personales inteligentes organizan rutinas, los “automatizadores” de documentos ayudan en una variedad de tareas, los *softwares* analizan comportamientos *online*, los algoritmos son capaces de predecir el éxito de narrativas audiovisuales, el *software* avanzado orientado al reconocimiento perceptivo, el aprendizaje profundo (*deep learning*) para diagnóstico médico y el aprendizaje de máquinas para tratamientos de salud; el *software* para sistemas aéreos autónomos, etc. Y los avances no paran ahí. Lo que se prevé para un futuro no muy lejano es la superinteligencia, que viene siendo pronosticada por la inteligencia artificial fuerte. Por lo tanto, no es por casualidad que la IA también se haga presente en las artes, si no, veamos.

LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN LAS ARTES

No se puede negar que la IA se ha convertido en parte integrante de nuestro cotidiano desde la introducción, en 2011, de Siri, del iPhone, de Alexa, de Google, y, más tarde, del Watson, de IBM, que, en 2017, realizó el primer *trailer* de IA y, además, obtuvo una espectacular victoria contra el mayor maestro del juego Go. Son innovaciones resultantes de algoritmos, que pueden entender mejor los patrones de los datos visuales como reconocimiento facial y detección de imágenes, y procesar el lenguaje natural con una competencia mayor que las capacidades humanas para esas tareas.

Si se considera que estos algoritmos inteligentes pueden imitar el pensamiento humano, el razonamiento y la toma de decisiones, además de reconocer, sorprendentemente, emociones, los artistas están experimentando la co-creación del arte en asociación con los

algoritmos de IA. Es un hecho que los artistas siempre utilizaron la tecnología como una herramienta para sus logros. La diferencia ahora es que esos nuevos recursos tienen un poder igual, si no mayor, en algunos casos, al de los humanos, para incrementar las propuestas (Sinclair, 2018b).

Los usos artísticos de la IA van de los más simples a los más complejos. Según Sukis (2018), lo que los une es la búsqueda de emulación artificial por medio de las máquinas de la memoria, del lenguaje, del entendimiento, del raciocinio, del aprendizaje, de la expresión y del reconocimiento de patrones de los humanos. En 2018, las siguientes fueron las formas de utilizar la inteligencia artificial en el arte.

Transferencia de estilo. Las experiencias pueden ser tan simples como enseñar a las máquinas a entender y replicar el arte hecho por humanos. Esta técnica se denomina transferencia de estilo. Utiliza redes neuronales profundas para replicar, recrear y mezclar estilos de arte, por ejemplo, una mezcla entre dinosaurios y flores. Este tipo de transferencia puede también aplicarse a videos y músicas, cuando en ellas se mezclan géneros musicales con compositores más matemáticos como Bach, cuya obra presenta una estructura muy consistente de patrones que facilita la réplica por la IA. En el caso de la visualidad, el algoritmo cambia convincentemente la apariencia de una foto o video, lo que permite a los usuarios editar el contexto de la imagen de acuerdo con la situación del momento, del día, de la estación del año o del tiempo.

De la transferencia a la colaboración. El paso siguiente de complejidad va de la mera transferencia a la colaboración. En este caso, la IA entra como un socio. Entonces, la ideación de la obra y el proceso por el cual un algoritmo es construido para generar un resultado artístico se están convirtiendo en una forma de arte por sí misma. La IA no entra solo como colaboradora por procesar imágenes y sonidos a través de ecuaciones matemáticas. También puede “informar e inspirar a los artistas que quieren llegar a nuevas ideas, conexiones o patrones a través de un enorme conjunto de puntos de datos” (Sukis, 2018). Los artistas que buscan la colaboración de la IA no están imbuidos de competitividad. Se trata, mucho más, de una búsqueda, ante todo exploratoria, para el desarrollo de una nueva forma expansiva de la creatividad humana.

De la colaboración a la creación. El Laboratorio de Arte e Inteligencia Artificial, en Nueva Jersey, nos da una idea perturbadora del significado que se puede extraer de la IA como creadora por su propia cuenta. En ese laboratorio, los investigadores crearon un sistema de IA para la generación del arte que no involucra a un artista humano en el proceso creativo, pero involucra, esto sí, productos creativos humanos en el proceso de aprendizaje de la máquina. El *software* fue alimentado con 80000 piezas de arte de los últimos 500 años para ser capaz de crear obras nuevas y originales. La máquina, simplemente, toma las imágenes y trata de aprender por sí misma. David Pogue, periodista de *Sunday Morning*, de CBS, preguntó: “Entonces, ¿quién es el artista de una de estas

pinturas? ¿Son los programadores? ¿Es el *software*?”. “Creo que ambos”, respondió el profesor Elgammal, director del laboratorio. “La máquina en sí exploró las posibilidades y dio respuestas”.

Por lo tanto, la máquina forma parte del proceso creativo. Todavía, la pregunta de Elgammal va más lejos: “Si enseñamos a la máquina sobre arte y estilos de arte y la forzamos a generar imágenes nuevas que no siguen estilos establecidos, ¿lo que sería generado sería algo que es estéticamente atractivo para los humanos? ¿Esto podría ser considerado ‘arte’?” (Morgan, 2018). Entonces, a partir de un conjunto de imágenes creadas en el Laboratorio con estructura visual comunicativa e inspiradora, se pidió a un grupo de humanos que juzgaran si las imágenes generadas por IA podrían ser consideradas arte. La hipótesis era que los sujetos humanos clasificarían el arte creado por artistas humanos en escalas más elevadas. Para gran sorpresa, los resultados mostraron que las imágenes generadas por IA recibieron una evaluación superior (Morgan, 2018).

EL REGRESO DE LA VIEJA PREGUNTA

Que la IA será capaz de crear obras de arte originales parece bastante posible. Sin embargo, en el punto de su desarrollo en 2018 y más adelante, es necesario considerar que la interpretación de la IA arte está completamente orientada por lo que los humanos crean y consideran arte. Esto es porque, para producir imágenes consideradas artísticas, las máquinas son alimentadas por una profusión de ejemplos de obras de arte hechas por humanos.

Esto no llega a minimizar el hecho de que el avance del aprendizaje de la máquina está recreando antiguos debates sobre cómo definir el arte. Debates similares ocurrieron durante la ascensión de la generación de YouTube, cuando cualquiera podía repentinamente ser un creador. Ahora, las nuevas generaciones de IA están planteando la siguiente pregunta: ¿cuál es el papel del artista?

Si una máquina puede hacer arte visual, editar una película, escribir un guion (*Sunspring*) o componer una canción (*Daddy's Car*), ¿cuál es el valor del artista? Es verdad que estos algoritmos inteligentes son parásitos, pues usan materiales de origen de un milenio de creatividad humana para encontrar patrones y muestras que se remezclan y se mezclan hasta llegar a algo contemporáneo. Sin embargo, algunos argumentan que este proceso es similar al que los artistas ya hacen al sacar provecho de los acervos del pasado. Por otra parte, el Laboratorio de Arte e IA de la Universidad Rutgers, para la creación artística de IA, usó la base de datos *WikiArt*, y los resultados generados resultaron extremadamente similares a los realizados por humanos (Sinclair, 2018b).

Pero las controversias no se limitan al uso de imágenes producidas con ayuda de la IA, sino que avanzan, al afrontar los problemas que se presentan cuando los recursos de IA no se limitan a la imitación o a la transferencia de obras de arte *imagéticas*. Según Sinclair (2018b) nos informa, los artistas Tara Shi y Sam Kronick, por ejemplo, esperan que el arte que producen pueda ayudar a explicar el misterioso funcionamiento de las redes neuronales artificiales. De la misma manera, hay grupo de artistas que incorporan redes neuronales en sus trabajos con el fin de ayudar al público a entender mejor esta tecnología, que crece hasta formar parte de nuestras vidas, y que toma decisiones sobre nosotros y sobre el mundo que nos rodea.

El artista Memo Akten, otro ejemplo, desarrolló el proyecto *Learning to See: Hello World!* (Aprendiendo a ver: ¡Hola, Mundo!), una instalación interactiva que utiliza cámaras *live* para demostrar cómo trabaja el aprendizaje de una máquina. Utilizando una red neuronal profunda, la máquina rápidamente compara patrones y produce una imagen por su cuenta. En una realización similar de Shi y Kronick, los artistas alimentan el programa de IA con escaneos 3D de materia natural (rocas, por ejemplo). El programa mapea el contorno de las rocas, aprende a reconocer ese tipo de materia y genera una imagen artística de la naturaleza.

Al llevar a la IA a producir arte de la naturaleza, la intención de los artistas es también descubrir los límites de la creatividad computacional, en su estado en 2018. Para eso, ellos usaban una red neuronal, un programa de computadora vagamente modelado en sistemas neurales biológicos como el cerebro humano. Una determinada red neuronal necesita ser entrenada en datos; en el caso de la roca, los datos pueden ser la forma de muchas rocas, un enorme acervo de imágenes de Google o cientos de miles de términos de búsqueda, dependiendo de cómo se utilizará la red neuronal. Entonces, básicamente, la máquina piensa en capas, con cada capa trabajando en un aspecto diferente de lo que la red está analizando, en ese caso, identificar rocas. Así, un algoritmo puede tratar de encontrar la textura de una roca, otros, colores diferentes en su superficie, y así sucesivamente, capa por capa, hasta llegar a un resultado convincente.

Otro tipo de proyecto de IA es el *New Dimension in Testimony* (NDiT (Nueva Dimensión del Testimonio), dirigido al *storytelling*. El proyecto hizo uso de un algoritmo avanzado de lenguaje natural que permitió a una audiencia interactuar verbalmente con una imagen 3D de un sobreviviente del holocausto. Fortalecido por un complejo algoritmo, el holograma respondía a las preguntas de la audiencia en tiempo real, dando la impresión de una conversación realista. Esta forma de IA puede ser usada de muchas maneras, llevándonos a imaginar conversaciones con hologramas de fotos de familia, o de personas que no existen más, incluso con nuestro transporte para ambientes inmersivos relacionados.

Durante años, la opinión común sobre los robots fue que están asumiendo tareas rutinarias y repetitivas, pero al menos no son creativas. Este no es más el caso. Al final y al cabo, lo

que hay que recordar es que el arte de la IA solo estaba dando sus primeros pasos antes de los años 2020. Después de esa fecha, se produjo una auténtica explosión en el campo de la IA, una explosión de la que el arte no podía ser ajeno.

EL NUEVO PARADIGMA DE LA IA GENERATIVA (IAG)

De 2014 a 2021, para la producción de imágenes en IA estaba de moda un método llamado GAN (redes generativas adversarias), propuesto en 2014 por Ian Goodfellow *et al.* (2014). Se trata de un sistema que induce a la máquina a un funcionamiento no supervisado, o sea, una tarea de aprendizaje que básicamente implica descubrir y aprender cuáles son las regularidades o patrones en los datos de entrada. Con esto, el modelo se puede utilizar para generar o producir nuevos ejemplos derivados de los datos originales. La técnica se denomina *adversarial* porque puede considerarse como un par de redes neuronales en competición, un generador G y un discriminador D. El primero recibe como entrada “un ruido aleatorio muestreado de alguna distribución e intenta, de esta manera, generar”, por medio de una nueva red neuronal, datos destinados a parecerse a datos reales. El segundo, a su vez, “intenta discernir entre datos reales y datos generados”. A medida que esta red discriminadora mejora su “capacidad para clasificar datos correctamente, los metadatos se devuelven”, es decir, se propagan hacia atrás, a la red generadora, para que esta haga un mejor trabajo al intentar engañar a la red discriminadora (PIXFORCE).

Dado el ingenio del modelo para producir imágenes que parecen reales, no sorprende el éxito que ha logrado en el ámbito de la atención sanitaria: generando datos sintéticos, mejorando la tomografía computarizada o las imágenes de resonancia magnética y reduciendo el tiempo en que los pacientes están expuestos a la radiación. Por el contrario, el sistema allanó el camino para la difusión de *Deep fakes*, imágenes fijas y en movimiento que parecen reales, pero falsifican la realidad de los hechos (Kaufman, 2017).

Los tecnicismos anteriores son necesarios porque hay personas que no pueden percibir la gran diferencia que surge, en IA generativa, cuando la producción de textos e imágenes se produce a través de comandos humanos en un proceso de diálogo capaz de generar productos tanto verbales como visuales. Transformer fue lanzado para experimentación pública por OpenAI el 30 de noviembre de 2022, basado en una nueva arquitectura y su uso se ha disparado. Esta arquitectura, inicialmente utilizada para procesos de traducción de palabras, se ha convertido en la preferida tanto para modelos de procesamiento de lenguaje natural (NLP) como ChatGPT y Bard, y para modelos de generación de imágenes. La característica distintiva del Transformer es que está entrenado en diálogos y produce textos o imágenes basándose en los *prompts* (comandos) verbales del usuario.

En el caso de las imágenes visuales, que aquí nos interesan, que resultan de una asociación sin precedentes entre humanos y una máquina inteligente capaz de conversar, es decir,

cumplir los propósitos de un agente humano, el impacto que esto produjo en entornos socioculturales, políticos y estéticos es destacable, y se considera que fue el mayor impacto que ha tenido cualquier tecnología de lenguaje hasta la fecha. No es casualidad, por tanto, que artistas que, como siempre, no se dejan intimidar por las nuevas emergencias tecnológicas estén llevando a cabo cada vez más experimentos estéticos con IAG en continuidad con sus experimentos con técnicas de IA que ya se estaban desarrollando desde hace algún tiempo, antes de la llegada de la IAG.

EL POTENCIAL DE LA IAG PARA EL ARTE

A diferencia de las imágenes tradicionales, a partir de una variedad de modelos, entre los cuales el Midjourney o el DALL-E son los más populares, las imágenes generativas de arte no parten de borradores o bocetos, ni dependen de cámaras que captan, a través de dispositivos sensoriales, imágenes perceptiblemente visibles. Tampoco se crean a partir de modelos computacionales, es decir, las imágenes infográficas cuya aparición provocó tanta euforia en la década de 1980. Las imágenes generativas de IA, por el contrario, se generan intersemióticamente, a partir de comandos verbales que disparan gigantescas bases de datos de imágenes extraídas, en la medida de lo posible, del registro existente de la historia visual humana.

Sin embargo, el sistema no es mágico. Hay límites que el artista debe superar. Entre los límites, existe la tendencia a la previsibilidad y al lugar común, hasta el punto de que es difícil que las imágenes escapen a una apariencia puramente *kitsch*, no en el sentido de mal gusto, sino en el de una imaginería desgastada. Pero no se puede estar de acuerdo con la comparación de imágenes generativas con un arte de copiar (Santaella, en la prensa).

Son, en verdad, un arte de traducciones intersemióticas sin precedentes, entre la sabiduría visual contenida en los comandos y el poder de juicio del artista sobre los resultados obtenidos como respuestas. Se trata, sobre todo, de traducciones intersemióticas del verbo a la imagen, que dependen de la paciencia y la insistencia del artista hasta cumplir su deseo de creación. El hecho de ser una máquina que responde al deseo no roba, por el contrario, obedece al deseo creador, cuya autonomía pertenece única y exclusivamente al artista.

Esto no debe llevar a entender, al menos por el momento, que, siendo capaz de producir y modificar imágenes comandadas por enunciados humanos, estas imágenes tienen autonomía propia. No olvidemos que funciones como GPT-3 o GPT-4, y otros, regurgitan patrones de texto ingeridos de los miles de millones de documentos humanos en los que están capacitados. Del mismo modo, DALL-E o Stable Diffusion reproducen asociaciones entre texto e imágenes, que se encuentran en miles de millones de ejemplos en línea. Estos

ejemplos son productos de las capacidades y acciones humanas. Entonces, lo que parece estar emergiendo ahora es una asociación sin precedentes entre humanos e IA, a la que los productores en la economía creativa y artistas visuales adaptarán sus habilidades, y que los críticos culturales necesariamente deben comenzar a comprender, mientras que se mantengan a cierta distancia de los prejuicios antropocéntricos.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1970). The author as producer. *New Left Review*, 1, 62.
- de Fernandes Teixeira, J. (1998). *Mentes e máquinas. Uma introdução à ciência cognitiva*. Artes Médicas.
- de Fernandes Teixeira, J. (2000). *Mente, cérebro e cognição*. Vozes.
- de Fernandes Teixeira, J. (2004). *Filosofia e ciência cognitiva*. Vozes.
- Kaufman, D. (21 de diciembre de 2017). A ética e a inteligência artificial. *Valor Econômico*.
- Morgan, D. (29 de julio de 2018). Art created by artificial intelligence. *CBS News*.
- PIXFORCE. (s/f). O que são GANs e como funcionam essas redes. <https://pixforce.ai/o-que-sao-gans/>
- Santaella, L. (2003). *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. Paulus.
- Santaella, L. (2013). O hibridismo radical da arte digital. *Revista Vis: Revista do PPG em arte*, 12, 112-121.
- Santaella, L. (2014). Transfigurações artísticas do corpo tecnológico. Tavares, M., Henno, J., Damélio, H., Bochio, A., Antunes, A. (orgs.). *Arte_corpo_tecnologia*. ECA/USP v. 1, 10-22.
- Santaella, L. (enero-junio de 2018). Por onde anda o verbo? *Revista Pós-Limiar* 1(1), 3-12.
- Santaella, L. (2022). *Neo-humano. A sétima revolução cognitiva do Sapiens*. Paulus.
- Santaella, L. (2024). *IA generativa de imágenes y los problemas de la creatividad*. (En prensa).
- Sinclair, K. (8 de febrero de 2018a). *The Zeitgeist of Emerging Media*. Medium. <https://medium.com/vantage/the-zeitgeist-of-emerging-media-2d15d6c0f2b5>

Sinclair, K. (8 de febrero de 2018b). *Categories of Emerging Media*. Medium.
<https://medium.com/vantage/categories-of-emerging-media-9c8d3c96004a>

Sukis, J. (15 de mayo de 2018). The relationship between art and IA. Medium.
<https://medium.com/design-ibm/the-role-of-art-in-ai-31033ad7c54e>

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

Contraimagen: 25 años de producción artística y audiovisual desde las luchas sociales

Lucía Berra (Universidad Nacional de las Artes, Universidad Nacional de Quilmes, Universidad de Buenos Aires)

Violeta Bruck (Universidad Nacional de las Artes, Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN: Desde 1997 y hasta la actualidad, el colectivo Contraimagen, de Argentina, mantiene una continuidad de producción artística y cultural junto a las luchas sociales. Atravesando diferentes momentos históricos y políticos, los integrantes de este grupo, artistas de diferentes generaciones y lenguajes, mantienen una búsqueda por unir arte y política, producción cultural y militancia, marxismo y crítica cultural.

Los comienzos están unidos a movilizaciones de Derechos Humanos. Durante la rebelión del 2001, se multiplican las experiencias, el grupo se expande e impulsa, a su vez, colectivos más amplios, producciones audiovisuales y gráficas, e intervenciones. En las décadas siguientes, continúa su actividad junto a las luchas sociales, y en instituciones educativas, donde se busca retomar diversas tradiciones de unión de arte y política. Desde el área audiovisual, comienza a explorar nuevas tecnologías de difusión y comunicación, realiza largometrajes y series web, e impulsa una de las primeras experiencias en el país de televisión por Internet.

En 25 años, Contraimagen mantiene una continuidad de producción artística y cultural desde las luchas sociales. Este trabajo se propone rescatar algunas de ellas, sobre la base de análisis de archivos, entrevistas y algunas experiencias destacadas.

Palabras clave: Arte y política; Luchas sociales.

Introducción

El camino de Contraimagen presenta múltiples instancias de producción artística y cultural, en permanente diálogo con la realidad social y política, y con las luchas de cada momento particular.

A su vez, atraviesa diferentes debates y se funda, también, en una idea central: la necesidad de la total libertad en el campo del arte. Rescatando experiencias históricas inspiradoras, desde las vanguardias unidas a las ideas de la revolución social, la soviética antes de la censura estalinista, el surrealismo, los movimientos que surgen al calor de las luchas en los sesenta y los setenta, hasta múltiples expresiones culturales que plantearon su cuestionamiento al capitalismo en las últimas décadas, el grupo se plantea continuar y recrear una tradición que mantiene su presencia hasta la actualidad.

La perspectiva rescata el compromiso político del artista como sujeto social en el marco de la sociedad de clases, independientemente de sus elecciones estéticas.

La relación entre arte y militancia ha generado diversas tensiones en la historia; desde Contraimagen se reivindica el impulso inspirador que las ideas revolucionarias y la lucha de clases aportan a las prácticas artísticas y culturales.

Las iniciativas y producciones, que el colectivo lleva adelante en distintos ámbitos, no pretenden ser un estilo en especial ni confundir la necesaria libertad de toda forma artística con el compromiso político de los creadores. Se plantea una crítica al capitalismo y al mercado, que oprimen de múltiples formas al arte, impidiendo el acceso a la producción y el disfrute de amplias mayorías, y se promueve, así, la unidad de los artistas con una perspectiva revolucionaria.

PRIMEROS AÑOS: IMÁGENES CONTRA LA REPRESIÓN Y LA IMPUNIDAD

Los comienzos del grupo, a fines de los noventa, están unidos a movilizaciones de Derechos Humanos, junto al surgimiento de la agrupación HIJOS, la lucha contra la impunidad y los escraches a los genocidas. Desde la fotografía, la gráfica y el video, las producciones acompañaron estos momentos. En el primer volante de Contraimagen, en 1997, se plantea la siguiente definición:

[...] nacimos de la necesidad de luchar contra la represión, nacimos de la indignación por el asesinato de cientos de inocentes a manos de la policía, nacimos de la bronca a la persecución a los que se manifiestan contra el hambre, nacimos para mostrar la realidad, que quieren esconder los grandes medios de comunicación [...] (Archivo Contraimagen).

Con este texto, repartido en escuelas y facultades de artes, como el IDAC Avellaneda y el Cine UNLP, comienza un camino junto al CeProDH (Centro de Profesionales por los Derechos Humanos) y el PTS (Partido de los Trabajadores Socialistas). En el volante se da cuenta de “20 muestras de fotografías y videos realizados en diversos lugares de Capital y Gran Buenos Aires”. También se realizan grabados y serigrafías, el programa de TV *Alerta represión*, en el Canal 4 Utopía, y se impulsan intervenciones culturales como la movilización en 1998 hacia *Buenos Aires No Duerme*.

Algunas de las realizaciones en video son *Noticiero Obrero*, *Astiz* y *Construcción*; en el primer VHS editado por el grupo, en el año 2000, también se incluye *9 días de huelga en Cerámica Zanon*. La contratapa del *videocassette* expone parte de las ideas de esos años en los siguientes términos:

Estamos convencidos de que el arte no se salva solo, que el arte que se aísla de su época muere irremediabilmente, y el que se vende a intereses económicos nace muerto. Que el arte y la comunicación se nutre, y nutre a las luchas sociales porque es parte de su tiempo... Decimos junto a André Bretón y León Trotsky: la independencia del arte, por la revolución; la revolución para la liberación definitiva del arte (Archivo Contraimagen).

En noviembre de 2001, se publican folletos que rescatan textos de Raymundo Gleyzer y Tucumán Arde. La búsqueda de los hilos de continuidad con experiencias artísticas unidas a la militancia de izquierda fue parte de las motivaciones. A fines de los noventa no existían las publicaciones digitales o los libros que hoy conocemos, no había muestras sobre estos artistas, tampoco eran parte de los planes de estudio. Contraimagen realiza el rescate de estas experiencias con el objetivo de impulsar prácticas unidas a la lucha de clases en su tiempo presente; en los meses siguientes, al calor de los levantamientos de diciembre, verá un terreno fértil en donde desarrollarse.



Imagen 1 – Primeros años, archivo Contraimagen

DICIEMBRE DE 2001: CON EL ARTE EN LAS CALLES

Los meses que siguieron a la rebelión de diciembre de 2001 desataron una nueva creatividad artística y cultural, unida al surgimiento de las asambleas populares, los movimientos de desocupados y las fábricas ocupadas. Contraimagen fue parte de nuevos agrupamientos que surgieron en esos años. En enero de 2002 impulsan Argentina Arde, como una de las tantas *asambleas populares*, pero integrada por artistas, periodistas, fotógrafos, videastas. La iniciativa surge de los grupos Indymedia, Cine Insurgente, Boedo Films y Contraimagen, y se suman otros sectores. Se impulsan muestras de arte callejero, videos de *contrainformación* y se editan varios números de un periódico.



Imagen 2 – Fotografías 2001, archivo Contraimagen

A fines de 2002 se impulsa el colectivo audiovisual KINO Nuestra Lucha; la primera asamblea se realiza en la textil Brukman, ocupada por sus trabajadoras, y participan Boedo Films, Contraimagen, Ojo Izquierdo (de Neuquén), los cineastas Humberto Ríos, Molina y Ardito, integrantes de Indymedia, estudiantes de cine y videastas independientes. Este nuevo agrupamiento se plantea realizar producciones para visibilizar el movimiento de las fábricas recuperadas. Se realizan tres ediciones de un *Noticiero Obrero* con varias producciones sobre luchas de trabajadores, y un número especial sobre la textil Brukman. Entre ellos se destaca *Obreras sin patrón*, una realización colectiva que unió las imágenes de todas las cámaras presentes en la movilización y el desalojo a las obreras, en Semana Santa del 2003. Tuvo un importante papel en la difusión del conflicto en muestras y circuitos alternativos,

junto con premios, menciones y la participación en más de una decena de Festivales Internacionales.

En los años posteriores al 2001 se impulsaron intervenciones artísticas y eventos culturales. Uno de los más destacados fue la Semana Cultural: Arte y Confección, realizada desde las carpas de la resistencia en Brukman. Cuando, en 2003, se produce el desalojo de las obreras, los artistas se convocan para apoyarlas y lanzan la iniciativa. La organización partió de distintos sectores artísticos, el grupo Contraimagen y el colectivo Kino Nuestra Lucha, junto con el TPS (Taller Popular de Serigrafía), y los grupos Arde Arte, ETC, Intergaláctica, Rosita Presenta, artistas y colaboradores de distintas disciplinas. La convocatoria planteó la solidaridad con la lucha de las trabajadoras desde un ángulo de total libertad en la creación artística.

La semana sumó proyecciones en pantalla gigante, muestras fotográficas y de artes visuales, talleres literarios, de teatro y armado de muñecos, y charlas debate sobre distintos temas, con participación de Noé Jitrik, Naomi Klein, Osvaldo Bayer y referentes artísticos e intelectuales. En el área musical, hubo tango, rock, música popular y electrónica. También hubo espacio para la reflexión sobre la relación del arte con la política y la lucha de clases; en el Encuentro de Arte y Conflicto, más de una decena de artistas e historiadores expusieron sus ideas. En ese marco, Andrea Giunta definió la experiencia como “un movimiento que funde los conceptos toma y creatividad”, y que a su vez “es posible hablar de toma de creatividad en tanto esta estuvo presente en muchas de las intervenciones y acciones...”. Reflexionando sobre las obras que se realizaron junto a diferentes conflictos, agregó: “constituyen pruebas de esos momentos prístinos en los que la creatividad y los reclamos anudan sus formas y sus sentidos” (Giunta, 2009, p. 160). Su intervención en el debate ubicó también esta intervención cultural dentro de un mapa histórico.

Existe una larga tradición en la búsqueda de esa compleja unión entre el arte y el conflicto, entre el arte y la política [...] que continúan en la multiplicación incesante de colectivos y

artistas, muchos de los cuales pudieron verse en estos días en esta misma plaza (Giunta, 2009, p. 160).

En marzo de 2004 se realizó el Certamen Experimental de Arte Independiente Latinoamérica Arde, junto al MTD Neuquén y los obreros de Zanon. Con la frase “El arte está en otra parte”, se trabajó para que las muestras y expresiones artísticas estén presentes en los escenarios cotidianos de trabajo y lucha. La organización estuvo a cargo de los grupos Ojo Izquierdo, Rojo Kelv, Contraimagen, Taller de Serigrafía, Grupo Boedo Films, artistas y estudiantes de Neuquén, entre otros. Durante cuatro días se sucedieron muestras, recitales, títeres, artes callejeras, fotografía, diseño, proyecciones, poesía, teatro, danza y charlas debate. Casi un centenar de artistas, más de 250 obras, reflejadas en decenas de notas en diarios, radios y televisión. En el texto de convocatoria al Certamen se abría la siguiente reflexión:

Queremos llevar nuestras obras junto a quienes con su obra diaria sientan las bases para una cultura verdaderamente nueva, a los trabajadores que dijeron basta a la humillación y tomaron las fábricas en sus manos, a los millones de desocupados que luchan por trabajo genuino, a las mujeres que alzan su voz contra la opresión cotidiana, a los estudiantes que se animan a cuestionar la academia, porque creemos que sólo junto a ellos podremos invertir el (des)orden establecido (Archivo Contraimagen).

Con esta invitación al debate, al finalizar, se realizó una Asamblea Abierta donde se planteó la necesidad de continuar esta experiencia.



Imagen 3 – Afiches eventos y convocatorias 2001, archivo Contraimagen

En los siguientes años, Contraimagen participó de múltiples encuentros y eventos de artistas en apoyo a Zanon, como el Ceramicazo, en Plaza de Mayo, a fines de 2004, donde se llevaron a cabo muestras, intervenciones y recitales con León Gieco, Arbolito y otros músicos. A su vez, en Neuquén, se impulsa la Asamblea de Artistas que realiza múltiples iniciativas en la zona.

RECORRIDOS EN CLAVE AUDIOVISUAL

Luego de las primeras producciones y el registro del 2001, la producción audiovisual tomó diversos caminos. Se continúan creando cortos y medimétrajes sobre conflictos de

trabajadores como las luchas en la alimenticia Kraft, la automotriz Lear, la textil Mafissa, el Astillero Río Santiago y la ex Donelley, hoy Madygraf.

A partir del año 2006, con la realización del documental *Revolución y guerra civil en España*, se suma una producción sobre la historia de la lucha de clases, y el siguiente año se produce *Ellos se atrevieron*, para los 90 años de la revolución rusa, en donde participa, con su relato, el actor y dramaturgo Eduardo “Tato” Pavlovsky. En 2008, para el 40.º aniversario del Mayo Francés, el grupo realiza una coedición, junto con la productora de Chris Marker en Francia, para subtítular y difundir los cortos del colectivo Medvedkine, que registró los conflictos obreros. Otras producciones toman temáticas latinoamericanas, como *Oaxaca, el poder de la comuna*, México 2006, sobre la lucha y toma con control popular de los principales medios de comunicación.

En 2007, se edita *Ni olvido, ni perdón. ¿Por qué desapareció Julio López?*, sobre el juicio que condenó a Etchecolatz por genocidio y las movilizaciones que se desarrollan por la aparición con vida de Julio López, el testigo desaparecido. También se destaca el largometraje *Esma, memoria de la resistencia*, realizado en 2010 junto con Boedo Films, con testimonios de los sobrevivientes, integrantes de la Asociación de ex Detenidos Desaparecidos.

En 2009, se impulsa la iniciativa TVPTS, que es parte de las primeras experiencias de TV por internet en el país. Años después, se reconfigura este trabajo en el nuevo sitio multimedia *La Izquierda Diario*, que reúne textos, fotografías y producción audiovisual, y es parte de una red con traducción a 7 idiomas en 15 países.

En 2014, se estrena la miniserie web de ficción *Marx ha vuelto*, que surge como encargo del IPS Karl Marx, para la utilización en cursos para jóvenes trabajadores. Fue un trabajo colectivo de cineastas, guionistas, fotógrafos, directores de arte y vestuario, actores, y se buscó un formato novedoso, para llegar a un público amplio. Para la interpretación de Marx, se contó con la participación de Carlos Weber, actor que puso en escena la obra *Marx en el*

Soho, del norteamericano Howard Zinn. La narración está ambientada en la actualidad, donde los embates de la crisis económica generan suspensiones y despidos en una fábrica gráfica. Un grupo de trabajadores se organiza para luchar y son dejados de lado por los dirigentes sindicales. El protagonista se encuentra leyendo el *Manifiesto Comunista* y termina por encontrarse con Karl Marx, sin que quede en claro si es sueño o realidad. La lucha de clases y el análisis marxista recorren el pasado y el presente.

Con medio millón de vistas y traducida a cuatro idiomas, la miniserie se sigue difundiendo ampliamente para nuevos públicos. Se realizaron proyecciones en Alemania, Inglaterra, España, Francia y toda Latinoamérica. Se presentó en Nueva York en *Workers Unite Film Festival*, donde obtuvo una mención de honor. La serie consiguió una amplia repercusión en medios locales, como *La Voz del Interior*, que destacó: “con un logrado pulso televisivo y con actores solventes que se encargan de bajar a la realidad de las grandes urbes conceptos como la lucha de clases, la explotación, el mercado o la lógica capitalista”. Por su parte, en una entrevista de *Página12*, el actor Carlos Weber reflexiona “Aquí es un Marx que se lo ve más distendido, trabajando en la trinchera y en los lugares donde la gente va a producir en las fábricas, bajando su teoría, reflejando su práctica también. Es un Marx vital, actual”.



Imagen 4 – Producciones audiovisuales

La producción también abarca largometrajes documentales, algunos que lograron apoyo del INCAA. Entre ellos se encuentran *Memoria para reincidentes*, de 2012, sobre las luchas obreras en los setenta, con archivo inédito y entrevistas a los protagonistas, con difusión en salas de todo el país, recorrido en festivales y premios como el del 34.º Festival Internacional de Cine de La Habana. A su vez, tuvo reconocimientos de los cineastas Patricio Guzmán, de Chile, David “Coco” Blaustein y Humberto Ríos, entre otros. En 2018 se estrena *24 revoluciones por segundo*, que recorre la historia de la revolución obrera de 1952 en Bolivia, con archivo y testimonios inéditos.

La internacional del fin del mundo, de 2019, es uno de los últimos documentales proyectado en salas. Recorre los comienzos de la izquierda en Argentina a través de las historias de Mateo Fossa, Pedro Milesi, Mika Etchebere y Liborio Justo. Jóvenes obreros y estudiantes, que confluyen en los movimientos culturales, feministas, sindicales y políticos, inspirados en la revolución rusa de 1917. Una fusión de documental y ficción, que cuenta, además, con escenas del libro *El verdugo en el umbral*, de Andrés Rivera. J. P. Russo, de *Escribiendo Cine*, destacó: “Un *collage* de estilos con ideas rupturistas que rompen el clásico documental y habla tanto del hoy como del ayer”.

Durante el último año se realizaron dos estrenos, *Madygraf: huellas de un futuro*, sobre la experiencia de la gráfica recuperada, ubicada en el corazón del polo industrial de Garín, en la zona norte del Gran Buenos Aires. Se estrenó en la propia fábrica, convertida en una sala de cine, con presencia de cientos de trabajadores, que pudieron ver en la pantalla los archivos de su propia historia de lucha. Por otra parte, *Cosechando bronca, el limón en Tucumán*, sobre las obreras y los obreros rurales en el norte argentino, el trabajo golondrina, y de qué forma se organizan para terminar con esta situación. Con las voces trabajadoras como protagonistas, junto con un registro de imágenes exclusivas, que exponen las pésimas condiciones de trabajo. El documental se difundió de forma *online*, con miles de vistas y cientos de comentarios, en su mayoría de trabajadores rurales que sumaron nuevas denuncias.

En 25 años, la producción audiovisual de Contraimagen recorrió diferentes formatos, duraciones y estéticas. Los cambios tecnológicos y la lucha de clases fueron elementos que influyeron de diferentes formas. Videoinformes de luchas, documentales históricos, series de ficción, fusión de documental y ficción, largometrajes de registro directo, montaje de archivos, animaciones; una continuidad que abrió paso a la diversidad. Las formas de encuentro con el público también se fueron transformando y, a su vez, ampliando. Forma,

contenido y distribución, pensados en múltiples combinaciones, para que las ideas socialistas y de izquierda expandan sus límites.

RECORRIDOS GRÁFICOS Y VISUALES

El grupo también desarrolla su práctica en el terreno de las artes gráficas y visuales, con producciones alusivas a la lucha por los derechos humanos, los derechos de las mujeres y disidencias, y en apoyo a las luchas del movimiento obrero.

A través de los años, se realizaron numerosas campañas de afiches o remeras, muchas veces estampadas en los mismos lugares de lucha, intervenciones callejeras y *performances* realizadas en movilizaciones, o murales colectivos que llaman a la participación, entre las que se pueden destacar aquellas en apoyo a las fábricas recuperadas, Zanon, Brukman y la gráfica Madygraf; las emblemáticas luchas de las trabajadoras y los trabajadores de Kraft, Pepsico o Lear; por Memoria, Verdad y Justicia, participando activamente de las luchas por la aparición de Julio López, por justicia para Fuentealba, Mariano Ferreyra, Luciano Arruga, Santiago Maldonado; junto a Pan y Rosas y las luchas de las mujeres y los derechos de la diversidad sexual. Recientemente, apoyando el levantamiento del pueblo de Jujuy en defensa de los bienes comunes naturales y el medio ambiente. Contra las guerras, desde Irak hasta Palestina, y los golpes de Estado, como el de Honduras.



Imagen 5 – Visuales

Las ideas de liberación del arte y de la total libertad en el arte han sido premisas organizadoras a lo largo de los años. Un recorrido por las producciones visuales del grupo permite comprobar que el mismo no tiene una identidad estética o preferencias disciplinares que lo caractericen. Quienes impulsan este colectivo lo hacen a partir de acuerdos políticos, sumando su mirada, sensibilidad, estilo y técnica.

Diversos artistas, con importantes recorridos individuales, integran el grupo, y a la vez múltiples producciones se difunden simplemente con la firma de Contraimagen. En una época que promueve el individualismo, el grupo busca sostener los valores solidarios y colectivos.

Al mismo tiempo, y desde un ángulo de lucha por el acceso de todes a la producción y disfrute del arte, se promueven actividades creativas donde participan quienes se dedican integralmente a la actividad, junto con jóvenes trabajadoras y trabajadores de distintos sectores. Desde el mismo lugar, a lo largo de los años, se han realizado jornadas y talleres, con el objetivo de compartir conocimientos técnicos, a la vez que difundir experiencias de la tradición de arte y política.

Desde el espacio La Caja Roja, en el diario digital *La Izquierda Diario*, regularmente, se realizan convocatorias a artistas, a que sumen sus producciones en torno a variadas temáticas y luchas.

Actualmente, el grupo se encuentra realizando un trabajo de archivo y análisis de sus prácticas en el campo de las artes gráficas y visuales. Un recorrido por estas producciones plantea también una forma de reconstruir la historia de 25 años de arte y política.

IDEAS Y DEBATES

Desde los comienzos del grupo se planteó repensar y difundir los debates sobre arte y marxismo, así como las distintas experiencias históricas de unión entre arte y política. Con la edición de folletos, revistas, talleres y charlas, se planteó una serie de debates y rescates históricos.

Entre 2004 y 2006, se edita la revista *El fantasma de la libertad*, con notas sobre cine, artes visuales y rescates de experiencias, y el folleto *Arte y Revolución*, con una edición propia de textos de León Trotsky sobre arte y cultura, junto con un trabajo introductorio. En 2008, se publican dos suplementos especiales, uno, *A 40 años del Mayo Francés*, sobre las distintas experiencias artísticas que acompañaron ese movimiento, y otro, un Manifiesto con el nombre *La cultura en la encrucijada*, que se propone reflexionar sobre la situación de la

cultura en la coyuntura de crisis económica mundial y plantea la necesidad de enfrentar el mercado y rescatar una perspectiva revolucionaria.

En 2016, junto al IPS (Instituto del Pensamiento Socialista) el colectivo es parte del grupo editor del libro *El encuentro de Breton y Trotsky en México*, compilación que reúne artículos, cartas, declaraciones y otros documentos sobre el encuentro de 1938, que dio lugar al Manifiesto por un arte revolucionario independiente. La publicación cuenta con prólogos de Eduardo Grüner y Ariane Díaz, y el arte de tapa de integrantes de Contraimagen.

A partir de 2014, y hasta la actualidad, con el lanzamiento de *La Izquierda Diario*, integrantes del grupo aportan con notas en la sección de Cultura y también en el suplemento Ideas de Izquierda.

ALGUNAS HUELLAS DE LO QUE VENDRÁ

El camino recorrido abre múltiples reflexiones, que no pueden ser abordadas en los marcos de este trabajo. Lo que sí podemos distinguir son algunas huellas que marcaron tanto las prácticas, como las ideas del colectivo, a través de diferentes momentos históricos.

Durante dos décadas y media, se sucedieron diferentes contextos económicos, políticos y de luchas sociales. Las prácticas artísticas del grupo acompañaron los momentos de movilización intensa, con agrupamientos colectivos amplios, intervenciones callejeras y producciones. Las experiencias en el pos-2001 son parte de estas huellas.

A su vez, las iniciativas no se detuvieron en momentos de pasividad, y enfrentaron las políticas de institucionalización, que se impulsaron desde el Estado. Se buscaron caminos de reflexión, con elaboraciones escritas y diferentes obras; también se tendieron lazos con las luchas que resistieron en tiempos de calma. Los largometrajes documentales que rescatan

experiencias históricas, las series sobre marxismo, junto a las producciones visuales, y distintas publicaciones, dan cuenta de estas huellas.

El paso del tiempo implicó también importantes cambios tecnológicos, y las prácticas se fueron renovando, fueron transformando lenguajes y experimentando nuevas formas, para ampliar los públicos. En cada momento, se distinguen la continuidad de ideas y la militancia como motores de una inspiración colectiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aizpeolea, C. (2014). Marx ha vuelto: la miniserie web que baja línea. *La Voz*.

Bretón, A. y Trotsky, L. (2016). *El encuentro de Breton y Trotsky en México*. Ediciones IPS.

Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Siglo XXI Editores.

Russo, J. P. (2019). *La historia sin fin*. Escribiendo Cine.

Sección Espectáculos (2014). Una miniserie argentina sobre el Manifiesto Comunista se convirtió en un fenómeno en las redes sociales. *Télam*.

Suplemento Cultural (2014). Un viejo fantasma recorre las redes. *Página 12*.

Archivo Contraimagen

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

Promoción de la lectura y de la escritura en ámbitos de salud pública: del “enfoque de las necesidades básicas” al “enfoque de derechos”

María José Borquez (Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN: El presente trabajo busca dar cuenta de un fenómeno que tiene lugar, desde hace aproximadamente veinticinco años, en ámbitos de la salud pública: la profusión de proyectos con el texto literario, destinados a pacientes y equipos de salud. Una serie de factores favorecen esta situación en la Argentina: la recuperación de la democracia, en diciembre de 1983, que se tradujo, entre otras acciones, en el nacimiento de Planes Nacionales de Lectura, a los que se sumaron, años más tarde, Planes Provinciales, campañas y jornadas de fomento lector. En el área sanitaria, específicamente, en 1985, el Programa Cultura en Hospitales abrió espacios de creatividad dentro de establecimientos de salud de la Ciudad de Buenos Aires, que se plasmaron en una red de talleres de plástica, teatro, música, literatura y títeres, que se ofrecían en salas de espera pediátricas y de internación.

En 1999, en tanto, la Sociedad Argentina de Pediatría (SAP) publicó su *Guía para el pediatra*, dentro del Programa Invitemos a Leer, que estimula a los/as profesionales médicos/as para que se involucren en la promoción del hábito lector de sus pequeños/as pacientes. Para esa época, comienzan a surgir propuestas de este tipo en espacios de salud pública que no suelen anclarse en patologías ni buscan, particularmente, la cura; que no se instalan en una

idea de “necesidad”, sino que reivindican, fundamentalmente, los derechos culturales de las personas, enfatizando, además, cuestiones como la interculturalidad, la interdisciplina, la intersectorialidad y la revalorización de lo público.

Palabras clave: Lectura; Escritura; Salud; Derechos.

Introducción

El golpe de Estado que se ejecutó el miércoles 24 de marzo de 1976 instauró un gobierno dictatorial que, a lo largo de siete años, persiguió, secuestró, torturó, eliminó y desapareció a miles de personas en la Argentina. Para Hernán Invernizzi (2005), autor de *Los libros son tuyos. Políticos, académicos y militares: la dictadura en Eudeba*, un eje fundamental de este proyecto político, autoritario y genocida, que presidió las intervenciones del Estado en esos años, fue la existencia de un plan sistemático de control y represión cultural que, entre otras acciones, se manifestó en la persecución a autores/as, la prohibición de textos por decreto del Poder Ejecutivo, el retiro de libros de la venta: libros que fueron escondidos, no mostrados, censurados. Para Invernizzi (2005), la idea de la dictadura no consistía en destruir las empresas culturales como tales, sino en ponerlas al servicio de su proyecto político-económico.

La recuperación de la democracia en Argentina, en diciembre de 1983, trajo consigo todo un movimiento en materia de cultura, que se tradujo, entre otras cosas, en el nacimiento del primer Plan de Lectura a nivel nacional, Leer es Crecer (1986-1989), bajo la orientación de la historiadora y profesora Hebe Clementi, a cargo de la Dirección Nacional del Libro, durante la presidencia del doctor Raúl Alfonsín. A este plan, que ubicó la lectura en el ámbito de la acción estatal, concretando talleres de lectura y escritura a lo largo de todo el país, con una fuerte articulación con escuelas y otras instituciones (Mihal, 2020), se fueron sumando, años

más tarde, planes de lectura provinciales, campañas y jornadas de fomento lector, entre otras intervenciones.

Son los sectores gubernamentales de Cultura y Educación los que, históricamente, se han vinculado con la problemática de la escritura y la lectura; pero también debe señalarse, y es el objetivo de este artículo, el surgimiento de un fenómeno que tiene lugar, desde hace aproximadamente veinticinco años, en ámbitos de salud: la proliferación de proyectos e iniciativas informales con el texto literario (término que suele comprender cuentos, fábulas, poesías, novelas, leyendas y ensayos), destinados tanto a pacientes ambulatorios/as e internados/as, acompañantes, familiares o cuidadores/as como a profesionales, trabajadores/as y equipos de salud. Históricamente, servicios hospitalarios como psicopedagogía, fonoaudiología y salud mental abordaron, en el marco de su tarea asistencial, la escritura y la lectura de libros como recurso terapéutico para afrontar determinados padecimientos o patologías. Lo que caracteriza y distingue a los proyectos que trabajan la narración oral, la escritura o la lectura literaria, analizados en este trabajo, se ubica en que estos no necesariamente parten de enfermedades o malestares previos, sino que sus objetivos, para ser planificados, implementados y evaluados, suelen ser otros que estrictamente los de la cura (finalidad principal de las ciencias médicas) o los de satisfacer una “necesidad” buscando, entre otras cuestiones, promover la salud y el acceso a la cultura, favorecer la interculturalidad, promulgar el ejercicio de los derechos culturales de las personas. El derecho a la cultura y al arte forman parte de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (Artículo 27, 1948), del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (Artículo 15, 1976) y de la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre (Artículo 13, 1948), todos ellos incluidos en el Artículo 75, inciso 22, de la Constitución de la Nación Argentina (1994). La Constitución de la CABA (1996), en tanto, en su Artículo 32, asevera promover todas las actividades creadoras, asegurando la libre expresión artística, facilitando el acceso a los bienes culturales y garantizando, de este modo, la democracia cultural.

La antropóloga francesa de la lectura Michèle Petit (2001) asocia los derechos culturales con el derecho al saber, al imaginario, a la educación, a la información, al ejercicio de la fantasía y a la elaboración del espíritu crítico.

Puede ubicarse en 1985 el nacimiento del Programa Cultura en Hospitales, que abrió espacios de creatividad en establecimientos de salud de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), que se plasmaron en una red de talleres de plástica, teatro, música, literatura y títeres que se ofrecían en salas de espera pediátricas y de internación. Una década más tarde, comienzan a surgir las propuestas de promoción de la lectura y la escritura en espacios de salud pública, lo que permite avizorar una idea más amplia de la salud. Es decir, la salud no se reduce, desde esta perspectiva, a la ausencia de enfermedad ni al acceso a la asistencia o atención médica. Se la vincula, en cambio, con un abanico complejo, que incluye aspectos biológicos, a los que se añaden asuntos relativos a lo ambiental, cultural, económico, educativo, habitacional, político y social, que no deberían desatenderse si el objetivo se ubica en una mejor salud para todas las personas. Una concepción ampliada de la salud entiende, además, que esta no concierne solo a aquellos/as miembros de la sociedad que pueden pagarla, sino que constituye, fundamentalmente, un derecho de todas las personas.

PROYECTOS LITERARIOS INSTITUCIONALES DE NARRACIÓN ORAL, ESCRITURA Y LECTURA

LITERARIA

En las últimas décadas, el campo de la salud ha dejado de ser territorio exclusivo de la biomedicina (Menéndez, 2004) y de especialidades conexas, como la bioquímica, la farmacología y la psiquiatría, para pasar a integrar a las ciencias sociales —antropología, sociología, ciencias de la comunicación y de la educación, entre otras— (Idoyaga Molina, 2002), y a disciplinas/campos, como la literatura, la música y la pintura. En este marco, los últimos veinticinco años se constituyen en testigos de la proliferación, dentro del

subsistema de salud pública de la CABA, de todo un conjunto de experiencias con el texto literario, que se plasman en propuestas de narración oral, escrita y de lectura literaria, destinadas tanto a población asistente como a equipos de salud. En el primer caso, se incluyen, tanto en salas de espera como de internación, proyectos de promoción de la lectura, rincones de lectura, talleres literarios, grupos de escritura, bibliotecas fijas y ambulantes, juegotecas con biblioteca y espacios de cuentos. En el segundo caso, se trata de cursos teórico-prácticos de capacitación en promoción de la lectura, jornadas de formación en la temática, encuentros de medicina y literatura, seminarios y laboratorios de escritura.

Claramente, el fenómeno no se presenta de manera aislada. Si bien en mi tesis de doctorado en Ciencias Sociales (UBA)¹ me focalicé en los catorce hospitales generales de agudos con los que cuenta la CABA², el fenómeno también se hace presente en centros de salud y acción comunitaria, centros de salud odontológicos, centros médicos barriales, hospitales generales de niños (Gutiérrez, Garrahan) y hospitales especializados (Udaondo, Borda), y también en hospitales nacionales (Clínicas, José de San Martín), hospitales y clínicas privados (Hospital Italiano, Clínica Suizo Argentina, Sanatorios Mater Dei y Los Arcos) y centros de diagnóstico por imágenes (Diagnóstico Médico). Por fuera de la Argentina, en mi tesis he relatado experiencias con la lectura en consultorios odontológicos y médicos, y en salas de internación, con pacientes enfermos terminales de otros países de América Latina —Cuba y Venezuela—, así como europeos —España y Portugal—.

Debe destacarse que, en CABA, uno de los proyectos pioneros, dentro del campo de la promoción de la lectura en espacios de salud, se encuentra en el Hospital Tornú, donde, a fines de 1998, nace una propuesta pensada para ser implementada en la sala de espera del

¹ El texto literario en los hospitales generales de agudos: cuerpo, dispositivo y políticas públicas (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1996-2022).

² Álvarez, Argerich, Durand, Fernández, Grierson, Penna, Piñero, Pirovano, Ramos Mejía, Rivadavia, Santojanni, Tornú, Vélez Sarsfield y Zubizarreta.

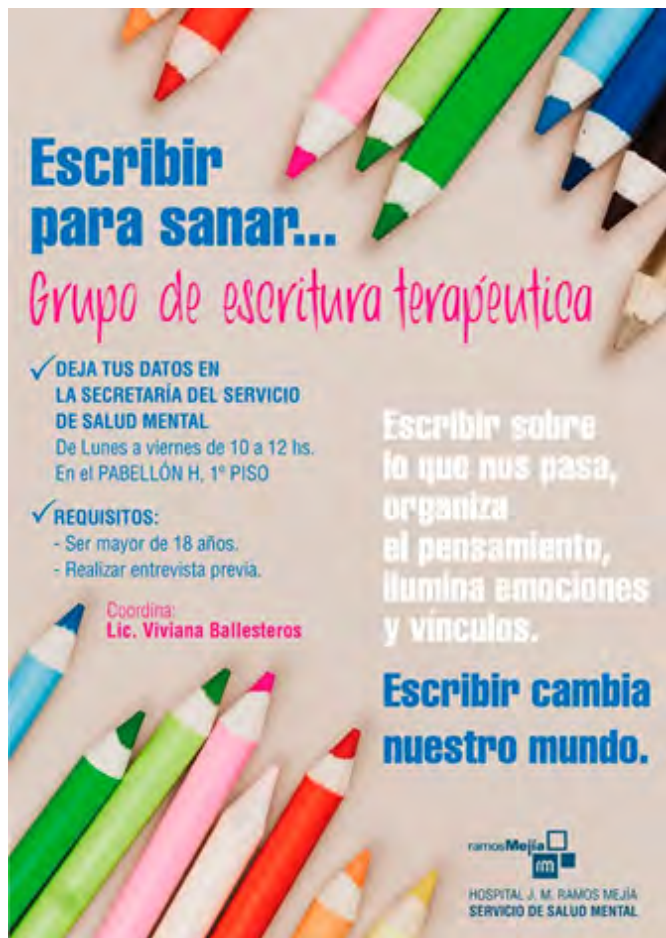
servicio ambulatorio de pediatría. Este proyecto, en el que se destaca la biblioteca El Rincón de los Sueños y el préstamo domiciliario de libros, fructificó, en marzo de 2008, en el nacimiento de una propuesta similar en el servicio de internación de adultos/as de clínica médica, así como en otros espacios de ese hospital y en el Playón Urquiza, de Chacarita, asentamiento que se encuentra dentro del Área Programática del Tornú. Para esa misma época, febrero de 1999, surge Pintacuentos y Juegos, en el Centro de Salud N.º 7, perteneciente al Área Programática del Hospital Santojanni. La propuesta, en mayo de 2000, obtuvo el reconocimiento de la Dirección de Políticas Sociales de la entonces Secretaría de Promoción Social del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.



Imagen 1 – Promoción de las lecturas en el servicio de pediatría (Hospital Tornú)

Es, entonces, hacia fines de la década de los noventa y principios de 2000, cuando empiezan a emerger toda una serie de iniciativas con el texto literario en ámbitos de salud pública a partir de las cuales se persigue, entre otras cuestiones, una mejor estadía en los establecimientos sanitarios. La investigadora Ivana Mihal (2012) señala como un hito importante el año 2003, cuando la Fundación Leer realizó las primeras jornadas de capacitación del Programa Rincones de Lectura en centros de salud y hospitales, jornadas

que actuaron como disparador para que las experiencias que ponen en juego la relación entre lectura y salud se replicaran en distintas instituciones tanto de la CABA como de todo el país. Algunos de los proyectos que se implementan en los hospitales generales de agudos son los siguientes: los ya mencionados de promoción y acceso a la/s lectura/s en la sala de espera de pediatría y en la sala de internación de clínica médica (Hospital Tornú), La Hora de los Cuentos y de promoción de las lecturas con personas mayores internadas en la Unidad de Geriatría (Hospital Durand), Vení que te Cuento (Hospital Vélez Sarsfield), Rincones de Lectura (Hospitales Fernández y Pirovano), Espacios de Lectura del Parmenio, en sala de espera pediátrica y en sala de internación de obstetricia (Hospital Piñero), Promoción de las Lecturas, en la sala de internación pediátrica (Hospital Argerich), Taller de Biblioterapia (Hospital Penna), Grupo de Escritura Terapéutica (Hospital Ramos Mejía), Juegoteca con Biblioteca (Hospital Álvarez).



**Escribir
para sanar...**

Grupo de escritura terapéutica

✓ **DEJA TUS DATOS EN
LA SECRETARÍA DEL SERVICIO
DE SALUD MENTAL**
De Lunes a viernes de 10 a 12 hrs.
En el PABELLÓN H, 1º PISO

✓ **REQUISITOS:**

- Ser mayor de 18 años.
- Realizar entrevista previa.

Coordina:
Lic. Viviana Ballesteros

**Escribir sobre
lo que nos pasa,
organiza
el pensamiento,
ilumina emociones
y vínculos.**

**Escribir cambia
nuestro mundo.**

ramosMejía
HOSPITAL J. M. RAMOS MEJÍA
SERVICIO DE SALUD MENTAL

Imagen 2 – Grupo de Escritura Terapéutica (Hospital Ramos Mejía)



Imagen 3 – Rincones de Lectura (Hospitales Fernández y Pirovano)



Imagen 4 – Promoción de las lecturas en el servicio de internación de clínica médica (Hospital Tornú)

En cuanto a algunas propuestas dirigidas al personal sanitario, pueden mencionarse los encuentros mensuales de medicina y literatura (Hospital Durand, 2010-2011), el curso teórico-práctico Otras Maneras de Contar (Hospital Piñero, 2017, 2018, 2019, 2021, 2022 y 2023) y los cursos de capacitación de posgrado en promoción de la lectura, que organiza el Hospital Tornú (2012, 2013, 2014, 2017, 2018, 2019).



Imagen 5 – Curso Otras Maneras de Contar (Hospital Piñero)

Jornada de Capacitación

La lectura en ámbitos hospitalarios y de centros de salud

Aproximaciones a la gestión, ejecución y a la selección de libros en proyectos de lectura del sector salud

27 de mayo de 2009

Instituto Pasteur - Díaz Vélez 4821
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Imagen 6 – Programa de la jornada de capacitación La lectura en Ámbitos Hospitalarios y de Centros de Salud (Centro de Salud N.º 11, Hospital Ramos Mejía)

Debe destacarse que, si bien los objetivos pueden variar entre las diversas intervenciones, los más recurrentes suelen vincularse con lo siguiente: 1) promover el acceso equitativo a los textos literarios y al libro como bien cultural desde una perspectiva de derechos; 2) transformar la espera paciente, inactiva y silenciosa, en un espacio de “espera activa”, de

intercambio de saberes y de culturas de la población; 3) recuperar espacios de creatividad, imaginación, juego y placer por la palabra y por la lectura; 4) propiciar diferentes modos de expresión (verbal, musical, gráfica, teatral, corporal); 5) construir un espacio de intercambio interdisciplinario entre pacientes, familiares y/o cuidadores/as, y el equipo de salud; y 6) promover una imagen del hospital desligada de la enfermedad y la muerte. En cuanto a las instancias de capacitación/formación, se trata de brindar herramientas teórico-prácticas y enfoques metodológicos para la construcción de espacios de promoción de la lectura en ámbitos de salud. Se intenta aportar insumos para la problematización y la reflexión acerca del rol del/de la mediador/a de lecturas en el ámbito sanitario, incorporando la promoción de la lectura como perspectiva dentro del campo de la promoción de la salud y enmarcada en nuevos paradigmas de salud.

Las propuestas suelen caracterizarse por cuatro aspectos principales:

1) Una modalidad de trabajo grupal, que se evidencia en: a- la forma de interpelación, que se dirige a diversos/as destinatarios/as o usuarios/as que se encuentran momentáneamente compartiendo un ámbito común para invitarlos/as a participar de las distintas acciones; b- el tipo de actividades propuestas, esencialmente colectivas: lectura en voz alta, talleres de literatura y de escritura, representaciones teatrales, debates a partir de un texto determinado, cursos de capacitación; c- cómo se acostumbra elaborar las crónicas de los encuentros y evaluar este tipo de dispositivos: colectivamente; y d- la ejecución, generalmente se encuentra supeditada a la cantidad de personas presentes en el momento de la implementación de las distintas acciones del proyecto.

2) Una revalorización y refuncionalización de los espacios públicos: mientras que las intervenciones que llevan adelante los/as médicos/as y otros/as profesionales de la salud en los hospitales transcurren, fundamentalmente, en consultorios privados, guardias, quirófanos, salas de diagnóstico por imágenes, los proyectos literarios institucionales suelen implementarse en espacios públicos, como salas de espera, jardines, aulas magnas, salones

de reuniones y bibliotecas, dentro de servicios hospitalarios. Se produciría aquí, de alguna manera, un retorno al mundo clásico, en el que las prácticas escriturales y lectoras se desarrollaban principalmente en jardines, porches, plazas públicas y calles urbanas, mientras que el lanzamiento de las obras literarias se realizaba por medio de una ceremonia colectiva (Ferry, 1998). La revalorización de los espacios públicos se vincula también con su concepción, en tanto lugares donde se plasman determinadas experiencias estéticas, que contribuyen a la apropiación de estos espacios por parte de las personas que los visitan, al tornarlos más bellos, armónicos y de apariencia agradable a los sentidos.

3) La jerarquización de condicionantes culturales, económicos, históricos, políticos y sociales en el acceso a la salud por sobre las dimensiones biológicas, habitualmente abordadas en el ámbito hospitalario. Los ya mencionados derechos culturales, entre los que se incluye el derecho a la literatura, a los relatos de ficción, y la problemática de la diversidad, suelen ubicarse en primer plano. Se trata de pensar la salud desde una perspectiva integral, que incluye, además de la satisfacción de necesidades de alimentación, vivienda, trabajo, educación, vestido y ambiente, el acceso a la cultura (Ley Básica de Salud N.º 153/99, Artículo 3).

4) La incorporación de un modo de abordaje interdisciplinario e intersectorial, diferenciado de un tratamiento disciplinar y cada vez más hiperespecializado, por parte de las ciencias médicas. Se parte del supuesto de situaciones complejas, difícilmente abordables desde una sola área de conocimiento. Los equipos de trabajo se encuentran compuestos por personas formadas en diferentes campos profesionales y técnicos, escritoras, narradoras orales, artistas plásticas, musicoterapeutas, a la vez que por personal administrativo, promotores/as de salud y voluntarios/as. La intersectorialidad, en tanto, promovida por la Constitución de la CABA y por la Ley Básica de Salud N.º 153/99, suele ser una estrategia adoptada por los equipos de trabajo, que se manifiesta en las diversas articulaciones que realizan los/as profesionales del área de salud con ministerios como el de Cultura de la

Ciudad de Buenos Aires. Asimismo, se llevan adelante acciones extrasectoriales con organizaciones de la sociedad civil, como la Fundación Leer y la Fundación Rossi.

LO LOCAL COMO RASGO DISTINTIVO DE ALGUNAS INTERVENCIONES CON LA LECTURA EN EL SECTOR SALUD

Las políticas públicas de lectura —entendidas como intervenciones sistemáticas que apuntan al fomento de la lectura y la formación de lectores (Mihal, 2009)— adoptaron, históricamente, la forma de Planes y Programas, los cuales se ubican primordialmente en los Ministerios de Cultura y Educación, ámbitos tradicionalmente ligados a las prácticas escriturales y de lectura. Los talleres literarios, de hecho, surgen durante los setenta, en la Argentina, en la esfera educativa, para proponer un cambio en la forma de concebir la práctica de la escritura. En cuanto a la promoción de la lectura, se trata también de un campo originalmente abordado por profesionales de la educación. En la CABA, el sector Educación lleva adelante el Plan de Lectura BA (2018) y los Programas Escuelas Lectoras (2002) y Leer para Crecer (2010). El sector Cultura, en tanto, propone programas como Bibliotecas para Armar (2004) y Libro Móvil (2021).

Desde el Ministerio de Salud de la CABA, puntualmente, se carece de planes y programas que aborden explícitamente la narración oral, la escritura o la lectura literaria en espacios institucionales sanitarios. Si bien algunas propuestas se inscriben en programas de salud (como el de Salud Escolar o Salud Comunitaria), la mayoría se configura como proyectos locales, limitados espaciotemporalmente, no formulados por los cuadros técnicos de los ministerios, sino diseñados, ejecutados, registrados, difundidos y evaluados por los equipos de salud, en sus espacios de trabajo. Sus inquietudes e intereses, sus deseos y preocupaciones se ubican en el origen de todas estas iniciativas. La especialista en literatura infantil y juvenil, y coordinadora del Programa Leer es Contagioso, María Inés Bogomolny, atribuye el surgimiento de proyectos locales que apelan a la literatura como su principal

insumo a “los profesionales de la salud que sostienen y practican una concepción integral de salud, incluyendo las dimensiones afectivas, emocionales y sociales, una concepción humanizada de la medicina”. Se trata de proyectos huérfanos en cuanto a su encuadre en políticas de mayor alcance; políticas que, según Mihal (2008), brindarían mecanismos de sostenibilidad e institucionalidad, que posibilitarían el mantenimiento, así como la mejora de estos espacios en el largo plazo.

Silvina Espósito, médica psicoanalista y coordinadora del proyecto de promoción de la lectura en el servicio de pediatría del Hospital Tornú, reconoce que las políticas públicas poseen enormes efectos en la apertura de la lectura hacia determinados sectores, en tanto generan la posibilidad de recursos. Frente a la situación de orfandad, y ante la amenaza real o imaginaria de que los proyectos desaparezcan (de hecho, a algunos efectivamente les sucede), los/as coordinadores/as de estas iniciativas buscan suplir la carencia de materiales de lectura y de espacios de capacitación mediante la apelación a una serie de estrategias que permitan garantizar no solo la ejecución de las iniciativas, sino también su continuidad en el tiempo. Entre estas estrategias se incluyen la articulación intersectorial (con otros organismos de gobierno, como Cultura y su programa Bibliotecas para Armar), extrasectorial (con organizaciones de la sociedad civil, como la Fundación Rossi o la Fundación Leer), así como la solicitud de colaboración de los/as propios/as asistentes a los efectores de salud y a quienes trabajan allí y que, en muchas oportunidades, donan juguetes, libros y otros materiales de lectura, para dotar las bibliotecas y poder llevar adelante las actividades planificadas. Lo innegable se ubica en que la existencia de políticas garantizaría una cierta continuidad ante la amenaza siempre latente del “posible retiro de un subsidio, algún cambio político, los caprichos de una autoridad tutelar” (Petit, 2009, p. 293). Lo cierto es que los proyectos, salvando contadas excepciones, no suelen caracterizarse por su permanencia. Si bien varias propuestas se han mantenido a lo largo de los años, otras han desaparecido o se han discontinuado, mientras que algunas otras pueden llegar a resurgir.

PROMOCIÓN DE LA LECTURA Y LA ESCRITURA EN ÁMBITOS DE SALUD: DEL “ENFOQUE DE LAS NECESIDADES BÁSICAS” AL “ENFOQUE DE DERECHOS”

En el discurso internacional de desarrollo, se ha venido produciendo un cambio, en estas últimas décadas, del “enfoque de las necesidades humanas básicas” al “enfoque de los derechos humanos universales” (Schuftan, 2007; Abramovich y Pautassi, 2009; Tamargo, 2018). El primero parte de individuos necesitados, vistos como frágiles y receptores pasivos de beneficios y asistencia, de ayuda caritativa, sin ninguna capacidad o derecho que ejercer. El segundo parte de ciudadanos/as que no solo poseen derechos, sino que también los conocen y los ejercen con conciencia.

Según Abramovich y Pautassi (2009), las políticas públicas —entendidas como el conjunto de acciones y omisiones que ponen de manifiesto una determinada modalidad de intervención del Estado “en relación con una cuestión que concita la atención, interés o movilización de otros actores de la sociedad civil” (Oszlak y O’Donnel, 1976, citados por Petracci y Rodríguez Zoya, 2018, p. 122)— forman parte de las obligaciones estatales para el cumplimiento efectivo de los derechos humanos y pretenden superar décadas en la consideración de las personas como meros “beneficiarios” de programas sociales de corte asistencial, para pasar a su valoración en tanto titulares plenos de derechos a exigir o a demandar. Así, la política pública no se visualiza desde el Estado solo como una responsabilidad moral, sino fundamentalmente como una obligación jurídica (Giménez Mercado y Valente Adarme, 2010).

Ni asistencia ni beneficencia (Petit, 2001): para Michèle Petit (2009), la mayoría de los/as mediadores/as a la lectura se ubican en el extremo opuesto de la caridad, la compasión y las buenas obras, en tanto se encuentran insertos/as en una problemática militante, convencidos/as de que “todo el mundo tiene derecho a apropiarse de la cultura escrita” (Petit, 2009, p. 32). Y esto por tres motivos fundamentalmente: 1) el no ser hábil en la

escritura constituye, actualmente, una pesada desventaja en numerosos campos; 2) se torna mucho más difícil poseer voz y voto en el espacio público si no se cuenta con habilidad en el uso de la cultura escrita; y 3) el recurso a esta cultura permite no solamente acceder al campo de la información y el saber, sino también “abrevar en las inmensas reservas de la literatura en todas sus formas” (Petit, 2009, p. 299).

En suma, “en la actualidad, en la mayoría de las sociedades, estar fuera del lenguaje escrito es estar fuera del mundo” (Petit, 1999, p. 42). A una concepción de salud integral y a la formación de mediadores/as de lectura a partir de los años noventa, Bogomolny añade, a la hora de explicar la existencia de proyectos literarios en el campo de la salud, “la ampliación de derechos en relación con los libros y las lecturas como derecho cultural y la construcción de ciudadanía que viene gestándose desde el retorno a la democracia en 1983”. María Victoria Morana, escritora y coordinadora de los talleres literarios que se ofrecen en el servicio de pediatría del Tornú para población asistente y personal de la salud pública, coincide con Bogomolny en cuanto a la importancia que han adquirido algunos derechos en el surgimiento del tipo de intervenciones analizadas en este trabajo: “yo creo que hay, por un lado, un revalorizar la palabra de la gente que va a los espacios, poder abrir un universo, [...], hay algo de derecho a los libros, a la cultura”. Derechos y no asistencia. Derechos y no beneficencia: he allí el meollo de la cuestión.

CONCLUSIONES

Luego de atravesar los años más oscuros del terrorismo de Estado, la recuperación de la democracia, en 1983, habilitó el surgimiento de diversos instrumentos de política pública como los planes nacionales de lectura y los planes provinciales, que colocaron “sobre el tapete” la problemática de la lectura y la escritura, fundamentalmente en las áreas gubernamentales de cultura y educación. Una década más tarde comienzan a

implementarse dispositivos institucionales de narración oral, escrita y de lectura literaria en efectores de salud.

Si, históricamente, estos efectores han detentado una función primordialmente de asistencia y cura de la enfermedad, puede decirse que los proyectos aquí referidos no suelen partir de padecimientos o patologías, sino que buscan actuar a un nivel más amplio, de orden cultural, educativo y, en ciertos aspectos, político. De hecho, la mayoría de los/as promotores/as o mediadores/as conciben su papel como una tarea cultural y no terapéutica, aun cuando sepan, por sus observaciones y propia experiencia, que su actividad también puede poseer efectos reparadores (Petit, 2009). La planificación e implementación de las acciones se ubica, entre otras cuestiones, en una posible mejor estadía en los establecimientos sanitarios, concebidos como ambientes amables e inclusivos, e incorpora una mayor democratización de las relaciones (y del uso de la palabra) entre médicos/as y pacientes. El acceso, en ámbitos de salud pública, a la lectura y la escritura literaria, a los relatos de ficción, podría encuadrarse dentro de los derechos constitucionales en tanto la Constitución de la CABA garantiza el derecho a la salud integral para todas las personas, derecho dentro del cual se incluye el acceso a la cultura, a los bienes culturales, garantizando, de este modo, la democracia cultural. Las intervenciones no se ubican, preponderantemente, al nivel de las políticas públicas, estatales, de salud, sino que se vinculan más con acciones locales, microsociales (Carballeda, 2004), tornando posible, a partir de la existencia de estos proyectos, la concepción de otro hospital, menos ligado a la enfermedad y a la muerte, y más asociado a la prevención, a la salud y a la creatividad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abramovich, V. y Pautassi, L. (2009). *La revisión judicial de las políticas sociales. Estudio de casos*. Editores del Puerto.

Bogomolny, M. I. (2022). Entrevista personal, 10 de junio.

Carbajal, M., Ciarniello, M., Lladó, M. y Paredes, M. (2010). El envejecimiento y la vejez desde la perspectiva de los actores políticos. Huenchuan, S. y Fassio, A. (comps.), *Uruguay: Envejecimiento, género y políticas públicas*. Observatorio de Envejecimiento y Vejez. Universidad de la República.

Carballeda, A. (2004). *La intervención en lo social. Exclusión e integración en los nuevos escenarios sociales*. Paidós.

Espósito, S. (2022). Entrevista personal, 1.º de abril.

Ferry, J. M., Dolton, D. et al. (1998). *El nuevo espacio público*. Gedisa.

Giménez Mercado, C. y Valente Adarme, X. (2010). El enfoque de los derechos humanos en las políticas públicas: ideas para un debate en ciernes. *Cuadernos del CENDES*, 27(74), 51-80.

Idoyaga Molina, A. (2002). *Culturas, Enfermedades y Medicinas. Reflexiones sobre la atención de la salud en contextos interculturales de Argentina*. Instituto Universitario Nacional del Arte.

Invernizzi, H. (2005). *Los libros son tuyos. Políticos, académicos y militares: la dictadura en Eudeba*. Eudeba.

Menéndez, E. (2004). Modelos de atención de los padecimientos: de exclusiones teóricas y articulaciones prácticas. Spinelli, H. (ed.), *Salud Colectiva*. Lugar Editorial.

Mihal, I. (5-8 de agosto de 2008). *Políticas de lectura y mediadores: conflictos y desafíos* [Ponencia]. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Fronteras de la Antropología, Posadas, Argentina.

Mihal, I. (2009). Plan nacional de lectura: Notas sobre una política de promoción de la lectura. *Revista Pilquen Sección Ciencias Sociales*, 11(1), 1-9.

Mihal, I. (2012). Saberes, concepciones y prácticas acerca de los actores que gestionan las políticas culturales de lectura. *Horizontes Antropológicos*, 18(38), 287-311.

Mihal, I., Paparella, C. y Cardini, A. (2020). Un recorrido por las políticas de lectura en la educación argentina, Documento de trabajo N.º 191. CIPPEC.

Morana, V. (2022). Entrevista personal, 21 de abril.

Petit, M. (1999). *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. Fondo de Cultura Económica.

Petit, M. (2001). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. Fondo de Cultura Económica.

Petit, M. (2009). *El arte de la lectura en tiempos de crisis*. Océano Travesía.

Petracci, M. y Rodríguez Zoya, P. (2018). *Comunicación y salud. La investigación en el proceso de las políticas públicas*. Teseo.

Schuftan, C. (2007). Un enfoque puntual de los principios y los temas clave de los derechos humanos aplicados a la salud. *Medicina Social*, 2(2), 78-90.

Tamargo, M. del C. (2018). Planificación y evaluación: reflexiones sobre una relación virtuosa. Petracci, M. y Rodríguez Zoya, P. (eds.). *Buenos Aires: Comunicación y salud. La investigación en el proceso de las políticas públicas*. Teseo, 23-39.

Constitución de la Nación Argentina [Const]. Art. 75. 10 de enero de 1995 (Argentina).

Constitución de la Ciudad de Buenos Aires [Const]. Art. 6. 19 de julio de 1996 (Argentina).

Ley 153 de 1999. Por la cual se garantiza el derecho a la salud integral mediante la regulación y ordenamiento de todas las acciones conducentes a tal fin. Artículo 3. 22 de marzo de 1999.

Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Artículo 15. 3 de enero de 1976.

Declaración Universal de los Derechos Humanos. Artículo 27. 10 de diciembre de 1948.

Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre. Artículo 13. 30 de abril de 1948.

<https://buenosaires.gob.ar/cultura/ministerio-de-cultura>

<https://buenosaires.gob.ar/ministerio-de-educacion>

<https://buenosaires.gob.ar/salud>

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

Entre siluetas y sombras negras

Julio Della Sala (Universidad Nacional de las Artes - Dirección General de Cultura y Educación)

RESUMEN: El arte supo pedirle al artista que genere procesos de transformación social que privilegien los intereses de la sociedad en su conjunto. En los años ochenta, en la Argentina, y más precisamente el 21 de septiembre de 1983, un grupo de artistas se puso una cita para tratar de sentar un precedente. Eran los años de la dictadura en Argentina, y se asomaba su fin. Su idea era intervenir la Plaza de Mayo de Buenos Aires, recorrida por madres y abuelas que exigían de forma pacífica que aparecieran con vida sus familiares. Lo harían durante veinticuatro horas, intentando devolver a la vida a esas treinta mil personas, dibujando siluetas y pegándolas a lo largo de los muros de la plaza, en un evento que se llamó el *Siluetazo*. Meses después, el 5 de noviembre de 1983, a días de retornar la democracia en Argentina, se publicó el disco *Clics modernos*, compuesto por Charly García, que lo presentaba, en su tapa, acompañado por una silueta negra pintada en la pared, que para muchos remitía inevitablemente a otras siluetas, en un disco en el que no olvidaba que “los amigos del barrio pueden desaparecer”. De acuerdo al objetivo del trabajo a desarrollar, esta ponencia constará de distintos momentos. En primer lugar, se expondrá la posición del artista como intelectual comprometido y el arte como acontecimiento social que necesita generar transformaciones profundas. En un segundo momento, reflexionaremos sobre cómo algunas producciones revelan la incorporación de temáticas emergentes en una sociedad ligada a la identidad cultural, la diversidad y los derechos humanos, que

necesitaban descomprimirse; y por último, sobre cómo el *Siluetazo* se convierte en un hito cultural en la historia del arte latinoamericano, replicándose y dando pie para que otros eventos de activismo artístico político se lleven a cabo en otros países, que padecen situaciones de violencia e impunidad permanentes.

Palabras clave: *Siluetazo*; Sombras negras; *Clics modernos*; *Shadowman*; Democracia.

Introducción

Quiero iniciar este trabajo con un relato que permitirá contextualizar la etapa previa en la que los artistas inician un proceso de transformación social, debido a los hechos que se detallan a continuación:

Solo fue hace más de 40 años, sin embargo, para mi generación parece que hubiese sido en un tiempo mítico. El pueblo [...] se movía con libertad en su territorio, la gente se comunicaba [...] con las fuerzas de la tierra. [...] Pero la muerte que desde 1492 venía cercando a los pueblos originarios de América cerró su círculo en el sur. La ocupación del territorio por parte del Estado argentino [...] generó un idioma para expresar el dolor, el idioma del desgarró cuando hubo un reparto de hombres, mujeres y niños como esclavos. Un susurro secreto en los campos de concentración. El idioma del consuelo entre los prisioneros de guerra. El idioma para pensar. Fue el idioma del extenso camino del exilio, la distancia del destierro. [...] Cuando se cumplieron varios años del desencuentro, empezamos a aparecer como de entre las matas y cada vez fuimos más regresando a nuestro origen. Haciéndonos visibles [...], fuimos alzando la voz para reconocernos y reparar un poco el daño que nos hicieron. El mapuzungun es el idioma de recuperación del orgullo, el idioma de la reconstrucción de la memoria (Ancalao, 2018, pp. 1-2).

Cualquiera de nosotros podría inferir que este relato fue escrito por algún sobreviviente de la última dictadura militar, que vio la muerte de cerca, que fue testigo de cómo se repartían los niños de desaparecidos, o que sufriera la tortura en algún campo de concentración o que tuvo que dejarlo todo para emprender un largo camino hacia el exilio.

Sin embargo, este relato le pertenece a Liliana Ancalao, profesora en Letras, que forma parte de la comunidad mapuchetehuelche y del grupo universitario de investigación del mapuzungun, lengua de la tierra, y que más allá del paso del tiempo y de las transformaciones sociales y culturales, hay hechos y episodios trágicos que se vuelven a repetir una y otra vez, y que no se pueden ni se deben ignorar.

Expresiones como “no poder movernos en libertad”, “muerte”, “ocupación”, “reparto de niños”, “campos de concentración” y “exilio” nos remiten a una época oscura de la historia argentina de los años setenta, cuando una y otra vez las Fuerzas Armadas interrumpen un proceso democrático.

Una vez retiradas, comienza otro proceso, el de la reconstrucción de la memoria.

CUANDO LAS ARTES SE ENCUENTRAN A LA VUELTA DE UNA ESQUINA

Y es el arte que, nuevamente, como ocurriera en los años sesenta y setenta, vuelve a pedirle al artista generar procesos de transformación social que privilegien intereses de la sociedad en su conjunto. El artista surge como portavoz de la década de los ochenta, y su obra es el resultado de un producto social que emerge como respuesta interrogante al nuevo contexto político social.

En esos años ochenta, en la Argentina, suceden acontecimientos artísticos que describen lo que estaba ocurriendo por esos días. Se trata de prácticas que consistieron en la adaptación de obras de arte y sus modos de producción a la radicalización política del contexto, y que

podrían definirse como militancia, debido a que sus objetivos y metodologías se asociaban a los de la militancia política censurada en esa época.

Entre esas prácticas destacamos, en primer lugar, la ocurrida el 21 de septiembre de 1983, cuando los artistas plásticos Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel (Imagen 1) se propusieron sentar un precedente, teniendo en cuenta que la dictadura argentina comenzaba a decaer.



Imagen 1 – Aguerreberry, Flores y Kexel: los artistas que planificaron el *Siluetazo* / referencia Pérez, A. (2010) *Página/12*

La idea era intervenir la Plaza de Mayo de Buenos Aires, tantas veces recorrida por madres y abuelas que exigían, de forma pacífica, la aparición con vida de sus familiares. El evento fue conocido como el *Siluetazo* y su objetivo consistió en devolver a la vida a las treinta mil personas, dibujando siluetas y pegándolas a lo largo de los muros de la plaza, durante veinticuatro horas. Los artistas mencionados comenzaron a distribuir numerosas hojas de papel para recortar y empezar a pintar siluetas en el medio de la plaza. Decidieron exponer esas siluetas de forma vertical y a la misma altura de una persona convencional, con la intención de revivirlas, ya que dejarlas en el piso tenía una connotación policial, de alguien que es asesinado y señalado como tal a través de un croquis. Las madres y abuelas

entendían que esas siluetas representaban hombres, mujeres y niños desaparecidos, con nombre y apellido, por lo tanto, cada familia debía recortar a su desaparecido. Entre esas producciones, surgen siluetas llamativas, como la de una mujer embarazada, su pareja, y el hijo que hubiera nacido (Imagen 2). Los artistas entienden que el objetivo de esa movida había cambiado el rumbo y definen al *Siluetazo* como un hecho gráfico colectivo y público.



Imagen 2 – Producciones llamativas del *Siluetazo*

El *Siluetazo*, impulsado por Aguerreberry, Flores y Kexel, posiblemente estuvo inspirado en la obra de un artista callejero oriundo de Vancouver (Canadá), llamado Richard Hambleton (1952-2017), quien se hizo conocido por pintar siluetas blancas en el piso, con un toque de rojo sangre, intentando impresionar, con su obra, a cada caminante (Imagen 3).



Imagen 3 – Richard Hambleton, apodado *shadowman* / Sandomir, R. (2017) *The New York Times*

Con el paso del tiempo se supo, además, que la obra de Hambleton fue inmortalizada en la portada de *Clics modernos*, segundo disco solista de Charly García, grabado en Nueva York meses después del *Siluetazo*. El 5 de noviembre de 1983, a pocos días del retorno de la democracia en Argentina, se publica el disco compuesto por Charly, que lo presentaba, en su tapa, acompañado por una silueta negra, pintada por Hambleton, en la pared. Para muchos, esa silueta negra remitía a otras siluetas, tal vez las pintadas en la Plaza de Mayo, y que fueran musicalizadas por el tema emblemático “Los dinosaurios”, cuyo texto denunciaba que “los amigos del barrio pueden desaparecer” (García, 1983).

Texto, música e imagen se encontraban en una esquina de Nueva York, casi sin proponérselo.

Según expresó Charly en una nota periodística, cuando se instaló en Nueva York, se dedicó a comprar equipos para producir su disco, que se llamaría *Nuevos trapos*, y la idea era escribir con aerosol ese título en una pared en algún lugar de Manhattan, y él retratado, en esa

misma pared, a través de una foto que tomaría su fotógrafo personal, Uberto Sagramoso (Imagen 4).



Imagen 4 – Tapa de Álbum, idea inicial / Sagramoso U., (1983) Fotografía

Pero esa silueta negra, pintada por el grafitero canadiense, le trajo a la memoria las imágenes difundidas por las Abuelas y las Madres de Plaza de Mayo sobre los desaparecidos, y todo cambió.

Nuevos trajos era el nombre elegido para su álbum. Pero al lado de la silueta negra aparece escrito *modern clics*, dos palabras que lo llevan a cambiar de idea, y en un instante, nace una tapa de álbum con otro título y nueva foto.

Esa silueta negra o sombra negra, descubierta por Charly, no fue la única que realizara el grafitero canadiense. Hambleton se dedicó a pintar sombras negras (Imagen 5) en casi todas las paredes de Manhattan, durante la primera mitad de los años ochenta, y se ganó el apodo de *shadowman* (hombre de la sombra). Él se refería a esas sombras diciendo lo siguiente:



Imagen 5 – Sombras negras pintadas por Hambleton

pueden ser vigilantes, significar peligro, o representar las sombras de un cuerpo humano después de un holocausto nuclear, o ser simplemente mi propia sombra [...] La ciudad para mí no es un lienzo negro, sino que es una película que contiene elementos sociológicos y psicológicos. Mi trabajo urbano se suma y convierte en parte de esa película (Pérez, 2017).

Hambleton evitaba encontrar un único significado a sus figuras tamaño real, y algunas veces las completaba con una cabeza que parecía estar estallando.

Para los argentinos, y más precisamente para Charly, ese holocausto representaba la dictadura militar, y para Aguerreberry, Flores y Kexel, esas siluetas son la representación de los treinta mil cuerpos desaparecidos durante la última dictadura militar. GIT, una banda *new wave*, producida por Charly en los años ochenta, describe esas sombras negras como cazadores con traje oscuro y gomina, en su tema “Aventura nocturna”³.

³ La canción “Aventura nocturna” fue empleada en un video que complementa esta ponencia musicalizando imágenes de la década. Julio Della Sala. [@juliodelsala9202] (16/12/2023) Entre siluetas y sombras negras.

Pareciera, de pronto, que las artes se encontraron a la vuelta de una esquina... la esquina de Walker Street & Cortlandt Alley, en Manhattan (Imagen 6), donde Charly sumó imagen a su producción literaria-musical y, de una manera consciente o inconsciente, *Clics modernos* se convierte en una obra donde se integran las artes.



Imagen 6 – La esquina de Charly que inspiró la tapa de *Clics modernos* / Fotografía Sagramoso U., (1983)

Cada canción de ese disco describe escenas de una de las etapas más oscuras de la historia argentina. Charly es un artista crítico, observador de la sociedad en la que vive "... yo nací para mirar lo que pocos quieren ver, yo nací para mirar..." (García, 1981); el mismo Charly se describe en esta frase musical, considerándose como autorreferencial. Y como buen observador descubre, en su viaje a Nueva York, una ciudad desprejuiciada en varios aspectos y la compara con la Argentina, inmersa en una dictadura que daba sus últimos manotazos de ahogado para continuar en el poder.

El 5 de noviembre, el disco *Clics modernos* prometía un cambio sonoro para una sociedad que necesitaba descomprimirse, salir de la melancolía, según reza el compositor en su canción homónima. La sociedad, liberada de ciertas estructuras y estaticidad en relación con

esa forma de gobierno autoritaria, pasa a priorizar el movimiento, revalorizar el cuerpo y sus posibilidades de expresión.

Clics modernos es una bisagra entre pasado y futuro. Canciones como “Los dinosaurios” hacen referencia al período de la dictadura militar, así como también “Nos siguen pegando abajo” y “Plateado sobre plateado (huellas en el mar)”.

Otras canciones incorporan temáticas ligadas a la identidad cultural y a la sexualidad, como “No soy un extraño”, donde describe una mirada social tradicional, en un contexto sociopolíticocultural, en temáticas que no se abordaban explícitamente: “... dos tipos en un bar se toman las manos, prenden un grabador y bailan un tango de verdad... y yo los miro sin querer mirar, enciendo un faso para despistar...” (García, 1983).

En “Bancate ese defecto”, se hace referencia al respeto por la singularidad de cada sujeto. Esto me lleva a asociar que la silueta ya es otra, difiere de aquella de ciertos cánones de belleza cultural mediática hegemónica.

Este modelo se centra en la apariencia física: el aspecto impuesto es un cuerpo joven, delgado, musculoso y limpio, mientras Charly canta “... Mutilado, desnutrido, deformado/Ojo de vidrio, muestra tu cicatriz/Marineros, maricones, embolsados/Bailen la danza de la inteligencia [...] Y yo te digo/¡Ey, bancate ese defecto! /No es culpa tuya si la nariz no hace juego en tu cara...” (García, 1983). Estas últimas descripciones dejarían al sujeto fuera de la consideración del sistema. “[...] El cuerpo se convierte entonces en un campo de batalla, en una lucha cuya finalidad es su aceptación ante nuestra mirada y la del otro, y por consiguiente la integración y pertenencia a la sociedad [...]” (Grasso, 2019, p. 42).

Clics modernos evoca a la modernidad y la necesidad de cambio desde una mirada crítica. En la canción “Nuevos trapos”, García entiende por transformación algo mucho más profundo que un cambio superficial, en concordancia con los valores democráticos, basados en la

tolerancia, el respeto por el otro, la no discriminación y, por sobre todas las cosas, la participación activa.

CONCLUSIONES

Charly demuestra ser un artista que no pasa todo por alto, no se pierde en lo pequeño, repara y contempla, es un caminante que siente la necesidad de detenerse, diría el filósofo F. Pessoa, y al detenerse en esa calle de Manhattan, junto a su fotógrafo Uberto Sagramoso, descubrió esa figura de Hambleton, realizada entre 1981 y 1982, pintada en la pared, al lado del nombre de una banda nueva llamada Modern Clics. No dudaron en tomar la decisión de que ese sería el nombre y el arte de tapa de su nuevo disco. Hambleton murió sin saber que Charly reparó en su sombra negra, inmortalizándola en la tapa de su disco. Tampoco Charly supo que esa sombra negra era obra del artista callejero apodado *shadowman*.

Por su parte, el *Siluetazo* logró su objetivo: que, a cuarenta años del retorno a la democracia, se mantenga la memoria activa de los desaparecidos por la dictadura en Argentina, y que las diversas iniciativas llevadas a cabo por algunas organizaciones defensoras de los derechos humanos, permanentemente reactivadas por Madres y Abuelas de la Plaza, lograron que el tema no se olvide.

Ese 21 de septiembre se ha convertido en un hito cultural en la historia del arte latinoamericano, debido a que se han replicado acciones de activismo con algunas variantes en otras ciudades, como en Lima, en julio de 2000, donde un grupo de artistas convocó al pueblo a la plaza principal con la intención de lavar una bandera de tela peruana, demostrando simbólicamente su disconformidad frente a una situación de corrupción en el país. En Bogotá, se pintaron ladrillos de blanco, con una cruz negra encima, y los nombres de las víctimas del régimen. Las tres acciones superan los límites del arte y son apropiadas por la gente para expresar sus propias necesidades.

La historia continuará escribiéndose en cualquier momento y esquina, y posiblemente se produzcan otros desencuentros entre los intereses de la sociedad en su conjunto y los de la cultura mediática hegemónica, entre víctimas y victimarios, entre ciudadanos y dictadores, entre siluetas y sombras negras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ancalao, L. (2018). El idioma silenciado. *Latin American Literature Today* 5, 1-2.

Caneva, H. (2020). Algunas huellas ya son piel. *Revista Guay*. FaHCE-UNLP
https://www.academia.edu/87632874/Clics_modernos_1983_de_Charly_Garc%C3%ADa

García, C. (1981). *Cinema verité* [Vinilo]. SG discos.

García, C. (1983). *Clics modernos* [Vinilo]. SG discos.

G.I.T (1984). *Aventura nocturna* [Vinilo]. DG (Interdisc/Universal).

Grasso, A. (2019). *La corporeidad incorporada ¿Cómo se enseña desde un nuevo paradigma de cuerpo?* Brujas.

Liut, M., Verzero, L. (s/f). Antecedentes del artivismo. M. Liut (Comp.). *Seminario Música, artivismos y cooperativismo cultural*. Universidad Nacional de las Artes, 6-8.

Marzullo, O., Muñoz, P. (1986). *El rock en la Argentina*. Galerna.

Pérez, M. (12 de noviembre de 2017). Sombras y clics modernos. *Página 12*.

Redacción El Tiempo. (2009). ¿Qué fue el Siluetazo? Un evento artístico realizado en 1983 durante la dictadura argentina es ejemplo de movilización ciudadana. *El Tiempo*.
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4793864>

Richard, N. (2009). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *Instituto Hemisférico*.
<http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>

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

Fotografías del espacio público democrático

Graciela Elsa Fernández Troiano (Universidad Nacional de La Plata)
Camila Cicchino (Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN: ¿Qué concepciones sobre el uso del espacio público democrático se desprenden de las imágenes documentales actuales, en contraposición con las de rondas de Madres y Abuelas durante la dictadura? Desarrollamos un análisis sobre fotografías que metaforizan ciertas prácticas sociales, así como las apropiaciones que los sujetos construyen dándole sentido democrático al espacio público. Tomamos como eje: Arte, Democracia y Derechos Humanos, apartado: Manifestaciones artísticas por los derechos humanos y la inclusión sociopolítica, ya que nos permite problematizar, en producciones visuales, aspectos que ponen en tensión los límites entre derechos y prohibiciones. Esta propuesta surge teniendo en cuenta los cuarenta años ininterrumpidos de democracia en Argentina y las luchas de las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo en el espacio público durante la última dictadura cívico-eclesiástica-militar. Seleccionamos imágenes de las rondas de resistencia y obras actuales, donde reconocemos la participación social en calles y plazas.

Los conceptos a desarrollar son: la democratización del espacio, encuentros e intercambios, y las dimensiones políticas e ideológicas. Uno de los referentes del marco teórico es Eduardo Rinesi, del que tomamos el concepto “de la democracia a la democratización”. La democracia es un proceso en constante movimiento, construcción, que hay que seguir defendiendo y no como un orden inquebrantable. Esto lo relacionamos con la idea de que

todo acto social es político y da cuenta de determinada ideología. En las imágenes elegidas, proponemos un análisis sobre cómo habitan las personas el espacio democrático y los intercambios que se generan.

Palabras clave: Fotografía; Arte político; Democracia; Espacio público.

Introducción

Un pasado que no cierra. Las citas y los pliegues de las imágenes se desdoblaron cuando se las interroga desde el presente (*Pensar todo de nuevo*, Andrea Giunta)

Desarrollamos este artículo con la convicción de que, a cuarenta años de democracia ininterrumpida en Argentina, es necesario seguir activando, mediante producciones artísticas, la posibilidad de mantener viva la memoria colectiva sobre ciertos procesos ocurridos. De esta forma, pretendemos ofrecer oportunidades para seguir pensando en los derechos, que la población tiene, sobre el uso del espacio público y, así, comprometerse con la sociedad actual, y alentar el ejercicio democrático en el mismo. Entre los horrores cometidos en el proceso dictatorial, se encuentran la desaparición forzada de personas y delitos de lesa humanidad que dieron origen a los reclamos de Madres. Además de la anulación de los derechos ganados como sociedad hasta ese momento —cierre del Congreso Nacional, destitución de los miembros de la Corte Suprema de Justicia, censura (y quema) de libros, de canciones, de películas, creación de centros clandestinos de detención, recesión económica, vaciamiento del Estado, multiplicación de la deuda externa, entre otros—, se persiguió, torturó, secuestró y se hizo desaparecer a personas. ¿De qué manera las imágenes metaforizan las luchas y los reclamos? ¿Cómo se limita el uso del espacio público y en qué se convierte? ¿Cuál es la nueva configuración de la calle y la plaza en democracia?

El eje del trabajo es Arte, democracia y derechos humanos, y el subeje, las Manifestaciones artísticas por los derechos humanos y la inclusión sociopolítica. Nuestra elección se fundamenta en el aporte que los registros fotográficos propician cuando se los aborda desde un posicionamiento ideológico. Los conceptos que se toman en este escrito, para conjugarlos con el eje y las imágenes elegidas, se dividen en dos categorías, por un lado, conceptos del marco teórico —espacio público y arte político—, y por el otro, en el análisis de las obras, se focaliza en: la construcción de sentido sobre acciones en el espacio público desde la mirada intencionada de quien produce la imagen, aspectos formales de la fotografía en pos de la metáfora —encuadre, punto de vista, zona de mayor atención, intencionalidad del foco—.

Como referentes del marco teórico se mencionan los aportes de Nelly Richard, Eduardo Rinesi, Lucas Rubinich, René Gardies y Andrea Giunta.

Para abordar los conceptos, seleccionamos obras de artistas que trabajan con fotografías documentales, donde se muestra la lucha de las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo; ellos son: Eduardo Longoni, Mario Manusia y Amado Becquer Casaballe. Respecto al registro de prácticas sociales en el espacio público en democracia, elegimos a un fotógrafo platense llamado Agustín Pablo Piana, que toma imágenes de grupos de personas en calles y plazas. Este corpus nos permite establecer comparaciones, elaborar similitudes y diferencias, así como arribar a algunas ideas sobre la configuración simbólica del espacio urbano.

SOBRE EL ESPACIO PÚBLICO: LA CALLE Y LA PLAZA

¿Qué entendemos por espacio público? ¿Cuáles son las tensiones que las prácticas sociales generan en dictadura y en democracia en la calle y la plaza?

El espacio público es aquel escenario para la vida —parafraseando a Ulrich Conrads— que se concibe como lugar de encuentro, donde se producen resistencias y pensamientos

colectivos, en el que se dan intercambios sociales amplios, tanto con personas conocidas como desconocidas, dando lugar a controversias, disputas y múltiples prácticas sociales.

Ahora bien, ¿cómo cambia el espacio público en dictadura y en democracia? El ámbito público tiene límites de uso, que son construcciones socio-históricas cambiantes y plasmadas en reglamentaciones. Sabiendo que las prácticas sociales en el espacio público generan tensiones, vamos aprendiendo qué derechos podemos ejercer y cuáles son las acciones posibles para situarnos y apropiarnos del mismo.

En dictadura, por el contrario, el espacio público se vuelve un escenario de riesgo, las personas pierden sus derechos, las fuerzas militares y policiales llevan a cabo acciones de dominación y sometimiento, para lograr sus intereses. La ciudadanía no tiene lugares oficiales a los que ir a reclamar, no existe una respuesta por parte del Estado, se pierden las normas preestablecidas; es por ello que se recurre a organismos internacionales por fuera del país.

Las prácticas sociales en el espacio público en dictadura se mantienen a dos niveles, por una parte, la continuación de una supuesta rutina, por ejemplo, concurrir a la escuela, realizar compras, trabajar en las fábricas y oficinas, circular. Esas acciones se realizan sabiendo que están sometidas a las normas impuestas por quienes estén al mando del país, quienes detienen y se llevan a personas, impiden el derecho a huelga, reprimen, disuelven concentraciones y hasta matan.

¿Cómo se piensa la calle y la plaza en democracia y en dictadura? ¿Cuál fue la acción de las Madres que puso en jaque a los usos tradicionales?

La calle es, predominantemente, un lugar de tránsito que permite ir de un lugar a otro, aunque se desarrollan otras acciones. Ese espacio de circulación se va conformando por sus características materiales y simbólicas. Lo material está definido por decisiones urbanísticas y apropiaciones de las personas; en cambio, la característica simbólica remite a la memoria

y al sentido de la calle. Actualmente, en algunas veredas, encontramos baldosas que recuerdan a personas desaparecidas, que fueron secuestradas en ese sitio, lo que se convierte en un acto de memoria.

La plaza, al contrario que la calle, es un lugar de estar, de quedarse, de encontrarse y de detenerse. Comparte con la calle la categoría de espacio público, con cuestiones reglamentarias, de uso y simbólicas. Si la plaza, como la calle, es el ámbito donde todas las personas pueden pasar, estar y desplegar un uso democrático del lugar, se entiende por qué según ideologías excluyentes se tiende a poner rejas alrededor de las mismas.

¿Qué lograron las Madres de la Plaza de Mayo respecto al espacio público? En 1977, ante la pregunta “¿Dónde están nuestros hijos y nietos?”, y la falta de respuestas por parte de los organismos del Estado, decidieron juntarse en la plaza. Dado el estado de sitio, no pudieron permanecer reunidas, y comenzaron a caminar alrededor de la Pirámide de Mayo, de esta manera transformaron la dimensión simbólica del lugar, que pasó de ser un sitio de reunión —plaza— a ser un lugar de tránsito, como si fuera una calle, y un núcleo de identidad. Recuperaron el concepto de ronda y generaron una acción que les permitió seguir estando juntas sin ser detenidas.

Este uso del espacio público, como denuncia en dictadura, se convirtió en un reclamo que se mantiene hasta el presente, ya que mientras haya personas desaparecidas de las que no se tengan rastros, y nietos por recuperar, no pierde vigencia.

En democracia, el espacio público de la calle y la plaza se revitaliza por la presencia de personas que pueden festejar, reclamar, conmemorar, reunirse, hacer uso de sus derechos a circular, estar, y manifestarse sin miedo a sufrir una represión por parte de fuerzas militares o policíacas. Pero, sabemos que, aun en gobiernos democráticos, este resguardo no está garantizado, por lo tanto, retomando a Eduardo Rinesi, la democratización de las prácticas sociales es un propósito en constante construcción.

APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE ARTE POLÍTICO Y A LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO EN FOTOGRAFÍAS, ATENDIENDO AL USO DEL ESPACIO PÚBLICO DESDE LA MIRADA INTENCIONADA DE QUIÉN PRODUCE LA IMAGEN

¿Qué concepto de arte político guía al trabajo? ¿Cómo se vincula al mismo con las imágenes seleccionadas y se piensa a estas desde esas categorías de análisis? Pretendemos que la cercanía con imágenes de las Madres y Abuelas, y con otras del uso del espacio público en democracia, generen nuevos alcances, relaciones e inferencias.

Nelly Richard dice que no es lo mismo hablar de “Arte y Política” que decir “lo político en el arte”; concordamos con la idea de que los fotógrafos seleccionados son sujetos sociales y productores de imágenes, que entienden su accionar como una manera de divulgar un concepto político. Es por ello que no podemos separar las palabras ‘arte’ y ‘política’, sino que, como cada fotografía da cuenta de una idea y un posicionamiento, afirmamos que, dentro del campo del arte, se elaboran producciones desde la dimensión política e ideológica. Siguiendo con las palabras de Nelly Richard (2018), “lo político en el arte rechaza esta correspondencia dada (ya compuesta y dispuesta) entre forma y contenido, para interrogar, más bien, las *operaciones de signos y las técnicas de representación* que median entre lo artístico y lo social”.

Philippe Dubois, en su libro *El acto fotográfico* (2015, p. 298), dice, bajo el título del apartado “La fotografía como arte de la memoria”: “En suma, es esta obsesión la que hace de toda foto el exacto equivalente visual del recuerdo. *Una foto siempre es una imagen mental*. O, para decirlo de otro modo, nuestra memoria solo está hecha de fotografías”. A esa dimensión, la fotografía como memoria, proponemos articularla con las imágenes vistas de Abuelas y Madres, que permiten entender que la intencionalidad de la productora o el productor actúa en la construcción del recuerdo. Cuando una persona va al espacio público y captura imágenes, no puede hacerlo de manera transparente, nunca puede decir “esto fue

lo que pasó”, ya que las decisiones que tomó para poder producir la imagen son las que intervienen en el proceso de producción de sentido. Se elige qué mostrar; por lo tanto, las imágenes son una narrativa elaborada por cada hacedor de la fotografía. Nunca se puede captar la realidad —si es que existe—; se puede decir algo de esa realidad, en y con las imágenes, a partir de un posicionamiento político e ideológico, inevitable.

No existe el fotógrafo ingenuo, sin concepto. La fotografía es una imagen de conceptos. En este sentido todos los criterios del fotógrafo están contenidos en el programa del aparato como conceptos (Fluseer, 2014).

El gesto fotográfico está cargado de intencionalidad y a su vez está condicionado —como toda producción de imágenes— por los requerimientos técnicos. Además, el campo de conocimiento de la fotografía establece ciertos conceptos de los cuales tomamos: encuadre, punto de vista, zona de mayor atención e intencionalidad del foco. Los articulamos en las producciones porque entendemos que lo que entra o no en la imagen, junto con la zona que primero atrae nuestra mirada, sumado al manejo del enfoque y desenfoco, crean una sinergia que permite hablar sobre esa producción y, así, activar un pensamiento metafórico propio.



Imagen 1 – Madres de Plaza de Mayo durante su habitual ronda, 1981 / Eduardo Longoni

Eduardo Longoni, en la primera imagen de análisis, captura la escena de manera cercana, se ubica próximo a las mujeres retratadas, estableciendo un encuadre cerrado donde se enfatiza la mitad del rostro de la mujer de la izquierda.

Podemos pensar, de manera metafórica, que estas mujeres no paran, siguen adelante no importa qué obstáculo tengan —en este caso, el fotógrafo que interfiere en su camino—, da

la impresión de embestida. ¿A qué idea nos remiten el gesto de alzar la fotografía con los ojos cerrados y el ocultamiento detrás de unos anteojos? La falta de información para comenzar la búsqueda hace que tengan que construir un camino. A su vez, la decisión de que los rostros de las mujeres ocupen un lugar preponderante en la imagen brinda la posibilidad de interpretar que las Abuelas y Madres dependían de su ingenio intelectual para sobrepasar las normas estipuladas por la dictadura.



Imagen 2 – Sin título 2019 / Agustín Pablo Piana

El grupo de ocho personas masculinas posicionadas en hilera, donde la mayoría está de espaldas a la cámara —excepto dos que dirigen su mirada hacia ella—, sostienen en sus manos una bandera y hacen uso del espacio público de calle, habitándolo en fraternidad. Sus rostros quedan posicionados en el centro del campo plástico, remarcando la

horizontalidad. En esta fotografía, en contraposición con la anterior, la mayoría de las personas miran hacia la izquierda del encuadre como si estuvieran escuchando o esperando indicaciones por fuera de campo, dialogan con la posición de sus rostros para llegar a un acuerdo. En cambio, los otros dos hombres que miran al frente generan un quiebre, una mirada cómplice con el grupo de espectadores —se rompe con la cuarta pared—. La acción registrada en la calle genera la noción de unión solidaria por un bien común, de sostén e igualdad de jerarquías.



Imagen 3 – Madres caminan por calle Florida en el Mundial de Fútbol del 78 / Mario Manusia

Mario Manusia nos propone una fotografía documental donde se ven Madres y Abuelas avanzando en la calle; en el centro de la imagen, dos mujeres caminan a la par, ambas con un pie por delante, sin mirar a cámara, pero con una posición corporal direccionada, dando la sensación de fotografía “robada”. Aquí se presenta un diálogo entre transeúntes en los espacios públicos, se ven personas participando en su reclamo y otras que van en dirección opuesta o están estáticas en el fondo. En la imagen vemos una persona masculina caminando, por detrás de ellas, con brazos cruzados, su mirada está por fuera del sendero que marca la caminata. La imagen plantea una composición de derecha a izquierda en la que se contraponen un grupo de varones y un grupo de mujeres, ¿de qué manera se compromete el fotógrafo en la imagen? ¿Qué rol ocupan los varones? Posiblemente el punto de vista sea el concepto predominante en la imagen. Aquí tenemos un encuadre más abierto, una imagen con profundidad de campo que nos permite tener foco en la mayoría de la escena, pero por más que la nitidez está en todos lados ¿cuál es la zona de mayor atención? Se puede comenzar el recorrido por los carteles; intentar leer qué dicen, quién los sostiene, e interrogarnos ¿hacia dónde van estas mujeres?



Imagen 4 – El abanderado de Villa Porá 2023 / Agustín Pablo Piana

Un niño y un perro son los actores principales en esta imagen; el foco de atención y lo que el fotógrafo decidió encuadrar a partir de un plano general. Observamos que lleva puesto un guardapolvo blanco y un tahalí. El título nos sitúa en la locación donde se encuentran, más allá de que podría ser en cualquier calle, en cualquier barrio. ¿Por qué nos da esa información? Una metáfora posible: el avance en los estudios, la independencia que suponen, el crecimiento personal. La direccionalidad es la misma que observamos en la imagen anterior de Manusia, en este caso el fondo está más cercano al personaje, por lo tanto, la profundidad de campo es menor, no muestra el contexto de la Villa. Piana toma la decisión de resaltar las figuras, lo que nos da la posibilidad de generalizar y trasladar la escena a otros barrios. ¿Está de camino a la escuela o volviendo?



Imagen 5 – Marcha de Plaza de Mayo con pancartas de fotos 1983 / Alfredo Alonso

Alonso tomó esta fotografía en una de las últimas marchas de Abuelas y Madres de Plaza de Mayo en dictadura. Vemos que las mujeres tienen símbolos característicos, como el pañuelo blanco en la cabeza, hecho con tela de pañal, que luego se convertiría en un ícono de la lucha por los Derechos Humanos. En uno de los puntos fuertes del lado derecho, hay una mujer que sostiene una pancarta con la foto carnet de su hijo desaparecido, que genera el foco de atención. A la izquierda del encuadre, la silueta de un peatón oculta parte de la escena generando incertidumbre. Es a partir de los dos personajes masculinos que se establece un vínculo entre las miradas, la fotografía del desaparecido y el hombre que mira la manifestación en dirección al cartel. El peatón no pasa desapercibido para la cámara, que lo toma como cómplice de la escena y produce una tensión visual. ¿Quién es la silueta que aparece? ¿Por qué da la sensación de reflejo o diálogo con la imagen pegada en el cartel? ¿Qué impacto tiene la búsqueda con nombre, rostro y momento en el que fue secuestrado?

En la fotografía se combinan decisiones sobre la profundidad de campo y los elementos que entran en el encuadre, lo que habilita tres planos visuales: en el primero, una persona fuera de foco ¿alter ego del fotógrafo?, en el segundo, la pancarta, y en el tercero, la multitud.

El registro se construye bajo la idea de arte político por el compromiso respetuoso con el tema, por acompañar la denuncia, por tomar a la lucha como bandera.



Imagen 6 – Sin título 2023 / Agustín Pablo Piana

Esta imagen da cuenta de otra de las potencialidades de la calle, según prácticas de trabajo y encuentro social. Al no tener título definido, se aumentan las posibilidades de asociar la escena con recuerdos propios, momentos festivos e imaginar un relato. Los guantes —de trabajo y con tierra— cobran un rol protagónico por estar en primer plano y en el eje central. Quizás nos están diciendo: aquí, la fuerza de las manos de las y los trabajadores. En

esa misma posición, dos personas se abrazan, vestidas con lo que pareciera ser un uniforme. En los extremos encontramos, a la derecha, un joven mirando sonriente, y a la izquierda, un grupo de personas observando tierra removida. La dimensión política de esta fotografía se reafirma en la cercanía de la cámara, en la implicación del autor con la escena, al que imaginamos compartiendo la emoción del momento. El festejo por un logro que desconocemos nos focaliza en lo público del espacio y en la importancia del instante decisivo, que captura lo fugaz.

Lo que nos proponen los fotógrafos seleccionados es poner el ojo en un acontecimiento que pueda ser recordado y que propicie la construcción de sentido.

PALABRAS A MODO DE CONCLUSIÓN Y NUEVAS PREGUNTAS

Los artistas seleccionados para este escrito buscan, a partir de una mirada particular sobre las personas en los espacios públicos, traspasar la barrera de la cámara y lograr que la imagen cobre otro sentido, donde lo que predomine sea el concepto. En el arte político, según la postura adoptada, el pueblo tiene una doble participación en las imágenes; por un lado, como partícipe del espacio público, para marcar una resistencia —en la dictadura— o como actor social, sujeto de derecho —en democracia—; y por el otro, como destinatario que se interesa por construir sentido, interpretarlas, pensarlas, apropiarlas. Las rondas de Abuelas y Madres de Plaza de Mayo permiten ver el valor simbólico que hay detrás de las fotografías documentales, logrando tomarlas como íconos o referentes para constantes luchas. La democracia, entonces, no se piensa como un lugar de llegada, sino como un camino en constante construcción.

Desde el arte político, desde el arte crítico, pretendimos volver a dos tipos de imágenes —las del espacio público en dictadura y en democracia—, con la idea de que vuelva a acontecer, se vuelva a revivir, una vez más, la oportunidad de pensar en las diferencias, los alcances y limitaciones de actuar en el ámbito social. Las fotografías analizadas, lejos de ser

un registro neutro, se construyeron a partir de múltiples decisiones, que involucraron cuestiones relacionadas con la ética, el posicionamiento político y el riesgo —la responsabilidad— de poner el cuerpo. La distancia respecto a lo que pasó se convierte en presente en la imagen.

Los corpus de imágenes trabajadas remiten a la mirada y conceptualización que se decide adoptar respecto a lo público, a lo común y a las condiciones sociales. Se centran en desnaturalizar el concepto de realidad social para cuestionar las ideas que la entienden como inevitable e inmodificable. Y lo hacen desde la potencialidad de lo sugerido, en su dimensión poética e interrogativa. A la vez, entretejen una articulación interna con hechos sociales que se desarrollaron en la calle y en la plaza: caminatas prohibidas, rondas logradas, festejos democráticos.

Se pretendió generar aproximaciones a fotografías que permitan preguntarse si las mismas podrán ser entendidas como evocación de lo ausente o como actualización del presente. Sumado a lo anterior —la potencia activadora de la imagen—, el concepto de dimensión política del arte no tiene un único sentido. El que brindan las imágenes analizadas es el comprometido con el valor de la democracia, como sistema gubernamental, y el de la democratización como práctica social en constante custodia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Las Cuarenta.
- Benjamin, W. (2015). *Estética de la imagen*. La marca editora.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Berger, J. (2016). *Para entender la fotografía*. Gustavo Gili.
- Conrads, U. (1977). *Arquitectura: Escenario para la vida*. Hermann Blume Ediciones.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado libros.

Didi-Huberman, G., Cheroux, C. y Arnaldo, J. (2007). *Cuando las imágenes tocan lo real*.

Ediciones Arte y Estética.

Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La marca editora.

Flusser V. (2014). *Para una filosofía de la fotografía*. La marca editora.

Giunta, A. (2009). *Poscrisis, Arte argentino después de 2001*. Siglo XXI.

Giunta, A. (2020). *Pensar todo de nuevo*. Larivière.

Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria, Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI.

LINKS DE INTERÉS

Hemi Press: <https://hemi.press/emisferica/>

http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHd56d/4952dad3.dir/r73_05nota.pdf

[Prácticas creativas del movimiento de Derechos Humanos en la Argentina :: Archivos en uso](#)

Richard, N. (s/f). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. Arcis University.

Disponible en: [Ensayo - Lo político en el arte: arte, política e instituciones](#)

Rinesi, E. (2022). De la democracia a la democratización. A propósito de las cuestiones planteadas en el programa de la 1.ª Jornada Latinoamericana “Estado, Populismo y Democracia”. Disponible en: [Rinesi. De la democracia a la democratización - Por Eduardo Rinesi 1 * El trigésimo aniversario del - Studocu](#)

Rubinich, L. (2007). “Apuntes sobre la politicidad del arte”. *Revista Ramona*. Disponible en:

<https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2023/03/Indice-Ramona-.pdf>

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

Poéticas de una presencia ausente. Aproximación a la teoría afectiva para el estudio de caso

Valeria Viden (Universidad Nacional de San Martín)
Gustavo Fabián Fernández (Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN: Este trabajo se propone repensar la obra instalativa de intervención gráfica *La sangre de los mártires*⁴ (Fernández-Viden, 2023) indagando el rol que tiene el arte en los procesos de lucha por los derechos humanos, la preservación de la memoria y el restablecimiento de lazos sociales, desde una perspectiva de análisis que dialogue con el giro afectivo, propuesto por Depetris Chauvin y Taccetta (2019). En el marco del 40.º aniversario del regreso a la democracia en Argentina, y con el objetivo de evocar la memoria del obispo de La Rioja, monseñor Enrique Angelelli, símbolo del compromiso católico con la opción por los más pobres, víctima de crimen de lesa humanidad, asesinado en el año 1976 durante la última dictadura cívico-militar, y más tarde beatificado por el Vaticano, en el año 2019; se intenta reflexionar sobre el modo en que las imágenes nos permiten entrar en contacto con el pasado, realizando un abordaje desde el interior mismo

⁴ *La sangre de los mártires* forma parte del Programa Experiencias Documentadas, del equipo de investigación sobre intervenciones gráficas del Museo Nacional del Grabado, junto con más de 80 registros de artistas del todo el país, que conforman el eje Cuerpos, Gráfica y Espacio Público.

de la obra, tanto desde su dimensión conceptual y procedimental como material, dentro de una experiencia artística sensible.

Palabras clave: Gráfica; Instalación; Democracia; Enrique Angelelli; Derechos humanos.

Introducción

¿Qué nos mueve a producir? Como autores de *La sangre de los mártires*, nuestro punto de partida se centra en reflexionar acerca de aquello que nos moviliza a la acción productiva, entendida como motor generador de una obra, que no responde solo a una actividad estética, sino que se transforma en una actividad donde la obra participa de la vida social de las personas.

Buceando en estas reflexiones, encontramos, como hecho clave, una estrecha relación entre obra y producción de conocimiento, convencidos de la posibilidad de hacer investigación en y desde las artes, a partir de la praxis. Consideramos a la producción artística como un proceso de investigación, y a la obra como el resultado de esa investigación, entendiendo que toda obra tiene un fundamento teórico y un método cuyos signos, que la constituyen, cargan consigo un referente social, cultural, político e incluso filosófico, así como formas específicas de producción.

Para este caso en particular, nos propusimos indagar en el poder que tienen las materialidades y los modos de instalación en el espacio público, desde una perspectiva que plantea experimentar formas de convivencia más amorosas, que habiliten un tipo de vínculo espacio-obra capaz de persistir en el tiempo. De este modo, el objeto de estudio se define y se construye “en función de una problemática teórica, que implica a su vez aproximaciones

metodológicas constantes, y a tratar a los hechos no de manera aislada, sino en función de relaciones establecidas entre ellos” (Domínguez, 2007, p. 42).

Asimismo, nos resulta interesante la relación entre territorio y acción artística, con una idea de territorio como concepto, que se desmarca de la perspectiva del mapa, y con la de acción artística como modo de activación del mismo. Ambos vivimos y trabajamos en el municipio de Morón, que forma parte del conurbano bonaerense, y cuya idiosincrasia determina ciertos modos de producir y entender las particularidades de su entorno, sus códigos, tiempos y dinámicas. En ese habitar del territorio inmediato se trasciende el espacio meramente físico del terreno, que se convierte en un espacio simbólico de pertenencia, y al cual se le otorga una carga de sentido propio.

Creemos que es posible la descentralización de estas acciones hacia otros espacios, pero es a partir del lugar de pertenencia que nos sentimos convocados a realizar una práctica artística *in situ*.

Antes de continuar, consideramos oportuno presentar un breve marco sobre quién fue monseñor Enrique Angelelli⁵. Para ello, sintetizaremos los datos más relevantes, seleccionados de modo arbitrario, y aquella información que permita encuadrar la obra (Imagen 1), ya que podríamos calar mucho más profundo en su figura. El hecho que desencadena nuestra investigación y obra se centra en el contexto del asesinato y posterior encubrimiento, por parte de las fuerzas militares, bajo la versión de un accidente automovilístico, sostenida por treinta y ocho años, hasta la resolución del juicio y la condena a los culpables, en el año 2014, por tratarse de un crimen de lesa humanidad. Asimismo, otro punto clave es el llamado a silencio de ciertos representantes jerárquicos de la Iglesia.

⁵ Mantuvo una activa participación y se guiaba por los dictados del Concilio Vaticano II, de 1959, el cual plantea una renovación de la relación entre la Iglesia y el mundo moderno, con una propuesta de caminar con y desde el pueblo, en sencillez, fraternidad y cercanía con los que más sufren.

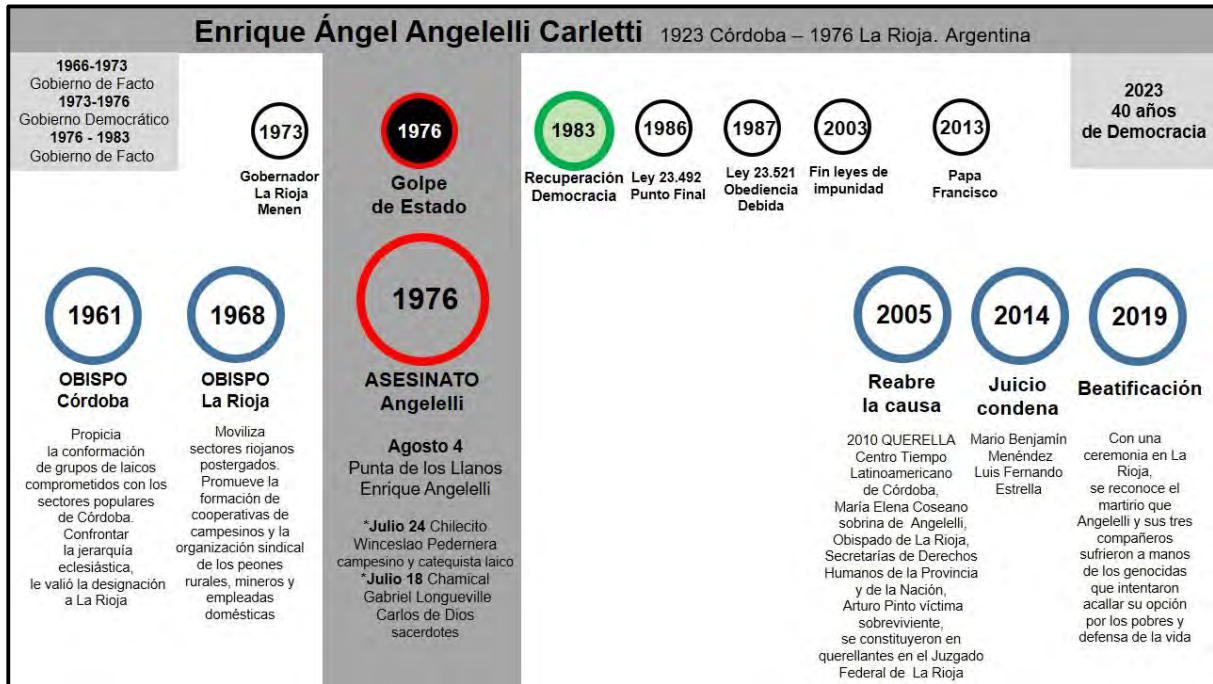


Imagen 1 – Síntesis cronológica / Valeria V.

UNA APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DE LOS AFECTOS

En el libro *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada* (2009), compilado por Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta, encontramos un cruce entre el giro afectivo y los estudios visuales, que nos invita a reflexionar sobre el modo en que las imágenes nos permiten entrar en contacto con el pasado. Nos proponen pensar el afecto como un vaso comunicante a través del cual se vuelven posibles las que podrían denominarse “cartografías afectivas”, que vinculan la vida afectiva del lector/espectador al mundo histórico, por medio de una transformación de la vida emocional.

Este nuevo campo es presentado por las autoras como un empirismo de las sensaciones “[...] que desafía la centralidad de lo lingüístico en las prácticas sociales” (Depetris Chauvin y Taccetta, 2009, p. 13). En lugar de privilegiar el modo en que el discurso construye el sujeto y la sociedad, el giro afectivo atiende a aquellos aspectos somáticos, sensibles y materiales,

que configuran y desconfiguran la ontología social. Lo significativo de los afectos es que no solo construyen y naturalizan sentidos hegemónicos, sino que pueden ser fuente de subversión de la normatividad y sus violencias.

Ese enfoque teórico nos resulta interesante para llevar adelante la proyección de la obra, ya que sus contribuciones nos invitan a repensar cómo la afectividad impregna el tejido de lo social, participando en la normalización y naturalización de las relaciones de poder, al mismo tiempo que conllevan un fuerte potencial para desarticularlas. En lugar de comprometerse con una teoría en particular, invocan tradiciones teóricas plurales y divergentes, que proponen un diálogo entre disciplinas, en un contexto académico que nos insta a especializarnos cada vez más en un tema particular. Este texto nos invita a dialogar con el proceso llevado adelante para la producción de la obra, que se convirtió en faro de reflexión y marco teórico, si se quiere, desde la génesis misma de *La sangre de los mártires*.

DEL DICHO AL HECHO. DIMENSIÓN CONCEPTUAL, PROCEDIMENTAL Y MATERIAL

La dimensión conceptual de la obra surge a partir de la necesidad de reafirmar el 40.º aniversario del regreso a la democracia en Argentina convocando la memoria de monseñor Enrique Angelelli, con el propósito de establecer distintas operaciones posibles alrededor de una poética amorosa que nos permita hacer presente una ausencia, implementando un modo instalativo, con la intención de poner en marcha ciertos mecanismos orientados a reactualizar el ritual. Es decir, se trata de generar una acción sensible que remita a una acción de otro tiempo a partir de un trabajo colectivo, a las puertas de la iglesia, cerca de las personas por las cuales Angelelli dedicó su vida y su lucha, entendiendo el campo temporal como un tiempo cíclico, que regresa del pasado con la esencia de su génesis, para hacerse presente en el tiempo actual.

En cuanto a lo procedimental, el proyecto de obra se plantea en dos etapas. Una primera etapa (hacia adentro) consiste en la producción gráfica, realizada en serigrafía como método

de impresión múltiple, y una segunda etapa (hacia afuera) está vinculada al montaje de la instalación, con intervención el espacio público.

Si bien cada etapa constituye una entidad propia, ambas son condición *sine qua non* para la mutua existencia —una suerte de asociación para la vida—, pensadas y concebidas como una totalidad, donde el nexo entre ellas se nutre en las propias potencialidades dialécticas.

A la hora de producir, nos encontramos con varios aspectos a definir en relación con la imagen: su materialidad, lugar y modo de instalación, los registros de la acción. La búsqueda de la imagen estuvo orientada a generar una gráfica que condense ciertas estéticas vinculadas a la desaparición de personas. La imagen de un rostro al estilo foto carnet, en blanco y negro, con una impronta visual cercana a lo urbano, como puede ser la impresión mediante una matriz que se asemeje al *stencil* callejero, con plenos de color importantes, que acentúen el contraste de figura-fondo, susceptible de ser reproducida en serie por medio de la serigrafía como método de impresión múltiple.

El estudio de variables, que permitieron alcanzar un equilibrio tanto visual como retórico, devino en compensar la pesada figura del rostro en negro, con una liviana y delicada textura tipográfica, en tono dorado como fondo, que le otorgase cierta sutileza a la composición final. La textura se compone por la leyenda de los nombres de las víctimas asesinadas, Enrique Angelelli y sus colaboradores, Gabriel Longueville, Carlos de Dios Murias y Wincelao Pedernera, intercalados por la frase “La sangre de los mártires es la semilla de la Iglesia”⁶, pronunciada en un misa por el cardenal Jorge Bergoglio en el año 2006, tras cumplirse treinta años de la muerte de Enrique Angelelli, siendo la primera palabra oficial de la Iglesia argentina sobre este caso, y la primera vez que se invoca a la figura de Angelelli en calidad de mártir.

⁶ Frase tomada casi literal de Tertuliano (Cartago, 160-220), escritor y referente de la Iglesia católica, quien escribió, en el año 197, *La sangre de los mártires es semilla de los cristianos*.

Dentro de los modos de producción, definir la materialidad, que impregnara de significado la retórica de la imagen, debía responder a la necesidad de un soporte cuya estética visual remitiera al universo simbólico y a los ritos litúrgicos de la Iglesia católica, ligados a las estampitas religiosas, a la delicadeza del manto de la virgen, a los encajes y puntillas propias de los vestidos de novia, de comunión, o a las mortajas fúnebres, inclusive.

Investigamos y realizamos pruebas, analizando diferentes materialidades, hasta concluir en utilizar un objeto de uso cotidiano, como es el caso de la blanda de repostería, comercializada en papelerías, y que se utiliza como base decorativa para tortas. La blanda se encuentra confeccionada con un papel de gramaje ínfimo, translúcido, frágil, muy cercano a la textura de una ostia. Presenta un delicado trabajo de calado en sus bordes, en forma de puntilla. De este modo, la función *a priori* como objeto blanda la convierte en un puente vincular con lo cotidiano, lo conocido, que acerca y resignifica la materialidad del soporte, y constituye una narrativa buscada.

En cuanto a lo técnico, el desafío era lograr que este tipo de papel soportara la impresión en serigrafía por partida doble, ya que trabajaríamos a dos colores, negro y dorado, por lo tanto, debía resistir dos pasadas de tinta, así como resistir su posterior instalación en el espacio público y las inclemencias de un espacio a cielo abierto. La cuestión fue superada tras pruebas de impresión experimental favorables, que nos permitieron pensar que podíamos seguir avanzando en esa línea de trabajo. Otro aspecto a resolver fue la medida en relación con el impacto visual que buscábamos, así como con el lugar físico de instalación. Para ello, decidimos una forma rectangular, de 37 × 30 cm, dentro de la gran variedad que ofrecen en los comercios del rubro.



Imagen 2 – Impresión serigráfica / Fernández G., Viden V.

Al ser pensada como una obra de entorno, y creada para ser efímera, dentro de un espacio sensible, el lugar físico juega un rol determinante en la instalación. Convertido en escenario urbano, este es reapropiado en una suerte de ritual artístico-social como forma de resistencia amorosa, que oficia de codificador de una memoria histórica y que posibilita el desmontaje de una matriz fundante.

La sangre de los mártires fue concebida como un *site specif*⁷, que necesita de un espacio y de espectadores activos para la intención de reactualizar el ritual. Es decir, fue proyectada específicamente para la catedral de Morón, la cual se encuentra emplazada en el centro neurálgico del municipio, frente a la plaza principal, donde se concentra la vida comercial y administrativa de sus habitantes.

Para ello, realizamos un estudio de campo, en plan de sentir el lugar, de interpretar sus tiempos y sus ritmos, visitando varias noches la zona, en horas en que las puertas de la

⁷ Obra diseñada para una locación específica, donde la interacción con el espacio le confiere significado.

catedral se encontraban cerradas, así como en diferentes momentos del día, con las puertas abiertas. En estos recorridos, nos conmovió el paisaje nocturno del centro cívico, la noche fría, densa y espesa, de los meses de invierno en el conurbano bonaerense, el desamparo de las personas que duermen bajo la galería de la catedral, las bandejas descartables con restos de comida de la cena ofrecida por la comunidad de la iglesia, la suciedad que generan los locales comerciales, la desolación de las calles, la quietud, la sensación de inseguridad, acentuada por las cámaras de seguridad, que apuntan hacia la entrada de la catedral.

Sentimos que la instalación debía estar allí, donde el paisaje nocturno antes descrito sería capaz de sintetizar la obra de Enrique Angelelli al servicio de la lucha por los más necesitados, y echar luz sobre formas metafóricas de la acción colectiva. Dentro de esta atmósfera se encapsula la memoria del significado de esta lucha, que adopta formas crípticas y tradicionales, desde las cuales pueden desovillarse múltiples sentidos.

Desde el montaje de la instalación, tuvimos una clara prioridad, y la decisión tomada involucró el cuidado y la preservación del patrimonio arquitectónico de la catedral. Debíamos lograr montar las piezas gráficas sin dañar las instalaciones. Para ello, pegamos las gráficas sobre las columnas de la galería de ingreso, con cinta de papel, seleccionando las cuatro columnas centrales, que simbolizan los cuatro crímenes de lesa humanidad.



Imagen 2 – Instalación. Galería de la catedral de Morón 2 a.m. / Fernández, G., Viden, V.

La ermita, ubicada de manera estratégica en la esquina de la catedral, allí donde las personas de a pie se detienen a realizar sus oraciones, en una condición de proximidad con la imagen de la Virgen del Buen Viaje, patrona del municipio, nos ofreció sus dos pilares principales para instalar las piezas gráficas.

Buscamos modos de instalación que se acercasen simbólicamente a lo ritual, ligados a los santuarios devocionales que emergen espontáneamente de la voluntad popular, como por ejemplo Gauchito Gil, en Corrientes, Difunta Correa, en San Juan, Gilda, en Entre Ríos, Virgen del Cerro, en Salta, por citar algunos casos. De allí nace la idea de instalar cintas amarillas, color simbólico de la Iglesia, que remite a las llaves de oro de San Pedro.

En contraposición, al amanecer, el paisaje nocturno se desvanece, junto con las personas que allí pasaron la noche al cobijo de la galería, en ese momento del día en que la catedral abre sus puertas a su actividad normal, invadido por el ruido y el movimiento de la calle céntrica.



Imagen 3 – Instalación. Ermita de la catedral de Morón 2 a.m., 11 a.m. / Fernández, G., Viden, V.

Por otro lado, nos gustaría acercar la idea del montaje como acción performática, entendida como dispositivo donde lo dicho y lo no dicho forman parte de una conformación discursiva que propone un espacio abierto para la interrelación, a través de una experiencia colectiva donde el nexo entre las personas partícipes de la obra conformamos un todo, que le otorga completitud a la misma. Este proceso de montaje fue alumbrando relaciones y conexiones, en una atmósfera aglutinadora, entre todas las manifestaciones que allí se ponían en juego.

La sangre de los mártires, en su condición de unicidad devenida de lo efímero, a medio camino entre la obra material y la obra de entorno, vincula los cuerpos que se hacen presentes en un aquí y ahora: Enrique Angelelli, las personas que habitan la noche de la catedral, nosotros. De esta manera, se hace necesario reivindicar que “aquello que el cuerpo sabe no puede traducirse al discurso, no del todo por lo menos. Existe un residuo de la experiencia que habita en nuestro cuerpo individual y también en nuestros cuerpos sociales que es irreductible a la palabra” (Contreras Lorenzini, 2013, p. 85).



Imagen 4 – Instalación. Catedral de Morón 2 a.m., 18 a.m. / Fernández, G., Viden, V.

Los registros en fotografía y video, como única evidencia de la instalación, fueron planificados con anticipación. Realizamos registros en diferentes momentos del proceso de creación y producción de las piezas gráficas “del dicho al hecho”. Sin embargo, la captura de aquellas imágenes y sensaciones, que pertenecen al ámbito de lo efímero y que imprimen la transformación emocional de quienes habitamos ese tiempo y espacio, hoy componen un rico material de archivo desde donde continuar reflexionando y expandiendo la obra, con las tensiones que supo generar la figura de Enrique Angelelli, y que hoy encarna en la realidad de aquellos que pasan la noche a la intemperie, a las puertas de la catedral de Morón, envueltos en la acción performática.

Otros registros, como las grabaciones en audio, se generaron de manera espontánea, una vez finalizado el montaje de la instalación, en la necesidad de archivar las sensaciones percibidas de ese tiempo efímero, único e irrepetible.

CONCLUSIÓN

De este modo, compartiendo la experiencia y el proceso de *La sangre de los mártires*, entendemos el rol del arte como una máquina de sentido, que pone en marcha un pensamiento crítico y poético, más allá de cualquier indiferencia o fundamentalismo. En tiempos en los que se respira violencia, el arte, en su dimensión simbólica y afectiva, tiene el poder de interpelarnos e invitarnos a reflexionar sobre el modo en que queremos habitar el mundo.

Con esta obra nos propusimos indagar y llevar adelante una forma de resistencia amorosa que responda, en el 40.º aniversario del regreso a la democracia en Argentina, a la urgencia por dar testimonio a hechos donde se vulneran derechos humanos, apelando al universo de las posibles manifestaciones que el arte nos pone a disposición, en un mundo repleto de contradicciones. Convocar la memoria y lograr que la obra perdure instalada un período de tiempo prologado dentro de un espacio de poder, como el eclesiástico, desde una propuesta amorosa, como garantía de vida, fue parte de nuestra búsqueda, por encima de la decodificación de sus símbolos, la cual sería parte de otra discusión, ajena a nuestro objetivo.

Es entonces que, en una perspectiva de análisis próxima al giro afectivo, *La sangre de los mártires* supone el desafío de introducir al cuerpo en la ecuación de la experiencia artístico-social, como una esfera que tensiona el sistema lingüístico y obliga a prestar atención a la percepción como otro modo de cognición y significación. El papel que juega esta dimensión afectiva propone relaciones entre las nociones de intención, afecto, percepción y experiencia, para pensar las negociaciones sociales y políticas que se dan en el terreno de las imágenes. El fin no es sacralizar una perspectiva por sobre otra, sino hacer uso de los recursos teóricos a mano, para entender los modos y las variables para pensar qué hacen las imágenes, y qué nos hacen.

La evidencia empírica nos permitió reafirmar nuestra hipótesis, basada en que una propuesta de instalación amorosa, en un lenguaje permeable al entorno de emplazamiento de la obra, sería capaz de anidar la suficiente potencia de supervivencia, capaz de resistir y hasta preservar el estado material por un período de tiempo aceptable. Esa resistencia abarcó desde las 2 a.m. hasta las 6 p.m. del domingo 25 de junio de 2023, instante en que decidimos desmontar la obra, en agradecimiento al hecho de que hubiera superado las expectativas de vida que nos habíamos propuesto para la misma.

Aun atravesando diferentes momentos del día, desde la noche más espesa del conurbano hasta el resplandor del día, con su movimiento en los horarios de mayor flujo de personas, con motivo de la misa dominical, allí seguían intactas las seis piezas gráficas, dos en las columnas de la ermita y cuatro en las columnas en el ingreso principal a la catedral, con sus cintas amarillas flameando por el viento, como si ese mismo viento transportara en el tiempo la memoria de Enrique Angelelli, en un intento por recordarnos “Nunca más”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ariza S. (2020). *De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación. Arte, Individuo y Sociedad*. Complutense.

Contreras Lorenzini, M. J. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Revista Poiésis*, 2(1), Universidad Federal Fluminense, 71-86.

Depetris Chauvin, I. y Taccetta, N. (Comps). (2019). *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Prometeo.

Domínguez, S. (2007). El objeto de estudio en la investigación. Diversas aproximaciones. *Revista de Educación y Desarrollo*, 7, 41-50.

Oliveras, E. (1993). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Emecé.

Rivera Cusicanqui, S. (2012). Mito, olvido y trauma colonial. Formas elementales de resistencia cultural en la región andina de Bolivia. *Historiografías. La Biblioteca*, 12, 388-401.

Taylor, D. (2016). *Hacia una definición de performance*. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. México.

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)



La Liberté (Nanine Vallaine)



Escudo Nacional Argentino

EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.2: LAS INFANCIAS CUIDADAS: ARTES, EMPATÍA Y DERECHOS

Educación y diversidad en el Museo. Prácticas y reflexiones del Equipo de Educación del Museo de la Cárcova - UNA

Rosario Arias Usandivaras (Universidad Nacional de las Artes)

Santiago Lima (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Esta ponencia tiene el propósito de producir aportes teóricos y experienciales a los debates actuales sobre el rol de la educación en museos, en cuanto a la habilitación de saberes, prácticas, sensorialidades y cuerpos disidentes, diversos y plurales.

Específicamente, el trabajo pretende contribuir a la línea Las infancias cuidadas: artes, empatía y derechos, del eje Artes, democracia y derechos humanos, a partir del estudio de algunas de las actividades realizadas entre los años 2022 y 2023, orientadas a las infancias, las discapacidades y la diversidad cultural.

Este estudio considera que la actividad educativa, presente en casi la totalidad de los museos del mundo, permite un abordaje crítico del patrimonio escultórico del Museo de la Cárcova, fundamentalmente a partir de la incorporación de relatos corales, situados e interdisciplinarios.

La ponencia tendrá como objetivo describir y analizar en qué medida y de qué modo las acciones educativas promueven el giro social de los museos. Por consiguiente, dejar

planteada la pregunta sobre qué rol juegan y cuál debieran jugar los museos, especialmente los universitarios, como el nuestro.

La metodología aplicada en el presente trabajo será de orientación crítica e interpretativo-simbólica. En este sentido, contendrá un componente de base teórica, que permitirá el análisis de las experiencias descriptas.

Palabras clave: Educación; Museos; Diversidad; Infancias; Discapacidad.

Introducción

Durante la última década, se ha producido un giro social en una considerable cantidad de museos a lo largo del mundo, que los ha posicionado como espacios de mayor participación democrática, flexibilidad y fluidez, y donde la interpretación del patrimonio cultural pasa por una didáctica del objeto, el diálogo simétrico de las diferencias, la habilitación de múltiples saberes y una socialización del conocimiento. Esta perspectiva entiende que el museo es un engranaje complejo, en el que se interrelacionan la cultura, la comunicación, el aprendizaje y la identidad. Por lo tanto, el museo puede servir a la construcción de una sociedad más igualitaria y más justa, que presenta productos culturales y artísticos provenientes de todos los ámbitos en esa comunidad.

En el contexto de estas transformaciones, el desarrollo de un **área de educación**, con fuertes bases en la accesibilidad, la diversidad y la inclusión, se presenta como una de las estrategias fundamentales, para facilitar el encuentro y la participación de todas las personas en igualdad de oportunidades. Esto implica brindar paridad en las condiciones para el disfrute y la producción a todas aquellas personas que forman parte de nuestra sociedad y que, por alguna razón física, cognitiva, socioeconómica o cultural, se ven

imposibilitadas para el pleno disfrute de sus derechos, a causa de barreras físicas y simbólicas.

En el caso del Museo de la Cárcova, de la Universidad Nacional de las Artes, se trata de una institución que exhibe, en la mayor parte de sus salas, y de modo permanente, una colección histórica de calcos —reproducciones en yeso de originales— de obras maestras escultóricas expuestas en museos como el Louvre, de París, el Británico, de Londres, el Nacional de Antropología, de México, o la Academia, de Florencia. Abarca más de 4000 años de historia y propone recorridos a través del arte egipcio antiguo, mesopotámico asiático, hindú, griego, romano, románico, gótico, renacentista, manierista, mesoamericano y andino.

Allí se realizan, además, exposiciones temporarias, entre las cuales se destacan los ciclos de muestras homenaje a artistas de reconocida trayectoria y a profesores de la ex-Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova y de la UNA, y el de “Diálogo con el patrimonio”, en el que el Museo invita a artistas contemporáneos a realizar obras específicas, que interactúan con el patrimonio del museo, proponiendo una relectura y una revalorización de este. En 2014, se inicia una nueva línea de exhibición y producción, con instituciones, artistas y gestores nacionales e internacionales. De este modo, se propone como un espacio de referencia dentro del circuito expositivo de la Ciudad de Buenos Aires.

El museo es escenario de experimentación y divulgación de las diversas producciones artísticas y de investigación generadas por estudiantes, docentes y graduados de los distintos departamentos y áreas transdepartamentales de la UNA, como presentación de proyectos de graduación, conciertos, exposiciones, espectáculos de danza, teatro, audiovisuales y multimedia, entre otros.

Este museo universitario es sede, además, de congresos, conferencias, *workshops* y jornadas de intercambio, que lo articulan con el resto de la sociedad.

Desde el 2009, año en el que se llevó adelante un proceso de restauración y puesta en valor del edificio, la institución centró su interés en el trabajo y la vinculación con el territorio. En este sentido, se asumió el compromiso de diseñar propuestas educativas más diversas e inclusivas y llevar adelante actividades pensadas y desarrolladas en conjunto con organizaciones y colectivos vinculados a los sectores sociales vulnerables e infancias.

UN GIRO SOCIAL DE LOS MUSEOS

El giro social en el que se han embarcado algunos museos como el nuestro se sostiene en la convicción de que

los museos construyen territorios para que otros vivan sus límites y fronteras como ciudadanos, temporales, de sus dominios. Estos territorios son inestables, están sujetos a cambios, a dinámicas sociales, del mercado, de las diversas políticas, por lo que se condicionan por las expansiones y contracciones de sus fronteras, como modificaciones imprevisibles de sus accidentes geográficos (Guerrero Higuera, 2014, p. 69).

Esto implica que los museos no pueden seguir entendiéndose como lugares que legitiman presencias y discursos estáticos y hegemónicos, en los que no hay cabida a lo inesperado o imprevisible. El concepto de lo inesperado en los procesos de enseñanza-aprendizaje remite a la posibilidad de interactuar desde la motivación del juicio crítico y los sentidos abiertos.

Omitiendo las demandas y narrativas contextuales, los museos impiden metafóricamente la entrada del visitante a sus espacios y la salida de estos.

Estos planteamientos definen el museo como “un lugar de duda, pregunta, controversia y democracia cultural” (Padró, 2003). El papel del espectador también cambia, no se concibe como un sujeto pasivo, y se empieza a desarrollar la presencia de otras voces portadoras de

autoridad. Las teorías y perspectivas feministas fueron y siguen siendo, hoy, el mayor impulso para la transformación y el desarrollo de estas nuevas concepciones museológicas.

Entre los posicionamientos y las estrategias más relevantes para alcanzar estos objetivos se destaca el de la museografía crítica.

Esta línea se refiere al desarrollo de estrategias museográficas dirigidas a abandonar el carácter jerarquizador y excluyente de las propuestas museográficas: discursos únicos y reproducción, conservadora, de los cánones y del ordenamiento de las desigualdades. En contrapartida, entiende que los museos, como instituciones productoras de memoria, deben ofrecer una experiencia que incorpore lo colectivo, lo diverso, lo corporal, lo sensible y lo histórico.

Como sostiene Joshep Suina (1990), los museos poseen un tremendo potencial para el estímulo y desarrollo de los objetivos de la educación intercultural, pues abarcan múltiples dimensiones de las culturas, en tiempo y en espacio. Desde esta modalidad, los museos promueven el cambio social hacia la inclusión, el antirracismo y la equidad. En igual sentido, argumentan Aguado, Gil-Jaurena y Mata (2005) cuando apuntan que “el arte puede ser utilizado como herramienta cultural de transformación social”.

Una museografía crítica implica que los museos sean inclusivos tanto en el diseño de sus programaciones como en el diseño de sus espacios. Desde esta perspectiva, los museos generan una oportunidad de aprendizaje integral, integrador e integrado, porque buscan la accesibilidad y el disfrute, y están enraizados en el tejido sociocultural de la comunidad.

Asimismo, la perspectiva de género se configura como una herramienta de crítica, analítica, reflexiva y productiva fundamental para la de[re]construcción de estas instituciones. Por un lado, a nivel discursivo, es decir, la construcción del género a través de la construcción de narrativas y la introducción de teorías feministas como dispositivos críticos de análisis de las concepciones en el arte, en la educación y en las acciones artístico-educativas

(López Fernández Cao, 2002 y 2011; López Fernández Cao, Fernández y Bernárdez, 2012; Roberts, 1997). Por otro lado, el museo a nivel estructural, es decir, su funcionamiento interno, la profesionalización y práctica educativa dentro del mismo, y otras cuestiones más técnicas, como condiciones laborales, funciones y posibilidades de introducir la perspectiva de género en la práctica laboral diaria (Acaso, 2012; López, 2009; Trafí, 2009).

Desde los nuevos modelos de educación museística y desde los feminismos, se están fomentando formas alternativas de interpretación y experimentación de las colecciones (Roberts, 1997) y se están ofreciendo tratamientos interpretativos plurales de los objetos (Padró, 2005). Asimismo, se vuelve central el estudio de los fondos museísticos y la reflexión sobre las formas y los contenidos de comunicación y educación, aquellos procesos mediante los cuales aprendemos de manera no consciente, denominados pedagogías invisibles (Acaso, 2012).

HACER EDUCACIÓN EN MUSEOS O “EN LA CANCHA SE VEN LOS PINGOS”

Las artes visuales pueden ser un espacio creativo y lúdico para hacer carne los derechos consensuados y enunciados.

Los educadores, tal vez más que otras áreas de un museo, se mueven en un campo de tensiones, porque la educación, así como la salud, son a menudo cajas de resonancia de una sociedad. Suele ser en los ámbitos/contextos educativos y sanitarios donde y cuando se visibilizan, y hasta estallan, problemáticas que conciernen a —o provienen de— otros planos. En la práctica les toca a los educadores, en la escuela y en el museo, hacerse cargo de esas “mochilas” que aterrizan, independientemente del debate acerca de a quién le correspondería. Así, pues, el rol de educador es, por excelencia, un rol incómodo. Además, consta de un trabajo dual: el invisible, como los duendecillos de la fábrica de chocolate de la novela de Roald Dahl, y la parte visible. La visible es bien conocida: los momentos de

intercambio con los visitantes. La invisible, no tan conocida, es la de diseño de contenidos y material, autoevaluación, registro, etc.

Por otro lado, la construcción de relatos se efectúa de a dos, en ese intercambio educador-visitante. La labor más crucial de un educador de museos, hoy, tal vez sea más la de escuchar que la de hablar, de todo lo cual se desprende que los educadores debemos hacer un ejercicio de autorreplanteo permanente. Para poder resignificar el patrimonio, en primer lugar, debemos empezar por resignificarnos a nosotros mismos y a nuestra labor educativa. Ya lo enunció Carpani en los muros del museo, cuando pintó su mural “¿Qué hace un tipo como yo en un lugar como este?”. Porque esa escucha es una escucha activa, que se traduce luego en las propuestas y contenidos, ya que, al momento de planificar y diseñar, son los comentarios y las inquietudes manifestados por nuestros visitantes el parámetro rector más importante. Un educador de museo diseña no solo contenidos, sino también, experiencias. Y, ¿es posible diseñar/planificar contenidos y relatos sin tener en cuenta a las personas destinatarias?

Aquí aparece el carácter de mediador del museo. Pero no mediador como quien interviene entre dos actores con el objeto de resolver un conflicto. El educador no arbitra, no define. Aquí mediar significa poner en el medio a las personas y a las manifestaciones artístico-culturales. Implica impulsar un proceso de inter-significación entre los objetos y los públicos. Asimismo, a partir de esta dinámica, ambos adquieren agencia en la significación y transformación del propio espacio museo. Esta deslocalización y distribución del poder de enunciación, significación, institución y presentación no produce una incomodidad menor para los educadores y otros mediadores culturales, que históricamente gozaban de una autoridad institucionalizada.

Otro factor de la incomodidad es la necesidad de estar construyendo un equilibrio, porque el criterio anteriormente mencionado no debemos confundirlo con una mera modalidad de

trabajo a demanda, o con el frenesí de querer llamar la atención de los abrumados visitantes del siglo XXI, entrando en una carrera de intensidad de estímulos.

Además de la escucha, otro factor decisivo a tener en cuenta es el potencial de las preguntas. Es decir, que muchas veces nos abocamos de entrada, y con mucha diligencia, a buscar respuestas cuando, en realidad, tal vez el camino podría ser en orden inverso: busquemos las preguntas, concentrémonos en buscar, elaborar y encontrar las preguntas más ricas y agudas, y luego nos ocuparemos de las tan sobrevaloradas respuestas. Las preguntas, si uno les encuentra la vuelta y le pierde el temor a la incertidumbre, pueden ser no solo un preámbulo protocolar, sino la verdadera clave para dar con el sentido de aquello que intentamos transmitir y brindar.

Los visitantes del siglo XXI, especialmente los de franjas etarias más jóvenes, además de estar bombardeados por un exceso de estímulos e información, muchas veces son personas que, al momento de frecuentar museos, no se piensan a sí mismas como pasivos espectadores, conciben la visita como un espacio para expresarse e intervenir. Esto se pone de manifiesto, muy puntualmente, cuando concurren en grupos escolares. Los docentes que los acompañan tienen intereses y expectativas bastante divergentes de las que tienen los estudiantes. En esas ocasiones, los educadores ejercitamos más que nunca nuestra capacidad peculiar de movernos en la incomodidad. Nos toca ubicarnos en esa cresta puntiaguda entre los intereses de estos y los de aquellos. Cualquier educador que se desempeñe en espacios visitados por grupos escolares puede dar fe de este fenómeno tan frecuente. Y ubicarnos en esa cresta implica tomar partido, porque en ese momento y en ese contexto uno se ve obligado a decidir, elegir, a qué y a quiénes priorizar. En el lapso de tiempo estipulado por factores externos fuera de nuestro alcance (los horarios de obligatoriedad de los establecimientos educativos, el acuerdo con el transporte, la agenda de turnos del museo, y otros) no hay lugar para ambigüedades. Hay que hacer un recorte y establecer la prioridad.

Es en ese punto cuando se ponen en juego, verdaderamente, el tema del cuidado a las infancias y la empatía. ¿Estoy escuchando y atendiendo a esos niños? ¿O trabajo más bien para satisfacer demandas de otros adultos, quienes a su vez están condicionados por una cadena de demandas de ídoles muy distintas a las que tienen en mente los niños? A continuación, y para ser más concretos, describiremos brevemente algunas propuestas que desarrollamos en distintos contextos temporales y sociales.

INFANCIAS: EL CASO DE “¡BUEN DÍA, TE AMO! UN PALACIO VISITA Y VIVE UN TIEMPO EN UN MUSEO-ESCUELA” (2022)

Ese fue el título de una muestra que tuvo lugar aquí, en el museo, articulada con el Palais de Glace. La razón de ser de la muestra y de su programa educativo era poner a disposición de las infancias obras integrantes de los respectivos patrimonios, partiendo de la premisa que los niños han sido históricamente uno de los grupos más postergados en el ámbito de las instituciones culturales y artísticas. Con esa intencionalidad reivindicatoria, se pensó, en primer lugar, en facilitar el acceso físico a las obras bidimensionales y tridimensionales. Para eso se diseñaron dispositivos como atriles bajitos, verticales, con ruedas, donde se montaron pinturas para que los niños pudieran verlas a una altura más amigable, y manipularlas en sala, apreciándolas desde distintos ángulos y en distintos lugares. También se colocaron mesas bajas donde se dispusieron grabados, dibujos y esculturas pequeñas o medianas. Se montaron, directamente sobre el piso de las salas, algunas esculturas y algunas pinturas, de pequeño o mediano formato, se apoyaron sobre almohadillas y contra las paredes. El paquete de propuestas educativas se basaba principalmente en los recorridos acompañados, la oferta de una revista de actividades, los talleres de dibujo en sala y de grabado. La acogida y las devoluciones nos dieron la pauta de que los participantes disfrutaron estas experiencias. En cuanto a las decisiones sobre el montaje, una vez inaugurada la muestra, detectamos un punto débil: ante las pinturas colocadas sobre el piso y contra las paredes la gran mayoría de los niños no atinaban a sentarse o a detenerse a

contemplarlas, como habíamos proyectado. Sencillamente no se sentían habilitados. Llegamos a la conclusión de que, para modificar una modalidad milenaria (el consabido “no tocar, no saltar, guardar distancia y silencio, etc.”, de los museos), lamentablemente, no basta con bajar los cuadros.

DIVERSIDAD CULTURAL: CONSTRUYENDO DESDE EL RETORNO. VOLVER A MIRARNOS DESDE EL PROTAGONISMO

En el marco del ciclo Octubre Marrón, que busca visibilizar a las y los artistas marrones-indígenas como creadores de contenido cultural, el museo, junto con el colectivo Identidad Marrón, presentaron, en 2022, la exposición “Construyendo desde el retorno. Volver a mirarnos desde el protagonismo”.

La muestra reunió un conjunto de fotografías desde una visión antirracista, que intervinieron las salas con el patrimonio escultórico permanente del Museo, generando un diálogo horizontal.

Durante los recorridos de los grupos visitantes, el equipo de educación propuso reivindicar los relatos y las representaciones de las corporalidades de ascendencia indígena, y dar lugar al ejercicio de reflexión activa. A partir de las fotografías de personas de ascendencia indígena, y de su comparación con las figuras humanas representadas en las obras, se planteó derribar aquellos arquetipos y estigmas que se crearon desde las representaciones coloniales históricas y que, en el contexto nacional, persistieron, como el mito de la Argentina blanca.

Propuestas como esta se sostienen en la idea de que el cuerpo, como texto, es el lugar central de inscripción y exhibición de las fuerzas dominantes (Foucault, 1979). Las piezas que integran el patrimonio de este y otros museos, como representaciones idealizadas e idealizantes de los cuerpos, las conductas y las relaciones sociales, sirvieron y sirven como

artefactos para la configuración y el disciplinamiento históricos de los sujetos y de las intersubjetividades. Como señala Paul B. Preciado (2018), todo cuerpo es moldeable y, a la vez, desviable y, por tanto, debe circular a través de un conjunto de arquitecturas políticas (como los museos) que aseguran su normalización. Sin una especialización política del cuerpo, y sin una gestión del espacio y de la visibilidad del cuerpo en el espacio público, no hay subjetivación de la corporalidad.

En este sentido, las obras de arte funcionan como tecnologías de reproducción del poder, de los ordenamientos societarios y de la producción de subjetividades normalizadas. Intervienen en el establecimiento de parámetros de normalidad, género, progreso y civilidad, entre otros aspectos.

La representación de algunos cuerpos —y el ocultamiento de otros— trasciende una simple mimesis anatómica, representando, por sobre otros aspectos, normas, conductas, estereotipos y relaciones de poder cristalizadas en parámetros —pretendidamente— estéticos, como el canon o la belleza.

Como señala Patricia Soley-Beltran (2012), en su trabajo sobre los modelos —trabajadores— de modas, quien a su vez toma los ensayos de John Berger (1972) sobre los modos de ver, existe un proceso histórico de producción y representación de un ideal de belleza que es acompañado por un proceso consecuente de incorporación, de encarnación del deseo. Según Berger, los diferentes códigos utilizados en la representación visual, fuertemente sexuados y heteronormados, se sustentan en un mito transformacional prometido por discursos intensos de propaganda y que se vehicula mediante una determinada propuesta identitaria. Este tipo de dominación, mediante el discurso y los hábitos de una determinada cultura, es lo que Bourdieu (1988) llamó violencia simbólica: no es reconocida como tal por los sujetos que la sufren o la ejercen, que aceptan de un modo tácito el poder simbólico y las desigualdades sociales como legítimas.

Entonces, “las representaciones de belleza e identidad ideal encarnadas por [estos] modelos se presentan como fruto del consumo del producto anunciado, al que se rodea de un aura mágica, provocando así la mirada de envidia en el espectador, al que previamente se ha hecho sentir inadecuado” (Soley-Beltran, 2012, p. 116). Por lo tanto, estos modelos de belleza, a la vez excelencia de la norma y excepcionalidad, son cuerpos/objetos emblemáticos “de la deseabilidad, cuidadosamente contruidos a través de la adición de capas de significación” durante siglos de historia (p. 117).

Los cuerpos, manifiestamente diversos en cuanto cultura, funcionalidad y género, lejos de ser una realidad fija y acabada, son el resultado de un devenir, de un proyecto de ser y de una situación contextual e intersubjetiva, condicionada estructuralmente, sin que esto anule cualquier posibilidad de agencia.

Asimismo, esta muestra se inserta en los procesos decoloniales, que se empiezan a dar en el arte, la cultura y los museos, instituciones paradigmáticamente modernas y eurocéntricas.

Para autores como Amir Samin (1989) y Rolando Vázquez (2017), el eurocentrismo es una forma de ignorancia arrogante debido a que se autoproclama universal y asume que no hay nada más allá de su propia lógica y, en consecuencia, que no existe ni exterioridad epistémica ni exterioridad genealógica por fuera de sus márgenes. Cuando los pueblos no-euro-centrados muestran que poseen otros conocimientos, otras filosofías, otras formas de vida, a menudo sus posiciones son vistas como puristas o románticas.

Vázquez sostiene que, para descolonizar, el museo debe comprometerse con la tarea de escuchar, atravesando la diferencia colonial. Afirma que

debemos dejar de concentrarnos en sostener el monopolio de la enunciación y de reclamar lo radicalmente nuevo; debemos comenzar a escuchar aquello que ha sido silenciado por la colonialidad, por nuestro archivo cultural, por nuestras narrativas y por nuestro privilegio.

La crítica decolonial está agrietando la novedad y el presentismo de la modernidad para iluminar genealogías alternativas y caminos hacia el provenir ya existentes (2017, p. 5).

Muchas de estas reflexiones surgieron espontáneamente de parte de los visitantes, antes incluso de que los educadores las propusieran. Esto promovió más aún el abordaje de una temática que, frecuentemente, se pone de manifiesto en las salas de calcos grecorromanos o renacentistas: la tiranía de los cánones de belleza, en el contexto de culturas antiguas y en el contexto actual. Esta inquietud es especialmente aguda entre las franjas etarias de pubertad y adolescencia.

En resumen, la inclusión de estas perspectivas permite al museo una relectura y reelaboración de sus propios discursos y representaciones y, a la vez, la incorporación de otros saberes, perspectivas, historias y sensibilidades. Como sostiene Preciado (2018), el museo no debe construir un único relato, porque un relato es un consenso, un punto de vista, y, por tanto, una frontera que genera exclusión, sino que debe convertirse en un espacio donde se puedan discutir y negociar las representaciones y los lenguajes disidentes.

DISCAPACIDAD: EN RELIEVE

Una de las premisas que siempre sostuvo este museo —como muchos otros— es que no se pueden tocar las obras. Entonces, ¿qué tenemos para ofrecerles a las personas ciegas o con baja visión?

En este sentido, el Museo de la Cárcova realizó copias de algunas de sus obras más emblemáticas y les dio una pátina de protección que, a la vez, no alterase la textura. Asimismo, se confeccionaron fichas en braille con información sobre las piezas y sobre la cultura a la cual representa cada una.

En una primera instancia, se pensó en un lugar específico dentro del museo y se las agrupó en una mesa larga, donde se pudiese hacer un recorrido acotado. La visita ofrecía un

recorrido táctil y un abordaje narrado sobre cuestiones culturales, que daba énfasis a las ideas de belleza y de normalidad desde una perspectiva histórica, personal y situada. Pero, si bien la propuesta fue recibida positivamente por el público destinatario, a los pocos meses —y a partir de conversaciones que abordaron de forma más crítica la propuesta— se llegó a la conclusión de que su carácter sectorizado proponía una integración focalizada, una guetificación.

A la distribución de los bustos a lo largo del museo se le sumó también la demanda de espacios para la producción artística. El museo contaba ya con talleres de grabado litográfico, cerámica y dibujo, pero ninguno era accesible a personas con ceguera o baja visión. Así es como nacieron los talleres En Relieve, orientados a la elaboración de grabados y cerámicas.

La técnica de grabado desarrollada en estos talleres fue el gofrado y el *collagraph*. De estos participaron tanto personas ciegas como con resto visual.

La primera etapa consistió en la producción de matrices: planchas de cartón sobre las cuales se componía incorporando formas en papel, cartón, goma e incluso blondas de torta y trazos con hilos de diferente grosor. Luego se cubrían con gesso (material de uso artístico con alto contenido de Blanco de Titanio en su composición, como un enduido más líquido), con el objetivo de darle más dureza e impermeabilidad.

La última etapa es la impresión. En esta instancia los participantes decidieron si les iban a dar color a sus matrices con tintas de grabado (muy aceitosas y difíciles de limpiar). Esta elección no dependió necesariamente del resto visual de los autores. Una vez terminado ese paso, se imprimió, por medio de una prensa calcográfica, sobre papel humedecido, para darle mayor elasticidad. Los resultados fueron grabados con un relieve prominente —gofrado—, algunos con color —*collagraph*—.

En el contexto del 3 de diciembre de 2022, Día Internacional de las Personas con Discapacidad, este programa se encargó de la producción y el montaje de la muestra temporaria “En Relieve: más allá de la mirada”. Esta presentaba los trabajos realizados en los talleres. El concepto de relieve hizo referencia tanto a las técnicas —el gofrado y el *collagraph*—, como a la propuesta de poner de relieve las capacidades.

CONSIDERACIONES FINALES

El éxito de un programa o de una actividad nunca está asegurado. Sin embargo, toda acción dirigida a un público específico tenderá a ser más efectiva y profunda, obteniendo más alcance, siempre que involucre a ese colectivo desde el comienzo del diseño de la actividad. Esto significa articular con él en la consulta, la información, la producción, la ejecución y evaluación. Todo buen comienzo implica la pregunta “¿Qué te gustaría que pase en este museo?”.

Justamente el problema en el diseño y la programación de programas dirigidos a las infancias es que, generalmente, se actúa desde una perspectiva adulto-céntrica y se carga de nostalgia las actividades, impregnándolas de acritud, o depositamos sobre sus espaldas el horizonte de la patria. Como dice la Chiqui González, la infancia es el tiempo del presente. No hay que volver a algún lugar, sino madurar hacia la infancia. La infancia no es algo inconcluso, no es el proyecto sobre el cual se proyectan las personas hacia la adultez.

La vocación pedagógica-social de los museos, más allá de la meramente didáctica y curricular, o del mal llamado aprendizaje “no formal” e “informal”, proyecta sus inquietudes educativas y sociales en la búsqueda de nuevos horizontes, para las prácticas culturales de las personas y las comunidades, entre lo local y lo global, la vida cotidiana y los acontecimientos extraordinarios. Este objetivo supone reivindicar el importante papel de los museos, clásicos e innovadores en sus denominaciones y arquitecturas, en los procesos de socialización y participación, de autoestima y creatividad colectiva, a favor de la equidad y la

cohesión social, distanciándose de su histórico rol como mecanismos de selección, distinción y discriminación sociocultural. La amplitud de miras —cívicas y culturales—, que proponemos desde la pedagogía social, debe contribuir a dotar de nuevas perspectivas a la educación cultural de los ciudadanos, con el importante protagonismo que en ellas han de asumir los centros expositivos.

Los museos son ante todo personas, situaciones, espacios, deseos, creencias, lógicas de razonamiento, imágenes y símbolos en definición permanente, procesos y modos de convivencia social. En un escenario democrático, un museo, como institución cívica, se compromete a abrirse a la pregunta sobre sí mismo y a experimentar otras posibilidades para este, facilitando, a la vez, ejercicios de libertad y de diversidad, haciendo posibles nuevos escenarios de acciones reales y concretas, y siendo capaz de ensanchar un poco más las condiciones de ciudadanía y de modificar las desigualdades existentes.

A través de sus espacios de mediación —equipos de educación, accesibilidad, inclusión, públicos, comunidades u otros—, los museos producen espacios multidireccionales de construcción de ciudadanía. Tanto los públicos como las instituciones y sus agentes se transforman a partir de la configuración de entramados dinámicos, flexibles, porosos, crecientes e inconclusos. Los discursos se vuelven divergentes y plurales. Toda vez que se habilitan relatos, saberes, corporalidades, sensorialidades, emociones, prácticas, deseos diversos y colectivos, estas instituciones se configuran como espacios democráticos, críticos, plurales, inclusivos y accesibles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acaso, M. (coord.) (2012). *Pedagogías invisibles*. Catarata.

Aguado, T., Gil-Jaurena, I. y Mata, P. (2005). *Educación intercultural: Una propuesta para la transformación de la escuela*. Los libros de la catarata.

Bourdieu, P. (1988 [1979]). *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.

Foucault, M. (1994). *Ética, estética y hermenéutica*. Traducción de Ángel Gabilondo. Gallimard.

Foucault, M. (1996). *Historia de la Sexualidad, Vol. I, La voluntad de saber*. Siglo XXI.

Foucault, M. (2007 [1979]). *Nacimiento de la Biopolítica*. Fondo de Cultura Económica.

Guerrero Higuera, G. (2014). El giro educativo en la mediación en museos: sobre la necesidad de buscar la verdad de las imágenes expuestas. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, n.º 3, 67-80.

González de Langarica, F., González de Langarica, M., Llamazares, E. y Balmaceda, C. (2018). *Módulo 1: El mundo de las ideas. Conceptos para una reflexión inicial sobre la accesibilidad en el curso virtual Museos accesibles. Partir de lo posible*. Tercera edición (2020). Área Formación y Redes, de la Dirección Nacional de Museos y la Dirección Nacional de Gestión Patrimonial, Secretaría de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura de la Nación.

López Fernández Cao, M. (2002). La educación artística y la equidad de géneros: un asunto pendiente. *Arte, Individuo y Sociedad*, Anexo I, 145-171.

López Fernández Cao, M. (2011). *Mulier me fecit. Hacia un análisis feminista del arte y su educación*. Horas y Horas.

López Pardina, T. (2015). El cuerpo de las mujeres como locus de opresión/represión. *Investigaciones Feministas*, Vol. 6, 60-68.

Llorens, T. (8 de mayo de 2015). Para quién y para qué son los museos. Conservar obras de arte y educar al público; tales son las funciones museísticas. *El País*.

https://elpais.com/elpais/2015/05/03/opinion/1430673536_042258.html

Padró, C. (2003). La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como formas de conflictos e intercambios. En Lorente, J.P. y Almazán, D. (2003) *Museología crítica y arte contemporáneo*. Universidad de Zaragoza, 51-70.

Riaño, P. (20 de noviembre de 2018). Paul B. Preciado, el comisario más influyente del arte contemporáneo. *El País*. Recuperado el 18 de agosto de 2023 de https://elpais.com/cultura/2018/11/19/actualidad/1542655666_497477.html

Amin, S. (1989). *El eurocentrismo: crítica de una ideología*. Traducción al español de Rosa Cusminsky de Cendrero. Siglo XXI.

Soley-Beltran, P. (2012). Muñecas que hablan. Ética y estética de los modelos de belleza en publicidad y moda. *Revista Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVII, N.º 1, enero-junio 2012, 115-146.

Suina, J. (1990). Museum multicultural education for young learners. *Journal of Museum Education*, 15, 1, 12-15.

Trafí, L. (2009). *De la cultura feminista en la institución arte. Desacuerdos sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Vol. 7, 214-232.

Vázquez, R. (2017). El Museo, Decolonialidad y el Fin de la Contemporaneidad. *Otros Logos, Revista de Estudios Críticos*, 46-61.

EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.2: LAS INFANCIAS CUIDADAS: ARTES, EMPATÍA Y DERECHOS

El mantenimiento de prácticas estereotipadas en el arte en la educación infantil en Brasil y la importancia de una formación docente multicultural crítica

Mirele Castanheira Brant (Centro Federal de Educación Tecnológica de Minas Gerais)

RESUMEN: Como docente de Artes en la carrera de Pedagogía de la Universidad del Estado de Minas Gerais (UEMG), en Brasil, trabajé en la formación de pedagogos, proponiendo clases de arte con el objetivo de prepararlos para actuar en una realidad en la que vemos prácticas educativas estereotipadas de las culturas afrobrasileña e indígena, tan presentes en el país. Gran parte de las producciones artísticas de los docentes sustentan imaginarios colonialistas al crear paneles y actividades para fechas conmemorativas, como el Día de la Conciencia Negra o el Día de los Pueblos Indígenas, desde una perspectiva cristiana, paternalista y folclórica. Esas prácticas contribuyen para el mantenimiento de un racismo estructural y de una visión eurocéntrica en la que se debe reflexionar, a través de una formación pedagógica decolonial. Eran parte del programa la lectura y la discusión de artículos, la producción artística en taller, la visita a exposiciones de arte, la lectura de imágenes y videos, y la evaluación de planes de lecciones y seminarios. El artículo presenta ese contexto teniendo como referencia a las investigaciones de Richter (2012), Chalmers (2010), Ballengee-Morris, Daniel y Stuhr (2010), Quintero, Figueira y Elizalde (2019).

Palabras clave: Estereotipo; Pedagogía; Multiculturalismo; Decolonialismo.

Introducción

Este artículo es un relato de mi observación de las prácticas de enseñanza infantil de arte en Brasil y de mi trabajo como profesora de Artes en la formación de pedagogos y maestros de educación primaria en la carrera de Pedagogía de la Universidad del Estado de Minas Gerais (UEMG).

La Facultad de Pedagogía del *campus* Helena Antipoff Ibirité, de la UEMG, está ubicada en la finca Fazenda do Rosário, un área de explotación agrícola en la ciudad de Ibirité, en el estado de Minas Gerais. Helena Antipoff fue una psicóloga y pedagoga rusa que se radicó en Brasil en 1929. Era una gran investigadora científica y educadora de niños con discapacidad. Introdujo la educación especial en el país y fundó la primera Sociedad Pestalozzi en Brasil, la cual se caracterizó como una experiencia pionera y un hito en nuestra historia de la pedagogía. En 1999, se implementó el proyecto de creación de las carreras superiores de la educación diseñado por Helena Antipoff. En agosto del 2009, esas carreras pasaron a ser de propiedad estatal y fueron incorporadas a la Universidad Estadual de Minas Gerais - UEMG.

En este contexto, trabajé proponiendo clases de arte, con la intención de preparar a estudiantes de esa facultad para el trabajo en la realidad docente del país. En esa realidad, todavía vemos prácticas educativas infantiles estereotipadas, mientras la educación multicultural se hace necesaria para que sean abordadas las culturas afrobrasileña e indígena, tan presentes en el país.

Lo que observo desde mis experiencias como docente de arte, y lo que quiero presentar, es que gran parte de las producciones y de las actividades artísticas de los docentes de educación infantil perpetúan los imaginarios colonialistas.

El colonialismo se refiere al proceso de conquista de América y control del Atlántico por parte de Europa, entre finales del siglo xv y principios del xvi. En Brasil, eran parte del colonialismo la explotación de los recursos naturales de los territorios ocupados, la esclavitud de africanos y la catequización de los indígenas.

Es muy usual que los docentes hagan paneles y actividades estereotipadas para fechas conmemorativas, como el Día de la Conciencia Negra o el Día de los Pueblos Indígenas, hablando de los temas desde una perspectiva cristiana paternalista y folclórica. Charaudeau (2015; 2017) entiende como estereotipo aquello que se consolida al generalizarse. Así, al crear un estereotipo, caricaturizamos el otro, lo deformamos.

Es común que veamos, por ejemplo, paneles hechos para el Día de la Conciencia Negra, en los que las figuras y los signos creados por los enseñantes y maestros se presenten siempre de la misma forma, caricaturizando la persona negra y el pelo negro. Vemos también prácticas muy usuales en ocasión del Día de los Pueblos Indígenas, en las que el arte plumario y la pintura corporal, prácticas tan ricas de los pueblos indígenas, son reducidas a dos rayas en la cara. Esas costumbres contribuyen al mantenimiento de un racismo estructural y de una visión eurocéntrica en Brasil, sobre la que se debe reflexionar, a través de una formación pedagógica decolonial.

La decolonialidad es, por lo tanto, el proceso de reformulación de conceptos, revisiones e intentos de problematizar la colonialidad en sus diferentes formas. Para Quintero, Figueira y Elizalde (2019), los estudios decoloniales comparten un conjunto sistemático de declaraciones que retoman la cuestión del poder en la modernidad como un fenómeno simétrico, producido en Europa y luego extendido al resto del mundo.

APROXIMACIONES AL MULTICULTURALISMO EN EL ARTE EN LA EDUCACIÓN INFANTIL

Como docente de artes en la carrera de Pedagogía en la UEMG-Ibirité, desarrollé un plan de formación basado en los conceptos de decolonización y multiculturalismo, con referencia a las investigaciones de Richter (2012), Chalmers (2010), Ballengee-Morris, Daniel y Stuhr (2010), Quintero, Figueira y Elizalde (2019).

Según Richter (2012), Ballengee-Morris, Daniel y Stuhr (2010), el multiculturalismo en la enseñanza del arte llegó a Brasil por muchas vías, proveniente de discusiones que comenzaron en Estados Unidos y Europa en la década de 1960, como parte del Movimiento por los Derechos Civiles para combatir el racismo y a partir de los problemas sociales que se acumulaban en estas sociedades. Como esas preocupaciones se relacionan principalmente con los conflictos étnicos, la educación multicultural se ha centrado sobre todo en este aspecto.

La antropología describe la educación multicultural como el proceso mediante el cual una persona desarrolla competencias en múltiples sistemas de percibir, evaluar, crear y hacer. Visto así, Richter (2012) señala que la educación multicultural implica un desarrollo de competencias en muchos sistemas culturales, que reconoce similitudes entre grupos étnicos en lugar de resaltar las diferencias, y promueve el cruce cultural de las fronteras entre las culturas.

Sin embargo, es importante recordar que, hace más de diez años, Richter (2012), Ballengee-Morris, Daniel y Stuhr (2010) y Chalmers (2010) ya subrayaban que la educación multicultural no puede ser ni moralmente ni políticamente neutra, pues es necesario que sea parte de una tendencia reformista más amplia, que tenga como objetivo promover la igualdad a través del cambio educativo, en un proceso continuo para fomentar la justicia y el desarrollo social.

En otras palabras, al abordar la pluralidad cultural en Brasil, no podemos limitarnos al estudio de la riqueza de la diversidad. También es necesario plantear los problemas de la desigualdad social y de la discriminación, resultados de la relación de dominación en nuestra sociedad.

En una educación multicultural, es necesario familiarizar a los estudiantes con los logros de las culturas no dominantes. Y esto no es lo que solemos ver en las escuelas infantiles y primarias de Brasil. En las producciones y actividades artísticas que sustentan imaginarios colonialistas en la enseñanza del arte, hay un fuerte predominio de la elección de obras clásicas de la historia del arte occidental, y a menudo se ignora a los propios artistas nacionales, regionales y tradicionales. Para Richter (2012),

Esa cuestión se reproduce en la enseñanza del arte en la escuela, que usualmente aparece cargado de los códigos hegemónicos norte-americanos y europeos, con una visión distorsionada de que el arte llamado erudito, o importante, es realizado por blancos de sexo masculino, europeos o de origen europeo, según los cánones formales de la modernidad. Quedan generalmente excluidas todas las manifestaciones artísticas no adecuadas a esos patrones, o bien relegadas a la categoría de folclore, arte popular, arte indígena, etcétera (Richter, 2012, p. 102.)

Por lo tanto, es necesario centrarse en el arte local producido ahora y que aborda cuestiones de identidad, raza, diferencia y poder, sin privilegiar únicamente el arte de artistas cuyas obras se exhiben en galerías y museos famosos. Es necesario, especialmente, para Chalmers (2010), desafiar nuestro privilegio, para interrogar a nuestra blancura y al poder que de ella se deriva (Chalmers, 2010, p. 253).

Como parte del programa del curso, había clases en las que se hacía lectura y debate de artículos relacionados con la enseñanza cultural y artística tradicional; búsqueda de artistas visuales para ampliar referencias; producción artística en un taller para que los futuros

enseñantes pudieran experimentar la creación artística y adquirir las prácticas y las técnicas de los lenguajes artísticos; preparación de una exhibición de arte con los trabajos producidos por los estudiantes durante la experiencia en el taller para que pudieran —como enseñantes de arte— adquirir prácticas de exhibiciones; visita a exhibiciones de arte para la lectura de imágenes contemporáneas; visualización de videos sobre costumbres y prácticas culturales indígenas y africanas; presentación de seminarios y evaluación conjunta de planes de clases de arte.



Imagen 1 – Producción artística en taller / colección personal

Al planificar el curso, consideré también que se observa una fuerte presencia de imágenes y signos mediáticos en los materiales que utilizan los niños y en los escenarios creados por las escuelas. Y no hay ninguna reflexión sobre eso.

Durante el curso, presenté a los futuros enseñantes propuestas de actividades prácticas que pudieran ampliar, y no reducir, las culturas tradicionales de los pueblos indígenas y africanos. Por ejemplo, una práctica muy usual en la educación infantil es entregar a los niños dibujos para colorear. Sin embargo, muchas veces, para elegir esos dibujos, no hay una búsqueda ni una elección más profundizada. Un dibujo de una chica negra estereotipada podría ser sustituido, por ejemplo, por dibujos en los que veamos más informaciones sobre estilos de trenzas.

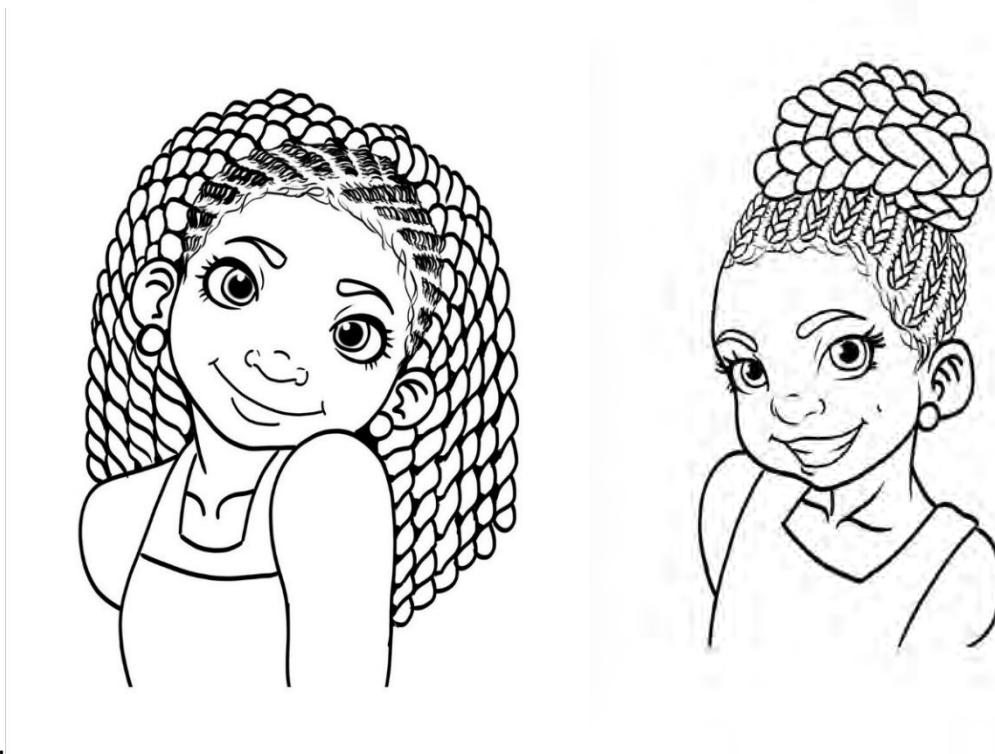


Imagen 2 – Dibujos para colorear de trenzas / <https://ar.pinterest.com/pin/668151294705348246/>

La trenza africana, particularmente la *nagô*, es muy antigua en África. Los peinados con trenzas se relacionan a un amplio campo social: la religión, el parentesco, el Estado, la edad, el origen étnico y otros atributos de identidad que se pueden expresar a través del peinado. A principios del siglo xv, con la esclavitud en las sociedades africanas, el cabello desempeñaba un papel importante como conductor de mensajes. En esas culturas, el

cabello era parte de un complejo sistema de lenguaje, en que la manipulación del cabello era un modo de oponer resistencia y de mantener sus raíces. Así, se concluye que los enseñantes podrían explorar esas informaciones de identidad, cultura e historia, ampliándolas, y no reduciéndolas.

Otra manera de hacer esa ampliación es presentar obras y artistas negros, que trabajen con distintas estéticas afrobrasileñas. Tenemos muchos artistas talentosos que trabajan los elementos plásticos africanos, abstractos y figurativos, en sus obras. Además, tenemos artistas que trabajan la religión africana de umbanda y candomblé en las artes visuales.

Asimismo, cuando pensamos en actividades relacionadas con la cultura indígena, podemos optar por dibujos para colorear que resalten la diversidad de los pueblos indígenas y que no los reduzcan. Basta investigar un poco más, para encontrar mejores opciones que informen la etnia de algunos pueblos, y, a continuación, podemos trabajar temas como vestimenta, ornamentación y ubicación geográfica.

Sabemos que la pintura corporal indígena es diversa y lleva rasgos de identidad de cada etnia. Por lo tanto, es necesario que el profesor busque las informaciones y las imágenes adecuadas, para que no se reduzca la pintura a dos rayas en la cara. Así pues, es necesario reconsiderar la práctica muy usual de pintar a los estudiantes e incluso a los propios enseñantes y maestros.



BOTOCUDOS
TRONCO MACRO-JÊ



XAVANTES
TRONCO MACRO-JÊ

Imagen 3 – Dibujos para colorear pueblos indígenas /
<https://ar.pinterest.com/pin/407786941257104404/>

Tenemos varias etnias repartidas por Brasil y existen sitios web como el de los *Povos Indígenas do Brasil* (Pueblos Indígenas de Brasil) - PIB, que nos traen informaciones detalladas sobre cada una de ellas.

Pero, mejor que hablar por ellos es proporcionar encuentros con los pueblos indígenas, ir a los pueblos o llevarlos a la escuela, para que ocurra un intercambio genuino de información y conocimientos prácticos. Para Ballengee-Morris, Daniel y Stuhr (2010), siempre y cuando sea posible, es preciso movilizar a los estudiantes llevándolos fuera de la escuela, conectándolos con el mundo real de las comunidades, en sus cuestiones y problemas de orden práctico, haciéndolos observar y desarrollar habilidades críticas.

Además, el arte contemporáneo ha trabajado cada vez más con producciones indígenas, presentándonos obras y artistas que nos permiten expandirnos y romper los estereotipos.

Desafortunadamente, muchos enseñantes, con buenas intenciones, trabajan con un enfoque multiculturalista folclórico, presentando danzas, comidas y música que, según Chalmers (2010), serían rechazadas por miembros de las culturas fluidas, supuestamente representadas, como una expresión de ignorancia y paternalismo. Dado que la identidad no es algo fijo, para él deberíamos explorar más cómo una cultura puede ser constantemente parte de un sistema global de comercio, en lugar de siempre retratar a las culturas tradicionales como si estuvieran fijadas en una época inmaculada y en una tierra imaginada. Al hacer esto, mantenemos un enfoque dominante, porque transformamos esas identidades híbridas en culturas exóticas.

CONCLUSIONES

Desafortunadamente, todavía hoy, en los programas multiculturales de arte, en las escuelas infantiles de Brasil, hay un aspecto acrítico, de una especie de ayuda misionera, que provoca y sostiene la realización de diferentes tipos de producciones estereotipadas, relacionadas con los pueblos africanos e indígenas, sin ninguna formación profundizada y decolonial. Estas prácticas no ayudan a revertir la estructura racista y socialmente desigual que persiste en el país.

Necesitamos cambiar la formación y las prácticas pedagógicas actuales, de una multiculturalidad festiva a una multiculturalidad crítica, para desafiar el conocimiento hegemónico impuesto por el colonialismo, por medio de la problematización de la colonialidad en sus diferentes formas.

La colonialidad del conocimiento, entendida por Quintero, Figueira y Elizalde (2019) como el carácter eurocéntrico del conocimiento moderno y su articulación con formas de dominación colonial, aún predomina en las prácticas pedagógicas y en los currículos escolares brasileños, y funciona como un eurocentrismo que construye un modelo de conocimiento que, por un lado, universaliza la experiencia europea y americana como modelos normativos a seguir y, por otro, señala sus dispositivos de conocimiento como los únicos válidos.

El trabajo de formación de docentes de la carrera de Pedagogía del *campus* Ibirité de la Universidad del Estado de Minas Gerais (UEMG) permitió a los estudiantes entrar en contacto con el multiculturalismo crítico, invitándolos a cuestionar y a comprender la existencia de elementos comunes en la posición del arte, en relación con las culturas presentes en Brasil: europea, africana e indígena.

La ponencia presentada en el III Congreso Internacional de Artes Revueltas del Arte y esta publicación se realizaron con el apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), código de financiamiento 001, fundación vinculada al Ministerio de Educación de Brasil.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ballengee-Morris C., Daniel V., Stuhr P. (2010). Questões de diversidade na Educação e Cultura Visual: comunidade, justiça social e pós-colonialismo. Barbosa, A. M. (ed.) *Arte/Educação Contemporânea-consonâncias internacionais*. Cortez, 264-276.

Chalmers, F. G. (2010). Seis anos depois de Celebrando o Pluralismo: transculturas visuais, educação e multiculturalismo crítico. Barbosa, A. M. (ed.). *Arte/educação contemporânea: Consonâncias internacionais*. Cortez, 245-263.

Charaudeau, P. (2015). Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal.

Lara, G. P.; Limberti, R. P. (Eds.). *Discurso e (des)igualdade social*. Contexto, 13-29.

Charaudeau, P. (2017). Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor.

Traduzido por André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. *Entrepalavras*, v. 7, 571-591.

Instituto Socioambiental (1997). *Povos Indígenas do Brasil*. Recuperado el 17 de noviembre de 2023 de <https://pib.socioambiental.org>

Pinterest (2023). Recuperado el 17 de noviembre de 2023 de

<https://ar.pinterest.com/pin/668151294705348246/> y de

<https://ar.pinterest.com/pin/407786941257104404/>

Quintero, P., Figueira, P., Elizalde, P. C. (2019). *Uma breve história dos estudos decoloniais*.

Trad. Sérgio Molina e Rubia Goldoni. MASP Afterall.

Richter, I. (2002). Multiculturalidade e Interdisciplinaridade. Barbosa, A. M. (ed.).

Inquietações e mudanças no ensino da arte. Cortez, 95-104.

EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.2: LAS INFANCIAS CUIDADAS: ARTES, EMPATÍA Y DERECHOS

Empatía estética. Una experiencia en el Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Pedro Martínez Paraná - Entre Ríos

Lucía Franchi (Instituto Modelo Bilingüe Michelangelo)
Mariángeles Metivié (Instituto Modelo Bilingüe Michelangelo)

RESUMEN: En este trabajo se presenta una experiencia de educación emocional y artes visuales, desarrollada en el Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Pedro Martínez (MPBA), de la ciudad de Paraná, durante los meses de febrero y marzo de 2023.

Se reflexiona sobre la importancia de educar en empatía, en este caso en relación con el arte visual, a partir de los planteamientos teóricos actuales de especialistas e investigadores. El objetivo es promover beneficios en la prevención primaria de la violencia escolar, fomentar la convivencia y mejorar la calidad de la educación.

Oswaldo Fustinoni (2021) plantea que la empatía es la respuesta que advertimos en el encuentro con una obra, al reconocer los pensamientos, sensaciones, pulsiones y estados emocionales de su creador.

En este contexto, se llevó a cabo una dinámica de empatía estética con docentes, alumnos de 6.º año (17/18 años) y preadolescentes de 6.º grado (11/12 años), del Instituto Modelo Bilingüe Michelangelo. Consistió en establecer un diálogo con la exposición del MPBA, específicamente con el 59.º Salón de Artistas Visuales, que exploró las emociones que las

obras les generaban. Para llevar a cabo esta experiencia, se produjo una actividad lúdica en la que niños, adolescentes y adultos recorrieron el museo y colocaron Post-it de diferentes colores alrededor de las obras, según la emoción que habían sentido. Se buscaba fomentar una mayor conexión con las obras de arte y una comprensión más profunda de las experiencias emocionales que estas transmiten.

Palabras clave: Empatía; Arte; Educación emocional; Inteligencia emocional; Convivencia escolar.

Introducción

Hablar de los orígenes de la empatía nos invita a ampliar nuestra mirada desde lo estrictamente psicológico, y explorar las artes, la sociología y la neurología, entre otras ramas del conocimiento. Existen determinados acuerdos acerca de que es un concepto relativamente nuevo, aunque los psicólogos suelen atribuir a Lipps la primera conceptualización de la empatía, y sería más apropiado decir que él fue quien tomó el concepto de la Estética, lo organizó y lo desarrolló en el campo de la psicología (Wispé, 1987).

Sin embargo, si historizamos acerca del término, observamos que su origen está conectado con el arte.

Según Bisquerra (2021), fue Johann Gottfried von Herder quien utilizó la frase *sich einfühlen* en el siglo XVIII, dos términos alemanes que, unidos, hoy se traducen por empatizar. La expresión se entendía como “sentir desde dentro”, y ni en castellano ni en inglés existía alguna palabra parecida a empatía.

Friedrich Theodor Vischer, en su obra *Estética o ciencia de lo bello* (1846-1857), recogió el término *Einfühlen*, que había introducido Herder. Posteriormente, Robert Vischer (hijo de Theodor Vischer), en 1873, en su tesis doctoral, titulada *On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics*, a partir de *Einfühlen*, creó el término *Einfühlung*, que vendría a ser algo así como “simpatía estética”, o mejor “empatía estética”, para distinguirlo de la comprensión estética (*Verstehen*). La exploración que realizó Robert Vischer sobre *Einfühlung* fue la primera discusión y análisis significativo del concepto, que posteriormente se denominaría empatía (Bisquerra, 2021).

Sin embargo, aunque su denominación es relativamente nueva, la experiencia empática ha sido investigada desde la antigüedad tanto en los seres humanos como en algunos animales.

Para profundizar en su conceptualización, la empatía, según Lipps (1903), ligada a los desarrollos del autor sobre la experiencia estética, es la tendencia natural a sentirse dentro de lo que se percibe o imagina. Según Rivero (2019), la empatía, como la capacidad de captar lo que otro piensa y necesita, y la conexión sincera con su sentir como si fuera propio —a pesar de que no sea lo mismo que uno pensaría o sentiría en la misma situación—, sintiendo, a la vez, el deseo de consolar y de ayudar. Significa ir más allá de la focalización con uno mismo, significa salir del propio yo, para abrirse a los demás. Esta capacidad predispone no solo a sentir el sufrimiento, sino a compartir también la dicha y a participar de la alegría de otra persona.

Los seres humanos nacemos con la capacidad de empatizar, es inherente a nuestra naturaleza, y desde la neurociencia sabemos que son las neuronas espejo las responsables de esto. En un artículo publicado en el año 1996, en la revista *Cognitive Brain Research*, explicaron que las neuronas espejo se activan de forma automática, tanto al realizar una acción como al observar a alguien realizar esa misma acción. Entonces, estas neuronas tienen un papel importante en la capacidad para sentir lo que el otro está sintiendo.

Anticipamos lo que el otro tiene intención de hacer, facultad que, como humanos, nos ha dado una enorme capacidad para nuestra supervivencia, ya que, un momento antes de que el otro haga una acción, podemos “saber” lo que va a hacer.

Sin embargo, aunque es una capacidad humana, también se convierte en una competencia cuando, a través de un proceso sistemático de aprendizaje, logramos su desarrollo.

VIVENCIANDO LA EMPATÍA ESTÉTICA EN EL MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES

El Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Pedro Martínez, sito en calle Buenos Aires 355 de la ciudad de Paraná, Entre Ríos, es una institución que se inauguró en 1926 y cuenta con una importante colección de arte argentino, principalmente entrerriano. El edificio, que alberga al museo, es una casona antigua, de estilo ecléctico, que fue construida en el siglo XIX, y pasó por distintos usos, desde una vivienda familiar hasta un Centro Clandestino de Detención en la época de la dictadura militar. Esta casa, reformada para cumplir con sus funciones museísticas, cuenta con varias salas de exhibiciones, un auditorio, un patio con árboles patrimoniales, una reserva y una biblioteca especializada en arte. Además de la exposición permanente de la obra de Cesario Bernaldo de Quirós, la institución organiza exposiciones temporales y actividades educativas para el público en general. El objetivo del Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Pedro Martínez es promover y difundir el arte argentino, y preservar el patrimonio cultural artístico de los entrerrianos. Una de las actividades más relevantes del año es la premiación y exposición del Salón de Artistas Visuales de Entre Ríos, que desde hace algunos años comienza a fines de noviembre y concluye en marzo.



Si bien los cambios en las nuevas concepciones museológicas se están dando de manera lenta en la provincia de Entre Ríos, podemos decir que la propuesta que presentamos se enmarca en los principios de una museología crítica (Alderoqui y Pedersoli, 2011). Entre los meses de febrero y marzo de 2023, realizamos visitas al MPBA con docentes de nivel inicial,

primario y secundario y con alumnos de 6.º grado y 6.º año. Con estos grupos, se llevó a cabo una actividad de empatía estética, en conjunto con el área de educación emocional del I.M.B. Michelangelo. Lauro Zavala (2006) propone, en el punto tres de lo que llama “el paradigma emergente de la museología”, que “lo esencial de una exposición es el diálogo que se produce entre el contexto del visitante y la experiencia de visita”. Dicho punto se trabajó de manera notoria, ya que se propuso un diálogo con la exposición que se encontraba exhibida en la institución, el 59.º Salón de Artistas Visuales de la Provincia de Entre Ríos, en relación con las emociones que producían las obras de sus salas. Esta experiencia la transitamos mediante una actividad lúdica, donde los niños y las niñas debían recorrer el museo colocando Post-it de colores alrededor de las obras, de acuerdo a la emoción elegida. Y citando nuevamente a Zavalla, en sus puntos siete y ocho reza “la experiencia educativa durante la visita involucra las emociones y las sensaciones corporales” y, a su vez, “la experiencia educativa se apoya en la participación activa del visitante”. Por consiguiente, proporcionamos pegatinas con una consigna impresa que expresaba:

Atracción: rosado

Preocupación: violeta

Tristeza: celeste

Alegría: amarillo

Escribo una emoción: blanco

Escribo una palabra y la pego en la obra: blanco

Tanto los docentes como los niños y los adolescentes debían recorrer las salas pegando, a un costado de las obras, las pegatinas, relacionando el color con la emoción que describía la consigna.

Esta experiencia se enmarca en un programa de educación emocional, que les permite, a estudiantes y docentes, entrenar la percepción emocional y, por lo tanto, la empatía estética. Dicha experiencia posee las siguientes características:

- es secuencial: se refiere a que la experiencia está presente a lo largo de varios años, para que realmente sea efectiva; esta experiencia fue llevada adelante por estudiantes de 6.º grado, 6.º año, y docentes de todos los niveles;
- es activa: significa que se aplican estrategias y técnicas de aprendizaje activo;
- está focalizada en el desarrollo de las competencias emocionales propuestas en esta ocasión, que son percepción emocional y empatía estética;
- es explícita: hace visible los objetivos específicos relativos a las competencias emocionales que se pretende desarrollar.

DE LOS SALONES DE LAS BELLAS ARTES A LAS ARTES VISUALES

A principios del siglo XVIII, las condiciones sociales y económicas en Europa habían cambiado, nos encontrábamos en presencia de una pujante burguesía. Esto revelaba un nuevo público para el arte, que desde ahora no estaría solo en la nobleza y el clero, quienes hasta ese momento monopolizaban la demanda artística. Este público de *amateurs* estaba en un firme crecimiento.

La historia de la consolidación y de la influencia de este público está estrechamente unida al fenómeno de las exposiciones públicas, de carácter periódico que, en Francia, recibieron el nombre de “salones”. Estos eventos comenzaron a tener una importancia relevante desde su ubicación en el Salón Carré, del entonces palacio de Louvre, lo que ocurrió en 1699 (Calvo Serraller, 2010).

En el año 1907, la Comisión Nacional de Bellas Artes, en Argentina, aprobó una propuesta de creación de un Salón Anual de Pintura, Escultura, Arquitectura y Arte Decorativo,

iniciativa que se pudo concretar en 1911. La inauguración del primer Salón Nacional se produjo el 20 de septiembre de 1911, en el Pabellón Argentino ubicado en Arenales 687, lo cual supuso un fuerte empuje para el desarrollo de las artes plásticas (Malosetti Costa, 2010).

Concebido con la expresa voluntad de generar un ambiente artístico y de promover la formación de artistas y espectadores, rápidamente, el Salón Nacional se convirtió en un lugar de referencia, un espacio de consagración y legitimación, con una fuerte capacidad para generar movimiento artístico desde sus orígenes.

En 1930, el Salón Nacional se trasladó a la ciudad de Paraná, capital de la provincia de Entre Ríos, en ocasión de los festejos del Bicentenario de la ciudad, con la motivación de fomentar el gusto estético, gracias a la incansable labor realizada, por aquel entonces, por el director del museo Dr. Pedro Martínez (Musich y Span, 2020). Este antecedente no cumplió el objetivo inmediato de fomentar los salones de arte locales, ya que fue en 1958 cuando el gobierno de la provincia de Entre Ríos destinó fondos para el Primer Salón de Artistas de Entre Ríos (Archivo MPBA).

Desde 1958, año a año, se llevó a cabo el salón en Entre Ríos, y estuvo signado por distintos nombres que adhieren a paradigmas, que han ido cambiando a lo largo de los años, como los siguientes: Salón de Artistas de Entre Ríos, Salón de Artistas Plásticos de Entre Ríos, hasta en la actualidad, Salón de Artistas Visuales de Entre Ríos. A su vez, hubo modificaciones en los reglamentos y en las disciplinas premiadas; en sus comienzos, fueron Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado, más tarde se le suma Arte Cerámico, y desde el año 2021, Arte Textil.

Este trabajo se basa en el recorrido realizado en el Salón de Artistas Visuales de Entre Ríos N.º 59, inaugurado en diciembre de 2022, que se extendió hasta marzo de 2023. En esta exposición, se seleccionaron 112 obras que formaban parte de la exhibición, 12 de las cuales

fueron premiadas. El premio es la adquisición, y es la forma más consecuente que posee el Estado provincial para la incorporación de obra artística visual al patrimonio de Entre Ríos.

Ejemplificamos el trabajo tomando solo una obra: el Primer Premio Adquisición, de la sección Arte Textil, del Salón Provincial de Artistas Visuales de Entre Ríos 2022. Su autora: María Alejandra Asensio; el título: *Habla por mí*; la técnica: telar, faz de trama, bordado; las medidas: 1,80 × 1,20 cm. Esta obra, al decir de Carol Talon-Hugon (2019), trata el tema de la causa feminista, pero no solo desde el artefacto, la obra presentada, sino también desde la materialidad de la misma. Lo textil está asociado principalmente a las labores femeninas, en muchos casos ornamentales, y de saberes artesanales. Principalmente, en el contexto presentado, se resignifica, ya que los textiles no fueron admitidos como obras hasta el año 2021 en el salón entrerriano, en una tensión marcada entre los conceptos de obra de arte y artesanía. Si bien los textiles han estado presentes en la esfera artística desde hace siglos, sus características generales hoy ofrecen la posibilidad de potenciar discursos estéticos, amalgamar lenguajes, marcar identidades, dialogar con el pasado, documentar lo traumático y elevar voces sociales.

La autora nos habla de su obra mediante la memoria conceptual que presenta, y que es parte de los textos de sala y del catálogo de la exposición: “La obra invita a ver más allá, animarse al vacío, a hacer puentes simbólicos entre la mujer y la tierra, pretendiendo trazar un arco comprensivo entre el pasado y el presente, en tanto es evidente que los arcaicos mitos reverberan en las cosmogonías contemporáneas” (Asensio, 2022). Una artista, comprometida con el accionar femenino y su lugar social, proponiendo una representación no mimética de los genitales femeninos como símbolo de reflexión.

El objetivo de mostrar esta obra es hacer referencia a una de las producciones más seleccionadas por los grupos que accedieron a este trabajo, tanto niños como adolescentes y adultos. En la fotografía, podemos observar los marcadores rosados que simbolizaban la emoción de atracción, dentro del campo emocional del AMOR. Dicha

emoción nos brinda información que nos acerca al objeto o a la persona que nos brinda bienestar. Elegir atracción, y no solamente AMOR, nos posibilita continuar alfabetizando emocionalmente a la comunidad educativa.

PERCEPCIÓN EMOCIONAL Y EMPATÍA ESTÉTICA

Recientes investigaciones mencionan que, si bien la inteligencia emocional cuenta con múltiples facetas, la percepción emocional demuestra primacía y es clave para el funcionamiento de otras habilidades.

La percepción emocional es una microcompetencia emocional dentro de la conciencia emocional. Competencia emocional indispensable y prioritaria, sobre la que se construyen todas las demás. Para que exista la capacidad de empatía, es necesario que la persona perciba la emoción en el otro, ya sea una persona, un personaje o una obra de arte, como en esta experiencia educativa.

Berrocal (2005) expresa que la percepción emocional es la habilidad para identificar y reconocer tanto los propios sentimientos como los de aquellos que te rodean. Implica prestar atención y descodificar, con precisión, las señales emocionales de la expresión facial, de los movimientos corporales y del tono de voz. Esta habilidad se refiere al grado en el que los individuos pueden identificar, convenientemente, sus propias emociones, así como los estados, las sensaciones fisiológicas y cognitivas, que estas conllevan. Por último, esta habilidad implicaría la facultad para discriminar acertadamente la honestidad y sinceridad de las emociones expresadas por los demás.

Las obras de artes expuestas en el Salón nos brindan la oportunidad para que los estudiantes entrenen la percepción emocional, reconociendo no solo las emociones que les generan las obras (conciencia emocional), sino también las emociones que expresa la obra, y las de su autor.

Según Le Palme y otros (2024), percibir las emociones con precisión facilita su comprensión, uso o regulación (Joseph y Newman, 2010; Gregory *et al.*, 2020). La capacidad de percibir emociones es tan importante que ocurre en todas las culturas (Cordaro *et al.*, 2018; Ekman *et al.*, 1987, 1969; *cf.* Matsumoto, 1992), y es la base de la comunicación interpersonal (Fischer y Manstead, 2016; Mehrabian, 1971; Mehrabian y Ferris, 1967) porque transmite mensajes que mejoran el estado físico (Tracy y Robins, 2008a). Algunos estudiosos han llegado, incluso, a decir que la mayor parte de la información se comunica de forma no verbal, a través de expresiones faciales y del lenguaje corporal (Mehrabian, 1971, 2017). Dicho esto, la capacidad de percibir emociones con precisión predice una amplia gama de resultados en la vida, en el trabajo y en la sociedad.

CONCLUSIONES

Cuando decimos esta obra “me llega”, en realidad estamos diciendo que nos genera empatía. La obra ha logrado transportarnos al lugar, sea físico o emocional, que el autor nos desea llevar, ha generado que nos posicionemos en sus zapatos. Porque la apreciación de una obra no solo se produce de manera cognitiva, sino también emocional. Con la realización de este trabajo, transformamos un paseo escolar al museo en una experiencia formativa, que busca educar a la comunidad escolar de IMB Michelangelo en la capacidad humana de empatizar, para lograr una competencia emocional que contribuya en el desarrollo integral y promueva ciudadanos sensibles, responsables y proactivos. La experiencia se transformó en una oportunidad de alfabetizar emocionalmente, percibir las emociones que genera el arte y sentar los cimientos de la empatía, analizando en profundidad las obras.

La educación conlleva la adquisición de conocimientos, aptitudes y valores de respeto a la vida y a la dignidad humana, necesarios para que reine la armonía social en un mundo, caracterizado por la diversidad. Entenderlo mejora la función que cumple la educación en el

desarrollo de las capacidades necesarias para que las personas puedan llevar una vida con sentido y dignificada (UNESCO, 2015).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alderoqui, S. y Pedersoli, C. (2011). *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*. Paidós.

Asensio, A. (2022). Habla por mí, *Catálogo del Salón Provincial de Artes Visuales de Entre Ríos 2022*. MPBA Dr. Pedro Martínez.

Bisquerra, R. (2021). *Formación en Educación Emocional y Bienestar*. FEEM.

Calvo Serraller, F. (2010). El Salón. Bozal, V. (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, volumen I. La balsa de la Medusa, 172-185.

Fernández Berroca, P. y Extremera Pacheco, N. (2005). La inteligencia emocional y la educación de las emociones desde el Modelo de Mayer y Salovey. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19(3), 63-93.

Ferrero, F. (2015). El arte como instrumento para el desarrollo de la empatía. Hospital General de Niños Pedro de Elizalde. *Archivo Argentino de Pediatría*, 113(2).

<http://dx.doi.org/10.5546/aap.2015.104>

Fustinoni, O. (2021). *El cerebro y el arte moderno*. El Ateneo.

LaPalme, M. L.; Barsade, S. G.; Brackett, M. A.; Floman, J. L. (2023). The Meso-Expression Test (MET). A Novel Assessment of Emotion Perception. *J. Intell*, 11, 145.

<https://doi.org/10.3390/jintelligence11070145>

Lipps, T. (1903). *Einfühlung, innere Nachahmung und Organempfindung*. *Archiv für die Gesamte Psychologie*, 1, 465-519.

Malosetti Costa, L. (2010). Arte e Historia. Castilla, A. (comp.). *El museo en escena*. Paidós, 71-88.

Musich, W. N. y Spahn, K. (2020). 1.º Salón Anual de Bellas Artes de Paraná (1930): Escenario del arte argentino entre la tradición y la renovación. Estrategia y legitimación. *Avances*, 29, 193-212.

Rivero, M. (2019). Empatía, el arte de entender a los demás. DOI: 10.13140/RG.2.2.30510.97605 <https://www.researchgate.net/publication/333701266>

UNESCO (2015). *Replantear la Educación: ¿Hacia un bien común mundial?*

Wispé, L. (1987). History of the concept of empathy. Eisenberg, N. & Strayer J. (Ed.) *Empathy and its development*. Cambridge University Press.

Zavala, L. (2006). El paradigma emergente en educación y museos. *Opción*, 22(50). Universidad del Zulia Maracaibo, 128-141.

EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.2: LAS INFANCIAS CUIDADAS: ARTES, EMPATÍA Y DERECHOS

Intervención desde el dispositivo arte terapéutico⁸

Magalí Pilar Fugini (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Arte Terapia es una disciplina que toma herramientas de las artes visuales y audiovisuales para la construcción de un dispositivo grupal con objetivos terapéuticos. Acontece dentro del formato taller y se inscribe en el marco de una institución específica.

En el siguiente trabajo se describirá la experiencia transitada en la práctica de Arte Terapia con niños y adolescentes en el CeSAC N.º 27, de Saavedra, ubicado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Se identificarán aciertos y dilemáticas que se presentaron, focalizando en el proceso creativo y expresivo desarrollado por las niñas participantes que asistieron al Taller Jugando con Formas y Materiales durante doce encuentros, y los efectos que se visualizaron en ellas y sus familias.

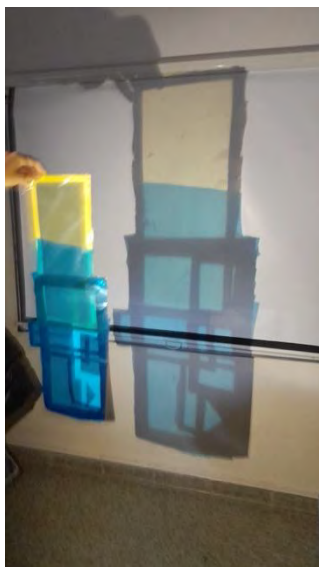
⁸ Trabajo elaborado a partir de la presentación realizada en la Décima Jornada de Intercambio en la Carrera de Posgrado de Especialista en Arte Terapia de la UNA, Prácticas de Arteterapia: Herramientas, Materiales y Técnicas; Producciones, Procesos y Resultados, llevada a cabo el 15 de julio de 2023.

El dispositivo se constituyó como un espacio singular, en donde artes y salud entraron en diálogo, generando un aporte a sus tratamientos y un modo de garantizar el derecho al acceso a la cultura a nuestras infancias.

La metodología utilizada ha sido la observación participante y análisis, reflexiones, acompañamientos y señalamientos, realizados en el espacio de Supervisión, vital para repensar dicho espacio experiencial. Los registros escritos serán utilizados como insumo de análisis a lo largo de este trabajo.

Palabras clave: Arte Terapia, Prácticas, Artes, Salud.

Introducción



Imágenes 1, 2 y 3 – Producciones creadas por lxs niñxs participantes, registradas en los encuentros del Taller de Arte Terapia en el CeSAC N.º 27, de Saavedra

Comenzaremos este trabajo con la conceptualización que se realiza sobre este dispositivo desde el Posgrado de Especialización en Arte Terapia de la UNA. Adriana Farías define Arte Terapia “como una disciplina práctica que va a tomar de las artes visuales específicamente y en todas sus formas, incluyendo las audiovisuales, los instrumentos y las herramientas para llevar adelante talleres con objetivos terapéuticos”. Así, el encuentro arte terapéutico responde a una “dinámica grupal, dando particular importancia al pensamiento del grupo para comprender todo lo que se refiere al mismo: en relación al proceso creador, a las intersubjetividades que allí se despliegan, y al espacio-tiempo compartido” (Farías, 2010, p. 3).

Continuando con esta línea, junto a la Lic. Vanina Dubois, realizamos las Prácticas de Arte Terapia —requeridas en la Especialización— con niños y adolescentes, en el CeSAC N.º 27, de Saavedra, ubicado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, durante el período de mayo a agosto de 2022, de manera semanal y presencial, teniendo en cuenta los cuidados estipulados en los protocolos establecidos por la institución frente al covid-19.

El Proyecto, titulado Jugando con Formas y Materiales, tuvo como ejes transversales la exploración de materiales diversos, convencionales y no convencionales, y la inclusión de propuestas lúdicas presentes al momento del inicio del Taller, siendo el hilo conductor “la experimentación lúdica y la exploración de materiales para la producción visual”. Cabe mencionar que nuestro dispositivo cuenta con tres momentos particulares: inicio, desarrollo y cierre, necesarios para generar el ritual de encuentro necesario para trabajar los objetivos terapéuticos, teniendo en consideración que la consigna de trabajo y los materiales son los mismos para todos los participantes, aunque cada cual resuelve el modo de hacer su producción artística.

La población con la que compartimos esta experiencia fueron niños y niñas de 9 a 11 años, que asisten regularmente al Centro de Salud para tratamiento psicológico, por inhibiciones, y psicopedagógico, por cuestiones ligadas a dificultades de aprendizaje. Comenzamos con

un total de nueve niñxs, aunque siete fueron quienes pudieron sostener los doce encuentros, debido a distintas razones vinculadas a su proceso terapéutico o a cuestiones familiares habitacionales.

ALGUNAS ESPECIFICACIONES INSTITUCIONALES Y DE ENCUADRE

Durante el transcurso de nuestra práctica, asistimos a la transición de la institución, que pasó de depender del Hospital Pirovano a depender de una nueva organización del Área de Salud de Atención Primaria del Ministerio de Salud de CABA. Allí trabajan distintas profesionales de la salud, de la salud mental y una trabajadora social. Dentro del Área de Salud Mental, encontramos a psicólogas y a psicopedagogas, que trabajan con adultxs o con niñxs, respectivamente.

Para nuestro caso, desde el Posgrado de Especialización en Arte Terapia de la UNA, se articuló con la psicóloga y la psicopedagoga para niñxs. Ellas fueron quienes definieron quiénes de sus pacientes podrían integrar el grupo, teniendo en cuenta sus procesos y necesidades. Consideraron edades y la pertinencia del dispositivo grupal en relación con el tratamiento de cada niñx, y sus particularidades.

Los encuentros fueron desarrollados una vez por semana, los días martes, durante una hora y media. Además contamos con media hora previa para el preparado del espacio y los materiales y media hora al finalizar, en donde teníamos una reunión con las profesionales, para intercambiar con ellas lo acontecido en el espacio de Taller de Arte Terapia, aspectos relevantes y consultas sobre lxs participantes. Además, contamos con la supervisión semanal, llevada a cabo por la coordinadora académica del Posgrado de Especialización, Lic. Silvia Schkodnik, espacio necesario y vital para reflexionar y repensar estrategias e intervenciones.

SOBRE ACIERTOS, AVANCES, OBSTÁCULOS E INTERROGANTES

Según las profesionales del CeSAC N.º 27, las producciones realizadas en el espacio de Arte Terapia generaron impacto en los tratamientos individuales de sus pacientes.

Por otro lado, hemos notado cómo cada participante del Taller iba, procesualmente, incorporándose a la propuesta y sumando su amplitud creativa y plástica. En algunos casos, debimos realizar adaptaciones y apoyaturas pertinentes, dado que necesitaban un punto de referencia más conocido para la realización de obra, lo que permitía que superaran cuestiones defensivas que emergieron en algunos de ellos.

Por otro lado, el aspecto lúdico, sumado a la propuesta al momento del inicio, fue habilitante para la producción visual en la mayoría de los casos.

Durante el último encuentro, donde invitamos a las familias a que conocieran las producciones artísticas realizadas por los niños, los familiares valoraron y agradecieron el Taller, distinguiendo la motivación de los chicos en asistir al espacio y sus resonancias positivas. Esta invitación fue considerada como un momento ritual decisivo para el proceso del Taller, ya que encontramos que los niños podían compartir con su mundo familiar las reescrituras de sí mismos, que realizaron a partir de sus creaciones visuales, es decir, sus subjetividades puestas en juego para la circulación de otros discursos, otras voces al interior de lo "familiar conocido".

A propósito de ello, según Farías y Magnasco,

[...] el Taller de Arte Terapia puede ser definido como el momento para comenzar el relato de la experiencia que, aunque nunca es desde el principio y siempre será inacabado, tiene una lógica interna. Comienza con el deseo de participar y completa su sentido en la circulación de los trabajos más allá del primer observador, el terapeuta, y más allá también

del grupo de iguales, cuando la producción artística y expresiva puede circular en un campo abierto a la comunidad (2013, p. 29).

En consonancia con los aciertos, mencionamos, como los más sintetizadores, la apropiación del espacio de forma gradual, en pos de la construcción grupal deseada, el afianzamiento de los vínculos de lxs participantes entre pares y las practicantes, la mayor apertura y exploración para con los materiales, realizando las adaptaciones pertinentes antes mencionadas, el disfrute para con la tarea, la disminución de la inhibición, la expresión de gustos y situaciones personales que lxs participantes vivenciaban semana a semana, el fortalecimiento del momento del cierre del Taller, la presentación de las producciones de lxs participantes a sus compañerxs, que habilitaron comentarios en algunas oportunidades, la apertura para compartir lo producido de manera colectiva, trascendiendo las fronteras del taller.

En relación con los obstáculos, han sido detectados y trabajados, sobre todo, en Supervisión semanal, a saber, la baja tolerancia a la frustración que generaban ciertos materiales sobre todo al comienzo del Taller, las resistencias que emergieron al inicio, motivo por el cual debimos trabajar más sobre lo vincular y la adaptación de ciertas propuestas, la diferencia etaria entre uno de lxs participantes y lxs demás del grupo, la discontinuidad en los encuentros por parte de algunxs participantes, la impuntualidad, en algunos casos, la dificultad observada en relación con el arte abstracto, por lo que debimos llevar algunas propuestas hacia el terreno de lo figurativo, la dificultad con el arte efímero, teniendo que readaptar los soportes de las obras, para que puedan ser llevadas por lxs participantes, una vez finalizados los encuentros, y las dificultades en la comprensión de la inclusión de este tipo de dispositivos en el ámbito del centro de salud.

Transitada esta experiencia de práctica preprofesional, surgen algunos interrogantes, a modo de continuar profundizando sobre la inclusión de este tipo de dispositivos en el ámbito de la salud mental. Uno de ellos se configura como repensar alternativas válidas y

habilitantes en la construcción de la grupalidad, por fuera de la producción y creación colectiva, y continuar reflexionando sobre posibles propuestas ligadas al arte abstracto, teniendo en consideración los procesos grupales; otro sugiere la pregunta sobre cómo seguir trabajando sobre la plasticidad, sobre la amplitud del registro creativo, donde podemos avizorar algo nuevo de sí, lo que conlleva a la producción de la subjetividad, aunque comprendiendo las resistencias que pueden emerger, manifestadas —por ejemplo— en la realización de la imagen estereotipada, y reconociendo que eso es lo que puede crear el sujeto en ese momento particular; otro remite a la posibilidad de articular con profesionales de la salud de una institución, para que el taller se incorpore como una propuesta distinta, que viene a sumar, a realizar un aporte a lxs participantes y, por ende, a la institución en donde se inscribe su tratamiento, valorizando así el trabajo interdisciplinario.

En un contexto en donde la voracidad parece no dar lugar a la pausa, a la fragilidad de la existencia, con todo el potencial que lleva en sí, y en una coyuntura donde la brutalidad pareciera querer sacar de escena a la sensibilidad, seguimos apostando por este tipo de experiencias y dispositivos, que ponen en juego otros modos de vinculaciones, el agenciamiento del afecto como política del cuidado en donde artes, salud y educación pueden ofrecer una alternativa, un punto de fuga creativo, para que emerjan reescrituras de las subjetividades personales, grupales, institucionales y comunitarias. Y aquí, la Universidad pública cumple un rol imprescindible para la materialización y la garantía de los derechos para nuestras infancias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Farías, A. (2008). Arte Terapia como dispositivo grupal. *Campo grupal*, 11(103), agosto.

Recuperado de: <http://www.psicosocial.edu.uy/bahia/103.pdf>

Farías, A. y González Magnasco, M. (2013). *Fundamentos de Arte Terapia*. Fedún.

Nasio, J. D. (2015). *Arte y psicoanálisis*. Paidós.

Pavlovsky, E. y Kesselman, H. (2007). *Espacios y creatividad*. Galerna.

Sandá, R. (7 de octubre de 2022). Esta es la era de la voracidad. Entrevista a Alicia Stolkiner.

Las 12. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/487887-esta-es-la-era-de-la-voracidad>

Schkodnik, S. (2009). *La originalidad de la copia*. Trabajo presentado en el 5.º Congreso Latinoamericano de Arte y Rehabilitación, 9, 10 y 11 de septiembre de 2009. Instituto Municipal de Rehabilitación Dr. Anselmo Marini, de Vicente López.

EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.2: LAS INFANCIAS CUIDADAS: ARTES, EMPATÍA Y DERECHOS

Educación en derechos humanos a través del arte

Juan F. Lucero (Centro Regional de Educación Artística)

RESUMEN: En una reciente visita a una clase de tercer grado de primaria, fuimos testigos de un destacado trabajo enfocado en los derechos humanos y su respeto. El estudiantado participó en una actividad creativa única: la creación de esculturas mediante la intervención de un zapato, inspiradas en el concepto del tránsito diario. El objetivo principal de esta actividad fue despertar la conciencia de los derechos humanos y fomentar su respeto en la vida cotidiana de los niños. Se buscaba desarrollar habilidades artísticas, promover la reflexión profunda sobre los derechos humanos y fomentar actitudes solidarias y respetuosas entre los estudiantes. Para lograr estos objetivos, se implementó una metodología enriquecedora. Se presentó a los niños conceptos fundamentales sobre los derechos humanos y se les brindó la oportunidad de compartir sus opiniones y experiencias personales en una discusión abierta. Luego, se les proporcionó un zapato como elemento base para la creación de esculturas, las cuales representaban su tránsito diario y permitían una reflexión más profunda sobre los derechos humanos. Esta experiencia educativa demuestra el poder del arte como una herramienta efectiva para transmitir valores y promover el respeto a los derechos humanos desde temprana edad. Esta iniciativa de carácter innovador posibilitó que las y los estudiantes se sumergieran en un proceso creativo, que les permitió expresarse libremente y reflexionar sobre la importancia de los derechos humanos en su vida diaria.

Palabras clave: Arte; derechos humanos; Educación; Primaria; Metodología.

Introducción

En el ámbito educativo, la integración del arte, como catalizador para inculcar la conciencia de los derechos humanos en estudiantes de primaria, emerge como una perspectiva innovadora y esencial. En esta exploración, se examina detenidamente cómo el arte puede actuar como un vehículo poderoso, transformando la educación y cultivando valores fundamentales desde las primeras etapas del desarrollo humano. La relevancia de los derechos humanos en la formación de una sociedad justa y consciente se establece como piedra angular. Inspirados por las enseñanzas de Paulo Freire sobre la capacidad de la educación para influir en la liberación o la opresión, se reconoce que los derechos humanos constituyen la base esencial para inculcar la igualdad y la justicia desde la infancia.

La barrera existente en las clases de artes visuales, tradicionalmente centradas en la expresión artística, en detrimento de la enseñanza de valores fundamentales, se destaca como un desafío a superar. En este contexto, se sostiene que el arte, más allá de su función creativa, puede ser un medio efectivo para la reflexión y el diálogo, que potencie a los artistas visuales como agentes de cambio social. La propuesta de integrar la educación en derechos humanos en las clases de artes visuales se fundamenta en la capacidad única del arte para permitir una expresión profunda y personal de ideas y emociones. Este enfoque busca no solo cultivar la creatividad, sino también fomentar el pensamiento crítico y la empatía en los estudiantes, alentándolos a considerar cuestiones complejas desde diversas perspectivas.

En este contexto, se destaca la importancia de una metodología que, basada en principios pedagógicos sólidos, facilite la comprensión accesible de los conceptos de derechos

humanos. La experiencia práctica y visual se presenta como un elemento clave para involucrar activamente a los estudiantes en el proceso de aprendizaje y reflexión.

Los impactos y resultados de esta experiencia educativa evidencian un mayor entendimiento de los derechos humanos por parte del alumnado, y destacan la eficacia del arte como herramienta educativa. En última instancia, se concluye con una llamada a la acción, en la que se insta a la comunidad educativa, y más allá, a abrazar esta metodología y a colaborar para incorporarla de manera integral en los programas escolares, reconociendo el potencial transformador del arte en la construcción de una sociedad más justa y respetuosa.

LA IMPORTANCIA DE LOS DERECHOS HUMANOS EN LA EDUCACIÓN

la educación en derechos humanos se destaca como un pilar fundamental en la formación de individuos y en la configuración de una sociedad consciente y responsable. inspirada por las enseñanzas de paulo freire, sostiene que la educación es un proceso que puede propiciar tanto la liberación como la opresión y reconoce la necesidad de inculcar desde temprana edad los principios fundamentales de igualdad y justicia (freire, 2000).

la visión de freire establece que la construcción de una sociedad justa y equitativa se basa en el conocimiento y la internalización de los derechos humanos. la educación en estos principios, desde la infancia, se revela como esencial para prevenir violaciones, apoyar a las víctimas y avanzar en el respeto y en la salvaguarda de la dignidad humana.

los derechos humanos, más que un conjunto de principios jurídicos, se presentan como un marco ético que debería impregnar todas las facetas de la enseñanza. la inclusión consciente de los derechos humanos en la educación busca no solo dotar a los individuos de conocimientos legales, sino también cultivar una conciencia arraigada en los principios fundamentales de igualdad y justicia desde las primeras etapas de su desarrollo.

En consecuencia, este enfoque no solo propone un cambio en la educación, sino que también plantea un llamado a la acción, para redefinir la manera en que concebimos y transmitimos los valores fundamentales en el proceso educativo. La influencia de la “pedagogía del oprimido” resuena como un eco que nos insta a trascender las limitaciones existentes y a forjar un camino hacia una educación más integral y ética. Este paradigma educativo, inspirado en la visión de Freire, no solo apunta a moldear las percepciones individuales, sino que también busca erigir cimientos sólidos para una sociedad futura arraigada en la equidad, la justicia y el respeto a la dignidad humana.

LA BARRERA: LA FALTA DE ENFOQUES EN ARTES VISUALES

Tradicionalmente, la centralización de las clases de artes visuales en la expresión artística deja de lado la enseñanza de valores fundamentales como los derechos humanos. Esta carencia ha generado una brecha, en la educación de las infancias, sobre cuestiones cruciales. No obstante, se destaca la posibilidad de superar esta deficiencia.

Las perspectivas contemporáneas sobre el arte, según Abad, plantean que su función actual es integradora y relacional. Más allá de ser simplemente una manifestación superior del espíritu humano, el arte busca conectarse con los diversos estratos de la realidad que compartimos. Este enfoque sugiere que el arte no debe limitarse a ser una expresión individual; debe convertirse en un medio para fomentar la reflexión y el diálogo.

En este sentido, se reconoce que la creatividad es esencial en las artes visuales, pero se enfatiza igualmente la importancia de utilizar el arte como una herramienta que facilite la reflexión crítica y el intercambio de ideas. Se postula que los artistas visuales tienen el potencial de ser agentes poderosos de cambio social, y, por lo tanto, se insta a que las clases de artes se ajusten para reflejar esta realidad dinámica.

Desde una perspectiva más amplia, se coincide en que el propósito primordial de la educación es proporcionar herramientas que permitan comprender la vida y desenvolverse eficazmente en el mundo. Por lo tanto, la escuela contemporánea, como destaca Jiménez, necesita adoptar nuevas estrategias de navegación hipertextual. Estas estrategias posibilitarán a estudiantes y profesores explorar entre conocimientos, saberes, afectos y sentimientos, generando flujos de conectividad entre diversas tramas de significado. Este enfoque refleja una adaptación necesaria para la educación contemporánea, en un entorno donde la información y la experiencia se entrelazan de manera compleja.

LA SOLUCIÓN: EDUCACIÓN EN DERECHOS HUMANOS A TRAVÉS DEL ARTE

La solución identificada para abordar la deficiencia en la enseñanza de valores fundamentales, como los derechos humanos, en las clases de artes visuales es la integración directa de la educación en derechos humanos en este ámbito. Se plantea la pregunta crucial: ¿Por qué el arte? La respuesta radica en que el arte facilita una expresión profunda y personal de ideas y emociones. A través del proceso creativo, los estudiantes pueden explorar cuestiones de derechos humanos de manera única y significativa.



Imagen 1 – Cartelería donde se puso en juego, luego de los debates con el alumnado

Chapato aporta una perspectiva esclarecedora al señalar que el verdadero problema no radica en la existencia de diversas metodologías de enseñanza, sino en la falta de un enfoque reflexivo y crítico sobre los propósitos de la enseñanza del arte, dentro del contexto de la Educación Artística (Torres, 2020). Este planteamiento subraya la necesidad de no solo diversificar los enfoques pedagógicos, sino también evaluarlos críticamente, para asegurar que cumplan con los objetivos fundamentales.

El arte se revela, así, como un poderoso catalizador para el pensamiento crítico y la empatía. Al involucrar activamente a los estudiantes en actividades artísticas, se les desafía a considerar cuestiones complejas desde diversas perspectivas. Esta práctica se alinea con la teoría de la educación de Dewey, quien abordó el tema del “arte como experiencia”. Dewey sostiene que las experiencias artísticas no solo son expresiones personales, sino también un medio para reconstruir el conocimiento.

En este contexto, el arte se presenta como algo más que una forma de expresión personal; es un medio para transformar la vida del individuo y de la sociedad en su conjunto. Esta transformación no solo se limita al ámbito individual, sino que se extiende a la esfera colectiva, sugiriendo que la integración de la educación en derechos humanos, en las clases de artes visuales, no solo nutre el pensamiento individual, sino que también contribuye a la evolución de una sociedad más consciente y empática.

METODOLOGÍA IMPLEMENTADA

La metodología implementada se fundamenta en sólidos principios pedagógicos, se justifica al reconocer que la educación efectiva no solo requiere la transmisión de conocimientos, sino también la construcción activa de significados por parte de los estudiantes. Presentar los conceptos fundamentales sobre los derechos humanos, de manera accesible, establece

las bases para un aprendizaje significativo, donde el estudiantado puede comprender la importancia ética desde una perspectiva cercana y personal.

La facilitación de discusiones abiertas se fundamenta en la premisa de que el aprendizaje es un proceso social y colaborativo. Al permitir que el estudiantado comparta sus opiniones y experiencias, se fomenta un ambiente de aprendizaje inclusivo, donde la diversidad de perspectivas enriquece la comprensión colectiva. Esta interacción no solo fortalece el vínculo entre los conceptos abstractos y las vivencias diarias, sino que también cultiva habilidades sociales esenciales como el respeto por las opiniones divergentes y la capacidad de argumentación.

La conexión de los conceptos abstractos con la vida cotidiana, facilitada por la metodología, responde a la necesidad de relevancia y aplicabilidad práctica en la enseñanza. Al demostrar cómo los principios éticos impactan directamente en situaciones concretas, se promueve una comprensión más profunda y duradera de los derechos humanos. Esta conexión con la realidad cotidiana no solo alimenta el interés del estudiantado, sino que también lo empodera, al reconocer su capacidad para aplicarlos en su entorno inmediato.

La inclusión de un elemento tangible, como el zapato, para la creación de esculturas, agrega una dimensión sensorial al aprendizaje. Este enfoque práctico no solo estimula la creatividad artística, sino que también proporciona al estudiantado una representación física de sus reflexiones sobre el tránsito diario y los derechos. Este proceso creativo y visual contribuye a la internalización de los conceptos éticos de una manera única y memorable.



Imagen 2 – Sala de trabajo donde se empezaron a pintar las piezas que serían emplazadas en los zapatos

Por otra parte, desde la perspectiva de Torres Pellicer, esta metodología se alinea con una pedagogía crítica creativa, que emerge como un nuevo enfoque en la educación general. Este enfoque propone la formación integral de la persona a través de la experimentación con lenguajes y estética, sustentándose en una didáctica expresivo-creativa basada en el “aprender-haciendo” (Torres Pellicer, 2020). La propuesta busca desarrollar, en el individuo, el principio de libertad y armonía en su vinculación consigo mismo, con la naturaleza, con la sociedad y con lo trascendente, utilizando los lenguajes estéticos como caminos para este desarrollo integral.

En conclusión, la metodología adoptada se sustenta en la idea de que la educación efectiva debe ser perceptiva, socialmente interactiva y aplicable a la realidad cotidiana del estudiantado. Este enfoque busca no solo transmitir información, sino también cultivar una conciencia ética arraigada en la comprensión personal de los derechos humanos.



Imagen 3 – Obras donde se ven plasmados los derechos trabajados

IMPACTO Y RESULTADOS

Los resultados de esta experiencia educativa han sido notables. El alumnado demostró un mayor entendimiento de los derechos humanos y su importancia en la vida cotidiana. Sus esculturas no solo son expresiones artísticas, sino también narrativas visuales que cuentan historias profundas sobre sus experiencias y perspectivas. Estos resultados demuestran que el arte puede ser una herramienta efectiva para la educación en derechos humanos.



Imagen 4 – Muestra de cierre, donde se expusieron las obras y la cartelería trabajada

Es por eso que los propios enfoques de la educación por el arte han sido muy eficaces como herramientas de construcción personal y de educación emocional y en valores. Han propiciado verdaderas revoluciones en contextos educativos, sobre todo en una época histórica en la que existen modelos hegemónicos verticalistas y autoritarios. El arte, como recurso metodológico en la educación, se constituye en una pedagogía humanista en sí misma, y puede utilizarse para el desarrollo integral de los individuos y para la adquisición de competencias sociales y de contenidos de asignaturas transversales.

CONCLUSIONES: REFLEXIONES FINALES Y LLAMADO A LA ACCIÓN

En resumen, la educación en derechos humanos a través del arte, en las clases de artes visuales, en la primaria, es esencial para forjar una sociedad justa y respetuosa. Como educadores, tenemos la responsabilidad de superar las barreras que han limitado esta educación en el pasado. Mi llamado a la acción es que todos nosotros, como parte de la comunidad educativa y no educativa, abracemos esta metodología y trabajemos juntos para incorporarla en nuestros programas escolares. Juntos, podemos marcar la diferencia en la educación y en el mundo.

Es así que me permito terminar con una frase de Daniel Feldman: “Que al final del proceso dos personas sepan lo que sabía una” (Escuela de maestros, Enseñanza, 23:04-23:07).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abad, J. (2009). Usos y funciones de las artes en la educación. Jiménez, L., Aguirre, I., Pimentel, L. (eds.). *Educación artística, cultura y ciudadanía*. Santillana, 17-23.

Documentales, M. [@MdgDocumentales]. (18 de noviembre de 2020). *Escuela de maestros*. Enseñanza. (Daniel Feldman). <https://www.youtube.com/watch?v=DGkW5T34zMI>

Freire, P. (2000). *Pedagogía del Oprimido* (53.ª ed.). Siglo XXI.

Jiménez, L. (2009), Educación artística, y cultura ciudadana. Jiménez, L., Aguirre, I., Pimentel, L. (eds.), *Arte, revolución tecnológica y educación*. Santillana, 59-67.

Torres Pellicer, S. (2020). Los enfoques pedagógicos presentes en la Educación Artística. *Práctica Docente en Educación Artística*. N.º 7, 71-72.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/trayectoria/article/view/778/609>

EJE 1: ARTE, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.2: LAS INFANCIAS CUIDADAS: ARTE, EMPATÍA Y DERECHOS

Mi voz, derechos y teatro

Gabriela Sol Navoni Ceriotti (Universidad Pedagógica Nacional)
Paula Andrea Palmetta (Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González)

RESUMEN: La Convención Internacional sobre los Derechos del Niño (CDN) representa un nuevo paradigma en la consideración de la infancia y la adolescencia desde la perspectiva de las políticas públicas, estableciendo a los niños como sujetos de derecho. Aunque pueda parecer irónico que se haya tenido que formalizar el juego como un derecho explícito en la Convención, se reconoce su importancia como un factor fundamental en el desarrollo infantil. El juego se destaca como una herramienta para lograr aprendizajes significativos, que permitan a los niños alcanzar su máximo potencial y tener contacto con diversas manifestaciones culturales. En este contexto, el teatro se presenta como un juego simbólico por excelencia, que proporciona a los niños la oportunidad de explorar realidades, creencias, aceptar el error como positivo y aprender de los conflictos. La metodología de trabajo se basa en el juego teatral, donde los niños exploran y viven diversas reglas sociales y formas de resolución de conflictos, en un entorno cuidado. El teatro, al poner en marcha procesos sociales y culturales, contribuye al desarrollo humano al fomentar una mirada crítica y reflexiva. La inclusión del teatro en las escuelas primarias y secundarias públicas universaliza esta oportunidad. La propuesta busca debatir y analizar lecturas de cuentos infantiles, obras de teatro clásicas, y la perspectiva de los estudiantes actuales, brindando un espacio donde todas las voces son escuchadas y requeridas. Los niños y adolescentes tienen la oportunidad de expresar sus opiniones y construir colectivamente a través del consenso.

Palabras clave: Derechos; Voz; Infancias.

Introducción

La Convención Internacional sobre los Derechos del Niño equivale a la formalización de un nuevo paradigma para la consideración de las niñeces y adolescencias desde el punto de vista de las políticas públicas. A partir de allí se concibe a cada niñx como sujeto de derecho.

Hoy puede parecer irónico que hubiese sido necesario introducir el juego como un derecho explícito en la Convención, dado que dificulta encontrar otro factor de desarrollo infantil con tanto respaldo empírico y conceptual. Por ello, es necesario privilegiar su uso para lograr aprendizajes significativos que den la oportunidad a las infancias de alcanzar su máximo potencial, y garantizar el contacto con múltiples manifestaciones culturales, para favorecer el enriquecimiento de su proyecto de vida. ¿Quién otro para lograr este objetivo que el teatro, juego simbólico por excelencia, el cual le permite no solo tomar contacto con diversas realidades y creencias, sino también la oportunidad de tomar al error como algo positivo, al conflicto como base de aprendizaje, generador de la acción y resiliencia?

La metodología de trabajo es por medio del juego teatral, ya que los/las NNYA exploran, vivencian no solo las diversas reglas sociales, sino formas de resolución de conflicto en un entorno cuidado, en donde se manejan otros códigos. Todo está permitido, siempre y cuando el cuidado por el propio cuerpo, el del otro y el consentimiento estén siempre presentes.

El teatro favorece al desarrollo humano puesto que pone en marcha, fundamentalmente, los procesos sociales y culturales con una mirada crítica y reflexiva. Gracias a la inclusión de este en las escuelas primarias y secundarias públicas del país, esta oportunidad es universalizada. Tal como dice Trozzo: “la actividad dramática es inherente a todas las culturas y siempre con mayor o menor grado de conciencia, ha estado comprometida con los aprendizajes vivenciales del ser humano” (1998, p. 39).

Desde este lugar es que nuestra propuesta es poner en debate y análisis lecturas de cuentos infantiles, obras de teatro de autores clásicos, y la visión de las y los estudiantes sobre la actualidad y su postura frente a esta. La voz en este espacio es escuchada y requerida —todas las voces en sus distintas expresiones—. Los/las niños/as y adolescentes tienen la oportunidad de hacer oír su voz y de construir grupalmente a partir del consenso.

LA PUESTA EN JUEGO

Nos propusimos poner en práctica un proyecto que garantice derechos, lleve a la reflexión crítica y haga oír la voz de niños, niñas y adolescentes en diversas escuelas primarias y secundarias públicas, ubicadas en barrios vulnerables de los partidos de General San Martín y de San Isidro. Durante el proceso, y al proponer las actividades, observamos estudiantes cuestionando textos de autor, proponiendo versiones desde su cotidiano y contemporáneo. Escuchar, reflexionar y cuestionar hace que las y los estudiantes se hayan estructurado en la acción sobre la realidad actual cotidiana. Se observó un disfrute al ver que sus propuestas son escuchadas y llevadas a cabo. Por ejemplo: al presentar un cuento donde una princesa se enamora de un príncipe, estudiantes de 1.º año del secundario cuestionaron por qué no se podía enamorar de otra chica y no de un príncipe, que primero no lo acepte su madre, por el qué dirá la sociedad, pero después lo acepta porque ella no es quién para prohibirle.

Mediante la improvisación, las y los estudiantes crearon sus historias; es la herramienta por la cual investigan de manera espontánea, accionan cumpliendo un rol que fue seleccionado por estudiantes. Es parte de la escucha que puedan elegir y sentir comodidad en el proceso creativo.

Otras de las técnicas utilizadas en secundaria fueron las de Teatro Foro, de Augusto Boal, en donde a partir de situaciones conflictivas específicamente seleccionadas, los y las estudiantes las improvisaban, hasta que se dice STOP, cuando alguien de entre los espectadores alza la mano porque quiere expresar su punto de vista sobre la escena en

curso, entonces se para la escena y se invita al espectador a sustituir al actor en el escenario y alguien del público (grupo de estudiantes) debe llevar a cabo una nueva resolución pacífica de la situación. Se trata de estimular a los participantes no-actores a expresar sus vivencias de situaciones cotidianas de opresión a través del teatro. Desde sus implicaciones pedagógicas, sociales, culturales, políticas y terapéuticas se propone transformar al espectador —ser pasivo— en espect-actor, protagonista de la acción dramática —sujeto creador—, estimulándolo a reflexionar sobre su pasado, modificar la realidad en el presente y crear su futuro. El espectador ve, asiste; el espect-actor ve y actúa, o mejor dicho, ve para actuar en la escena y en la vida (Boal, 1980). Las obras que se representan parten del análisis de las inquietudes, problemas y aspiraciones de la comunidad a la que van dirigidas. Este tipo de prácticas genera en los estudiantes la posibilidad de pensar nuevas estrategias, la resolución de problemas por fuera de la matriz de aprendizaje del entorno, generar soluciones pacíficas válidas, la confianza de expresar opiniones que serán llevadas a la acción, generando, de esta forma, autoconfianza. Se utiliza, pues, el teatro como un arma de liberación, con el objetivo de desarrollar en los individuos la toma de conciencia social y política.

En las escuelas primarias de barrios vulnerables eligieron los títeres como herramientas para comenzar el juego, poder expresar sentimientos, formas de resolución de conflictos más armoniosas y maneras de relacionarse. El manejo del títere y la ganancia de la experticia de movimientos y expresión fueron concomitantes con ir percibiendo su propio cuerpo como herramienta de expresión, y con la valoración del cuerpo y el trabajo del otro.

Las historias jugadas, transitadas por el cuerpo del títere, permitieron que el grupo participante como espectador generara herramientas no solo para reflexionar críticamente del texto espectacular, sino, también, estas adquisiciones fueron traspoladas a su realidad circundante; pudieron encontrar su Voz, sentir que era valioso su aporte, que repercutía directamente en su convivencia, en su capacidad de resolución de problemas, en su

desempeño escolar y en sus trayectorias escolares, puesto que los días que se llevaba a cabo la materia eran los que más alto porcentaje de asistencia tenían.



Imagen 1 – Trabajo con cuentos, escuela secundaria del partido de San Isidro



Imagen 2 – Trabajo con Teatro Foro ESEA n.º 1, San Isidro



Imagen 3 – Trabajo con títeres, EP N.º 32, EP N.º 65, partido de General San Martín



Imagen 4 – Trabajo con cuentos y noticias, 1.º ESB del partido de General San Martín

CONCLUSIONES

Al finalizar nuestro proyecto y realizar las actividades en diversas instituciones, notamos que las y los niñas/os y adolescentes experimentaron diferentes situaciones, abordando conflictos cotidianos y representando sus posibles resoluciones. El teatro es un vehículo que favorece al aprendizaje significativo, promoviendo procesos sanos de construcción personal y grupal.

Trozzo dice: “Teatro es comunicación, acción, ficción” (1998, p. 40). Eso se vio en la puesta en marcha de este proyecto. Comunicación, escucha entre estudiantes y docentes, para accionar frente a propuestas cotidianas, llevándolas a cabo en una ficción.

El teatro como potenciador de derechos, en cada una de sus manifestaciones, ha demostrado, en las experiencias contadas, que la educación y el teatro son medios para conseguir la autonomía del sujeto en relación con su universo social, como una forma de entender y de percibir la opresión como un deseo contrariado y reaccionar contra ella.

En el teatro, el niño y la niña pueden ensayar y desplegar un conjunto de emociones, miedos, sensaciones, dudas, inquietudes, sin miedo a ser juzgado o castigado por ello. Esta exploración responde a necesidades subjetivas, que cada persona precisa para desarrollarse saludablemente. El hecho teatral, como actividad grupal, promoverá en todo momento la solidaridad, el respeto hacia el otro, la confianza grupal, desarrollando además su capacidad para expresarse de distintas formas, favoreciendo su relación con el otro, su entorno y su autovaloración.

El teatro constituye, entonces, el escenario seguro y confiable para realizar estas exploraciones, que luego serán puestas en práctica en el mundo real, sin miedo a equivocarse.

Es por todas estas razones que la práctica de teatro en la escuela es un ambiente garantizador de derechos, puesto que no solo a partir de este van reconociéndose como seres merecedores de escucha y afecto, sino, también, que sus acciones pueden generar cambios, dando como resultado una autovaloración y un respeto. A su vez, con el correr de las clases y las propuestas pedagógicas, cada estudiante va encontrando su voz y la manera de ser escuchado, visto y alojado desde su potencialidad.

El teatro garantiza y propicia nuevas formas de conocimiento y herramientas, practicadas en la ficción, que enriquecen el proyecto de vida de cada estudiante, transformándolo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Boal, A. (1980). *Stop! C'est magique*. Hachette.

Ley 26.061 de Protección Integral de los Derechos de Niñas, Niños y Adolescentes (21 de octubre de 2005).

Trozzo de Servera, E. (1998). *Teatro como contenido curricular. Encuadre pedagógico. Teatro, Adolescencia y Escuela. Fundamentos y práctica docente*. Aique.

EJE 1: ARTE, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.2: LAS INFANCIAS CUIDADAS: ARTES, EMPATÍA Y DERECHOS

Arte y salud: relato de experiencias con niñeces y adolescencias desde la perspectiva de la salud comunitaria

Fanny Suasnábar, Bautista Olazabal, Silvana De Sarro, Lucía Salomon, Valentina Tardella y Fiorella Zitti (Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN: Nuestro trabajo tiene como objetivo socializar una experiencia de extensión realizada con estudiantes de 4.º y 5.º año de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de La Plata, con la Casa del Niño de Villa Elisa, adonde concurren niñeces y adolescencias pertenecientes a barrios vulnerables.

El proyecto tiene como propósito fortalecer y mejorar la calidad de vida de los sujetos que asisten a la institución. Partimos de una concepción de Salud Comunitaria, que toma como estrategia la promoción de la salud, entendiendo a esta como los procesos que favorecen el control de los individuos y los grupos sobre las variables que condicionan su propia salud (Liborio, 2013). La salud es un recurso potencial en todos los sujetos, y por esto la promoción surge como herramienta para fortalecer a los individuos y a las comunidades (Czeresnia, 2006). Se implementaron talleres donde el objetivo central ha sido promover la creatividad a través de las diferentes expresiones artísticas.

El arte, como expresión de la vida humana, presenta un carácter multidimensional, que pone en juego lo emocional, la cognición, lo social, etc. En particular, las consideraciones del

arte ligadas a la comunicación, la expresión, la representación y lo relacional presentan significativas contribuciones para el campo de la salud comunitaria (Islas, 2022).

A modo de síntesis, el proyecto se propone pensar las diferentes problemáticas a través de las expresiones artísticas para implementar con niñeces y adolescencias, a fin de expresar sentimientos, sensaciones y representaciones de la vida cotidiana.

Palabras claves: Salud Comunitaria; Infancias; Adolescencias; Arte; Derechos.

Introducción

El proyecto tiene como propósito fortalecer y mejorar la salud y la calidad de vida de las niñeces y adolescencias que asisten a la Casa del Niño de Villa Elisa, partido de la ciudad de La Plata. La población destinataria del proyecto son chicos de 6 a 16 años, que concurren a contraturno de la escuela; son adolescentes e infancias que provienen de familias vulnerables pertenecientes a los barrios La Fortaleza y El Progreso.

Desde nuestra perspectiva, nos posicionamos partiendo de una concepción de Salud Integral Comunitaria, que toma como estrategia la promoción de la salud, entendiendo a esta como los procesos que favorecen el control de los individuos y los grupos sobre las variables que condicionan su propia salud (OMS, 1986). A su vez, pensamos que las propuestas de intervención en territorio deben pensarse desde la perspectiva de la Investigación Acción Participativa (Balcázar, 2003), entendida como “un proceso por el cual miembros de una comunidad oprimida, recogen y analizan información y actúan sobre los problemas con el propósito de encontrar soluciones y promover transformación política y social” (Selener, 1997, p. 17).

En vinculación con el concepto de *salud comunitaria*, recuperamos también el de *psicología comunitaria*, definiéndola como una intervención social comunitaria que hace referencia a procesos intencionales de cambio —mediante mecanismos participativos tendientes al desarrollo de recursos de la población, al desarrollo de organizaciones comunitarias autónomas y a la modificación de las representaciones de su rol en la sociedad— y al valor de sus propias acciones, para que esa población sea activa en la modificación de aquellas condiciones que la marginan y excluyen (Chinkes *et al.*, 1995). El proyecto surge a partir de pensar estrategias de promoción de la salud que tomen como destinatarias a las infancias y a las adolescencias que concurren a la Casa del Niño. En relación con las principales problemáticas detectadas, cabe mencionar que en los últimos dos años, y a partir del trabajo diario que se realiza desde la institución, se ha identificado un alto porcentaje de familias que vienen transitando por situaciones de violencia, así como también una reproducción de estos episodios en las infancias, que repiten estereotipos y mandatos de género que no les permiten integrarse saludablemente a la sociedad. Las infancias se relacionan desde lugares asignados, sin elección de los mismos y no encuentran en sus hogares formas diferentes de habitar vínculos sanos. Las situaciones de violencia que se dan al interior del grupo familiar no solo afectan a las infancias que allí habitan, sino que, en varias situaciones, también son silenciados los maltratos que padecen las personas adultas mayores, miembros de esas familias. Es importante señalar que dichas situaciones se han ido agravando en el contexto de pandemia de COVID-19, que tiene un alto impacto en toda la comunidad y, particularmente, en los grupos más vulnerables. Es por ello que se considera relevante la recuperación y el fortalecimiento de vínculos saludables, para poder hablar y generar salud, y generar espacios donde la capacidad de escucha y empatía con el padecimiento del otro sean herramientas claves para iniciar un proceso de cuidado. Consideramos importante sumar la especificidad de la psicología comunitaria, que es la de acompañar a quienes están atravesando por una situación de angustia, de violencia o de carencia, y numerosas vulneraciones de sus derechos. Este proceso, que inicia con el

acompañamiento, habrá de transformarse en un proceso de construcción que permitirá pensar y actuar con otros, generando estrategias de empoderamiento y de participación para el cuidado de la comunidad.

MODALIDAD DE TRABAJO EN CONTEXTOS VULNERABLES

El proyecto implementó estrategias y dispositivos posicionados desde la Salud Integral Comunitaria, tomando como elemento esencial la participación de la comunidad. El trabajo comunitario requiere de un análisis permanente de las contradicciones emergentes de la relación del sujeto con el mundo, y del mundo con el sujeto. Esto nos remite a una perspectiva singular, vincular, grupal y comunitaria (Lachowicz, 2019). Es por ello que, desde la Psicología Comunitaria, analizamos el campo de acción en lo grupal/colectivo, considerando a las personas como sujetos activos, portadores de capacidades y recursos que les permiten influir en su entorno simbólico y material a partir de procesos colectivos (Montero, 2004). Desde el lugar del psicólogo comunitario, consideramos que, para dinamizar los procesos de cambio (Corvaglia Aguilar y Landini, 2006), es un pilar clave renunciar al rol de experto que todo lo sabe, y asumir relaciones horizontales y dialógicas con la comunidad (Montero y Giuliani, 1999). Del mismo modo, conjuntamente con las niñas y adolescentes, se han trabajado acuerdos de convivencia, en la institución, para poder generar un espacio seguro y saludable para todas las personas que asisten a ella.

En función de las características de los destinatarios de nuestro proyecto, para llevar a cabo las intervenciones, elegimos el dispositivo taller, entendiéndolo como un lugar de producción y trabajo grupal dentro de un marco creativo y participativo (Lomagno, 2004). Estos espacios tienen como objetivo principal promover la reflexión y la creación a través de dispositivos y actividades disparadoras, que apuntan a fortalecer la salud integral. Teniendo en cuenta las características de las niñas y las adolescentes, y respetando las dinámicas de trabajo, con los referentes institucionales de la Casa del Niño (madres, familias y vecinos,

que trabajan en la institución, en los espacios de cocina, limpieza, referentes institucionales, etc.), se pensaron actividades que tuvieran en cuenta los intereses y las necesidades planteadas por los mismos chicos. Es por ello que abordamos temáticas como vínculos saludables, esquema corporal e imagen del cuerpo, respeto por la diversidad, reconocimiento y expresión de las emociones/afectos, reflexionar y analizar acciones de la vida cotidiana a fin de desnaturalizar y reconocer los imaginarios sociales.

En función de las temáticas trabajadas, se implementaron diferentes técnicas y se utilizaron diversos materiales para la realización de las producciones grupales/individuales y participativas, que se plasmaron en dibujos, *collage*, murales, armado de siluetas con cinta de enmascarar, elaboración de producciones escritas en las que expresan sus deseos y sensaciones.

Es importante destacar que entendemos el uso del dibujo como escenario en donde se pone en juego la autopercepción, así como también la percepción de los otros; el dibujo libre invita a una expresión cuya libertad está limitada por el propio sujeto y por los elementos con que se lo componga. Para nuestra praxis como psicólogos comunitarios, queremos destacar la función que cumple el dibujo como acto, expresión o respuesta del sujeto, que nos permite conocer la subjetividad de cada infante o adolescente que asiste a los talleres. Es interesante pensar cómo, a través del dibujo o de actividades creativas, se puede transmitir una gran variedad de ideas, sensaciones, sentimientos, que algunas veces no pueden ser verbalizadas, y que es a través de este lenguaje simbólico que nos permitimos captar ciertos significantes, ciertas representaciones, que nos sirven para pensar cómo abordar las diversas problemáticas que se presentan en la vida cotidiana de los destinatarios de nuestro proyecto.

Del mismo modo que los dibujos hablan de aquello que la boca se niega a decir, consideramos que el cuerpo también expresa, de múltiples formas, las realidades de la singularidad del sujeto. Siguiendo a Visoro e Islas (2021), entendemos la corporalidad más

allá del dualismo cartesiano mente-cuerpo, y entendemos al cuerpo como un organismo vivo, capaz de afección y afecto, a través de la experiencia de la corporalidad. Tratamos con un cuerpo que se hace carne con el mundo para percibirlo, comprenderlo, significarlo, sentirlo, y también resistirlo y transformarlo, a través del movimiento. Es así que pensamos juegos y dinámicas, que permitan la descarga, y también la elaboración, de las diversas emociones y vivencias, algo doblemente necesario en contextos de vulnerabilidad social, donde la realidad se impone con más crudeza. En estas situaciones, se hace fundamental habitar el territorio desde las micropolíticas de resistencia, sin olvidar que el cuerpo es lo que se trae, pero, más importante aún, el cuerpo es lo que puede hacer, dado que, en la experiencia creativa, y en particular en las artes del acontecimiento —por ser artes del tiempo presente, regidas por la cultura viviente—, eso desconocido es parte esencial, y también su motor (Visoro e Isla, 2021).

Nuestra labor es habilitar espacios donde se puedan construir encuentros en los que el cuerpo esté en trama y en relación, y que se transforme a sí mismo y al mundo, en tanto experiencia intersubjetiva de afectar y afectarse mutuamente (Visoro e Islas, 2021). Esto nos posibilita que las infancias y adolescencias exploren, a partir de la creación de *collages*, de dibujos y de otras propuestas artísticas que impliquen el movimiento corporal, que se atrevan a poner su cuerpo en movimiento, para fundar algo que sucede, que les sucede y que los transforma, produciendo así una grupalidad colectiva donde cada uno de ellos es parte de ese “nosotros”.

Proponer actividades generadoras de expresiones artísticas nos permite trabajar no solo con lo que le sucede a cada infante y a cada adolescente al interior del grupo, sino que nos permite intervenir en lo que sucede en la grupalidad, y en las formas de vinculación aprehendidas. Se trata de que, desde el hacer con otro, cada sujeto pueda descubrirse, pueda conocerse a nivel emocional y corporal, y pueda desarrollar sus habilidades y fortalezas promotoras de salud, y que, a su vez, también pueda descubrir la otredad, la

diferencia y la diversidad, desde la óptica del respeto, de la solidaridad y de la tolerancia. “Esta trama que se teje en el hacer colectivo impacta en lo subjetivo, generando procesos de afectación mutua en el encuentro genuino” (Islas, 2022, p. 34).

A partir de nuestras propuestas, buscamos las interacciones entre las infancias y las adolescencias, para generar las condiciones necesarias que apunten a la salud positiva. Para ello, uno de nuestros objetivos va en búsqueda de crear experiencias expresivas que potencien las formas colectivas de subjetividad. Y esto sucede a partir del arte, ya que nos permite interactuar, a la vez que modela los intercambios expresivos, y posibilita un fortalecimiento identitario, esencial último para promover lazos en la comunidad. El arte, como generador de experiencias expresivas, permite la entrada de lo emocional y sensible en el encuentro con el hacer-con-otros.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, nos parece relevante destacar que, desde nuestro enfoque, reconocemos y valoramos el potencial transformador que posee el arte a nivel individual, grupal y comunitario, en cuanto a la conformación de vínculos solidarios, como promotor de la participación comunitaria y de la creación de un espacio que obliga a poner el cuerpo en acción junto con otros. La creación es entendida como un proceso complejo que se da en un colectivo, cuyo objetivo es la creación conjunta de una obra artística (Bang y Wajnerman, 2010). Enfatizamos la oportunidad de tomar la palabra que surge al hacer arte, siendo un modo de expresión, un modo de hablar y una posibilidad de ser escuchado. En este sentido, promovemos que, allí donde falta una palabra, surja una creación.

Desde nuestro posicionamiento como psicólogos comunitarios, hemos trabajado fuertemente en la promoción de toda producción creadora de forma colectiva, fortaleciendo los vínculos y el lazo social con otros, para la construcción de la identidad de los sujetos sociales. Es por ello que nos parece imprescindible habitar espacios de formación

como el de la extensión universitaria, donde el trabajo en la comunidad, y con ella, es un desafío y una apuesta a lo colectivo, desde la interdisciplina, como punto de encuentro entre los miembros de un equipo de trabajo que se construye en función del diálogo que instaura la intervención (Carballeda, 2001).

En relación con el arte y la salud, acordamos con Islas (2022), quien sostiene que el arte tiene dos funciones: una función constitutiva en el desarrollo humano, favorecedora del ciclo vital, con mayor importancia en la infancia temprana, y una función social, como generadora de cambios y posibilitadora de transformaciones. Se destaca que el arte, entendido como práctica colectiva, se da en tres niveles. Por un lado, lo que sucede en cada integrante que forma parte de un grupo; por el otro, lo que sucede en la grupalidad, a través de la experiencia, y por último lo que sucede en el impacto comunitario, al amplificarse las prácticas artísticas. El trabajo desde el arte, en la comunidad, proporciona formas innovadoras y disruptivas de tramitar problemáticas complejas asociadas al sufrimiento subjetivo, generando contextos de posibilidad, y ampliando las oportunidades para que las personas puedan vivir una vida plena y adquirir mayor autonomía y empoderamiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balcázar, F. (2003). Investigación Acción Participativa en Psicología Comunitaria. Principios y retos. *Apuntes de Psicología*, 2(3), 419-435.
- Bang, C. y Wajnerman, C. (2010). Arte y transformación social: la importancia de la creación. *Revista Argentina de Psicología*, 48, abril.
- Carballeda, A. (2001). *La interdisciplina como diálogo. Una visión desde el campo de la salud*. <https://buenosaires.gob.ar/areas/salud/dircap/mat/matbiblio/carballeda.pdf>
- Corvaglia Aguilar, A. M. y Landini, F. P. (2006). *Primeras prácticas de psicología comunitaria en la Argentina: el caso del programa de erradicación de villas de emergencia*. XIII Jornadas

de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur.
Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

Czeresnia, D. y De Freitas Machado, C. (2006). *Promoción de la salud: conceptos, reflexiones, tendencias*. Lugar Editorial.

Chinkes, S., Lapalma, A. y Nicesboim, E. (1995). Psicología comunitaria en Argentina. Reconstrucción de una práctica psicosocial. E. Wiesenfeld y E. Sánchez (Coord.). *Psicología Social Comunitaria*. Tropykos, 41-64.

Islas, C. (2022). Arte y salud comunitaria. Islas, C. y Muñoz Rodríguez, M. (comps.). *Intervención en salud comunitaria. Relatoría de experiencias*. Nuevos Tiempos.

Lachowicz, G. (2019). Lo comunitario como escenario para la salud mental. Sobre un programa de Recuperación en la Comunidad. De lo singular y lo comunitario. *Cátedra de Medicina Preventiva y Social*. Facultad de Ciencias Médicas, Universidad Nacional de Rosario.

Liborio, M. (2013). ¿Por qué hablar de Salud Colectiva? *Revista Médica de Rosario* N.º 79. Facultad de Ciencias Médicas, Universidad Nacional de Rosario. 134-141.

Lomagno, C. (2004). *Consideraciones sobre la metodología de taller en el trabajo con jóvenes y adultos. Documento de trabajo*. Dirección Provincial de Capacitación para la Salud, Ministerio de Salud de la Provincia de Buenos Aires.

Montero, M. y Giuliani, F. (1999). La docencia en la psicología social comunitaria: Algunos problemas. *Revista Psykhe. Especial: Memoria en Psicología comunitaria*, 8(1).

Montero, M. (2004). *Introducción a la Psicología Comunitaria: Desarrollo, conceptos y procesos*. Tramas Sociales.

OMS (1986). *Asamblea Mundial de la Salud*. Organización Mundial de la Salud.

Selener, D. (1997). *Participatory action research and social change*. Cornell University, Participatory Action Research Network.

Visoro, E. e Islas, C. (2021). Cuerpos en pandemia, la intervención social desde la corporalidad. *Ts Territorio, Revista de Trabajo Social* 5(5).

EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.2: LAS INFANCIAS CUIDADAS: ARTES, EMPATÍA Y DERECHOS

Construyendo democracia. Una relatoría de experiencia en el nivel inicial

Franco Nahuel Toranzo (Universidad Nacional de las Artes - Instituto Superior de Formación Docente N.º 104)

RESUMEN: La finalidad de esta ponencia es compartir una experiencia en relación con la configuración de una práctica de enseñanza, su implementación y su evaluación. Esta práctica involucra el espacio curricular de Expresión Corporal en dos jardines de infantes del conurbano sur. Se trata, entonces, de prácticas de enseñanza-aprendizaje que se enmarcan en la conmemoración de los cuarenta años de democracia y que han ido estableciendo diálogos entre los niños, sus prácticas como sujetos de derecho, y los niveles microescolares (el aula) y macroescolares (actos escolares y/o eventos artísticos).

Esta experiencia se piensa relevante respecto del eje al que adscribe esta ponencia: “Las infancias cuidadas: artes, empatía y derechos”, ya que en su desarrollo aparece la participación de la comunidad educativa toda (docentes, niños y familias). En este sentido, y en función de democratizar los saberes que, también, se producen en contexto, es que se considera importante poder compartir esta experiencia.

De este modo, se socializarán no solo los resultados de las prácticas, en tanto producciones artísticas, sino también las tensiones en relación con la implementación de las propuestas y otros emergentes.

Palabras clave: Nivel Inicial; Expresión Corporal; Democracia.

Introducción

La presente ponencia intentará dar cuenta de la planificación, implementación y evaluación de una práctica de enseñanza-aprendizaje de las artes en el nivel inicial, en el espacio curricular de Expresión Corporal, y enmarcada en la conmemoración de los cuarenta años ininterrumpidos de democracia. En este sentido, se comenzará con la contextualización de la propuesta, vinculada con el proceso de planificación; luego se avanzará sobre el momento de la implementación y, por último, se compartirán algunas reflexiones en términos de la evaluación de dichas prácticas.

CONTEXTUALIZACIÓN

En esta sección se realizará una contextualización respecto de la práctica de enseñanza-aprendizaje, en relación con las instituciones, con el marco normativo-curricular y, luego, vinculado con el proceso de planificación.

Es una decisión epistemológica abordar y comenzar por la contextualización, en tanto quien investiga adscribe a los estudios feministas y decoloniales. En este sentido, este procedimiento de contextualización implica, en términos de Harding (1987), situar a quien investiga dando cuenta de su mirada particular sobre el fenómeno, desocultando la parcialidad en el carácter imparcial construido por el método científico occidental (colonial) sobre su objetivismo. Así es que la experiencia abordada a continuación es revisada desde la posición de un docente de educación artística, formado en la Universidad Nacional de las Artes, en el Profesorado de Artes en Danza, un docente novel y que, además de continuar con su formación académica en posgrado, también se forma como Profesor de Educación Inicial. Al mismo tiempo, la experiencia recupera lo transitado en dos instituciones distintas, de dos distritos de la región cuatro⁹ del conurbano sur, con grupos de niños de tercera

⁹ Región 4. Dicha región reúne los municipios de Quilmes, Berazategui y Florencio Varela.

sección, es decir, que están constituidos por niños de cinco años de edad. Como fuera referido con anterioridad, el espacio curricular es el de Expresión Corporal, que se identifica como uno de los cinco lenguajes artísticos, reconocidos por el actual diseño curricular de la provincia de Buenos Aires para el nivel inicial¹⁰. Además de lo comentado hasta aquí, en el presente ciclo lectivo y en función de la coherencia de las prácticas de enseñanza-aprendizaje con los documentos curriculares y normativos nacionales y provinciales, es que se recupera lo propuesto en la declaración del Consejo Federal de Educación, en la asamblea número ciento veinticuatro, realizada en el mes de marzo. De este modo, el marco normativo invita a pensar los jardines de infantes como aquellas instituciones que median “entre las distintas generaciones, produciendo nuevos saberes e instituyendo legados históricamente significativos” (CFE, 2023, p. 3).

Las instituciones en cuestión, en principio, difieren en cuanto a su matrícula y, por ende, en la cantidad de secciones que tienen. La primera institución, que será identificada como “A”, posee cuatro secciones por turno (mañana y tarde), mientras que la segunda institución, identificada como “B”, posee seis secciones por turno (mañana y tarde). En ambas instituciones, además del lenguaje artístico Expresión Corporal, a cargo de quien escribe esta ponencia, también se desarrolla el lenguaje artístico Música, a cargo de otras profesoras. Mientras que en la institución “A”, tanto los espacios curriculares de Expresión Corporal como los de Música son compartidos por todas las secciones, en la institución “B”, el espacio curricular de Expresión Corporal es implementado únicamente con dos grupos de tercera sección (en ambos turnos), y el resto de las secciones recibe la formación del espacio curricular de Música. En ambas instituciones, los docentes de educación artística trabajan en conjunto desde el año 2022. En la institución “A”, el equipo de conducción es el mismo que el del año anterior, con modificaciones parciales en el equipo docente, por licencia o ceses de algunas docentes del turno tarde. Por otro lado, en la institución “B”, el equipo de

¹⁰ Los lenguajes artísticos propuestos en el actual diseño curricular son cinco: Literatura, Teatro, Música, Expresión Corporal y Educación Visual.

conducción cambió respecto al año anterior, por jubilación de la directora; asimismo, el equipo docente también se modificó parcialmente en ambos turnos, por licencias, ceses o movimientos anuales docentes (MAD)¹¹.

Ahora bien, para concluir este segmento en relación con la planificación, resta pensar en los acuerdos que se fueron estableciendo entre los docentes de educación artística sobre la propuesta. Así es que la misma partió de la intención de abordar los cuarenta años ininterrumpidos de democracia en relación con el día por la Memoria, la Verdad y la Justicia. En este sentido, se acordó partir de la figura de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en relación con la construcción de la memoria y con los procesos de transmisión oral de la misma. En cuanto al espacio de Expresión Corporal, se pensó recuperar la ronda en movimiento que realizaron las Madres y las Abuelas, para poder traerlo y situarlo en el espacio del jardín, recreando, de manera plástico-visual, la Pirámide de Mayo. Asimismo, en relación con el espacio de Música, se pensó en la posibilidad de ofrecerles a los niños un repertorio musical para que pudieran elegir la canción que acompañaría dicha recreación. También de manera conjunta, desde el área de educación artística, se ponía a disposición un conjunto de actividades sugeridas para que pudieran ser abordadas por las profesoras de sala. Como parte del proyecto se incluía una clase abierta con las familias, que consistía en el abordaje de la recreación de la ronda de las Madres y Abuelas a partir del registro, en cartulinas de colores, de los derechos de los niños. La modalidad de trabajo interdisciplinar entre los profesores de educación artística se dio de manera virtual, a través de un documento colaborativo, así como también a través del servicio de mensajería digital WhatsApp y en momentos de encuentro en el jardín.

¹¹ Movimiento Anual Docente es la acción estatutaria a la que puede recurrir el personal docente que revista situación de titularidad en un cargo, módulos u horas cátedra, y reunión de otros requisitos, que le permiten trasladar el cargo, módulos u horas cátedra a otro establecimiento o cambiar de nivel educativo, siempre que tenga el título habilitante correspondiente.

IMPLEMENTACIÓN

Continuando con el momento de la implementación, en este apartado se compartirá el desarrollo de la propuesta en los diferentes jardines y algunas tensiones suscitadas. Para ello, primero se abordará el relato de lo acontecido en la institución “A” y, luego, lo acontecido en la institución “B”. En última instancia se identificarán las tensiones aparecidas en la implementación, y sus resoluciones.

Comenzando con el relato de la institución “A”, de manera conjunta, los profesores de artística diseñaron el proyecto correspondiente, que recuperaba las cuestiones antes enunciadas, en relación con los cuarenta años de democracia, el Día por la Memoria, la Verdad y la Justicia y, asimismo, los contenidos de cada espacio curricular. En el proyecto se enunciaban los siguientes ítems: fundamentación, contenidos curriculares, propósitos, actividades propuestas, y el anexo con los recursos materiales y didácticos a utilizar. En este último, también, se detallaba la propuesta de clase abierta con las familias. Se presentó, entonces, el proyecto ante la directora, para que pudiera observar y aprobar su implementación. En respuesta a ello, la directora se dispuso a tener una reunión con los docentes de artística para ampliar algunos aspectos del proyecto, y luego comentó que aquello sería intercambiado con la secretaria. Luego de unos días, respondió que en esta ocasión no se iba a llevar a cabo el proyecto, pero que sugería abordar la identidad como concepto apropiado para dicho período.

Respecto de la institución “B”, la propuesta fue presentada de manera individual por el profesor de Expresión Corporal, ya que no se configuraba como un proyecto interdisciplinario. La propuesta formó parte de la secuencia didáctica mensual y como proyecto por separado. De igual manera, la propuesta se explicitó en relación con la clase abierta con las familias y con la recreación de la vuelta en ronda de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. El equipo de conducción la recibió y la aprobó, como el resto de las planificaciones. De este modo, la propuesta pudo ser implementada, tanto la actividad con

las familias, como así también las actividades previas consignadas en la secuencia didáctica. Por ejemplo, en relación con estas últimas, se utilizaron recursos didácticos audiovisuales en los cuales aparecían las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, que se acompañaron con diferentes intervenciones didácticas, para favorecer la reflexión sobre el tema. En este sentido, se invitó a los niños a pensar qué era lo que estaban haciendo esas mujeres en aquel lugar donde se movían en ronda, así como también quiénes eran aquellas personas que aparecían en las fotografías y por qué estaban en ellas. En definitiva, lo que se quiere compartir aquí es que la intervención didáctica fue construida con el propósito de invitar a la reflexión, de que pudieran poner en práctica la observación y no simplemente recibir una verdad por parte de las personas adultas. En este sentido, se recupera el carácter sensible de las artes en tanto invitan a registrar las sensaciones, emociones y percepciones del mundo, no solo desde la lógica científicista, sino también desde la posibilidad de imaginar-hacer otros mundos. Finalmente, el día en que se invitó a las familias a participar de la actividad compartida, se realizó la propuesta, con base en lo que se había planificado, y se pudo habilitar un espacio de memoria, en tanto los niños se implicaron desde el movimiento, así como también desde sus intereses, por ejemplo, en el momento de dibujar o escribir los derechos en las cartulinas de colores, como se ve en la Imagen 1. En todo momento, las familias y los docentes acompañaron a los niños en esa reflexión de todas las cosas que pueden hacer en el jardín y que son sus derechos como ciudadanos de este país. Luego, en el patio del jardín se recreó la vuelta de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, pero en este caso utilizando como música de fondo la canción *Pañuelito blanco*, del colectivo musical Canticuénticos. Esto ya que había sido utilizada durante la secuencia didáctica.

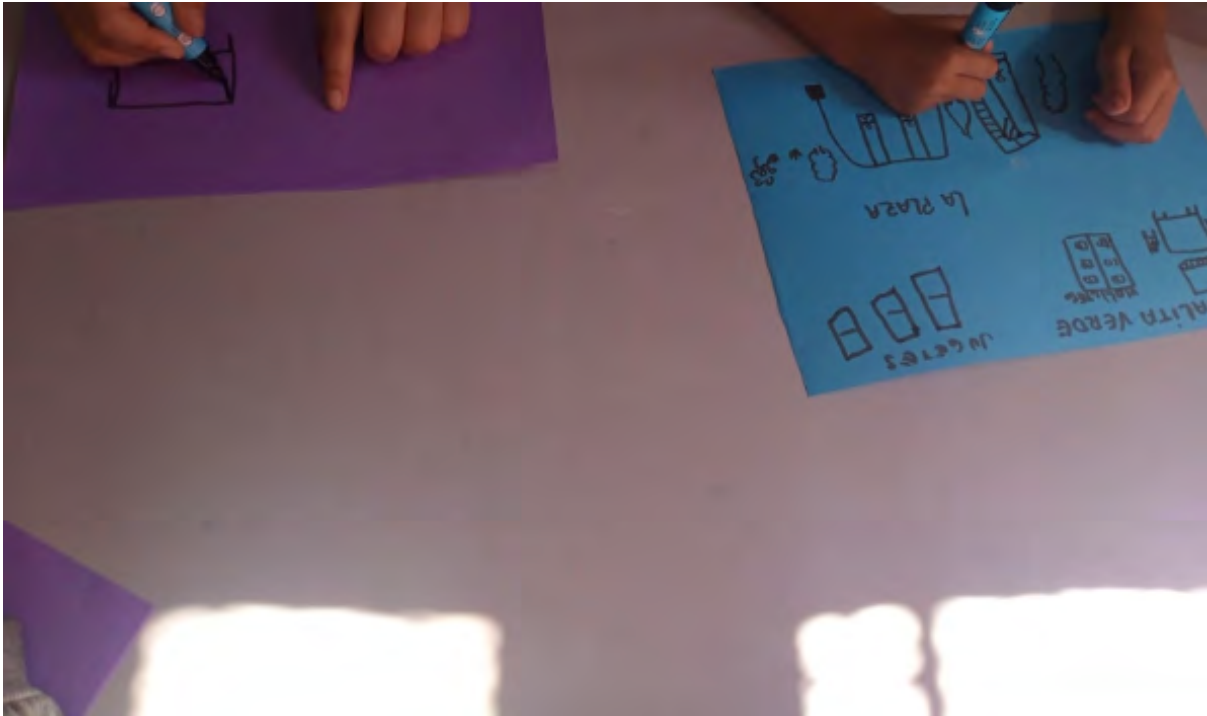


Imagen 1 – Momento de registro de los derechos de los niños. Lo que ellos hacen día a día en el jardín de infantes

Ahora bien, con intención de abordar lo propuesto en la primera parte de esta sección, en relación con las tensiones aparecidas, se avanzará en un diálogo entre lo acontecido en ambos espacios institucionales. Como fue mencionado con anterioridad, el primer aspecto que puede iniciar el diálogo es la posibilidad o no de implementación de la propuesta pedagógico-didáctica. Esto lleva a reflexionar acerca de por qué sí o por qué no. La primera respuesta que puede pensarse tiene que ver con el contexto y poder entender que todo acto educativo está de alguna manera determinado o influenciado por este. Dicho esto, e intentando ir un poco más allá, se puede ver qué otras cuestiones o elementos de la tarea educativa pueden ser analizados. Evidentemente, dicho entramado es complejo, y un análisis en profundidad sobre el mismo conllevaría todo otro trabajo de investigación en particular, sin embargo, se tomará la interacción entre los docentes de educación artística y el equipo de conducción para pensar estas situaciones. En este sentido, lo que se observa es que mientras que en la institución “A” hubo diálogo abierto entre el equipo de conducción y

les docentes de educación artística, hubo otros aspectos que no permitieron que se llevara a cabo la propuesta. Respecto a ello, pareciera que el concepto de memoria y la figura de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, en relación con la recreación de la acción política, con la presencia de las familias, fue considerado algo inaccesible para los niños por parte del equipo de conducción. Lo interesante de lo acontecido en dicha institución reside en el diálogo abierto por este último para con los docentes de artística. En la reunión llevada a cabo se expusieron las expectativas que los docentes tenían respecto del proyecto y la importancia que revestía en el marco de los cuarenta años de democracia ininterrumpida. De igual modo, desde el equipo de conducción, se reconoció la pertinencia de pensar en una propuesta como aquella, aunque observando que en tanto se llevaría a cabo en el período de inicio del ciclo lectivo, eso también agregaba una complicación organizativa. Intentando conectar nuevamente con la práctica implementada en la institución "B", aun habiendo sido aprobada la propuesta pedagógico-didáctica, es interesante reflexionar acerca de cómo esta podría haber sido enriquecida a partir de los aportes del equipo de conducción, que de alguna manera podría atender a aspectos de un orden que, por el rol que desempeña el docente de artística, podría no tener en cuenta.

EVALUACIÓN DE LAS PRÁCTICAS

Teniendo en cuenta lo propuesto en la contextualización y lo desarrollado en la implementación, en las siguientes líneas se avanzará sobre la evaluación de dichas prácticas. De esta manera, resulta imprescindible advertir que la posición adoptada para ello está en estrecha vinculación con la propuesta de evaluación pedagógica desarrollada por Anijovich (2017). En otras palabras, la intención de la presente evaluación no tiene por objetivo determinar éxitos o fracasos, sino constituirse en una instancia más, de todas las que hubo y habrá, para pensar lo sucedido en relación con lo que se esperaba que sucediera y, en función de ello, poder tomar decisiones que reorienten y mejoren futuras prácticas.

Entonces, la primera reflexión que surge a partir de lo anterior es que, en el proceso de planificación e implementación de la propuesta, se pusieron en juego cuestiones intrínsecas de la democracia, como por ejemplo: el uso de la palabra y las instancias de consolidación, o no, de acuerdos entre personas. En este sentido, se advierte que los escenarios de diálogo podrían haber sido otros, en los cuales no reinara la escucha de pensamientos diferentes, algo que no sucedió en este caso. Continuando, se identifican dos aspectos de una misma cuestión: por un lado, lo vinculado al hecho de que, quizá, aún las prácticas artísticas permanecen asociadas a la acción de la representación, y de ciertos temas en particular; y por el otro, la obstaculización que se genera para pensar en prácticas contemporáneas de las artes en las cuales la interdisciplinaridad y la relación con aspectos de la realidad social son considerados demasiado complejos para el nivel inicial. En otra dirección, y en sintonía con la presentación de esta relatoría, pasado el tiempo, cuando se volvió a hablar con uno de los grupos de niños de la institución “B” al respecto de la práctica realizada, recordaban “lo de los pañuelitos”. Se trae esto para pensar entonces en la importancia de los soportes visuales en el nivel inicial, que en el caso de dicha secuencia didáctica estaba dado por los recursos didácticos audiovisuales, así como también en la experiencia concreta, como fue la recreación de la ronda de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Retomando la intención de evaluación de las prácticas y pensando en acciones hacia futuro, se observa que la inclusión de prácticas democráticas concretas, como la organización colectiva en función de la expresión de derechos, es una herramienta cultural que las artes pueden enseñar a las niñas, en tanto implica la formación de la ciudadanía, enunciada en la Ley de Educación Nacional 26.206.

Por último, revisando los diálogos entre equipos de conducción y docentes de educación artística, aun sabiendo que cada función, en el sistema educativo, implica diferentes responsabilidades y niveles de poder, quizá en futuras experiencias se podría utilizar los registros devenidos de esta experiencia para dar cuenta de su importancia y del carácter formativo que reside en ella. En la misma dirección, también se podrían sumar otras

experiencias que hayan sido compartidas, publicadas o socializadas en otros ámbitos. Es por ello que la escritura de esta publicación se considera oportuna, en tanto pueda ser revisada y transformada por otros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anijovich, R. (2017). La evaluación en el escenario educativo. Anijovich, R. y Cappelletti, G. (eds.), *La evaluación como oportunidad*. Paidós, 13- 38.

Consejo Federal de Educación (CFE). (23 de marzo de 2023). Declaración 124.ª Asamblea del Consejo Federal de Educación “40 años de Democracia en Argentina - Más Democracia, Más Educación, Más Derechos”. República Argentina, Poder Ejecutivo Nacional, 1983-2023.
http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/normas/DecCFE_1-23.pdf

Harding, S. (1987). *¿Existe un método feminista? Feminismo y metodología*. Universidad de Indiana. https://urbanasmad.files.wordpress.com/2016/08/existe-un-mc3a9todo-feminista_s-harding.pdf

*EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.3: PERSPECTIVA DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y
DIVERSIDADES: POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES*

La norma y el desajuste. Una mirada en torno al cuerpo femenino en *CONSAGRADA. El fracaso del éxito*, de Gabriela Parigi y Flor Michalewicz

Araceli Mariel Arreche (Universidad de San Martín - Universidad de Buenos Aires -
Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: El presente trabajo busca problematizar la idea de cuerpo normativo en el marco de los debates en torno al cuerpo y a las corporalidades, desde un territorio concreto dentro de las artes escénicas. Retomando las discusiones que el propio campo escénico propone, así como las dadas en diversos ámbitos, que van más allá del territorio del arte, se trata de observar, describir y reflexionar las ficciones regulatorias que trae el cuerpo a escena, y aquellas que lo cruzan en situación de trabajo escénico desde los diversos lenguajes que lo organizan. Esta tarea, que nos conduce a pensar en distintos tipos de violencia ejercida sobre los cuerpos, en pos de determinados patrones preestablecidos, será llevada a cabo a partir de la revisión de *CONSAGRADA. El fracaso del éxito*, obra de Flor Michalewicz y Gabi Parigi (espectáculo estrenado en 2021), una propuesta que, desde la convivencia de diversos lenguajes estéticos, puede ser pensada en términos de intermedialidad.

Palabras clave: Cuerpo en escena; Cuerpo normativo; Violencia estética; Violencia simbólica; Intermedialidad.

¿No será nuestro cuerpo un mapa de la memoria? (Esther Díaz)

El cuerpo como un archivo,
como reservorio
de lo ya dicho y de lo no dicho
(Albertina Carri)

Introducción

En estas páginas buscaremos pensar ciertos debates dados en torno al cuerpo y a las corporalidades desde un territorio concreto, el de las artes escénicas. Se trata de problematizar la obligatoriedad del cuerpo normativo, con la ayuda de discusiones dadas en el propio campo, y con el apoyo en las que se vienen dando en otros campos¹². Buscaremos observar, describir y reflexionar las ficciones regulatorias que trae el cuerpo a escena, y aquellas que lo cruzan en situación de trabajo escénico, desde los múltiples lenguajes que lo organizan. Para este propósito trabajaré con el espectáculo *CONSAGRADA. El fracaso del éxito*, obra de Flor Michalewicz y Gabi Parigi¹³, estrenada en septiembre de 2021, y con funciones hasta el presente, no solo en ámbitos convencionales (Galpón de Guevara, festivales), sino en circuitos propios de la actividad que pone en crisis la escena, como el Centro de Alto Rendimiento Deportivo (CeNARD), donde participa en el marco de debates históricos de lxs atletas.

Hoy, tal como lo plantean Garton e Hijós, cuando el auge por el cambio hacia una “vida más saludable” y la necesidad de transformar el físico suele ser pautados en las redes sociales

¹² Desde la alimentación, el extractivismo, el activismo gordx, la discapacidad y la teoría *crip*, el envejecimiento, las maternidades, la prostitución y la lucha por la legalización del aborto en nuestro país, por nombrar algunos.

¹³ **Ficha técnica:**

Autoría: Gabi Parigi y Flor Michalewicz - Intérprete: Gabi Parigi - Música: Juan Barone
Vestuario: Sharon Luscher - Iluminación: Laura Saban - Objetos: Sharon Luscher, Gabi Parigi y Flor Micha -
Comunicación y redes sociales: Liza Isaak - Video: Fernando Sánchez - Fotografía: Macarena De Noia -
Diseño gráfico: Lima - Piano: Santi Martínez - Mezcla: Julián Scarinci y Juan Barone - Producción: Florencia Montaldo y María Emilia Cortelletti - Dirección: Flor Micha

(particularmente, Instagram y YouTube), por “los gurús del *fitness*” y deportistas profesionales que imparten consejos para que la vida de “los demás mejore”, al mismo tiempo que fortalecen tendencias basadas en estereotipos hegemónicos del cuerpo moderno y atractivo (Garton e Hijós, 2018, p. 26), aparece este fenómeno escénico, *Consagrada...*, al que acompaña un público abierto, heterogéneo, y otro de pares, en el lenguaje de las artes escénicas y el deporte, que lo vuelve un éxito que encuentra en el *convivio* el modo de desautorizar dichas relatorías y poner en primer plano los riesgos de esos nuevos podios inventados por algunos medios de comunicación, que “orientan el foco a las cualidades o fragilidades humanas de lxs deportistas como una destreza a premiar, girando en su propio eje para volver siempre al mismo punto del discurso meritocrático”, tal como lo expresan sus creadoras (Parigi, 2022).

CONSAGRADA... es un producto medial (Rajewsky, 2005) que cruza el teatro, el circo, y la danza, un espectáculo que dialoga con una realidad escénica donde se han colapsado las grandes disciplinas, donde los escenarios acentúan las particularidades de los medios que movilizan, y abordarlos implica entrar en relación con esas *border zones* (Rajewsky, 2005) entre los medios y las preguntas que suscitan. En este marco, nos preguntamos ¿qué constelaciones en torno a las corporalidades se articulan en el espectáculo, y de qué modo dialogan dichas articulaciones y sus significaciones?

Ya desde el título, el espectáculo plantea su oxímoron, anticipa las infracciones, que diseña, a ciertas regulaciones en las que se sujeta el cuerpo de una acróbata/gimnasta, y a las expectativas que arrastra con él, reuniendo sobre sí el destino para el que se lo prepara, “cuerpo consagrado”, y su fatalidad, “el fracaso”. Como espectadores, la puesta en escena nos recordará, en su itinerario, la producción y la reproducción de masculinidades y feminidades producidas por la práctica deportiva (Hang, Hijós y Moreira, 2021, p. 19).

CONSAGRADA. EL FRACASO DEL ÉXITO

Parigi, autora y actriz/*performer* de la obra, es acróbata y ex gimnasta profesional. Integró la Selección Nacional Argentina de Gimnasia Artística. Se formó en circo contemporáneo, en la Escuela La Arena, en Buenos Aires, y en el Centre des Arts du Cirque Le Lido, en Toulouse (Francia). Michalewicz, autora y directora, por su parte, tiene formación como acróbata, actriz, dramaturga y bailarina. Ambas dirigen actualmente Eureka, un laboratorio escénico de circo contemporáneo. En este espectáculo ponen por centro las paradojas de un cuerpo disciplinado, el de una gimnasta de alto rendimiento, y organizan, desde el tópico del sacrificio, su recorrido.

La primera imagen, con la que abre el espectáculo, instala el código desde el que trabajará:

*Una mujer con vendajes, bastón y una corona de trofeos ingresa a escena, atraviesa el umbral, llega al limbo. Balucea una serie de gimnasia artística. **Demuestra fortaleza, oculta el dolor.** Entre el humo se distingue un altar (cajón de salto de gimnasia). Acceder a él con los vendajes será una proeza tragicómica. Lo logra. Ese altar de sacrificio es a su vez un podio de premiación y ella, la Consagrada. Secuencia de gestos y acciones que bisocian a la gimnasta consagrada con un cuerpo sacrificado, ofrendado (Parigi, Michalewicz. El resaltado es nuestro).*

Esta imagen, si de corporalidades se trata, pone en riesgo aquello que organiza al cuerpo del acróbata en escena, un cuerpo en donde la destreza corporal busca el asombro de sus espectadores. Un cuerpo que exhibe los costos del entrenamiento, que acerca el reverso del triunfo, que nos pone en contacto con el dolor. Como dice Patrice Pavis (2016), hay numerosas maneras de concebir el cuerpo y de hablar de él; “el cuerpo es una apuesta al saber y al poder”.

Este espectáculo, dentro de la escena contemporánea, dialoga con la necesidad, que se presenta hace ya varias décadas, en el territorio, de poner el cuerpo en el centro de una

profunda reflexión y de encontrar nuevos modos de teorización. La escena deviene en un laboratorio excepcional para observar las interacciones de las identidades que se traen “desde el momento en que el cuerpo ya no es reducido a un conjunto estructurado de signos, sino que se afirma, por el contrario, como un productor de intensidad y de energía sin unidades identificables”, y “el análisis se concentra en los procedimientos de intensificación y estilización, en los efectos y el impacto de estos sobre el espectador” (Pavis, 2016, p. 68).

Cuerpo femenino, atlético, poético, que más allá de “las actividades regladas que incluye su actividad”, denuncia las representaciones y los consumos que sobre él se trazan en tanto “mercancía *massmediática*” (Garton e Hijós, 2018, p.39). Una corporalidad estilizada que dibuja las violencias a las que se la somete, tanto *simbólicas* como *estéticas* (Pineda, 2020).

SECUESTRAR LA REALIDAD

Hemos elegido como subtítulo esta frase de Vivi Tellas, porque *CONSAGRADA...* se configura alrededor de experiencias, saberes, textos e imágenes, que aporta, como archivo, la protagonista. La experiencia que trabajamos aquí no puede identificarse con lo que supone un *biodrama*, sin embargo, el mundo experimentado en persona por la actriz intensifica su presentación-representación. El cuerpo en escena deviene testigo y testimonio de las ficciones que regularon sus experiencias y abre al abanico de preguntas que las propias creadoras buscan instalar, como inquietud, en sus espectadores.

¿Qué sacrificamos en la carrera hacia los podios actuales? ¿En nombre de qué o de quién? ¿Por qué? ¿Será que el sacrificio, como medio para la consagración, funda la meritocracia desde nuestra infancia? ¿Qué hay de sagrado en todo eso? (Parigi, 2022).

A propósito de estas interrogaciones, y siguiendo el devenir del montaje, en la segunda escena, el cuerpo, liberado de las vendas, y mutando el *corset* ortopédico en minifalda y *strapless*, es intervenido por una voz en *off* que trabaja en contrapunto.

MÉDICA SEXY (voz en off) - RX digital de columna lumbosacra oblicuas. Se reconoce imagen compatible con lisis de la pars interarticularis derecha del arco posterior de la 5.ta vértebra lumbar a cotejar con Rx previas. Resonancia magnética de columna lumbosacra sin contraste. Deshidratación de los discos intervertebrales T10-T11, L1-L2, L3-L4, L4-L5 y L5-S1. Protrusión posterior del disco L1-L2, migrada en sentido cefálica, que impronta el saco dural. Abombamiento difuso del disco L3-L4, con ligera procidencia sobre los neuroforámenes. Se insinúa pequeño desgarró del anillo fibroso. Protrusión posterior del disco L4-L5, migrada en sentido caudal y lateralizada a izquierda, que compromete el neuroforamen correspondiente. Anterolistesis de L5 sobre S1, con pseudoprotrusión/protrusión discal posterocentral que impronta el saco dural. A dicho nivel, marcada hipertrofia facetaria y reducción de los neuroforámenes. Se sugiere correlacionar con tomografía computada, a fin de descartar espondilolisis asociada. Cono medular con señal normal. Se ha efectuado una TC de columna lumbosacra sin contraste, mediante cortes transversos, cuyos planos e inclinaciones están registrados en una radiografía computada obtenida en incidencia de perfil. El examen realizado muestra protrusión posteromedial y bilateral a predominio izquierdo del tercer disco lumbar. Protrusión posteromedial y lateral izquierda del cuarto disco lumbar. Protrusión central del quinto disco lumbar. Gas en el interior de ambas articulaciones sacroilíacas. Irregularidad en el contorno posterosuperior de la quinta vértebra lumbar, con aparente calcificación de fibras del anillo fibroso o de la unión de las fibras del anillo fibroso con las de la plataforma vertebral del cuarto disco. Hipertrofia facetaria en la transición lumbosacra. Se efectuaron reconstrucciones bidimensionales (Parigi, Michalewicz).

Esta fricción entre el cuerpo erotizado de la acróbata, que entrega una dinámica de movimientos aprendidos, y el discurso, que la ciencia devela a través de la acumulación de informes y diagnósticos, arroja la perspectiva desde la que se busca trabajar. Una desviación

que se vuelve clave política, para desacralizar el imaginario que se le impone al cuerpo regulado dentro de la gimnasia artística y de la acrobacia, como disciplinas.

A lo largo de las 13 escenas que organizan el montaje y dentro de estas estrategias de desestabilización a las normas, tenemos los dichos de la protagonista, que una y otra vez enuncia las frases aprendidas:

CONSAGRADA (al micrófono/bastón) - Quiero dedicarle este triunfo a mi mamá y a mi papá que me están viendo por la tele, muchas gracias. (Escena 1)

CONSAGRADA - Mi sueño es representar a la Argentina en un juego olímpico y tener una familia. (Escena 3) (Parigi, Michalewicz).

La estilización e intensificación de esos enunciados en la realidad escénica construida basta para sumar a la perspectiva crítica, que se habilita, sobre el sistema y su experiencia.

Esta reserva de experiencias que se trae a escena en primera persona, la apoyan los objetos y el vestuario; trofeos, cajón, mallas, pantalón y chaleco de entrenamiento, elementos, en su mayoría, de la *performer*, que insisten en entregar momentos de intimidad (Tellas, 2007). Zonas que reaseguran el verosímil mientras se le propone al espectador deconstruir las experiencias heredadas, desordenar lo que se espera de esos cuerpos entrenados. Basta aquí traer uno de los tantos testimonios, que se colectan a la salida de cada función, y que se encuentran en las redes de la obra.

Un grupo de compañeras, exgimnastas, dicen:

“Nosotras fuimos compañeras de la Selección muchos años. Nos sentimos muy identificadas con la obra, con esta catarsis que hace Gabi”. “Ver esto volcado así también es una manera de seguir repensando el paradigma de la gimnasia actual y de repensar un montón de cosas porque falta mucho todavía para cambiar, para transformar. Y, en definitiva, las chicas somos chicas cuando hacemos el deporte y por ahí no tenemos los recursos para hablar.

Entonces, la invitación de decir; hablen, cuenten lo que pasa, digan que les duele, digan que se cagan de hambre, es importante". "Y está buenísima no solo para gente que ha sido deportista, sino para los padres, los entrenadores"¹⁴.

EL HUMOR Y LA PARODIA, PROCEDIMIENTOS CLAVE DE LA IDENTIDAD ESCÉNICA

Sobre escena hay un despliegue lúdico, donde la actriz aparece en toda su extensión jugando varios roles, el primero que aparece es el del entrenador, al que le seguirá el de la asistente.

Un pantalón largo sobre el cajón, simulando piernas, cambio de timbre en el juego vocálico, y aparecen los dichos del entrenador.

*ENTRENADOR —Pasá, pasá... Ponete cómoda... Pasá, andá yendo, pasá... Dale, dale, dale, dale... Yo tengo un gimnasio privado, porque vivo en un country. Llevo a las nenas en mi Clío azul. Del CENARD hasta mi country, ida y vuelta. Cuando se están por subir al auto les hago el chistecito ese de adelantarles el auto. Cuando están por subir... ¡pimba! Les adelanto el auto. Se van a subir y ¡pimba! ¡Ja! Se matan de la risa las nenas, las tenés que ver. (Indica la primera malla). Josefina es la más desarrollada, **tiene que cuidarse de los postres**, ya lo sabe. (A Josefina, le agarra la mano). ¿O no, Jose? ¿Te acordás que lo hablamos, mamu...? Que ya tuvimos la charlita... (Por lo bajo). **Me quisieron cantar un amorío con ella. ¿A vos te parece? A papá mono con banana verde** ¡Ja! (A la segunda malla). Como era esta... puta, esta, puta, esta... La que se compró el puesto de segunda... ¡Vamos a decir las cosas como son! ¡Al pan pan y al vino vino, la mesa sobre las cartas! Yasmín, Yasmín. Es un queso pategrás, pooobre. Pero la mamá sigue insistiendo... Y todos los meses taca, taca, todos los meses (Gesto de pagar). **¿Si se rompen? ¡Sí, se rompen! ¡Esto es gimnasia artística, no***

¹⁴ El entrecomillado se debe a que estos son los testimonios de Eugenia Rol, exgimnasta de la Selección Argentina; Daniela Conde, exgimnasta y exentrenadora de la Selección Argentina de gimnasia artística; Antonella Blanco, exgimnasta de la Selección Argentina y actual entrenadora de la Selección Argentina y de Vélez, nivel Elite, y Cristina Szyszka, jueza de nivel Elite.

ajedrez! Pero después se arreglan, después arreglamos, vos no te preocupés. (Parigi, Michalewicz. El resaltado es nuestro)

En los dichos del entrenador nos encontramos con la realidad de ciertos deportes “femeninos”, clasificados así porque las mujeres componen la gran mayoría de los participantes, espacios que tienden a reforzar ideales hegemónicos, enfatizando la belleza, la gracia y la cooperación, entre otros. Lugares en donde las mujeres que quieren participar se sujetan a una devaluación irreversible por prejuicios y sesgos (Garton e Hijós, 2018, p. 26). En la voz del entrenador aparece un tópico en que el espectáculo insistirá: el peso. Aparece en forma de insulto, de humillación, operatoria reiterada de la ofensa hiriente, puesto que la injuria es el sedimento de las intrincadas elaboraciones del sexismo, del racismo, del cissexismo y de la fobia a las corporalidades disidentes, gordura incluida. (Contrera, 2016, p. 24). No se trata de aludir al peso, sino a muchas otras cosas negativas que el insulto encarna —ser fea, indeseable, poco saludable y sin gracia—, ideas que confrontan, que ponen en riesgo las idealizaciones normativas occidentales (Contrera, 2016, p. 24), que sortea el cuerpo del atleta.

Sobre el cajón ahora cuelga una pollera deportiva y la mutación se da a la asistente.

ASISTENTE —Sí, estoy lista, sí, cuando vos me digas estoy lista, sí, estoy lista. A mí me encanta mi trabajo, sí, lo amo, amo mi trabajo, sí. Richard is the best trainer, lo más, sí, el único. (Se guarda el pantalón de Richard como una teta). Ir a los torneos es... ¡fabulástico! Sí, me encanta. Además, yo sé todo sobre las nenas (se guarda las tres mallas como segunda teta): sé... los pesos, las medidas, los puntajes, todo, sí. Ellas me aman, somos como una gran familia. Cuando viajamos somos como una familia, porque yo sé todo lo que sería mmmh... las nenas, los puntajes, los pesos, las medidas, sí, sí. (Cambia el tono para dirigirse a una de las nenas). ¡¿Sos mongólica?! Te estás abriendo muy temprano. ¿Cuántas veces tengo que repetirte que el back lo tenés que hacer más tarde, puntear primero sin arquearte y después cerrarte? ¿Tan difícil es de entender? Te estoy haciendo una pregunta, me la podés responder. Si te dormís en los laureles va a ir Melisa sola a Moscú... ¿Te pesaste hoy? Te

pesa el orto, Mongólica, eso es lo que te pasa a vos, te pesa el orto. (Vuelve al tono de entrevista). Sí, son un amor, como una familia, sí. (Llama al entrenador). ¡Richard! We have some troubles here with the nenas, we have to talk! Ricardoooo, no me escuchás cuando te hablo. Tenemos quilombo con Melisa. No, Ricardo, no me hagas el chistecito ese de subirme y bajarme la música que no estoy de humor. ¡No, no estoy menstruando! ¿¿¿Ricardo, me escuchás??? ¿¿¿Qué soy, transparente??? (Parigi, Michalewicz. El resaltado es nuestro)

La fisonomía cómica, que reconocemos, es una mueca única y definitiva, que cristaliza y absorbe las personalidades que se diseñan. Lo cómico de los gestos mueve a risa, en tanto nos hace reparar en los simples mecanismos que funcionan automáticamente. Dicha máscara asegura la escucha, crea complicidad y hace decible la violencia y los maltratos ejercidos y naturalizados en las prácticas deportivas. Como lo plantea Juliana Verdenelli en relación con los circuitos dancísticos, se trata aquí de visibilizar los repertorios discursivos sobre el sacrificio que son movilizados, y sus tensiones, para reivindicar el compromiso total e intensivo con el rol que refuerzan, el ideal de consagración, a partir de nociones como sacrificio, entrega o renuncia personal (Verdenelli, 2021).

El humor aquí tiene mucho de *farsa* y de *sátira*, y la risa se instala como un lugar de reparación, como posibilidad de corregir las imperfecciones del sistema que circulan del sistema (Bergson).

Los diferentes medios que transitan la escena insisten en desviar cualquier proceso de identificación, desde el circo, la danza y el teatro se busca la complicidad del espectador. En especial el circo y la danza contribuyen a la necesidad de volver llamativo lo corriente y asombroso lo acostumbrado como un gesto político.

Sobre las partituras físicas que organizan las imágenes que se montan, la *performer* hilvana su biografía.

CONSAGRADA —Suenan el despertador. El palito largo apuntando para arriba, el más corto coincidiendo con el número de mis años y el que se movía rápido... ese no importaba. A las siete de la mañana los nervios eran como agujas. Me ponía a gritar como una chiflada. Cinco minutos tarde significaban 1000 abdominales, una barrita de cereal 75 calorías, bajar 100 gramos por día el podio. (Escena 10)

CONSAGRADA —En dos meses bajé 9 kilos. Igual nunca alcanzaba. (Escena 10)

CONSAGRADA —A los quince años estaba en la cresta de la ola de los atracones. Viernes: tenedor libre con mamá y papá. Sábado: comer tortas escondidas en lo de la abuela. Domingo: cagarme de hambre. Lunes: dar el peso. (Escena 11)

CONSAGRADA —Cuando se me abrían los callos por subir la cuerda, mi entrenador sentenciaba: Y qué querés... ¡Si te sale la panza desde el pecho, como a Maradona! (Escena 11) (Parigi, Michalewicz).

“El arte exige el sacrificio de todo, incluida la vida normal”, afirma la *performer* serbia Marina Abramovic, dejando en claro las tensiones de un sistema que liga la consagración a la renuncia. Ya sea en deportes “femeninos”, en circuitos dancísticos o escénicos, en especial aquellos como el circo, aún hoy se reproduce un modelo de artista mujer que debe sacrificarlo todo por alcanzar el éxito y el reconocimiento del público (Verdenelli, 2021).

En la escena 8, llamada en el texto “La ofrenda o las gimnastas”, la *performer* nos presenta a sus compañeras de competencia mientras acomoda sus mallas de competición. Josefina, la más competitiva, y que se fracturó el astrágalo, no tenía mucho problema con su peso. Para Yasmín, la que se compró el puesto de segunda, el peso era lo que la frenaba. Melisa, la mejor compañera del grupo, siempre se mantenía. Para nuestra protagonista, era ver la vida como pura dieta.

Para tener una carrera artística exitosa —es decir, poder moverse de un trabajo artístico a otro, que debe ser cada vez más importante en términos simbólicos, o estar mejor

remunerado—, hay que disponerse a enfrentar muchos sacrificios: “hacer cosas que no te gustan”, “postergar” o “renunciar” a otros deseos y proyectos personales, etcétera. Los entrenamientos físicos también suelen ser interpretados en términos de sacrificio y rigurosidad: “hay que esforzarse”, “darlo todo”, “practicar hasta el agotamiento”, “terminar exhausta”, “quedar rota”, “tomar clases todos los días de varias técnicas”, “ser la mejor versión de una misma”, “ensayar sin parar”, “seguir una dieta adecuada y saludable”, “sobrepasar al cansancio”, “no abandonar”, “trabajar duro”, “conocerse de memoria”, “exigirse siempre un poco más”, “correr el propio límite”, etcétera (Verdenelli, 2021, pp. 106-107)

Como lo plantea Verdenelli, estas representaciones del sacrificio se intersectan tempranamente con la noción de flexibilidad en los procesos de formación del carácter de las gimnastas artísticas, dando lugar al desarrollo de dinámicas laborales específicas, que se entran con la moralidad compartida en estos circuitos. Sacrificio y flexibilidad forman tanto el carácter como la trayectoria laboral de muchas de estas gimnastas, y se articulan, de diferentes modos y en diversos grados, en sus vidas cotidianas.

Si bien es cierto que son cualidades sumamente interdependientes en la práctica y que dialogan de un modo permanente en la ejecución del movimiento, resulta útil pensarlas por separado. En la formación del carácter de un bailarín o bailarina profesional, la disponibilidad corporal puede pensarse más asociada a la noción de flexibilidad —en términos de plasticidad, fluctuación y adaptabilidad— y la fuerza, a la noción de sacrificio —en términos de disciplina, esfuerzo, tenacidad, control y voluntad— (Verdenelli, 2021, p. 107)

Al igual que en otros circuitos, a las mujeres se les suele exigir mayor sacrificio y flexibilidad en comparación con sus pares varones. Primero, porque se supone que las mujeres son “naturalmente” más “elásticas” que los varones. Segundo, porque, al ser mayoría, tienen que esforzarse más, ser más creativas o tener conductas aún más flexibles y sacrificadas que

sus colegas varones para poder insertarse exitosamente en estos circuitos. Tercero, porque sobre los cuerpos de las mujeres suelen recaer cánones estéticos mucho más exigentes que sobre los de los varones, modelos de belleza sexistas, de dominación patriarcal (Pineda, 2020).

La escena trae un sinfín de historias en donde la verdad no parece ser la opción: “No decíamos, por ejemplo, que nos dolía mucho el cuerpo, o que extrañábamos casa... Eso no lo decíamos” (Parigi, 2021).

El juego escénico se apoyará en lo *mínimo* —un espacio neutro, pocos objetos, un cuerpo— y lo *implícito*. Es por ello que el cuerpo en escena se transforma en el territorio de la disputa y el ámbito que aloja, de manera más adecuada, los posibles significados de la propuesta; ese mismo cuerpo que, en las disciplinas que transita *CONSAGRADA*, suele estar asociado a la igualdad entre belleza y sacrificio, entre dolor y plasticidad, que esta obra viene a interrogar, iluminando sus aristas más oscuras. Es así como las últimas dos escenas reúnen los elementos diseminados a lo largo del espectáculo, para reforzar los planos significativos que este busca instalar.

El podio —nuestro altar de sacrificio contemporáneo— será el lugar desde donde mirar, con mejor perspectiva, esos extremos que se tocan: el dolor y la belleza, el deporte y la enfermedad, la culpa y el placer, los triunfos y los fracasos (Parigi, 2022).

DERIVAS

Al inicio de este recorrido planteábamos los nuevos escenarios desde los que se piensa el cuerpo en su variabilidad y la importancia que adquiere en la construcción de la identidad. Tal como lo reconoce Denise Ossdwald, pensando en escenas dancísticas, se trata, desde hace ya algunas décadas, de la articulación y la fusión de lenguajes (entre la danza y el teatro, la danza y el circo; extendiéndose a otras zonas, tales como la salud, los proyectos

sociales y comunitarios), delineando cruces de lenguajes, delimitados previamente por la tradición artística en Occidente, en su versión académica dominante (Ossdwald, 2015). Cruces que da la emergencia de nuevos repertorios disponibles, orientados a interpelar a otras formas al espectador.

En relación con el caso escénico trabajado, en los últimos años asistimos a un repertorio de producciones artísticas ligadas a visibilizar los abusos sobre deportistas de élite; todas ellas son testimonios que abren a la reflexión. Recientemente *La caída*, de Lucía Puenzo (2022), donde su protagonista, una clavadista veterana, que apuesta a la última oportunidad de ganar en los Juegos Olímpicos, entra en crisis a partir de las denuncias que se dan en su equipo sobre abusos sexuales. O *Slalom* (2020), de Charlene Favier, que relata los abusos sufridos por una joven deportista de esquí de parte de su entrenador, o el documental *Atleta A (Athlete A)*, estrenado en la plataforma Netflix, que reúne una cantidad de testimonios sobre los abusos del doctor Larry Nassar (miembro de la Federación de Gimnasia de EE. UU.) a niñas y jóvenes atletas, muchas de ellas hoy adultas que se animan a romper el silencio. En el ámbito de la danza, la preocupación por el peso, y su relación con la posibilidad de escalar jerárquicamente en compañías artísticas, aparece reflejado en varios filmes de ficción, por ejemplo, en *El cisne negro (Black swan)*, de Darren Aronofsky, (2010), que da cuenta de los vaivenes emocionales de una bailarina desde una ficción en clave de *thriller* terrorífico. Aun así, dichas propuestas conviven con otro número de ficciones donde se cristalizan estereotipos, como es el caso de las diversas producciones en torno a gimnastas y bailarinas: desde *La historia de Gaby Douglas* (biopic del canal Lifetime sobre la sacrificada vida de la campeona olímpica homónima) hasta *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983), sin dejar de lado los diversos *reality shows* que pueblan las pantallas globales, en las primeras décadas del siglo XXI, y que en Argentina se han condensado en *Bailando por un sueño*, en los que —aún entre aquellos que afirman no ser “profesionales” de la danza— prevalecen la visión acerca de la belleza y la “liviandad” dominante en torno al cuerpo femenino.

Es en esta convivencia de miradas en torno a los cuerpos de lxs atletas y artistas, en especial los femeninos, que se instala el abordaje intermedial que propone *CONSAGRADA. El fracaso del éxito*, desde la escena. La discusión acerca de la violencia estética y simbólica que se ejerce sobre estos cuerpos desde una mirada normativa y patriarcal, que cristaliza la óptica imperante sobre lo femenino, abre la reflexión sobre otros ámbitos en los que estas se reproducen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV. (2017). *Vivi Tellas. BIODRAMA. Proyecto Archivos*. Brownell, P. y Hernández, P. (comps.). Filosofía y Humanidades, UNC.

Arreche, A. (2006). *El teatro y los niños, Cuatro piezas para títeres y actores*. Atuel.

Contrera, L. (2016). Cuerpos sin patrones, carne indisciplinada. *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. Madreselva, 23-31.

Danan, J. (2016). *Entre teatro y performance. La cuestión del texto*. Artes del Sur.

Féral, J. (2003). La teatralidad. *Acerca de la teatralidad. Cuadernos de Teatro XXI*. Nueva Generación, Facultad de Filosofía y Letras, 89-108.

Garton, G. e Hijós, N. (2018). “La deportista moderna”: género, clase y consumo en el fútbol, *running* y *hockey* argentinos. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 30, 23-42.

<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/134712>

Hang, J., Hijós, N. y Moreira, V. (comps.). (2024). *Deporte y etnografía: Pensar la investigación social entre los géneros*. Gorla.

Infantino, J. (2010). Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses. *RUNA XXXI*. FFyL - UBA, 49-65.

<https://www.redalyc.org/pdf/1808/180816801003.pdf>

Ossdwald, D. (2015). Deshacer los hábitos bailando: concepciones alternativas del cuerpo en la transmisión dancística independiente en Buenos Aires. *Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales*. Carozzi, M. J. (coord.). Gorla, 207- 237.

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato.

Parigi, G. y Michalewicz, F. (s/f). *CONSAGRADA. El fracaso del éxito*. Texto inédito.

Pineda, E. (2020). *Bellas para morir. Estereotipos de género y violencia estética contra la mujer*. Prometeo.

Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation. *A Literary Perspective on Intermediality. Intermédialités*, N.º 6, 43-64.

Tambutti, S. (2018). ¿Coreografía extramuros? *INTERDANZA*, Vol. 5, N.º 49, 22-53.

Verdenelli, J. (2021). “Darlo todo”: sacrificio, profesión y maternidad de bailarinas de tango y contemporáneo en Buenos Aires. *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, 17(31), 98–112.

<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/18701/17686>

Material audiovisual

Arreche, A. (2022). Entrevista personal con Gabriela Parigi, a propósito de *CONSAGRADA*. Junio.

https://www.youtube.com/watch?v=Pf3o2Kggqc8&ab_channel=AraceliMarielArreche

Parigi, G. y Michalewicz, F. *CONSAGRADA* (video espectáculo)

https://www.youtube.com/watch?v=G6UDwB5igNk&ab_channel=GabiParigi

Quiroga O. (2021). Entrevista a Flor Michalewicz y Gabi Parigi en el programa *Otra trama*, de la TV Pública

https://www.youtube.com/watch?v=MWWDV5g8FZ8&ab_channel=ConsagradaObra

*EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.3: PERSPECTIVA DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y
DIVERSIDADES: POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES*

La voz colectiva. Experiencias performáticas feministas

Ana Casal (Universidad Nacional de las Artes)
Paloma Macchione (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Con esta ponencia nos proponemos compartir una constelación de experiencias performáticas artivistas propias, basadas en la voz colectiva y desarrolladas en el marco de los proyectos de investigación que dirigimos en la Universidad Nacional de las Artes: Políticas de los Cuerpos y Poéticas Feministas en las Artes Visuales/Audiovisuales del Sur de Sudamérica en Este Siglo, y PICTO, Artes Visuales Expandidas y Feminismos, Estrategias Emancipatorias del Presente Desde el Sur del Sur, y analizar estas prácticas, en tanto estrategias artísticas contrahegemónicas.

El trabajo realizado no pretende un análisis hermenéutico ni semiótico de las obras, sino una comprensión de los efectos de estas producciones en las experiencias de artistas y participantes, en línea con la propuesta de la estética performativa planteada por Erika Fischer-Lichte.

Palabras clave: Performance; Feminismos; Artivismos; Voz colectiva.

Introducción

Estas producciones transdisciplinarias en las que los lenguajes artísticos se entrecruzan se basan en la voz colectiva, que es tanto materialidad física como expresión de una subjetividad. En un sistema de autorización discursiva donde solo algunos monopolizan las narrativas mientras los otros ocupan el lugar del ruido, estas experiencias proponen hacer lugar a esas voces subalternizadas. Es en ese sentido que las pensamos como prácticas artísticas que generan espacios colectivos de aprendizaje, investigación y activismo.

Al requerir un compromiso de participación activa en las experiencias, quienes así lo asumen se transforman en cogeneradores de las *performances* (Fischer-Lichte, 2011), en una operación política que desarticula uno de los aún pregnantes binarismos en el campo del arte: artista-espectador. En estas acciones, en las que producción y recepción se desarrollan en un mismo espacio-tiempo, se opera desde conceptos trabajados desde los feminismos, aunque no exclusivamente, como despatriarcalización, cuidados y territorio, y se apela a desplegar colectivamente la palabra y los cuerpos, como estrategia de intervención y transformación.

LA VOZ POLIFÓNICA

Desarrollamos nuestras prácticas artísticas en el marco de nuestras actividades como docentes e investigadoras en la Universidad Nacional de las Artes. Trabajamos principalmente desde la *performance*, y siempre nos convocó el deseo de realizar acciones que se abrieran a lo participativo y lo colaborativo, de manera transdisciplinar.

Una de las primeras experiencias, en la que esto se hizo presente, fue *Simbiontes*, presentada en noviembre de 2021 junto a *Qoa*, e inspirada en los conceptos de reciprocidad y multiespecies de Donna Haraway (2020), en la que planteamos un diálogo entre las hojas

secas de los árboles y el humus, la composición sonora en vivo, nuestros propios cuerpos y el de algunas espectadoras, a las que invitamos a participar.

En la siguiente *performance*, nos propusimos ampliar la participación de los espectadores y trabajar también con el lenguaje verbal. Pensamos cuáles eran las posibilidades de incluir un poema de Ana María Ponce en la acción, para que fuera leído conjuntamente con los participantes. Fue ahí cuando apareció, por primera vez, la idea de las largas cintas de papel escritas.

Esa acción se llamó *De mano en mano*, en alusión a la forma en la que los poemas de Ponce, escritos en cautiverio en la ESMA, llegaron a hacerse públicos. Se propuso ir desenmarañando las cintas, pasándolas de mano en mano, en una lectura conjunta y polifónica. De esta manera, el mismo dispositivo performático fue tejiendo la acción corporal y el decir el texto, al tiempo que habilitaba la participación de los espectadores, transformándoles en cogeneradores de la *performance*.

En esta serie de experiencias, el lenguaje verbal se presenta desde la materialidad de la palabra escrita, la cual no es únicamente leída de manera silenciosa o en voz alta, sino que también es tocada. Los participantes perciben, a través del tacto y lo háptico, la materialidad del texto y sus texturas.

Y esa lectura es a la vez un decir que introduce también la materialidad sonora de la palabra; un darle cuerpo y voz a esos escritos, que se transforma en una voz múltiple.

Así, lo sonoro, lo verbal y lo visual se desbordan los unos en los otros, y se cruzan con lo corporal, siendo los cuerpos los que activan el funcionamiento del dispositivo performático.

Por lo tanto, nos interesa considerar que estas operaciones performáticas implican también un desborde de los sentidos. Si las artes visuales son percibidas a través del sentido de la vista, lo musical desde el sentido del oído, y el lenguaje verbal desde la vista —en la

lectura— y desde el oído —en el habla—, la *performance*, al necesitar de la copresencia de los cuerpos, invita a activar otros sentidos, tradicionalmente relegados por el canon del arte, como el olfato, el gusto y, particularmente en estos casos, el tacto y lo háptico. *Performers* y espectadores entran en contacto con las cintas de papel, las manipulan y le ponen voz a esos escritos, reorganizándolos colectivamente, atravesando las palabras con sus propios cuerpos.

DECIR/SUSURRAR/VOCIFERAR

Al momento, ya realizamos seis experiencias con este formato de lectura y escritura colaborativa, en donde los cuerpos se convierten en cajas de resonancia. Lo pensamos como un dispositivo móvil y dinámico, que toma diferentes configuraciones dependiendo del contexto, el espacio en el que se presenta y el público participante. Se trata de una propuesta en la que se emplean algunas estrategias claras para habilitar la participación, a partir de las cuales la invitación a generar colectivamente la *performance* se hace explícita y previsible, pero también quedan, en todos los casos, espacios abiertos a lo espontáneo y a lo imprevisto.

En el Primer Encuentro Internacional de Feminismos Comunitarios, Campesinos y Populares, en Abya Yala, realizado en Tilcara el año pasado, presentamos *Todo tiene un sur*. En esa ocasión, todes les participantes se colocaron formando una amplia ronda alrededor de la maraña de cintas, por lo que la circulación de los textos se produjo siguiendo esa disposición en redondo.

Durante este agosto, en el Segundo Encuentro Internacional de Feminismos Comunitarios Campesinos y Populares en Abya Yala, compartimos *Despatriarcalizar*. Esta vez, la ubicación del público era irregular y, por lo tanto, la dirección de la cinta fue sinuosa y zigzagueante. En esta oportunidad ocurrió otro imprevisto, que no se relaciona con la espacialidad de la acción, sino que tuvo consecuencias específicas en cuanto a la voz. Sucedió que, además de

leer las consignas ya escritas en las cintas, les participantes comenzaron a aportar en voz alta sus propias intenciones y así, surgieron elementos que hicieron que la participación se desarrollara de maneras no contempladas por nosotras previamente. Del susurro y la mirada cómplice con la compañera de al lado, a la declamación abierta y el grito de desahogo, la acción tomó un rumbo propio por fuera de lo planeado, entre risas y emoción.

Finalmente, *Cuidar es urgente* es la última propuesta, que se realizó en la plaza de Tilcara. Movilizadas por el encuentro feminista, por la situación política de la provincia de Jujuy y por el resultado de las elecciones de agosto, desarrollamos una acción en la plaza central de Tilcara. Ahí fuimos desplegando los rollos de papel en blanco e invitando a las personas a escribir con pincel y pintura, lo que consideraran que es urgente cuidar: cuidar como defensa, como protección. Frente a un sistema que nos quiere cada vez más insensibles y desafectados, pensamos el cuidado como una estrategia política contrahegemónica. De esta manera, la participación que hasta el momento se daba en la lectura y manipulación de las cintas se desbordó hacia la escritura, permitiendo que el mismo acto de enunciación fuera colectivo.

UN CORO SIN PARTITURAS

Nos interesa particularmente el concepto de desborde y lo pensamos como una operación central de estas experiencias. Un desborde de la voz, de los lenguajes, de la palabra y de los cuerpos, que produce un excedente que se va reconfigurando continuamente.

La *performance De mano en mano* retoma la poesía que Ana María Ponce escribió en la clandestinidad, cuando estaba secuestrada en la Escuela de Suboficiales de Mecánica de la Armada (ESMA), durante la última dictadura cívico-militar, y donde, finalmente, perdió su vida.

La obra propone un dispositivo que reivindica la acción colectiva para regenerar las fuerzas vitales desde el cuidado y el amor. De mano en mano, así como los escritos de Ana María encontraron la luz, se invita a desenterrar, del miedo y del dolor, el deseo de construir un futuro digno de ser vivido, con la consigna imprescriptible de memoria, verdad y justicia.

En la acción, los versos del poema están escritos en las cintas de papel, pero en tanto depende de cómo las personas participantes las tomen, la lectura de los versos se da en distinto orden, cada vez que la *performance* se presenta. Así, se van desenmarañando las cintas de papel mientras se enmarañan los versos y las voces, desbordando el poema original y reconfigurándolo en un canon rizomático.

Todo tiene un sur parte del texto de Paul B. Preciado “El sur no existe” —de su libro *Un apartamento en Urano* (2019)—, que reorganizamos en forma de poema. En algunas cintas de papel escribimos todos los versos relacionados con el norte y, en otras, todo lo relacionado con el sur, o los sures. En la *performance*, esas cintas son lentamente desenmarañadas y entregadas a los espectadores, para que nos acompañen con su lectura. Así circulan, en ronda, entremezclando las voces, desarticulando el norte y el sur, y todos los binarismos que en ellos se expresan. Nos reencontramos, también ahí, con el desborde performático y performativo del texto de Preciado.

En *De la academia a la calle*, seguimos desarrollando el mismo dispositivo performático. En esta ocasión, tomamos un concepto de la activista y artista boliviana María Galindo, la despatriarcalización, y a partir de este compusimos un poema, que escribimos en un único rollo de papel. Setenta metros de ámbitos, actividades y relaciones a despatriarcalizar. Reutilizamos esa misma cinta en la *performance* colectiva *Despatriarcalizar*, en Tilcara —en el Segundo Encuentro de Feminismos Campesinos, Comunitarios y Populares en Aya Yala—, donde los participantes no solo leyeron el rollo, sino que se apropiaron de la consigna.

Así, las obras van de boca en boca y, como el poema de Ana María Ponce, de mano en mano, desbordando y escapando de los límites disciplinares, de los cuerpos, de la autoría. Hay, como diría María Pía López, un cartoneo de la escritura propia y ajena, como forma de tejer teoría feminista.

Estas experiencias performáticas son parte del proceso de investigación que venimos desarrollando dentro del ámbito universitario, que vincula arte y feminismos. Y, en este sentido, también se produce un desborde de las voces de los procesos de investigación académica en la producción artística y de las voces del arte en la academia: de la teoría a la práctica artística e, inversamente, de la práctica a la teoría. Por eso también planteamos estas producciones como teoría expandida. Una forma de producir conocimiento en la propia obra, un saber/hacer, que tensiona los modos de hacer investigación en las artes.

En este sentido, nos ocupa más comprender lo que la obra produce en términos de afectos y efectos, que acercarnos al análisis hermenéutico y a la comprensión de su significado.

CONCLUSIÓN

En las experiencias que presentamos, el entrecruzamiento de las voces hace a lo colectivo. Estas producciones son momentos de un camino que no sabemos qué nos depara. Y esto se relaciona con algo que no dijimos, que es que también lo colaborativo se da entre nosotras, en el pensar y hacer estas producciones. Estamos experimentando con las cintas de papel, las voces, los textos, la participación, pero también con nuestras propias estrategias para cogenerar estas obras. Pensamos en conversación, como diría Rita Segato, pero tomando conversación no solo como el intercambio de palabras y gestos, sino como su etimología lo indica, un dar vueltas, un girar con otre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. ABADA.

Galindo, M. (2022). *Feminismo bastardo*. La Vaca.

López, M. P. (2021). *Quipu. Nudos para una narración feminista*. EME.

Preciado, P. B. (2019). *Un apartamento en Urano*. Anagrama.

*EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.3: PERSPECTIVAS DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y
DIVERSIDADES: POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES*

Zurcirnos. Manos tentaculares de ayer y hoy: primeras aproximaciones a la historia del bordado activista en Argentina

Almendra Corona Martínez (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: El bordado como técnica textil ha sido asociado, desde sus inicios, a las tareas femeninas, y entendido como habilidad y creación al servicio de cuidar y enmendar desde el seno doméstico. Legado simbólico, traspasado generacionalmente como un mandato patriarcal, se ha reconvertido en herramienta de expresión y de resistencia para las comunidades activistas transfeministas en la Argentina actual.

Las producciones de bordado suscitan interrogantes respecto de la escisión del arte y la artesanía, tensionan el espacio doméstico en contraposición al ámbito público, resisten a las imposiciones de la individualidad y de la mecanización, y propician espacios de realización colectiva. El interés que ha comenzado a despertar esta técnica, en nuestra contemporaneidad, es el disparador para repensar la historia del bordado activista en la Argentina.

A partir del entramado precedente, este trabajo pretende indagar las relaciones entre el legado del activismo feminista del siglo pasado con el activismo disidente de la actualidad. Recopilamos información a través de relevamiento de archivo y trabajo de entrevistas, para delinear las primeras experiencias de la región. A través de un análisis de tres casos cuyos

hilos conductores son el emblemático pañuelo blanco y la tragedia y la denuncia, signos imbricados, inevitablemente, en la historia de las mujeres y las disidencias, y sus obras, nos aproximamos, en este primer trabajo, a la construcción de una historicidad con miras a generar nuevas cartografías que nos permitan ubicar y reflexionar sobre esta práctica, los grupos sociales que la realizan y las cargas conceptuales y simbólicas que convergen en ella.

Palabras clave: Bordado; Intergeneracional; Transfeminismo; Arte textil; Activismo.

Introducción

El bordado en particular ha servido a fines comunicativos para las mujeres que, recluidas a las tareas domésticas, encontraran en este quehacer una forma de expresión. Las mujeres eran consideradas inferiores a los hombres, en sus aspectos psicológicos y físicos, lo que constituía el sustento válido para que fueran recluidas en quehaceres al interior del hogar (Parker, 1984).

El bordado en Occidente ha sido históricamente asociado a una mirada de la identidad llamada “femenina”. Esta técnica es vinculada, en el imaginario popular, a características consideradas propias de las mujeres, como la belleza, la concentración, la prolijidad y la atención al detalle. La finalidad de los bordados era ornamental, decorativa. La técnica del bordado fue transmitida, de generación en generación, por mujeres dentro del seno doméstico; el bordado formaba parte de las tareas del ama de casa y contribuía a la relegación de la mujer a este espacio. Más tarde en el tiempo, también fue enseñado en las instituciones educativas a las alumnas mujeres. La educación profesional de las mujeres en oficios que les eran familiares, como la costura y el bordado, generó oportunidades laborales que les permitieron convertirse en sostén de sus familias, pero, de la misma manera, las mantenía en ocupación dentro de los límites del ambiente al que se consideraba que pertenecían.

A esto podemos sumarle la escisión de arte y artesanía, que se produce inevitablemente en Occidente, y las clasificaciones de alta cultura y baja cultura, que se manifiestan claramente a la hora de categorizar el arte textil. En Latinoamérica, en particular, donde las tradiciones textiles originarias se entrecruzaron con las técnicas coloniales, la variedad de manifestaciones del arte textil es de una particular riqueza. La mayoría de ellas son, aún en nuestros días, catalogadas como artesanías, manualidades o productos etnográficos o antropológicos antes que como arte, enfatizando el deje peyorativo hacia estas producciones, que son, generalmente, producidas por grupos sociales marginalizados, tales como mujeres o poblaciones indígenas, de clase baja y de emplazamientos rurales.

En la Argentina, el bordado artístico activista, al que a partir de ahora me referiré como activista, conjuga, en sus producciones contemporáneas, denuncias a la subyugación de la mujer, la discriminación y la invisibilización de las disidencias, de la pobreza y de la marginalidad, al pasado colonialista y a la explotación medioambiental, entre otras banderas. Las lógicas del bordado activista articulan dos ejes fundamentales. Por un lado, el carácter colectivo: se propician los grupos de encuentro, las charlas de transmisión de saberes, los talleres de producción circular y las redes de trabajo. Por otro, se trabaja por fuera del ámbito doméstico, intentando ganar el espacio público y exhibir las producciones, tensionando el concepto de intimidad que el bordado trae aparejado.

Tal como lo expresa la investigadora argentina Ruth Corcuera, la técnica del bordado es común a casi todas las culturas. Aun así, en nuestro país, la construcción de una historia del bordado activista no tiene aún una narrativa ni un trabajo de archivo que recopile las trayectorias de esta práctica. Además, lxs artistas bordadorxs no son fácilmente referenciadxs, ya que, en principio, no han contado con una plataforma donde exponer sus trabajos con las consideraciones específicas que estos habilitan. Es a partir del proyecto curatorial Zurcirnos, realizado en la UNA y presentado en la Casa de la Provincia de Buenos

Aires, en 2022, que surge, desde mi grupo de trabajo, Manos Tentaculares, la iniciativa de indagar las producciones de bordado activista.

En esta investigación, de la cual esta ponencia comprende solo la primera aproximación y el comienzo del proceso, intentaré aportar a la construcción de un registro de la historia y el desarrollo del bordado activista en la Argentina. A partir de las experiencias y obras contemporáneas a las que tuvimos acceso, iniciaré un proceso de investigación para dar cuenta de obras y experiencias que repongan dinámicas creativas similares. Comenzaré por esbozar la región, tomando también referencias de otros países de Latinoamérica, por entender que la complejidad del entramado, a la hora de conseguir información en esta etapa, habilita paralelismos y comparaciones que permitan comprender y transmitir mejor el objeto de estudio. Como consideramos el arte del bordado un saber popular, entendemos que el borramiento de estas prácticas de los registros más formales se debe, también, a que prima en el bordado una esencia de saber colectivo transgeneracional. Es por eso que la metodología de trabajo, basada en parte en experiencias anteriores de investigaciones similares, apelará, más que a la bibliografía académica, a la memoria activa de historiadores, artistas y trabajadores de la cultura, que formaron parte o tuvieron contacto con la práctica del bordado activista, para continuar entrelazando narrativas que enriquezcan la trama de esta historia.

En esta ponencia se trabajarán casos y obras que se enmarcan en el género de bordado activista y artístico, y cuya producción está signada por las lógicas que propongo aquí como ejes articuladores. En principio, delinearé las primeras experiencias de bordado activista en la región, continuando con una de las primeras obras de bordado artístico legitimadas en la Argentina, para finalizar con una obra-taller colectiva emplazada en el ámbito público. Los hilos conductores que enlazan estas producciones de bordado son, por un lado, su soporte, el pañuelo blanco, asemejado en su materia al lienzo de las artes pictóricas, pero también potencia simbólica de peso propio para la historia argentina y, por el otro, la tragedia y la

denuncia, signos imbricados inevitablemente en la historia de las mujeres y disidencias, y sus obras.

1. PRIMEROS BORDADOS ACTIVISTAS: EXPERIENCIAS EN LA REGIÓN

El arte del bordado ha servido para educar a las mujeres dentro del ideal femenino, pero también les dio una herramienta de resistencia a las limitaciones de la feminidad (Parker, 1984).

El comienzo del bordado activista en Latinoamérica no puede reducirse a un hecho particular. El arte de trabajar los textiles como trasmisión de saberes se remonta a mucho antes de la conquista europea, siendo el bordado una técnica utilizada por los pueblos originarios. Claro es el caso del pueblo mapuche, cuya historia es transmitida sobre soportes textiles, con intervención del bordado, y cuyas hacedoras son mujeres, las cuales transmiten sus conocimientos a las generaciones siguientes. A pesar de la riqueza de las producciones de bordado y de la maestría de las bordadoras, como ya mencionamos antes, el bordado es reconocido principalmente como técnica artesanal, doméstica y femenina, cuyo potencial artístico y comunicativo comienza a reconocerse recién a mediados del siglo xx.

El arte del bordado será legitimado en nuestra región de la mano de la cantautora chilena Violeta Parra, quien, en la década del 1960, realiza obras visuales bordando con lana sobre tela de arpillera. Estas piezas figurativas retratan motivos populares y religiosos, refieren a escenas de la conquista española, del pueblo mapuche, así como también a eventos cotidianos. La multidisciplinariedad de su trabajo y lo particular de sus arpilleras le valió el reconocimiento del mundo artístico, convirtiéndose en la primera mujer latinoamericana en exponer su obra en el museo del Louvre, con la muestra *Les tapisseries chiliennes de Violeta Parra. Peintures et sculptures*¹⁵, de 1964, tal como se narra en la página de Museo Violeta Parra de Chile. El trabajo de ella es señalado como disparador para que otras mujeres

¹⁵ Los tapices chilenos de Violeta Parra. Pinturas y esculturas.

chilenas comiencen a bordar arpilleras con diferentes motivos, siendo uno de los principales la necesidad económica.

Esta práctica, según explica más extensamente Agosin en su texto *Agujas que hablan: las arpilleras chilenas* (1985), será retomada en Chile tras el golpe militar a Salvador Allende en 1973. A partir del año 1974, las arpilleras comienzan a organizarse en talleres comunitarios, donde empiezan a bordar con lana sobre bolsas de papa o azúcar, con una doble premisa: en primer lugar, generar un ingreso económico para sostener a sus familias frente a la ausencia de sus maridos e hijos, desaparecidos por la dictadura; en segundo, denunciar estas ausencias, la violencia y la persecución del régimen de Pinochet. Plasman en sus obras las escenas del horror y los pedidos de justicia, transformando sus agujas en herramienta política, y sus obras, en manifiesto.

2. LOS PAÑUELOS DE LAS MADRES: EL BORDADO QUE MARCHA

En nuestro país, la primera manifestación que reconocemos como bordado activista llega de la mano de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Estas mujeres fueron quienes, por primera vez y para siempre, sostienen la resistencia contra la dictadura cívico-militar de los años setenta. El sábado 1.º octubre de 1977, durante la tradicional peregrinación católica a Luján, las Madres se colocan el pañal de sus hijos en la cabeza, para reconocerse entre la multitud. Nace así su mayor emblema: el pañuelo blanco (Comunicación Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2022).

Este pañal pronto se reconvirtió en el símbolo indiscutible de la lucha por los derechos humanos, el pañuelo blanco. En este pañuelo, cada madre bordó el nombre de su hijo y la fecha de su desaparición. Aquí, el bordado, aunque utilizado simplemente como herramienta, comienza a vislumbrarse como potencia discursiva; propio de lo femenino y del ámbito doméstico, sale a las calles a marchar en ronda, disputando la hegemonía discursiva reinante, denunciando la violencia. Hasta nuestros días, el pañuelo sigue siendo

símbolo de toma de posición política, y los pañuelos blancos de las Madres y Abuelas se continúan bordando con el reclamo “Aparición con vida de los desaparecidos”, construyendo colectividades que reconocen, abrazan y portan la lucha.

Si bien comencé esta investigación aseverando que los pañuelos de las Madres se inscribían en la historia del bordado argentino como experiencia activista y no artística, luego de desarrollar esta ponencia me queda preguntarme, en el futuro, si no hay posibilidades de reconocer en la creación de los pañuelos un gesto creativo y, en su perpetuidad, una obra artística. Si el arte tiene entre sus facultades la capacidad de generar contemplación, reflexión y cambio; si es en el arte donde se genera perpetuidad de los mensajes a través del tiempo, me pregunto si hay algo que haya generado más contemplación, reflexión y cambio, y que se haya sostenido como emblema, atravesando las barreras culturales y temporales, que los pañuelos blancos de las Madres de Plaza de Mayo.

3. LAS FLORES DEL MAL DE AMOR: EL BORDADO QUE EXPONE

Durante los años que median entre las décadas del sesenta y del noventa no hemos hallado aún registros de artistas que trabajen con el bordado como herramienta expresiva. El mundo del arte, en la Argentina de mediados de siglo a esta parte, se concentra en comenzar a legitimar obras textiles relacionadas, principalmente, con el tejido y el telar; dándole especial importancia al tapiz, crea el primer Salón de Tapices, en 1973, en el Museo Eduardo Sívori, el Premio María Calderón de La Barca para tapices, en 1974, y el Centro Argentino de Arte Textil, en 1977 y, finalmente, la sección de Arte Textil del entonces Salón Nacional de Bellas Artes, en 1978. Estos espacios son reticentes a albergar otro tipo de expresiones textiles, y no es hasta finales del siglo xx que incorporan, a sus certámenes, obras por fuera de la categoría del tapiz o el tejido.

Es recién en la década de los noventa cuando el bordado comienza a aparecer en obras emplazadas en espacios legitimadores. Como gran parte de la vanguardia de su época, será

la escena del Centro Cultural Rojas la que albergará las primeras obras de arte bordadas. Si bien varixs de lxs artistas pertenecientes a este círculo incursionaron en el uso de esta y otras técnicas textiles, el mayor exponente del arte bordado será Feliciano Centurión.

Centurión, nacido en Paraguay y formado como artista en la Argentina, proviene de una familia de costureras. Su contacto, desde pequeño, con las telas, los hilos y las agujas lo lleva a incursionar con textiles desde el principio de su obra, utilizando géneros novedosos e interviniéndolos con lo pictórico. Prontamente, comienza a trabajar interviniendo objetos textiles domésticos: cortinas, trapos, servilletas, fundas de almohada, delantales, frazadas. Las mantas se convierten en un lienzo recurrente que deja de intervenir para comenzar a confeccionar él mismo. Los textiles hechos para cuidar, para limpiar, para dar calor, se convierten en su obra.

En 1992, fue diagnosticado de VIH. La enfermedad, que ya se había ensañado con la escena del arte *queer* argentino, se llevaría a muchos de sus amigos, entre ellos a Liliana Maresca, también artista del Rojas. Feliciano empezó a relatar las ausencias y el deterioro de su salud bordando textos. “Quiero estar a la altura de mi trabajo. Bordar lo que pienso, lo que siento”, repetía.

La serie de obras *Las flores del mal de amor* está compuesta por pañuelos de tela blanca, donde se conjugan la imagen de una rosa y una frase. El bordado es, aquí, utilizado de manera consciente, como herramienta expresiva. A través de una materialidad “amorosa”, perteneciente al imaginario femenino, Feliciano trabaja desde la matriz decorativa con una premisa política.

La materialidad del bordado aplicada, además, en las piezas que Centurión realiza sobre objetos del mundo doméstico implica una intimidad que se expone en la obra. No solo el soporte, sino también la narración de amores pasados, sus ausencias, y la angustia que esto

provoca poner de manifiesto la tensión de algo privado, que es hecho público en la obra de arte.

En las rosas podemos leer una doble representación; por un lado, retoman la herencia de su espacio creativo, el Rojas, donde era común referirse al arte allí realizado y expuesto como “arte rosa”, como explica la autora M. Laura Rosa en su texto *Cuando la intimidad es política...* (2015), aludiendo justamente a la orientación sexual *queer* y disidente de sus artistas y producciones. Por otro lado, la fragilidad con la que es identificada la flor se pone en relación con la fragilidad del cuerpo, que se deteriora frente a la enfermedad. A su vez, trabajar sobre el VIH conlleva una lucha contra la marginalidad, la discriminación, la estereotipación, la falta de libertad sexual y de recursos materiales e intelectuales para hacer frente a la enfermedad, que forman parte del trasfondo ideológico en la obra de este artista.

El bordado es aquí una técnica que refleja temporalidad; legado de la infancia, de la labor maternal en su sostén y en su cuidado, las puntadas se cargan de recuerdo y de herencia. Pero, a su vez, la técnica del bordado, en sí misma, requiere un tiempo específico, caracterizado por la paciencia y la parsimonia. Para bordar hay que volver sobre las propias puntadas. Bordar es, en este caso, volver sobre el propio tiempo, indicar la vida y la cercanía con el final. El bordado documenta la resistencia del artista ante la fugacidad del tiempo. Las obras del último período de vida de Centurión utilizan el bordado como lenguaje para expresar, cuidadosa y reflexivamente, el dolor ante la muerte.

4. DORA MORGEN: EL BORDADO QUE GRITA

A partir de los años 2000, y particularmente del 2010 en adelante, el bordado comenzó no solo a recibir atención y aceptación en ciertos espacios artísticos, sino que resurgió como actividad artesanal de muchas mujeres. Las generaciones a las que el bordado no les fue impuesto como mandato volvieron a practicarlo, redescubriéndolo como herramienta

expresiva. Ciertas artistas, cuya exploración del textil las había llevado al bordado, como es el caso de Viviana Debicki, se consolidaron como precursoras y comenzaron a exponer su trabajo, pero también, y quizás más importante, a construir redes y grupos de “costurero abierto”. Congregaron alrededor de la práctica del bordado a mujeres y a disidencias, realizando talleres y rondas de bordado donde se intercambiaban no solo las agujas y los hilos, sino también las técnicas, las experiencias, los saberes y las vivencias de un pasado que vuelve sobre sí mismo, cargado de significado. Los recuerdos de abuelas, afanadas en labores de aguja interminables, se comparten. Los restos de ajueres heredados de bisabuelas costureras se desempolvan, se admiran y se reciclan. Se borda de nuevo la historia, las pérdidas, las ausencias, las necesidades, las demandas. Los gritos y también los silencios.

Dora Morgen Arte Colectivo nace en el 2016, días antes de la segunda marcha de NiUnaMenos. Analía Gaguín es su fundadora. El nombre del colectivo es un homenaje a su madre, Dora Morgenlender, víctima de una mala praxis ginecológica que la mantuvo dieciséis años en estado vegetativo. En sus convocatorias, Analía invita a mujeres y varones disidentes a bordar sobre pañuelos blancos de hombre, con hilo rojo, frases de violencias que hayan calado hondo en quien las escuchaba.

Estos pañuelos, que en esa primera convocatoria, y hasta el día de hoy, continúan llegando hasta Analía de todas partes del país, son cosidos por ella, ensamblados unos con otros, conformando banderas gigantes llenas de denuncias. Las rondas en las que se los realiza, y la forma en que se encuentran unos con otros en su circulación para componer un todo, sientan el carácter colectivo de estos bordados. Estos estandartes han sido portados a las marchas de NiUnaMenos, expuestos en museos y espacios culturales, colgados, en forma de intervención, en las rejas del Congreso Nacional. A su vez, es entonces que estas denuncias, provenientes de una historia de dolor íntima y personal, se plasman a través del bordado, técnica propia del ámbito doméstico, donde muchas de estas frases fueron dichas, y salen

juntos a la calle, a interpelar con su narrativa, desde la plaza, la marcha, el museo, tensionando nuevamente el ámbito público.

Las piezas de Dora Morgen se componen de retazos de historias que se plasman a través del bordado. La materialidad del pañuelo blanco retorna como lienzo límpido, pero también se afilia a la tradición denunciante de los pañuelos de las Madres. En este caso es el pañuelo de hombre, nuevo o usado, que tradicionalmente se bordaba para el marido, el padre o el hijo, donde se zurcen las frases más descarnadas y exponenciales de la violencia machista. En el hilo rojo, por otro lado, podemos leer, con una multiplicidad de significados, la sangre; la sangre que hereda la práctica del bordado, la sangre que se encuentra naturalmente imbricada en la vida de las mujeres; y también la sangre que corre con cada crimen de violencia doméstica, con cada abuso y violación, con cada femicidio, con cada compañera asesinada por la violencia patriarcal, muerta por la ausencia de las instituciones del Estado, que se desborda como una marea denunciante en estas obras.

En el trazo de estas frases no hay homogeneidad. Hay bordados ágiles y bordados parsimoniosos. Hay letras cursivas cuidadosamente delineadas y luego rellenas, y también hay mayúsculas de palitos en punto liso, o puntos cadena recién aprendidos. Hay bordados con el dorso prolijo y reversos llenos de nudos. Hay bordados fuertes y claros que ocupan todo el pañuelo, y también bordados chiquitos que parecen contar un secreto. Hay bordados que crecen a medida que hablan y otros que se empequeñecen en las puntadas finales, orgullo o vergüenza. Es aquí, quizás, donde reside una de las mayores riquezas de esta obra. Cada bordado pertenece a una mano diversa, y en esa mano hay una historia de relación con el bordado diferente. A través de las puntadas se vislumbra una bordadora. Es casi como una voz, con un tono, un color, una dicción y una presencia diferente. Aquí, el bordado no habla, pero dice. Y cuando dice, grita.

CONCLUSIONES

En este trabajo he intentado delinear una historicidad de la práctica del bordado activista en la Argentina. La investigación me ha presentado las dificultades de construir un marco teórico de abordaje. Asimismo, otras dificultades fueron la nulidad de un archivo concreto y el desafío de recolectar experiencias diseminadas en distintos campos y tiempos, que puedan inscribirse dentro de las características del género y la matriz de análisis propuesta originalmente. En la investigación, los casos y las experiencias que he reunido, y que no se agotan en esta ponencia, desbordan mis principales expectativas y plantean interrogantes para continuar pensando y desarrollando. Mi intención primera, de contribuir a consolidar un registro de esta práctica desde un ámbito y un lenguaje académico, es un gesto en el sentido de legitimar estas producciones no solo como objeto artístico frente a su histórico estatus de artesanía, sino también como objeto digno de estudio, como pieza fundamental de la historia del arte con perspectiva feminista.

Puedo afirmar que las características del bordado activista en la Argentina, tal como las planteé en un principio (el trabajo colectivo y la tensión de lo público vs. lo doméstico), pueden leerse como hilo conductor a través de estas obras, a pesar del tiempo que las separa y de las diferentes condiciones de su producción. Pero son nuevas las aristas que estos conceptos me han presentado en este desarrollo. Lo colectivo no es solamente la producción grupal, sino también la carga de una herencia generacional que condiciona y acompaña la práctica del bordado. La tensión de lo doméstico vs. lo público no se encuentra solo en el emplazamiento de la obra, sino que se manifiesta también en los contenidos, en la expresión de verdades íntimas, que se consolidan como denuncias sociales.

He descubierto, trabajando la selección de obras, cómo el bordado como lenguaje artístico está ligado no solo al activismo, sino mucho más de lo que yo creía, a la expresión del pesar y la violencia perpetuada hacia las mujeres y las disidencias a través del tiempo. Las obras que aquí he presentado se inscriben en una tradición de narrar la tragedia, la ausencia, el

dolor. Es en el bordado que converge el sufrimiento, pero en él también está la potencia de la cura. Liberarlo es sacarlo afuera, a la calle, es correr los límites de lo doméstico. Colectivizarlo es reivindicar el pasado, la carga; es bordar con otras, con las que bordaron antes. Zurcir es remendar. Bordar es volver sobre la herida, para sanarla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV. (1977) Artículos varios. *Tramemos* (tomo 1 a 50). CAAT.

Agosin, M. (1985). *Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas*. Wellesley College.

Arpilleras. Museo Violeta Parra. Recuperado de
<https://www.museovioletaparra.cl/categorias/arpilleras/>

Comunicación Asociación Madres de Plaza de Mayo. (7 de febrero de 2022). *45Años 45Hechos. El pañuelo blanco*. Disponible en <https://madres.org/2-el-panuelo-blanco/>

Corcuera, R. (2015). Arte textil del '60 al 2000. *Historia General del Arte en Argentina*, tomo XII. Academia Nacional de Bellas Artes.

Debicki, V. (2023). Entrevista personal, 13 de junio.

Parker, R. (1984) [2010]. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. I. B. Tauris.

Rosa, M. L. (2015). *Cuando la intimidad es política. Los artistas del Rojas y la cuestión de la sexualidad en el contexto del SIDA*. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Universidad Nacional de Catamarca.

*EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.3: PERSPECTIVA DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y
DIVERSIDADES: POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES*

Lo monstruoso y el *camp*: la representación perturbadora del cuerpo travesti en la novela *Plástico cruel*, de José Sbarra

Hernán Costa (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Según consigna Foucault (2010), el monstruo, desde la Edad Media, en la tradición jurídica y científica, es producto de la mezcla del reino animal con el reino humano. Esa mixtura de dos especies también es la mixtura de dos sexos y de diversas formas, que transgreden los límites naturales. Omar Calabrese (1994) retoma la idea de “lo monstruoso” como aquello que sobrepasa los límites y linda con la desmesura. Pero, además, hace hincapié en el valor negativo del monstruo, dada su excedencia espiritual y el estar asociado a lo deforme y a lo disfórico. Es así que se constituye un monstruo moderno, que desestabiliza el orden establecido, debido a su cruce hacia el umbral de lo ominoso y lo abyecto. Desde el siglo XIX, esto toma encarnadura en la figura del homosexual, enmarcado en su descenso del estatuto del ser social y relegado a una zona gris, de paria de los márgenes. Sin embargo, es a través de la estética *camp*, como manifestación del discurso *queer*, que tal estatuto de monstruo se resignifica e invierte su connotación negativa, para enrolarse en la reivindicación política de su instancia opresiva.

Tomando como corpus la novela *Plástico cruel*, de José Sbarra, se analizará de qué manera se representa al cuerpo travesti como encarnación de un monstruo político, que asume su

rol disruptivo. Por otro lado, se cotejará cómo se articulan los recursos temáticos, retóricos y enunciativos en función de dicha representación. Por último, se dará cuenta de los lazos que establece la novela, con un discurso reivindicativo, en pos de generar un constructo que, a través de la estética *camp*, revaloriza y resignifica la subjetividad de estos cuerpos, inscriptos en la disidencia sexual.

Palabras clave: Monstruo; Disidente; *Camp*; Travesti; Abyección.

Introducción

Un cuerpo que rebasa los límites de su configuración normativa y no acepta la regla establecida entra en una zona de riesgo y menoscabo. Por lo tanto, una sociedad que se aviene a conductas prefijadas aparta a todo aquello que le resulta amenazante. Es así que esos cuerpos, que se desmarcan de la “hegemonía de una matriz heterosexista” (Lozano, 2015, p. 25), quedan excluidos del contrato social.

Por otro lado, para el discurso dominante, los cuerpos deben respetar un orden, que responde a una asignación de patrones culturales. Estos delimitan su uso a prácticas hegemónicas y beatificadas por la higiene social y sus credos vinculantes. Por lo tanto, para sus defensores, el desorden de los mismos significa redefinir una región de caos e inquietud cultural. En este ámbito, de pureza y peligro, los “tabúes sociales instauran y preservan los límites del cuerpo” (Butler, 2002, p. 258). Es así que esta nueva concepción de la geografía humana, en términos de Foucault, apela a una heterotopía¹⁶ de la disfuncionalidad, la cual

¹⁶ La heterotopía, como la define Michael Foucault en *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (2010), sería un espacio diferente, de impugnación, un lugar heteróclito, como el espejo, el cementerio o el prostíbulo, donde uno es otro, ritualizando escisiones; en síntesis: las heterotopías conformarían contraespacios, lugares que están fuera de todos los lugares.

encara nuevas acciones performativas, que resaltan el valor del cuerpo como un texto independiente. Es por ello que estos cuerpos operan en contraposición a la noción de naturaleza humana, ya que borran la “ecuación naturaleza = heterosexualidad” (Preciado, 2011, p. 17).

El cuerpo travesti, según lo define Severo Sarduy (1987), es hipertélico, y acotarlo a una simple manifestación cosmética para acentuar su afeminamiento es ingenuo. Sarduy, además, sostiene que “sería cómodo —o cándido— reducir su *performance* al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer” (p. 91). Es así que su metamorfosis excede los límites para encarnarse en lo que Marlene Wayar (2021) define como “una apuesta al deseo de ser y hacer caso al propio deseo” (p. 30).

Por otro lado, dada su singularidad y su capacidad de mutación, el cuerpo travesti desafía la norma de lo humano, como señala Gabriel Giorgi (2014). Y es en esta oscilación entre lo humano y lo monstruoso que se entabla una lucha política, jurídica y epistémica, para afirmar la potencia de variación de estos cuerpos, que atenta contra la prédica de la eugenesia social.

Plástico cruel es una novela que narra el vínculo asimétrico entre Bombón, una travesti, y Axel, su amor chongo, un joven de 17 años tosco, criado entre chanchos. Axel, a su vez, está enamorado de una mujer *cis*, con cuerpo hegemónico, llamada Linda. Es así que se conforma un triángulo de pasión, desencuentro y soledad. Bombón, a través de su “diario”, es quien introduce la historia, al explicar los pormenores de su relación con Axel. Si bien la novela tiene una estructura narrativa fragmentaria, adolece de un narrador exterior a la diégesis. Al principio es a través de la voz de Bombón que podemos inmiscuirnos en el resto de los estatutos de personajes, es decir, cómo accionan y cómo se relacionan entre sí. Por otro lado, los monólogos de Bombón se intercalan con partes dialogadas y con pasajes líricos, que se titulan “señales de tránsito”.

Para este trabajo se seguirá la deriva de Bombón, no solo por ser uno de los personajes principales de esta historia, sino como encarnación de un monstruo político que se hace eco de su estatuto marginal al autodenominarse travesti, poeta y puta. Por eso, a través de su interrelación con los otros, Bombón, en términos de Marlene Wayar (2021), se piensa por fuera de la norma y, se reinventa “rompiendo toda relación con una condena a partir de la genitalidad” (p. 45). Por último, se dará cuenta de qué manera la estética *camp* se hace eco de un discurso reivindicativo, el cual desactiva una perspectiva conmisericordante hacia la travesti como una mutación errante y exonerada de su propia autoestima. Es por eso que se desacredita la visión patologizante de estos cuerpos disidentes que se encarnan como centro de protesta y ponen en cuestión el control de los dispositivos de poder.

UN CUERPO DISCORDANTE

Aunque el cuerpo de Bombón posee los atributos suficientes para atraer a Axel, su ser travesti la deshumaniza a la mirada de los otros. Los primeros diálogos entre Axel y Linda dan cuenta de que Bombón porta una mácula entre las piernas que la desacredita, la desmerece y la ralea como un ser anormal, en términos de Foucault (2010), “es la mixtura de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer es un monstruo” (p. 68). De modo que su devenir travesti en la novela es un correlato enunciativo entre el monstruo y su mácula. Bombón se inserta en una realidad que la relega a la situación de paria de los márgenes, cuyos amigos exóticos, y tan al borde como ella, dan sustento a la configuración de un mundo sórdido y descentrado. En este contexto, la estética *camp*, y su amor por lo no natural y el artificio, vehiculiza lo abyecto, es decir, aquello que es expulsado por el sistema social. Esta instancia de desvalorización del otro se configura a través de una serie de connotaciones negativas hacia esos seres discordantes, la cual se despliega a lo largo de la novela, como en el siguiente diálogo entre Axel y Linda:

—¿Qué clase de chica es Bombón?

- Es la clase de chica que puede ser un chico.*
- ¿Es lesbiana?*
- No, es travesti.*
- ¿Está operada?*
- Tiene tetas, buenas tetas.*
- Pero... ¿abajo?*
- Tiene huevos.*
- ¿Te acostaste con Bombón?*
- Me chupó la pija un par de veces.*
- ¿Por qué lo decís todo de la peor manera posible? (Sbarra, 2021, p. 24).*

Sin embargo, para determinar cómo se configura este estatuto de lo abyecto y lo desplazado en una sociedad es necesario distinguir la relación de dominio que se entabla entre aquellos cuerpos que plantean su disidencia sexual y aquellos otros que establecen una jerarquía de poder y amparo.

Dentro de este sistema de control binario, los cuerpos disidentes se reconocen a simple vista, se miden, descifran signos y comportamientos que les son propios, pero a su vez son objetos de burla y sojuzgamiento de la mirada panóptica de una sociedad ávida del control sobre el otro.

La configuración del homosexual masculino, a fines del siglo XIX, como un ser díscolo y pasible de punibilidad, recae por libre asociación en la figura de Oscar Wilde. Su escarnio y condena en la cárcel de Reading es un modelo que recalca hondo en un imaginario apto para el prejuicio y la sanción al diferente. Para Guy Hocquenghem (2009), “la sociedad capitalista fabrica lo homosexual como produce lo proletario, suscitando a cada momento su propio límite. La homosexualidad es una fabricación del mundo normal” (p. 23). Esto da pie a toda una casuística que sienta jurisprudencia para deshumanizar al homosexual, quitarle estatuto de persona y asimilarlo con la aberración y lo abyecto. Es así que esta dimensión ontológica

del paria social ligará a todo aquello que no se ajuste a la concepción heteronormativa a un estado de indefensión y apto para el escarnio público.

Como contrapartida, una poética que se inscribe en la disidencia sexual toma una postura crítica frente a los discursos que agravan a los cuerpos y que habilitan su menoscabo, al recurrir a términos injuriosos. Una manera es resignificar esos términos, a través de estrategias enunciativas que ponen en jaque aquellas convenciones sociales permisivas al insulto y, además, ponen de relieve una postura reivindicativa.

DEVENIR MONSTRUOSO

Un monstruo es un ser intimidante, un algo o cosa que, más allá de sus características humanoides, desestabiliza el orden, por la espectacularidad de su forma o por su estatuto de rareza. En su texto *La era neobarroca*, Omar Calabrese (1994) afirma:

Si reflexionamos en la etimología misma del nombre "monstruo", encontraremos dos significados de fondo. Primero la espectacularidad, derivada del hecho de que el monstruo se muestra más allá de una norma (monstrum). Segundo: la misteriosidad causada por el hecho de que su existencia nos lleva a pensar en una admonición oculta de la naturaleza, que deberíamos adivinar (monitum). Todos los grandes prototipos de monstruo, los de la mitología clásica, como el minotauro o la esfinge, son al mismo tiempo maravillas y principios enigmáticos (p. 107).

Pero ¿cuándo comienza a manifestarse un ser monstruoso? ¿Cómo se produce ese paso entre la estabilidad y lo inestable? Al ser el cuerpo social, a través de la normatividad imperante, quien define el grado de variación corporal entre lo que se considera lo natural, lo humano y lo monstruoso, también determina cuál es el umbral que separa a uno de otro.

Es así que el monstruo se configura con coordenadas en las que la otredad, lo prohibido y lo condenable son vectores importantes a tener en cuenta.

Por otro lado, Michael Foucault (2010) define al monstruo humano como “aquello que combina lo imposible y lo prohibido” (p. 61). Esta forma, al exceder sus límites naturales, no solo genera el rechazo de su contexto social, sino que se ubica en una zona de infracción a la ley. De alguna manera, se constituye un modelo ontológico que hace del disidente sexual una figura peligrosa y desestabilizadora del orden social.

En *Plástico cruel* se define al ser travesti como algo impropio a lo natural, no solo se destaca a Bombón como un otro singular, sino como un cuerpo disruptivo, pasible de cierta condena social dado su desajuste con la naturaleza humana. Uno de los primeros diálogos entre Bombón y Axel da cuenta de la impresión de este último al conocerla:

—*Todo hay que entenderlo al revés: sos un hombre, pero sos una mujer, y los insultos son pruebas de cariño.*

—*Me gustan los chicos que aprenden rápido. Mis amigos me llaman Bombón.*

—*¿Bombón?*

—*Sí, es una cosa que se come. Voy a presentarte a mis amigos.*

—*¿Son todos como vos?*

—*Sí, son todos poetas.*

—*Me refiero a sí...*

—*Hombres y mujeres normales... podría decirse así. Bueno, ¿somos amigos o no?*

—*Pero amigos, nada más (Sbarra, 2021, p. 70).*

Bombón desafía los modelos dominantes de lo agradable a la percepción. Por otro lado, su cuerpo, inscripto fuera de la norma, es una amenaza para la reproducción. Además, su discurso no se identifica con el estatuto de paria social, asume su ser monstruo desplazado, abyecto, como un objeto caído y arrojado a un mundo marginal, como se percibe en el siguiente párrafo:

No volveré a creer en el amor. Quizás exista el amor, pero no para mí. Soy un monstruo. No soy un monstruo. Esta noche pasará (Sbarra, 2021, p. 92).

Y es en ese umbral entre el animal y lo humano donde su cuerpo reproduce el ser atravesado por dispositivos que lo segregan. Al igual que otros cuerpos, como el de Micheline en *La Tour de la Défense*, el de Copi (2011), o el de Molina, en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, el cuerpo de Bombón subvierte el orden, y es expulsado hacia una errancia, hacia el no lugar del monstruo. En palabras de Gabriel Giorgi (2004):

Por esa cualidad excepcional el monstruo existe en una relación estrecha con fronteras territoriales: se hace visible en los confines, puesto que siempre viene de “otro lugar”, de un territorio desconocido y exterior. Su cuerpo, en su anomalía, despliega una frontera sobre la que se trazan en continuidad los límites de lo humano, de lo inteligible y de “lo común” y lo compartido: límites culturales, políticos y sexuales (p. 49).

En definitiva, la espectacularidad de Bombón delimita una frontera, una alteridad que inquieta y que incita a un resguardo del otro como primera impresión, ante la singularidad de un monstruo político, “con otros sentidos potenciales de la sexualidad” (Giorgi, 2014, p. 247).

CAMP, UNA MENTIRA QUE CUENTA LA VERDAD

Susan Sontag (1964), en sus *Notas sobre el camp*, despliega una serie de definiciones a modo de glosario estético, entre las cuales se muestra al *camp* como una sensibilidad huidiza, cuya esencia es el amor a lo no natural, a la exageración y al artificio. También destaca una concepción del mundo en términos de estilo epiceno, una sensibilidad que enaltece el gusto por lo inadecuado, por el ser impropio de las cosas, por su propia androginia y su afán por el artificio.

La estética *camp* demuestra una mirada socarrona y especular de la esencia de lo femenino, a través del “énfasis exagerado de acciones y gestos” (Meyer, 1994, p. 65). Además, hace una deconstrucción de ciertos discursos dominantes, por medio de una inversión del

sentido de aquellos patrones de patologización de las minorías sexuales y sus conductas fuera del orden.

Los cuerpos travestidos se hacen visibles a través de un nuevo estatuto de fuerza contestataria, que no se repliega ante la norma, manteniendo con relación al cuerpo social “un guiño de inquietante extrañeza, de relativa exterioridad” (Perlongher, 2008, p. 45). Es así que el *camp* es político y de impronta homosexual. Además, la mujer, hiperbolizada en diva de Hollywood o de ópera de Puccini, se transforma en el objeto de veneración y representación. Esta estrategia discursiva, lejos de apelar a la autoconmiseración, se erige como un acto reivindicatorio del individuo inadecuado y su cuerpo charolado.

Siguiendo la línea de acción reivindicatoria y en relación con lo *camp*, José Amícola (2000) señala que “la provocación *camp* lanza la condición *folle* a la arena como una caracterización que, aunque presuntamente negativa, termina significando la alabanza del perfil que parece denigrar” (p. 64). Esto es algo que está muy presente en las poéticas de Copi y Perlongher, sobre todo en los títulos de sus trabajos, como el texto dramático *L’Homosexuel ou la Difficulté des’Exprimer* (Copi, 2014), o el artículo “Nena, llevate un saquito” (Perlongher, 2008).

Y es así que estos cuerpos disidentes, al contraponerse a la norma, desafían los modos para hacerse visibles y ponen en jaque al binarismo genérico. Dan cuenta de esto las declaraciones de la poeta y *performer* trans Sussy Shock, transcritas por Gabriel Giorgi (2014), “Reivindico mi derecho a ser un monstruo” (p. 242).

En *Plástico cruel* conviven el melodrama y el absurdo como géneros absorbidos y degradados por un mundo desesperanzado, en donde lo *outsider* es la regla. El sentimentalismo idílico y desbordante de Bombón contrasta con el sinsentido vacuo de Linda Morris y su familia disfuncional. Por otro lado, Bombón pone de manifiesto, en su

decir, la diferencia entre el acto performático de hacerse mujer y la realidad fisiológica como polo opuesto.

De alguna manera pone de manifiesto el no identificarse con una mujer *cis*, quedando explícita una diferenciación en materia de género, como se evidencia en el siguiente soliloquio:

Cada vez que la plastificada desaparece, Axel me llama para drogarnos juntos. Nuestros encuentros terminan invariablemente con él, de pie, fumando un cigarrillo y yo, arrodillada, chupándole la pija. ¿Qué haría una verdadera mujer en mi lugar? Lo ignoro (Sbarra, 2021, p. 116).

Severo Sarduy, en uno de sus *Ensayos generales sobre el barroco*, resalta al travestismo por su carácter performático y por su capacidad subversiva de poner en marcha la reivindicación social. Las décadas del sesenta y del setenta son el caldo de cultivo para la cultura *camp*, al surgir como ícono emblemático la figura de la *drag queen*¹⁷.

Es así que la subversión *camp* se instala en las poéticas disidentes y contestatarias de la posdictadura argentina, como una manifestación del deseo homosexual, relegado por años a la sombra de los baños públicos y la calle.

UN CUERPO EN DISPUTA

Judith Butler (2002), en su texto *Cuerpos que importan*, señala que la teatralización de la indignación, frente a la inoperancia de las autoridades políticas en relación con el sida, se configura como “una alegoría en la recontextualización de lo *queer*” (p. 327). Sin embargo, la acción teatral, dentro de la política *queer*, tiene como paradigma del acto reivindicativo la

¹⁷ Término anglosajón más cercano al transformismo que a la travesti. *Drag queen* o *drag-queen* es el término utilizado para describir a un hombre que se viste y actúa como una mujer de rasgos exagerados, con una intención cómica, dramática o satírica.

gesta de Stonewall¹⁸, en junio de 1969. Allí surgen dos de las máximas figuras históricas del activismo LGTBQ+, que son Marsha P. Johnson y Sylvia Rivera¹⁹.

Si bien en *Plástico cruel* no hay una marca temporal de década, es a través de los diálogos de los personajes que se puede inferir en un período de posdictadura argentina como marco contextual. Es así que Bombón se muestra como una travesti y trabajadora sexual que se maneja con libertad y sin miedo por las calles de la ciudad. Si bien ella no se asume como activista ni está enrolada en ningún movimiento político, en cada uno de sus actos constitutivos se puede inferir una actitud reivindicativa de género, en especial frente a Linda Morris.

Por otro lado, Linda Morris, apodada *Plástico cruel* por Axel, no solo se configura como antagonista, ya que le disputa a Bombón el amor de Axel, sino que además está en las antípodas ideológicas y discursivas de ella. Ambas encarnan dos modelos contrapuestos de la representación de la identidad de género. Por un lado, Linda se asume como mujer *cis*, con todas sus prerrogativas y privilegios frente a la norma imperante y, por otro, Bombón asume su identidad travesti entre los márgenes, sin dejarse avasallar por la otra. Un ejemplo de ello se observa en el siguiente diálogo entre ambas:

—*Nadie tiene deseos equilibrados: o deseás someter o deseás ser sometida.*

—*Pero vos sos un auténtico revolucionario, porque desafiaste el tabú supremo de tus padres.*

—*Primero, Linda, hablame en femenino. Y segundo: no soy ninguna revolucionaria. Yo quería librarme de mis padres para atarme a un hombre que, además de protección, me diera placer.*

—*Pero desafiaste el tabú.*

—*Yo no desafié un carajo. Me vestí de mujer y el revuelo se armó solo* (Sbarra, 2021, p. 94).

¹⁸ La Revuelta de Stonewall consistió en una serie de manifestaciones espontáneas en protesta contra una redada policial que tuvo lugar en la madrugada del 28 de junio de 1969 en el pub conocido como Stonewall Inn, ubicado en el barrio neoyorquino de Greenwich Village.

¹⁹ Dos activistas icónicas del movimiento de liberación homosexual, del colectivo LGTBQ+.

Además, si uno se retrotrae a la primera escena de la novela, que transcurre en la Estación Central, Bombón está atenta a cualquier ataque verbal contra cualquier acto discriminatorio, como en su primer diálogo con Axel:

—*No me gustan los maricas.*

—*¿Dónde viste un marica con tetas, bebé?... Soy un travesti* (Sbarra, 2021, p. 9).

Butler, cuando aborda la deriva del término *queer* desde sus comienzos, señala que este opera como una práctica lingüística cuyo fin es avergonzar y humillar mediante el insulto a aquel sujeto que se muestra “raro”, afeminado o ligado al ser homosexual. Es así que, mediante la repetición continua de una acción performativa, esta prédica se difunde a lo largo de la historia, hacia aquellos que perturban una forma social. Por lo tanto, a través de los actos reivindicativos, se desvía o tuerce el uso de *queer* hacia una postura resistente al discurso hegemónico. “Marica” o “puto” son el equivalente español del término y su uso se encarna en el decir excluyente y patologizante del discurso hegemónico popular, tanto en el argot futbolero como en la protesta política. Es así que el término “puto” descarga su impronta soez en un ser execrable y pasible de todo insulto. Sin embargo, artistas de la talla de Copi (2015), en *La guerre des pédés*, o Batato Barea, en el espectáculo *La soledad del puto* (1990, citado en S/a, 2009), harán una reinversión semántica de dicho término, para desacreditar su significación negativa. Esto mismo se verifica en casi toda la poética de Sbarra, y especialmente en *Plástico cruel*, ya que Bombón se hace eco de un lenguaje intimidatorio al definirse como poeta y puta, travesti anárquica y feliz cuando le gritan vulgaridades.

Sin embargo, su cuerpo, como el de todos aquellos seres que desestabilizan la heteronormatividad, es pasible de la sanción social y el escarnio. Por lo tanto, su eventual exterminio sería un límite de la realidad a una representación no admisible para la percepción media. Además, dado su estatuto de peligro, la eliminación de estos cuerpos disidentes se presenta como una solución higiénica posible, como afirma Giorgi:

La homosexualidad proporcionó a la literatura argentina producida a partir de mediados de los 60 figuraciones de cuerpos alrededor de los cuales se replican retóricas, ideas, discursos en torno al exterminio, como si el cuerpo homosexual fuese una caja de resonancia de esos lenguajes —al mismo tiempo públicos y censurados, impersonales y llenos de autoridad— de la limpieza social y de la solución final (2004, p. 11).

Es así que Bombón asume su disparidad social a través de un cuerpo político, una representación a contramano de toda regla coercitiva y punitiva. En ese territorio liminal ese cuerpo se planta con la certeza que da el asumir su transformación como elección de vida, más allá del desafío que ello implica. Ella, junto con sus amigos, La Malco, Frula y Trespa, conforman una pléyade de seres discontinuos que da el sustento ominoso a un relato mordaz. Este ser a contramano de la norma conlleva a un ámbito en donde proliferan los significantes del desborde sexual, la transgresión y lo abyecto, que son el resultado de un manifiesto que fuga hacia el universo de los márgenes.

CONCLUSIONES

Bombón hace de su propia errancia no solo una forma de vida, sino un sustento de su impronta artística. A través de su autonominación como poeta y puta, se reactiva un manifiesto que jaquea a una normativa que se impone como prescriptiva de la consolidación del bien público y las buenas costumbres. *Plástico cruel* es un texto que se inscribe en la estética *camp*, en la que otros artistas como Copi, Puig o Perlongher, en décadas anteriores, han desarrollado para exhumar un lenguaje de culto cuyo código secreto la comunidad LGBTIQ+ atesora como bien propio e inescrutable.

Ella encarna a una especie de poeta maldita que se hace cargo de su estado de excepción, debido a su transgresión a la norma. Sin embargo, es en su cuerpo en donde se inscribe una disimetría que la excluye de la correspondencia amorosa de Axel. Es así que su única chance

de entrar en un juego erótico con su amado es convirtiéndose en un objeto de uso y descarga sexual, sin lugar para la autoconmiseración.

Por lo tanto, la representación de un cuerpo travesti perturba desde su propia encarnación de lo disidente, dado su carácter subversivo a toda norma regulativa. Es así que su singularidad puede rebasar el límite de lo admisible a una mirada escrutadora que se erige como guardiana de la norma. Esta mirada disciplinaria y sancionadora construye su discurso en torno a la reproducción biológica y a la higiene social. De ahí que estos cuerpos, en los cuales se entrelazan la cosmética y el devenir urbano, adquieren el estatus de enfermos, contra natura y contaminantes.

Es, por eso, que *Plástico cruel* se pone en consonancia con aquellos textos que exaltan la figura de la travesti como polo disidente y protagonista de la escritura. Por ello, se resalta su visibilidad a través de una pose de feminidad exacerbada, que vehiculiza lo obsceno y expone su sexualidad desafiante como campo de batalla del género. Además, al enmarcarse en la estética *camp*, apela a un modo procaz que dialoga intertextualmente con otras poéticas bastardas. Pero también, a través de la máquina discursiva de la contorsión de estos textos, emerge el contradiscurso que subvierte al canon literario. Al desarticular los viejos enunciados, se desacreditan sus postulados y se implantan nuevas capas de significación. Por lo tanto, se consolida una estrategia discursiva que rescata lo revulsivo, lo irrisorio y lo inadecuado, que imprime un sello disidente como matriz contraventora del devenir homosexual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amícola, J. (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Paidós.

Amícola, J. (2007). *El género en disputa*. Paidós.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.

Calabrese, O. (1994). *La era neobarroca*. Trad.: Ana Giordano. Cátedra.

Copi (2011). *Copi. Teatro 1, El día de una soñadora, La torre de la Defensa, La Noche de madame Lucienne, Una visita Inoportuna*, 1° ed. El Cuenco de Plata / extraterritorial.

Copi (2014). *Copi. Teatro 3, Eva Perón, El homosexual o la dificultad de expresarse y Las cuatro gemelas*. 1° ed. El Cuenco de Plata / extraterritorial.

Copi (2015). *Copi. La guerra de las mariconas*. 1° ed. El Cuenco de Plata / extraterritorial.

Foucault, M. (2010). *Los anormales*. Trad.: Horacio Pons. Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2010b). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Trad.: Víctor Golstein. Nueva Visión.

Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina*. Beatriz Viterbo.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura y biopolítica*. Eterna Cadencia.

- Hocquenghem, G. (2009). *El deseo homosexual*. Melusina.
- Lozano, E. (2015). *Sexualidades disidentes en el teatro: Buenos Aires, años 60*. Biblos.
- Meyer, M. (1994). *The Politics and Poetics of Camp*. Routledge.
- Perlongher, N. (2008). *Prosa Plebeya: Ensayos 1980-1992*, 1.ª edición. Colihue.
- Preciado, P. (2011). *Manifiesto Contrasexual*. Trad.: Julio Díaz y Carolina Meloni. Anagrama.
- Puig, M. (1999). *El beso de la mujer araña*. Seix Barral.
- S/a. (2009). Un espacio para jugar en serio. Sección *Home*. *Clarín*.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Fondo de Cultura Económica.
- Sbarra, J. (2021). *Plástico cruel*. Dagas del Sur.
- Sontag, S. (1964) [2012]. Notas sobre lo camp. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Debolsillo.
- Wayar, M. (2021). *Furia travesti. Diccionario de la T a la T*. Paidós.

*EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.3: PERSPECTIVA DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y
DIVERSIDADES: POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES*

24M: un análisis sobre la representación de la democracia en la animación colaborativa de RAMA

María Constanza Curatitoli (CONICET - Universidad Nacional de Villa María - Universidad
Nacional de Córdoba)
Caterina Niello (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: La práctica de animación en Argentina ha desplegado diversos recorridos y trayectorias, que consolidan una marca heterogénea de identidad dentro de las producciones latinoamericanas. En su vasto abanico de estilos, estéticas, narrativas y modalidades de producción, se identifica un corpus sustancial de obras que revisan, críticamente, acontecimientos y memorias de su historia reciente, tanto en clave autobiográfica como colectiva.

Este trabajo busca realizar una lectura de las producciones colectivas de la Red Argentina de Mujeres y Disidencias en la Animación (RAMA), más allá de las trayectorias individuales de sus integrantes. Su producción colaborativa versa en torno a temáticas de agenda sociopolítica actual, por lo que se propone un análisis para delinear, mediante la observación, descripción y comparativa del corpus, la dimensión poética y política de una acción colectiva específica. Las obras seleccionadas son animaciones, producidas y publicadas el 24 de marzo de 2023, en el marco de un nuevo aniversario del último golpe

cívico-militar, bajo la consigna “suelta de GIF animados” y con los lemas de #40añosdeDemocracia y #VisibilizandoMujeresYDiversidades.

Este análisis resulta útil para comprender las formas en que estas mujeres animadoras pueden intervenir en la narrativa animada contemporánea. Por otra parte, podrán advertirse distintas herramientas y procedimientos artísticos de la animación, que permitan abordar temáticas vinculadas a acontecimientos sobre la última dictadura militar.

Palabras clave: Animación; Memoria; Activismo artístico; Derechos humanos; Democracia.

Introducción

La Red Argentina de Mujeres y Diversidades de la Animación (RAMA) nació en 2018 con el interés de reunir a mujeres e integrantes del colectivo LGBTIQ+ que formen parte del ámbito de la animación nacional. Dentro de los objetivos de RAMA, se incluyen promover la igualdad de género en el ámbito laboral y analizar críticamente la visión sobre las identidades feminizadas en las obras animadas. Sus acciones van desde entrevistas a animadoras hasta participación en festivales, *spots*, y la realización de cortometrajes colaborativos, con la participación de más de 40 animadoras.

Para el 24 de marzo de 2023, a 47 años del último golpe cívico-militar y 40 años de democracia ininterrumpida en Argentina, RAMA realizó una acción conmemorativa, bajo la modalidad “suelta de GIF”²⁰, que recupera los rostros y las memorias de un grupo de mujeres, muchas veces invisibilizadas en los grandes relatos, que pujaron por la consolidación de una sociedad democrática en nuestro país. El objetivo de este trabajo es

²⁰ GIF (Graphics Interchange Format) es un formato gráfico digital utilizado ampliamente tanto para imágenes como para animaciones breves.

analizar, en esta acción en particular, cómo se ponen en juego los conceptos de arte y política de distintos autores y cuáles son las especificidades de la producción animada de RAMA.

LAS REDES DE ANIMADORAS, UN PUNTO DONDE ARTE Y POLÍTICA SE ENTRECROZAN

Arte y política se rozan y sostienen el uno a la otra porque ambos son formas de disenso y operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible, según postula la teoría de Jacques Rancière. Para el filósofo francés, la relación del arte con la política no es un pasaje de la ficción a lo real, sino una relación entre dos maneras de producir ficciones (Rancière, 2008). Las prácticas artísticas no son instrumentos en beneficio de una política exterior a la obra. Arte y política tienen en común “la distribución de lo sensible, modos de ver, decir, hacer, ordenamiento de objetos y cuerpos, asignación de lugares y funciones en relación con un orden social” (Capasso, 2018, p. 218). Pero el arte no se define como político por los mensajes y sentimientos que transmite sobre el mundo, estructuras o conflictos de la sociedad. Es político por la distancia que mantiene en relación con esos temas, por el tiempo y espacio que establece y por cómo divide ese tiempo y puebla ese espacio. En ese sentido, el arte deviene en político en la medida que genera nuevas configuraciones de la experiencia sensorial.

De manera similar a lo planteado por Rancière sobre el arte y la política como formas de disenso que reconfiguran el reparto de lo sensible, para Nelly Richard (2007), teórica cultural y crítica establecida en Chile, el arte puede producir una dislocación, tanto perceptiva como intelectual, es decir, que invita a reflexionar, pensar y problematizar. La autora enuncia que no es posible que “una obra sea política o crítica en sí misma, sino que se define en acto y situación” (Capasso y Bugnone, 2016, p. 141). En ese sentido, el arte crítico busca repolitizar la mirada del espectador y romper la unidireccionalidad de su experiencia. Sobre esto, la autora se refiere a dos cuestiones: por un lado, al afecto, dado

que el arte crítico apela a los sentidos y al deseo, y genera una afectación; y por otro, al efecto, lo que produce activamente la obra en el espectador. A su vez, en lo planteado por Richard, una práctica crítica debe “desinocentar la mirada”, generar rupturas en los mensajes hegemónicos y “en las formas constituidas oficiales de representar el mundo” (Capasso y Bugnone, 2016, p. 140).

A estas perspectivas se incorpora la noción de *activismo artístico*, de Boris Groys, en tanto permite pensar la práctica artística “como arena y medio de la protesta política del activismo social” (2016, p. 55). Sobre las relaciones entre el activismo y el arte, Groys señala lo siguiente:

El activismo artístico trata de cambiar las condiciones de vida en las zonas subdesarrolladas económicamente, quiere producir preocupaciones ecológicas, ofrecer acceso a la cultura y a la educación para las poblaciones de los países pobres [...] Los artistas que hacen activismo artístico quieren ser útiles, cambiar las cosas, hacer del mundo un lugar mejor, pero, al mismo tiempo, no quieren dejar de ser artistas (2016, p. 55-56).

Si bien la lectura sobre las obras animadas realizadas en la suelta de GIF puede inscribirse bajo un enfoque activista, es importante el señalamiento de Groys cuando propone —siguiendo la tradición teórica marcada por Benjamin y Debord— no desatender los posibles problemas que puedan acechar en torno a una mera esteticidad o espectacularidad de las temáticas abordadas en las obras (2016, p. 56). En el caso específico del GIF animado, y su publicación en redes sociales, se inserta un posible problema ligado principalmente al carácter efímero, y a la vez masivo, del formato y su medio de difusión. Ahora bien, la lectura de la suelta de GIF en su conjunto, producidos en el marco de esta acción específica, apunta a identificar la dimensión crítica en torno a la imagen digital-animada y los efectos políticos que posibilitan su producción y su circulación.

Por último, si bien distintos autores han estudiado la relación entre arte y política desde diversos enfoques, se considera fundamental tomar paulatinamente una distancia prudente de las teorías internacionales, para dejar de tomar “lo latinoamericano” como categoría pasiva y convertirla en “diferencia diferenciadora” (Richard, 2007, p. 93): construir una categoría de “lo latinoamericano” para los estudios de animación, que tome la iniciativa de enunciarse a sí misma y permita escapar del binarismo centro-periferia (la periferia latinoamericana respecto a las teorías y prácticas metropolitanas del centro), que posibilite imaginar y habitar los pliegues dinámicos y móviles de la intersticialidad (2007, p. 93). Resulta urgente incorporar a la práctica y el pensamiento sobre animación dentro del cuerpo de estudios críticos y culturales en la región, para ubicar preguntas sobre los problemas y las potencialidades que trae consigo lo animado como práctica y campo disciplinar en relación con estas temáticas.

¿Cómo se puede, entonces, trasladar estas concepciones del arte político-crítico y la práctica artística activista al campo de la animación argentina? Con un creciente interés en mejorar la equidad de género en la industria, en aumentar la visibilización de las producciones realizadas por mujeres, miembros de los colectivos LGBTIQ+, pueblos originarios y afrodescendientes,

y ante la lentitud en la implementación y efectivización de políticas públicas que tiendan a revertir estas condiciones históricamente perpetuadas, irrumpen en la escena audiovisual diversas agrupaciones colectivas y organizaciones de raíz independiente, plural y feminista con el objetivo de visibilizar y dar lugar a nuevas voces, nuevas imágenes y nuevas formas de trabajo. Dentro del campo de la animación, la conformación de la Red Argentina Mujeres de la Animación —RAMA— se constituye en hito fundacional de un nuevo modo de mirar el mundo desde el hacer animado (Curatitoli, 2020, p. 174).

Como temáticas principales, pueden mencionarse diversas obras que toman problemáticas sociales o que afectan particularmente a estos colectivos. Sin embargo, siguiendo el enfoque de los autores hasta aquí presentados, el arte no es político ni crítico en sí mismo solo a partir de las temáticas tratadas, así como tampoco pierde su estética por el hecho de ser político. Algunas de estas dislocaciones y disensos pueden generarse desde los modos de producir arte. Internacionalmente, existen distintas redes y organizaciones de animadores que comparten objetivos, lemas y luchas, pero las de mujeres, y las latinoamericanas en particular, tienen dificultades adicionales.

RAMA propone la realización de obras animadas de carácter horizontal y colaborativo; estas obras, además de tratar temáticas políticas, también surgen como respuesta a las dificultades económicas a la hora de financiar proyectos audiovisuales en la región. En relación con los modos de hacer colectivo, se considera pertinente establecer una diferencia entre lo *participativo* y lo *colaborativo*. Lo participativo, si bien puede contener elementos de lo colaborativo, no se caracteriza por tener una marcada posición sociopolítica en sus contenidos y solo una etapa del proceso o varias son abiertas; sin embargo, las decisiones de la producción son cerradas y verticales. Por otro lado, lo colaborativo se presenta ligado a comunidades, con involucramiento de todos sus actores en las decisiones de manera horizontal, con la enunciación de un yo colectivo y, además, fuertemente ligado a causas sociales (Niello, 2021). De esta manera, se puede advertir que las producciones colaborativas de RAMA generan una dislocación y un disenso respecto a las concepciones de autoría que, además de tratar temáticas políticas, tienen una forma de producción crítico-política.

24 DE MARZO Y VISIBILIZACIÓN DE MUJERES QUE HICIERON Y HACEN A LOS CUARENTA AÑOS DE DEMOCRACIA

En distintas fechas conmemorativas relacionadas con la búsqueda, defensa y consolidación de derechos, RAMA realiza y difunde distintas acciones colectivas²¹, usualmente mediante la creación de animaciones breves. Para el 24 de marzo de 2023, se llevó a cabo una “suelta de GIF animados” (publicación de GIF en redes sociales), a cuarenta y siete años del último golpe cívico-militar y cuarenta años de democracia ininterrumpida. Una acción similar se había realizado el 24 de marzo de 2021, con la temática #PlantamosMemoria, que acompañaba el lema de una campaña nacional de plantación de árboles y difusión de las acciones por redes sociales. La actividad del año 2021, impulsada por organismos de Derechos Humanos, en el marco del distanciamiento social preventivo y obligatorio (DISPO) provocado por la pandemia COVID-19, tenía como propósito plantar 30 000 árboles nativos en todo el territorio nacional como un acto de “memoria y futuro”²².

A diferencia de la primera campaña, la acción del año 2023 no siguió un lema propuesto en agenda a nivel nacional. Si bien continuó en la línea de conmemorar los cuarenta años de democracia, la Red se propuso, específicamente, honrar y divulgar a mujeres y diversidades que construyeron y construyen la democracia. Bajo los *hashtags* #40AñosDeDemocracia y #VisibilizandoMujeresYDiversidades se publicaron, en la fecha, los retratos animados de diez mujeres: Otilia Acuña, Azucena Villaflor de De Vincenti, Adriana Calvo, Mónica Brull, María

²¹ Algunas de las acciones impulsadas por la RAMA consistieron en la realización de múltiples GIF animados sobre temáticas tales como 8M (8 de marzo, Día Internacional de la Mujer), Ni una menos (3 de junio, Marcha en contra de la violencia contra las mujeres), Nunca más (24 de marzo, Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia), Trabajadoras (1.º de mayo, Día Internacional de los Trabajadores) y Hagan lugar (Implementación del cupo 50/50 y paridad de género en la industria audiovisual) (Curatitoli, 2020).

²² “A 45 años del golpe genocida, plantamos memoria”, recuperado el 17 de agosto de 2023 en <https://www.abuelas.org.ar/noticia/a-anos-del-golpe-genocida-plantamos-memoria-1425>

Cristina Balán, Ana María Acevedo, Milagro Sala, María Belén Correa, Nilda Eloy y María del Carmen Verdú.

En línea con las lógicas del formato GIF, ninguna de las animaciones cuenta con banda sonora. En la publicación de cada una ellas se incluyen —en el cuerpo del texto del posteo— una minibiografía de la persona retratada, el crédito a la realizadora y un texto-manifiesto, de autoría grupal: “Desde Rama creemos vital honrar y divulgar a quienes construyen la democracia en cada una de sus acciones. A cuarenta y siete años del golpe cívico-ecclesiástico-militar, hoy honramos a mujeres y diversidades que hicieron y hacen mucho por nuestra democracia actual. Luchadorxs argentinas que construyeron y pelearon por nuestros derechos!”²³. Algunas publicaciones, aunque no todas, incluyen los *hashtags* #24m o #verdadmemoriayjusticia. Por otro lado, el formato de las biografías varía de una a otra, tanto en su extensión como en la cercanía enunciativa, ya que en algunos casos se hace referencia a apodos cariñosos de la persona retratada o se brinda la información a modo de relato de vida, mientras que en otros se hace de una manera más distante y menos coloquial.

Los estilos y técnicas de cada uno de estos retratos animados varían entre sí, y no hay elementos unificadores, como estilo de trazos o una paleta de color en común. Esta diversidad es una característica notable en las producciones de RAMA, tal como se despliega en los cortometrajes de creación colectiva *Veo veo* y *En boca de todas*. La mayoría de las animaciones están realizadas con técnicas digitales 2D, aunque algunas realizadoras utilizan técnicas mixtas o tradicionales como el *cut-out*²⁴. El grado de complejidad de las obras también varía: en algunos casos se trata de la grabación de pantalla (*screen-recording*) y un posterior *time-lapse* del proceso de ilustración digital, mientras que, en otros, los retratos se

²³ Las publicaciones pueden encontrarse en la cuenta de Instagram de RAMA:
<https://www.instagram.com/rama.animadas/>

²⁴ La animación con recortes o *cut-out* se realiza fotografiando de manera cenital figuras planas sobre una superficie.

animan con el abrir y cerrar de ojos de las mujeres, o los esbozos de una leve sonrisa. Los cabellos se mueven al viento, la bandera del orgullo trans flamea de fondo, o un rostro se convierte mediante *morph* en la Pirámide de Mayo, uno de los símbolos que identifica la lucha de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. No se presentan diseños de movimiento complejos o que respondan a gran parte de los principios básicos de la animación (Johnston & Thomas, 1981) como aceleración y desaceleración, anticipación, aplastar y estirar o diseño de arcos. Sin embargo, puede percibirse una puesta en escena (algunas veces más austera y minimalista, otras con composiciones de figura y fondo que ocupan la totalidad del cuadro) que incorpora acciones secundarias, capaces de dotar de un carácter orgánico en la expresión de estos retratos. Más que un diseño de animación, los GIF proponen reivindicar una idea de *retrato vivo*. Para ello, adquiere relevancia el uso expresivo y singular del trazo, con su pasaje de fino —a modo de boceto— a definido —la consolidación del retrato en cuadro—, el uso económico y simbólico del color, con la incorporación paulatina sobre siluetas en blanco y negro o la vibración generada por sucesión de distintos fotogramas coloreados sobre superficies plenas de color (en la ropa o el cabello de estas mujeres). Se trata de animaciones limitadas, construidas por pocos fotogramas, pero que se sustentan en distintos recursos visuales para poner en relieve el rasgo vital de cada una de las mujeres que representa.

Para dar cuenta de la importancia, en términos políticos, de la selección, se sintetizan las biografías de las personas homenajeadas:

- Otilia Acuña, retratada por Claudia Ruiz (Santa Fe, 1920-): Integra Madres de Plaza de Mayo desde su conformación y es una luchadora contra la impunidad, por la justicia, la democracia, la memoria y la verdad. Es la madre de Nilda Elías, una docente, militante social y política, del barrio Santa Rosa de Lima, asesinada por una patota de las fuerzas conjuntas en la vereda de su casa, ante la mirada de sus tres

hijos y ante la propia Otilia. El mensaje que siempre deja en los actos a los que asiste históricamente es “la única lucha que se pierde es la que se abandona”²⁵.

- Azucena Villaflor de De Vincenti (Buenos Aires, 1924-1977), retratada por Noris Malvestiti: En 1976, luego del secuestro y desaparición de su hijo Néstor y de su nuera Raquel, comenzó una búsqueda en dependencias y ministerios; en esos lugares conoce a otras mujeres que, como ella, buscaban a sus hijos, y deciden organizarse para caminar alrededor de la Plaza de Mayo. El 10 de diciembre de 1977, Día de los Derechos Humanos, las Madres logran publicar una solicitada en los diarios; esa noche, Azucena es secuestrada de su domicilio en Avellaneda y llevada a la ESMA²⁶.
- Adriana Calvo (Buenos Aires, 1947-2010), retratada por Paola Becco: Sobreviviente del “Pozo de Banfield”, durante la última dictadura militar, dio a luz a su hija Teresa estando en cautiverio. Su testimonio, en 1985, abrió el juicio a la junta militar. Fue dirigente y cofundadora de la Asociación de Ex-Detenidos Desaparecidos (AEDD), que jugó un papel preponderante para la apertura de los juicios luego de las leyes de obediencia debida y punto final, y logró la condena de Etchecolatz (2006)²⁷.
- Mónica Brull, retratada por Merion Lomari: En 1975 empezó a militar en un grupo de personas con discapacidad, que se llamaba Frente de Lisiados Peronistas (FLP), que realizaba tareas sociales y vecinales para otras personas con discapacidad. Para los militares se trataba de una iniciativa peligrosa, fue la tercera ley que derogaron después del golpe de Estado. Estaba embarazada cuando la secuestraron y la

²⁵ Retrato animado de Otilia Acuña, realizado por Claudia Ruiz, en RAMA
<https://www.instagram.com/p/CqLHwSUvShX/>

²⁶ Retrato animado de Azucena Villaflor de De Vincenti, realizado por Noris Malvestini, en RAMA
<https://www.instagram.com/p/CqLI1ZfNF-8/>

²⁷ Retrato animado de Adriana Calvo, realizado Paola Becco, en RAMA
https://www.instagram.com/p/CqLK5_op8_2/

llevaron a “El Olimpo”. Como consecuencia de los golpes, castigos y tratamiento al que se la sometió, Mónica perdió su embarazo. Fue partícipe de varios juicios como testigo²⁸.

- María Cristina Balán (Santa Fe, 1951-2019), retratada por Sofía Yossen: Buscó a su hija durante diez años, desde que desapareció de la esquina de 25 de Mayo y Suipacha, en el centro de la ciudad. Denunció a viva voz que a su hija “se la llevó una red de trata”²⁹. Falleció sin haber encontrado a su hija.
- Ana María Acevedo (Santa Fe, 1987-2007), retratada por Nahir Franco: El Estado santafesino le negó la realización de un aborto terapéutico para poder hacerse el tratamiento de un cáncer de mandíbula que padecía. A casi 16 años de la muerte de Ana María, su nombre sigue siendo bandera y estandarte de lucha³⁰.
- Milagro Sala (Jujuy, 1964), retratada por Laura Bondel: Dirigente política, social e indígena, líder de la Organización Barrial Túpac Amaru y presa política desde 2016, a causa de una persecución judicial encabezada por el gobernador de la provincia de Jujuy, Gerardo Morales³¹.
- María Belén Correa (Buenos Aires, 1973), retratada por Lucía Panelo: Activista travesti argentina por los derechos del colectivo LGBTIQ+. En 1993 fundó, junto con Claudia Pía Baudracco y con otras activistas, la Asociación de Travestis de Argentina,

²⁸ Retrato animado de Mónica Brull, realizado por Merion Lomari, en RAMA
<https://www.instagram.com/p/CqLLQ3fMZ7C/>

²⁹ Retrato animado de María Cristina Balán, realizado por Sofía Yossen, en RAMA
<https://www.instagram.com/p/CqLN9QDgNU3/>

³⁰ Retrato animado de Ana María Acevedo, realizado por Nahir Franco, en RAMA
<https://www.instagram.com/p/CqLOoVPM2BV/>

³¹ Retrato animado de Milagro Sala, realizado por Laura Bondel, en RAMA
<https://www.instagram.com/p/CqLPZ1Gunm-/>

que posteriormente pasaría a llamarse Asociación Travestis Transexuales Transgéneros Argentinas (ATTTA). Fundadora del Archivo de la Memoria Trans³².

- Nilda Eloy (Buenos Aires, 1957-2017), retratada por Carla Gratti: Fue una importante integrante de la Asociación Ex-Detenidos Desaparecidos (AEDD). Pasó por seis campos de concentración del Circuito Camps, entre 1976 y 1979. Testigo clave en el juicio contra el genocida Miguel Etchecolatz³³.
- María del Carmen Verdú (Buenos Aires), retratada por Camila Mariotti: Militante antirrepresiva, se recibió de abogada en la UBA, en 1983, y se especializó en derecho civil y penal. Formó, con un pequeño grupo de compañeros, la “Asociación Amuayu por los derechos humanos” (“Los que van”, en mapuche). Constituyó también la Coordinadora contra la Represión Policial e Institucional (CORREPI)³⁴.

La elección de personas a retratar no es arbitraria, dado que contempla una diversidad de mujeres y colectivos de Argentina, y respeta el carácter federal al que adscribe la Red: activistas por la memoria y los derechos humanos, pueblos originarios, identidades travesti-trans, personas con discapacidad, entre otros. La imagen de rostros y el recuerdo de sus biografías no solo retoma datos históricos, sino que hablan del presente, de lo que sigue vivo de sus luchas o los activismos que continúan llevando a cabo en la actualidad. En su texto “Desbordes. Estéticas descoloniales y etnografías feministas post-heroicas”, Karina Bidaseca (2018) menciona que las mujeres del sur son narradoras de sus propias vidas, algunas veces a partir de la (re)escritura de otras mujeres. Esta acción colectiva de RAMA trata de una de esas (re)escrituras, pero no cae en lo que la autora llama como *retóricas*

³² Retrato animado de María Belén Correa, realizado por Lucía Panelo, en RAMA
https://www.instagram.com/p/CqLPtGUMc_2/

³³ Retrato animado de Nilda Eloy, realizado por Carla Gratti, en RAMA
<https://www.instagram.com/p/CqLSzSuMOfE/>

³⁴ Retrato animado de María del Carmen Verdú, realizado por Camila Mariotti, en RAMA
<https://www.instagram.com/p/CqLbo3GJEiP/>

salvacionistas, desde una narrativa que elimina los rastros de contemporaneidad. Es una acción que habla en presente, generada por un grupo diverso, desde una perspectiva transversal y anticolonialista. En ese sentido, este grupo sigue la descripción realizada por Bidaseca sobre las artistas feministas contemporáneas: transforman el arte “redefiniendo los espacios de lo público y privado, apelando a las discusiones teóricas de la interseccionalidad entre raza/género, promovidas por el feminismo negro desde los años sesenta, como aquellas ligadas a las disidencias sexuales en los años ochenta” (2018, p. 167).

Richard reconoce que la memoria histórica en tiempos de postdictadura tiene una problemática y es la de “evitar tanto la petrificación nostálgica del ayer en la repetición de lo mismo como la banalización del recuerdo del pasado como oferta y novedad transicionales” (Richard, 2021, p. 34). Sobre esto, agrega lo siguiente:

Para desbloquear el recuerdo del pasado que el dolor o la culpa encriptaron en una temporalidad sellada, deben liberarse diversas interpretaciones de la historia capaces de ensayar, a partir de las múltiples fracciones desconexas de una temporalidad conflictiva, nuevas versiones y reescrituras de lo sucedido que trasladen el suceso hacia redes inéditas de inteligibilidad histórica. No se trata, entonces, de dar vuelta la mirada hacia el pasado de la dictadura para grabar, en nombre de las víctimas, la imagen contemplativa de lo padecido y lo resistido en un recuerdo mítico, sino de abrir fisuras en los bloques de sentido que la memoria crítica nunca puede considerar finitos ni definitivos (Richard, 2021, p. 37).

Para abrir esas fisuras, la autora plantea que el audiovisual tiene la posibilidad de generar nuevos “montajes de sentido”, a partir de descentramientos del canon, beneficiados por los aportes de las teorías críticas (como el feminismo y el poscolonialismo). Así, se “resignifican memorias e identidades desde el punto de vista de lo minoritario, lo subalterno y lo periférico” (Richard, 2021, p. 192). Siguiendo este enfoque, la acción de RAMA genera una

ruptura, al incluir dentro del discurso de la memoria a corporalidades y experiencias que no suelen aparecer en el discurso oficial.

Por otro lado, la elección del género retrato, que cuenta con años de historia en el mundo del arte, funciona en las animaciones como una fuerte interpelación al espectador: esos rostros lo miran, parpadean, le sonríen y luego dejan de hacerlo. El semiólogo Iuri Lotman plantea que el retrato aparece también como un doble espejo: “en él el arte se refleja en la vida y la vida se refleja en el arte. Al mismo tiempo, intercambian sus puestos no solo los reflejos, sino también las realidades” (Lotman, 2000, p. 42). Al mismo tiempo, estas animaciones generan nuevos montajes de sentido que asocian símbolos como la bandera de los pueblos originarios y la bandera del orgullo trans a la idea de democracia, construyendo así nuevas tramas y lecturas sobre el pasado y el presente, conjugados en un mismo plano.

Sobre los retratos, resulta interesante recuperar la noción de “rostrificación” de la imagen en los documentales latinoamericanos contemporáneos sobre dictaduras, que plantea Gonzalo Aguilar. A diferencia de los documentales políticos de la década de los setenta, donde el acercamiento con la cámara a las calles y a los cuerpos era sobre la idea de lo colectivo, que construía un significante “pueblo” desde un andar que no se pensaba como individual, el autor plantea que en esta nueva filmografía toman relevancia los rostros, los gestos, el reposo y la subjetividad (Aguilar, 2015, p. 143). Cabe destacar que Aguilar siempre va a hablar del cine pensando en el cine de acción real, ya que, para su producción teórica, el lenguaje de la animación está invisibilizado y reducido únicamente a la rúbrica del “dibujo animado” como práctica menor. Por tal razón, se apunta a reconfigurar estas lecturas para ubicar al lenguaje animado en el entramado del pensamiento crítico sobre el audiovisual.

En estas producciones animadas se ve cómo, desde la sensibilidad ante ciertos gestos, son llevadas a cabo operaciones estéticas y fuertemente poéticas en torno a las posibilidades del lenguaje, que enriquecen y complejizan las lecturas desde lo individual hacia lo colectivo. Esa potencialidad latente en el *retrato vivo* que generan estos GIF animados

produce una disrupción y un extrañamiento sobre la memoria, para habilitar una nueva memoria colectiva en tiempo presente. En algunos casos, esa disrupción tensiona a la memoria pretérita del retrato en blanco y negro, propia, por ejemplo, de los retratos de personas desaparecidas, al incorporar identidad a color y desfamiliarizar un significante “que se sale de lo ya-visto” (Richard, 2017, p. 144). A su vez, estas obras permiten pensar en un modo particular de la animación de construir una imagen artística, expresiva y política, capaz de aportar nuevos sentidos sobre el pasado y el presente desde historias e identidades singulares, recuperando el recuerdo y el soporte de imágenes estáticas, para brindarles la energía vital de un nuevo gesto.

CONCLUSIONES

A partir de lo desarrollado, se puede advertir que, ante una multiplicidad de herramientas y procedimientos artísticos, la animación se presta como superficie de inscripción sensible que brinda espacio para lo subalterno al permitir abordar temáticas vinculadas a la memoria y la democracia, de una manera que genera rupturas en los discursos oficiales, volviéndose crítico-política. La acción colectiva de RAMA que aquí se analiza se presenta como una obra de disenso, en términos de Rancière, no por la temática que desarrolla, sino por su modo de producción colaborativa, que desafía lo comercial y es contestataria respecto a las ausencias de financiamiento. Las obras de este corpus crean fisuras en las formas y las narrativas hegemónicas; asocian a los discursos de la democracia a personas y símbolos que comúnmente no se encuentran asociados y producen nuevas lecturas respecto a la memoria: no se trata de una historia pasada y petrificada, sino de un proceso en construcción, donde pasado y presente se articulan para reconfigurar nuevos efectos de sentido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Fondo de Cultura Económica.
- Bidaseca, K. (2018). Desbordes. Estéticas descoloniales y etnografías feministas post-heroicas. *Epistemologías del Sur / Epistemologias do Sul*. CLACSO/Coimbra, CES, 165-181.
- Capasso, V. (2018). Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière. *Estudios de Filosofía*, 58. 215-235.
- Capasso, V. y Bugnone, A. (2016). Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latino-americano. *Hallazgos*, 13(26), 117-148.
- Castillo, R. A. H. (2018). Algunos aprendizajes en el difícil reto de descolonizar el feminismo. *Epistemologías del Sur / Epistemologias do Sul*, Buenos Aires. CLACSO/Coimbra, CES, 313-346.
- Curatitoli, M. (2020). Representaciones de feminidades en la animación contemporánea. Una mirada sobre *Mademoiselle Kiki et les Montparnos* y *En boca de todas*. *TOMA UNO*, 8. 169-182. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30777>
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra.
- Lotman, I. (2000). El retrato. *La semiosfera: Semiótica de las artes y de la cultura*, III. Universitat de València, 23-47.
- Niello, C. (2021). Poéticas de la colaboración: la animación de mujeres en red, en Siragusa, C. y Curatitoli, M. (Comp.). *Actas del VII y VIII Foro Académico Internacional sobre Animación - XI y XIII Festival Internacional de Animación de Córdoba - ANIMA 2021 - ANIMA 2023*, 1.^a ed., Villa María. Universidad Nacional de Villa María. [En prensa].

Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Manantial.

Richard, N. (2007). *Fracturas en la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI.

Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencias*. Palinodia.

Richard, N. (2017). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*.
EDUVIM.

Richard, N. (2021). *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly
Richard: 1986-2020*. CLACSO.

Thomas, F. & Jonhston, O. (1995). *The Illusion of Life: Disney Animation*. Disney Editions.

*EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.3: PERSPECTIVA DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y
DIVERSIDADES: POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES*

Reflexiones en torno a prácticas estéticoafectivas del Taller de bordado en el Museo de la Historia Urbana

María Alicia Deymié Terzi (Museo de la Historia Urbana)
María Fernanda García Alonso (Museo de la Historia Urbana)

RESUMEN: El presente trabajo en desarrollo parte de interrogantes originados en los encuentros llevados a cabo en el Taller de Bordado del Museo de la Historia Urbana (MHU) inserto en la capital sanjuanina. Estos cuestionamientos giran en torno al contenido político y subversivo de microacciones estéticoafectivas, al alcance de las prácticas artísticas como herramientas emancipatorias, a cómo aporta a la intimidad el lenguaje del bordado, a cómo contribuyen los ejercicios de lectura y reflexión en el desarrollo de procesos subjetivos y si es posible gestar cambios en lo individual a partir de estos encuentros colectivos, y viceversa.

Las prácticas visuales están enmarcadas en el concepto de estética asociada con las percepciones de nuestro entorno y con las problemáticas presentes en la cotidianidad, como punto de partida del proceso creativo, crítico y reflexivo. Es por esto que proponemos la problemática del binomio artevida como eje transversal. Dichas prácticas se desarrollan en un entorno público, entendiendo este como espacio de empoderamiento y propendiendo a la apropiación de las participantes como sujetxs políticxs activxs.

Palabras clave: Política; Estético-afectivo; Museo; Taller; Bordado.

Introducción

Las reflexiones surgidas en torno a prácticas estéticoafectivas en el MHU nacen de interrogantes originados a partir de los encuentros llevados a cabo en el Taller de Bordado del Museo de la Historia Urbana (MHU), institución perteneciente al municipio de la capital de San Juan. Aquí, en 2022, desarrollamos el taller “Experiencias estéticas en torno al bordado” gracias al fomento de una Beca de Formación otorgada por el FNA. Con un cupo completo de treinta mujeres de diversas edades, conocimientos y cotidianidades se abordó, por primera vez en uno de nuestros talleres y en el museo, el bordado como lenguaje artístico. La propuesta invitaba a pensar lo doméstico y el “rol” femenino desde el lenguaje del bordado.

En 2023 se dio inicio al Taller de Bordado Anual. Este espacio incursiona en el bordado como lenguaje artístico y pone en circulación conocimientos del campo de las artes visuales para el desarrollo de prácticas reflexivas individuales y colectivas. A medida que transcurre el taller, en muchos aspectos, esta comunidad de mujeres tan dispares, que se conformó en los encuentros, superó los propósitos y objetivos del mismo e incluso nuestras expectativas personales, y por esto decidimos llevar a cabo un análisis más profundo. Nos propusimos indagar en diferentes aspectos de los procesos y resultados del taller, y enseguida aparecieron como cuestiones importantes: lo estético, lo afectivo, lo íntimo en relación con el bordado, los procesos subjetivos que se daban a raíz de las lecturas y ejercicios reflexivos, los diálogos; y nos volvíamos a preguntar qué tan significativos eran los cambios en las individualidades y en lo colectivo. Así, las reflexiones en torno a las prácticas estéticoafectivas dieron origen a los interrogantes que mueven este estudio inconcluso.



Imagen 1 – Taller de Bordado, Museo de la Historia Urbana, San Juan, Argentina

LO ESTÉTICOAFECTIVO

Nos interesa pensar el concepto de estética desde su origen etimológico y siguiendo las premisas de Susan BuckMorss (1993). *Aisthetikós* es la palabra griega que denota aquello que es “perceptible por medio de la sensación” y *aisthesis* es la experiencia sensorial de la percepción. Prosigue la autora diciendo que el ámbito original de la estética, entonces, no es el arte, sino la realidad, la naturaleza material, corporal. Es una forma de cognición a la que se llega por medio de todo el sensorio corporal. Como Terry Eagleton escribe, “La estética nace como un discurso del cuerpo” (Eagleton, 1990, p. 13).

A esto podemos agregar que ambos términos derivan de *aisthánesthai*, que quiere decir ‘percibir’ o ‘comprender’ y a la misma familia griega pertenecen las palabras anestesia, disestesia e hiperestesia. La autora propone un par opuesto entre los conceptos de estética y anestésica (Buck-Morss, 1993).

Las prácticas visuales de taller están enmarcadas en estos conceptos de estética, asociados directamente con las percepciones de nuestro entorno y las problemáticas presentes en la cotidianidad, como punto de partida del proceso creativo, crítico y reflexivo. BuckMorss dice que los ojos aún ven, aunque bombardeados con impresiones fragmentarias. Vemos demasiado y no registramos nada (BuckMorss, 1993). Desde aquella frase han pasado muchos años y no ha hecho más que acentuarse. La invitación a detenerse, percibir el alrededor y pensarlo desde otros lenguajes es un modo de despertar nuestra sensibilidad. Los resultados del taller hasta el momento nos demuestran que es una necesidad actual encontrar este tipo de espacios que nos traigan de vuelta a lo simple y primigenio como el contacto humano con el otro y con su contexto a través de lo sensible, como poner en un lugar central el afecto dentro de los encuentros, fundamental para el desarrollo de los procesos estético-creativos. La memoria, los sentimientos y las emociones, la percepción del mundo, los lazos sociales y los afectos son entonces parte y forma, materia, soporte y producción. Esto genera diálogos sinceros y profundos, lazos interpersonales basados en el respeto y en la confianza, donde la vulnerabilidad propia y del otro es tratada con delicadeza, donde lo estético prevalece por sobre el adormecimiento de la rutina cotidiana.

LA DIMENSIÓN POLÍTICA Y SUBVERSIVA DE MICROACCIONES ESTÉTICO-AFECTIVAS

No existen fronteras insalvables entre el arte y las problemáticas, intereses, preocupaciones y dolores de las personas; por el contrario, es privilegio del arte convertir lo individual en universal, lo personal en político, de ahí que se haga la afirmación de la unidad entre vida y obra. Como docentes y productoras visuales nos interesa entonces pensar en el binomio ARTEVIDA, entendiendo que lo cotidiano es material nutricional para el desarrollo de producciones visuales y, a su vez, que el lenguaje del bordado puede habitar lo cotidiano, como medio válido para la expresión, el empoderamiento y la transformación personal.

Para muchas de estas mujeres, el bordado formó parte de sus vidas como parte de la currícula en la escuela pública o como un saber transmitido de generación en generación. El taller busca visibilizar voces que parten desde lo íntimo y lo personal para cobrar un protagonismo en un espacio público, es decir, político. En ese sentido, el ejercicio es de empoderamiento: que las participantes se piensen como productoras visuales, entendiendo que apropiarse del lenguaje artístico no es exclusivo de los artistas.

En los encuentros, elaboramos actividades en torno a lecturas, reflexiones desde “sentipensares”, imágenes y otros disparadores que son vehículos que permiten el desarrollo de pensamientos singulares y de relaciones personales con el mundo. Han puesto de relieve en la práctica la importancia de estas conexiones íntimas, y relacionales al mismo tiempo, que habilitan reflexiones y salidas colectivas, desde la empatía, la diversidad y la comprensión.

Las prácticas artísticas contemporáneas, a menudo, buscan poner en crisis los supuestos, los mandatos, las estructuras cotidianas que sostienen las relaciones de poder. Es por esto que nos moviliza especialmente pensar el contenido político y subversivo de estas microacciones estéticoafectivas. El alcance de las mismas lo percibimos en las devoluciones de lxs participantes y en las transformaciones profundas, a nivel personal, que ponen de manifiesto. Como la situación de Verónica, quien, a partir de reflexiones sobre cómo habitamos el espacio y ejercicios que buscaban conectar con la memoria personal, se aproximó a recuerdos de su infancia, a las memorias de su abuela paterna. Reconoció su cercanía en formas de ver, apreciar y comprender el hábitat, más allá del aparente distanciamiento con esa abuela, asumiendo la necesidad de un cambio radical. En palabras suyas, encontró la fortaleza y el acompañamiento para dar ese paso, en lo colectivo y en el bordado.



Imagen 2 – Producciones visuales de Verónica, realizadas en el Taller de Bordado

Esta situación particular (entre muchas otras que podríamos mencionar) nos aproxima a las palabras de Nicolás Bourriaud “... las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente” (Bourriaud, 2013, p. 12). Nos interesa desarrollar los procesos de enseñanzaaprendizajeproducción desde esta mirada; brindar herramientas que posibiliten la expresión, la transformación, la unidad y el amor entre compañerxs, partiendo de la reflexión sobre nuestras formas de habitar el espacio y de construir(las).

Entonces, sostenemos que es posible gestar cambios en lo individual a partir de estos encuentros colectivos, y viceversa; que las prácticas artísticas son posibles herramientas emancipatorias. Como propone Marta Zántoyi en su texto “Aportes a la Estética”: “Con las ideas nuevas o renovadas se reformula nuestra realidad: interna, subjetiva, externa. Se presenta como posibilidad que reclama una reconstrucción de la realidad objetiva, generando proposiciones para la renovación del esquema del orden” (Zántoyi, 2012, p. 19).

EL BORDADO COMO LENGUAJE EN EL ESPACIO MUSEO

El bordado es un quehacer que se torna meditativo o reflexivo, debido al tiempo y concentración que requiere la acción, en la que, además, se presentan obstáculos como nudos, roturas de hilos, equivocaciones en el punto, etc., que hay que abordar con paciencia. Desplazando el concepto sobre tejido que elabora la artista Teresa Lanceta, podemos pensar al bordado como una técnica hipnótica, basada en la repetición de un mismo movimiento, cuyos resultados no se perciben de inmediato. También, en la acción de bordar existe la imposibilidad física de ver la pieza completa mientras está dentro del bastidor, lo cual de algún modo empodera al fragmento que queda dentro del marco momentáneamente y le da autonomía, al tiempo que exige una comprensión integral de la composición, que debe guardarse en la memoria durante el período de ejecución. Fragmentaria es la imagen como fragmentaria la memoria individual, pero es de esas fracciones y pequeños accionares, minúsculos, silenciosos, que pueden surgir transformaciones personales que operan en la sociedad. Construcciones personales, identitarias, que no se quedan en el plano estrictamente individual. Las experiencias subjetivas compartidas decantan en experiencias colectivas.

Es el espacio público y museístico un espacio de asimilación, construcción de conocimiento y empoderamiento, al convertirse en un lugar íntimo donde debatir ideas sobre lo público y lo privado, repensar desde la sensibilidad estética, la cotidianidad, y construir saberes significativos/transformadores en torno a problemáticas de género que habilitan los encuentros del taller de bordado. El taller, inserto en el espacio museístico y no en otro, propone un tiempo diferente, detenido, casi como un entretiempos de la vorágine cotidiana. Un espaciotiempo de permanencia y escucha respetada, frente al bombardeo audiovisual, el consumo y la competencia en que nos hallamos inmersos. Las actividades propuestas apelan, entre otras cosas, a reconstruir o poner en valor la sensibilidad, por ello, “sentipensar” es una acción que ha generado valiosas puestas en común y debates. Es un

vehículo que promueve el desarrollo de pensamientos sobre la propia vida, el género, las formas de habitar el mundo y convivir con la otredad, fomentando la introspección, la escritura, la expresión personal. Los encuentros y los cierres de módulos apuntan a socializar lo transitado, vinculando contenido con prácticas artísticas y personales.

Como trabajadoras del arte, sabemos que fomentar la creatividad promueve el desarrollo integral de los seres, posibilita la creación de nuevas herramientas, tanto para resolver problemáticas de la vida cotidiana como para cristalizar ideas o pensamientos. Por ello, abordamos este entretiempos desde la convicción de que las prácticas artísticas contemporáneas deben afrontarse desde las relaciones posibles entre arte/vida y arte/política, para crear nuevas ficciones que posibiliten otros escenarios y nuevos sentidos en medio de una realidad adormecida por la media.

Museo como espacio público que otorga un ámbito de contención y privacidad, un lugar de encuentro, diálogo y construcción colectiva en el taller. Taller que usa un lenguaje visual asociado, durante gran parte de la historia, a labores femeninas, hogareñas y privadas, pero que de un tiempo a esta parte jugó con el par tradición/traición y usa la técnica que antes oprimía o invisibilizaba para dar vuelta ese orden. Pensamientos, emociones y sentimientos, que pertenecen a la privacidad, se comparten, acompañan y transforman. Reflexiones visuales plasmadas en producciones que ingresan al orden público y cuestionan políticamente cuestiones socioculturales. Devenires de lo público a lo privado y viceversa, mujeres reflexionando y compartiendo activamente con otras mujeres temas de estos órdenes, que, posiblemente, fuera del taller y el espacio museístico, muchas de ellas no debatirían.

Por lo antes explicitado podemos pensar que hay un primer nivel de intimidad, dado por el museo, y que luego, en el hacer minucioso del bordado, pero acompañado al mismo tiempo de la energía de otras mujeres produciendo a su lado, se construye otro tipo de contención, horizontal y afectuosa. De este modo, el silencio y la atención que requiere el bordado

abren paso a posibilidades intensas de reminiscencias y de entrega al trabajo de la memoria, favoreciendo la creación de imágenes. El trabajo del bordado exige tiempo: elegir la tela, trazar un texto o un dibujo, organizar los hilos, perder el hilo y volver a prepararlo, picar la tela, deshacer una puntada, cortar; estas operaciones típicas del bordado cobran fuerza por su posibilidad de convertirse en metáforas visuales. Es de esta manera que el bordado da la posibilidad de quedarse en este tiempo diferente al de la vorágine cotidiana, compartir consigo misma y con la grupalidad, narrar historias, repensarlas, reescribirlas o crear otras, generando nuevas textualidades, entendiendo al bordado como metáfora y recurso poético de creación visual.



Imagen 3 – Cierre de Módulo “Manos de mujer: Bordado, cultura y cambio”, realizado en el mes de marzo de 2023, en consonancia con el Día Internacional de la Mujer Trabajadora

CONCLUSIÓN

Las primeras aproximaciones de esta investigación inacabada plantean ideas guía para repensar nuestras prácticas artísticas docentes enmarcadas en el taller de bordado en el MHU, ambas en permanente movimiento.

Somos parte de una sociedad constrictora, como dicen Etxebarria y Núñez, una sociedad que cosifica sobre todo a la mujer, pero que en realidad lo cosifica todo: individuos y sentimientos (Etxebarria y Núñez, 2002). El sujeto de la sociedad estaría reducido entonces a la condición de mero consumidor de tiempo y espacio, porque lo que no se puede comercializar está destinado a desaparecer, explicita Bourriaud. Así entonces, el espacio de las relaciones más comunes es el más afectado por la cosificación general, simbolizada o reemplazada por mercancías (Bourriaud, 2013).

Frente a esto nos revelamos desde distintos frentes, comenzando con invenciones y revoluciones ínfimas de lo cotidiano, para direccionarnos a una utopía de la proximidad (Bourriaud, 2013). Es un acto de resistencia a la domesticación cultural y al entumecimiento de la sensibilidad. Así, las microacciones estéticoafectivas son, en efecto, prácticas que tienen todo el potencial político y comunicacional para subvertir el orden establecido o al menos para pensarlo críticamente.

El uso del bordado como lenguaje cobra fuerza en estas acciones debido a su tradición, asociada al concepto heteropatriarcal de lo femenino, y su separación de él, gracias a las prácticas de sufragistas y productoras visuales, que en la historia han vindicado y reivindicado derechos de las mujeres a través de un lenguaje que supo oprimirlas y relegarlas al ámbito privado, excluidas de otro tipo de intervenciones en la sociedad.

El uso del bordado como lenguaje emancipatorio o revolucionario a partir de microacciones tiene aún hoy mucha fuerza, porque todavía recae sobre él un fuerte prejuicio, relacionado con lo antes descrito, aunque lo considerado como característica femenina, la unidad de la

vida, la no separación entre vida y obra, está perdiendo su carácter peyorativo para reconocerse como un nuevo paradigma. La mecánica del bordado permite realizar trabajos que implican un gran nivel de concentración, que rozan lo meditativo, y habilitan una mirada introspectiva y, al mismo tiempo, permite abordarlo desde lo colectivo o comunitario, construyendo lazos en ese hacer dedicado y sensible. Además, rompe con la lógica de los tiempos actuales y la inmediatez de la contemporaneidad, obligando a quien lo practica a detenerse y pensar(se) desde otro lugar.

El museo como espacio público apropiable, querible; el taller como interpelador de sentidos abren paso a un intersticio. Bourriaud dice que el intersticio es un espacio para las relaciones humanas, que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema (Bourriaud, 2013). Generar estos intersticios, estas aberturas o grietas en nuestro contexto actual, donde estamos anestesiados por la sobreestimulación, las redes, los medios de comunicación, el asedio de las imágenes y la aparente inmediatez de todo, y crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, son actos revolucionarios, disidentes. La actividad artística se esfuerza, entonces, en abrir algún paso, poner en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros.

El arte es un estado de encuentro, dice el autor, y justamente el museo es uno de los lugares indicados para propender a ello, para invitar al diálogo, a la discusión, a la reflexión y a la sensibilidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bourriaud, N. (2013). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.

Buck-Morss, S. (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. *La balsa de la Medusa*, N.º 25, 55-98.

Eagleton, T. (1990). *Ideology of the Aesthetic*. Blackwell.

Etzebarria, L. y Núñez Puente, S. (2002). *En brazos de la mujer fetiche*. Destino.

Zátonyi, M. (2011). *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Capital Intelectual.

Zátonyi, M. (2012). *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo 20*. La Marca.

*EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.3: PERSPECTIVA DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y
DIVERSIDADES: POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES*

Calle Alsina, Marcel Duchamp, célibes: género y lenguaje en tiempos diferidos

Livia Flores Lopes (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

RESUMEN: El proyecto de revisar mi tesis doctoral *¿Cómo hacer cine sin película?* (2007), para publicación durante estancia postdoctoral en Buenos Aires, impuso la necesidad de un giro epistemológico, marcado por la vivencia de la ciudad donde Marcel Duchamp vivió por algunos meses en los años 1918-1919. Si en 2007 la tesis encontraba en *El gran vidrio* pistas para responder a la interrogación teórico-poética que la motivaba desde el título, hoy, pasados 16 años, aquí considerados en el sentido duchampiano de *delay*, la pregunta original encuentra el límite de su posibilidad de formulación. En su lugar, la instauración de un régimen de atención anacrónica, motivado por la observación de tiempos diferidos en la ciudad, desemboca en la interrogación sobre la figuración célibe en Duchamp, renovada por la lectura de sus cartas y de textos relacionados con la estancia del artista en Buenos Aires (Antelo, Aguilar, Cortázar y Speranza). Pero es la lectura feminista y decolonial de Rita Segato la que ilumina ciertos aspectos de la ironía duchampiana en la intersección entre género y lenguaje. Aún en los años 1980, tomando la gramática como modelo, la autora argentina propone que el género sea visto no como algo determinado por la biología, sino como designación de posiciones arbitrarias en un campo relacional. El surgimiento de Rose Sélavy, en 1920, justo después del regreso del artista a Europa y a Estados Unidos, y la

intensa interlocución entre Gertrude Stein y el artista por la vía de la poesía, ayudan a dar cuerpo a estas relaciones.

Palabras clave: Marcel Duchamp; Buenos Aires; Rose Sélavy; Género; Lenguaje.

Introducción

Cuando elegí Buenos Aires como destino para mi investigación de postdoctorado³⁵, no consideré relevante, al menos no para mis propósitos, el hecho de que Marcel Duchamp hubiera pasado un tiempo en esta ciudad, más o menos el mismo tiempo que yo. Él, de septiembre a julio, yo de marzo a noviembre, tiempo medio de un embarazo con un siglo de retraso, palabra fundamental en el vocabulario duchampiano, sumando 105 años entre la primavera-verano-otoño de 1918/1919 y el otoño-invierno-primavera de 2023. Mi apuesta es que Rose Sélavy se habría gestado durante su estadía en esta ciudad y vería la luz no de inmediato, sino, de nuevo, con cierto retraso. Intentaré explicar cómo llegué a esta idea.

Entre los proyectos relacionados con la estancia postdoctoral, estaba el de revisar mi tesis de doctorado titulada *¿Cómo hacer cine sin película?* (2007) para publicación en libro. Para ello necesitaba volver a acceder a Duchamp —no tanto a su vida, que nunca fue mi enfoque, sino a su obra—, en particular *El gran vidrio*, leído junto con *La caja verde* como una especie de manual de instrucciones de lo que se me presentó a lo largo de la investigación como la primera y más compleja máquina de cine sin película. *El gran vidrio* diagrama muchas cosas: los procesos que involucran la institución de la obra de arte, comprendida como una convención entre otras; el *ready-made*; el coeficiente aritmético del arte; la mirada del

³⁵ Estancia posdoctoral realizada en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, de marzo a agosto de 2023, con beca CAPES-PrInt, bajo la supervisión del Prof. Dr. Eduardo A. Russo.

espectador; y para mí, lo que llamé “cine sin película”, en el cruce entre teoría y mi práctica artística con instalaciones con proyecciones de películas super-8 y 16mm (1998-2004). La lectura de *El gran vidrio* —“espejismo verbal”, según el autor (1999, p. 42)— en el encuentro con el texto-*performance* de Hollis Frampton (*A Conference*, de 1968), en el cual el cineasta estadounidense demuestra las condiciones del cine en ausencia de película, me permitió formular la pregunta-título: *¿Cómo hacer cine sin película?* —un dispositivo teórico-poético capaz de generar múltiples respuestas—.

Hoy la pregunta es ¿cómo retomar el hilo entre otros intereses y prácticas con los que me vi involucrada en este retraso de 16 años, que ahora impone la necesidad de un giro epistemológico? No presento aquí una lectura historiográfica o crítica de la lacónica presencia del artista francés en Sudamérica: muchos ya lo han hecho de manera extraordinaria, como por ejemplo Gonzalo Aguilar, Graciela Speranza, Raúl Antelo, T. J. Demos, Julio Cortázar y Calvin Tomkins. Para mí, Duchamp en Buenos Aires funciona como un cronotopo, un marcador de la cuarta dimensión: el tiempo que singulariza y sitúa el espacio, poniendo en juego las diversas capas de anacronismo acumuladas por el proyecto, ahora percibidas en la habitación de la ciudad en tiempos diferidos. Es el suelo de la ciudad, la concreción de sus muros y calles, el elemento común que nos encarna a él y a mí, inevitablemente. Establezco a continuación cuatro notas, como paradas breves cuyas huellas nos llevan a Rose Sélavy.

LA FABRICACIÓN CÉLIBE

La primera parada es el Museo del Cine Pablo Ducrós-Hicken. A mí me interesa saber quién era el pintor que coleccionaba cinematógrafos, una colección extraordinaria, y si hacía películas. La única que encuentro disponible en Internet es la que hizo en 1920, a los 17 años, sobre el Colegio Nacional de Buenos Aires, mientras todavía era estudiante de sexto año, presentándose como “autor, director, operador y supervisor de la película”.

Ducrós-Hicken filma la arquitectura del colegio como un palacio de sombras que va llenando con el mundo de su época, reiterando la patria y el patriotismo como valores superiores. Filma la jerarquía: el rector, los vicerrectores, el secretario, el jefe de conserjes, los inspectores, los alumnos; filma hombres en movimiento. Repitiendo el gesto de los hermanos Lumière, Ducrós-Hicken filma la salida del colegio, que inunda la calle de solteros, “objetos tipo” que Duchamp representa en la parte inferior de *El gran vidrio*, que él llama “máquina célibe”. La expresión “objeto tipo” se menciona en las notas, en el contexto de la medición, de la copia, de la previsibilidad y de la repetición, representadas por los objetos allí. En la película, el colegio se convierte en una gran máquina de fabricación célibe.



Imagen 1 – El Colegio Nacional Buenos Aires según Pablo Ducrós-Hicken] / <https://www.youtube.com/watch?v=o3G8zliiY7Q>

El mundo masculino de Buenos Aires en los años 1920 provoca comentarios de Duchamp (2008, pp. 138-139) en una carta de noviembre de 1918: “En el Casino, tipo Arcade Building Theatre, solo se ven hombres. Las damas de buena familia no asisten a estos espectáculos alegres (¡y qué alegres!)”. La falta de acceso de las mujeres a la vida nocturna lo lleva a solidarizarse con sus compañeras de viaje. Lamenta que Yvonne Chastel se vea privada de la vida nocturna, una privación de la que él mismo se resiente, y comenta que la ciudad es muy dura para Katherine Dreier: “Buenos Aires no admite mujeres solas. La insolencia y la necesidad de los hombres de aquí es aberrante”.

En la parte inferior de *El gran vidrio*, en la zona del cementerio de uniformes y libreas, el uniforme moldea al hombre, en el caso, una triste galería de formas disponibles: coracero, guardia, cura, camarero, policía, sepulturero, jefe de estación, repartidor, lacayo. Los nueve célibes son fracciones y funciones del elemento masculino “ellos [*les formes mâliques*] tendrán la ‘apariencia’, la falsa apariencia de las formas macho [*mâles*], no serán más que *maliques*” (Duchamp, 1999, p. 62). Los moldes serán inflados por el deseo de la novia, *La Mariée*, que reina en lo más alto: son “*matrices d’Eros*”, matrices de Eros, lo que también puede sonar como “matrices de héroes”. Eso nos recuerda lo que Duchamp busca escapar al mudarse de Nueva York a Buenos Aires: la guerra, el servicio militar obligatorio, el ejército —esta otra fábrica célibe—.

TROMPE L’OEIL ACÚSTICO

El doble significado de “*matrices d’Eros*”, basado en la homofonía, es la base del método literario de Raymond Roussel, que inspira a Duchamp. Consiste en establecer un puente verbal entre palabras que se escuchan de manera similar, pero tienen significados diferentes. El principio que inspira el juego de palabras es el mismo que concibe el lenguaje como una estructura móvil. El procedimiento literario de Roussel se transforma en algo más

complejo con Duchamp, quien asocia elementos visuales a los lingüísticos, cargándolos de crítica, particularmente irónica.

Al leer recientemente el libro de Roussel, *Cómo escribí algunos de mis libros*, me sorprendió cómo el primer ejemplo que el autor elige para demostrar su método disociativo termina contando una historia colonial y racista: “En ese cuento había un blanco, un explorador, quien, con el siguiente título: ‘Entre los negros’, había publicado en forma de cartas un libro que hablaba de las hordas de un rey negro que era un merodeador” (2022, p. 15). Dicho cuento tiene su origen en el enfrentamiento entre las palabras *billard* y *pillard*, señalado por el autor como la génesis de *Impressions d’Afrique*. El descentramiento del lenguaje no garantiza la suspensión de los prejuicios ideológicos de un europeo del siglo XIX/XX.

Confundiendo geografías, la obra teatral que tanto impactó a Duchamp narra un viaje a Buenos Aires, como señala Julio Cortázar en el primer ensayo escrito sobre el autoexilio del artista, según Gonzalo Aguilar (2008, p. 122), quien, no obstante, prefiere indicar otras razones para su llegada, como la prosperidad que vivía el país y su posición remota respecto al eje París-Nueva York.

LECTURAS DE GÉNERO

Pero fue en la lectura feminista y decolonial de *Contra-Pedagogías de la Crueldad*, de Rita Segato, donde encontré pistas para explorar la intersección entre género y lenguaje —o el género como cuestión de lenguaje en Duchamp—. Aún en los años 1980, tomando la gramática como modelo, la autora argentina propuso que el género se viera no como algo determinado por la biología, sino como la designación de posiciones arbitrarias en un campo relacional.

Mientras realizaba su trabajo de campo en una comunidad religiosa afrobrasileña en Recife, noreste de Brasil, que resultó en su tesis doctoral, *Santos y Daimones: El politeísmo afrobrasileño y la tradición archetipal* (1984), Rita Segato encontró una forma

completamente diferente al patrón patriarcal por el cual el mundo occidental organiza el género, los afectos y la sexualidad. Según la autora (2018, p. 247),

Todos esos componentes del género [papel social, papel ritual, papel político, personalidad y orientación sexual] eran allí, como continúan siéndolo, estratos móviles que componen a la persona como un rompecabezas bastante mutable, en el que masculinidad y feminidad constituyen los polos de un continuum de tránsitos múltiples.

En una época en la que el concepto de género aún no se había establecido, o apenas comenzaba a tomar forma, ella llamó a este fenómeno transitividad de género, recurriendo a la noción gramatical de género como codificación o posición arbitraria en un sistema de relaciones. Según la autora, *Gender Trouble*, de Judith Butler, se publicaría en 1990, abriendo el camino para comprender el carácter performativo de las posiciones de género, ya percibidas y nombradas por Segato en su experiencia de campo.

THE ONLY ONE OR TWO

Finalmente, algunas observaciones de Marjorie Perloff en *Infrathin, an experiment in micropoetics*, libro en el que la autora toma la noción duchampiana de infraleve³⁶ como herramienta de análisis de la producción de poetas modernistas norteamericanos, completan el cuadro que nos lleva al surgimiento de Rose Sélavy en 1920, poco después del regreso del artista a Europa y Estados Unidos. Al pensar en lo infraleve como “lo que hace que la poesía sea poesía”, Perloff (2021, p. 31, p. 602) define la poesía como “el arte de lo infraleve, un arte en el que la diferencia es más importante que la similitud”.

³⁶ ‘Infraleve’ es, según Jean Clair, “el grado cualitativo en el que lo mismo se transforma en su contrario, sin poder decidir exactamente qué sigue siendo el mismo y qué ya es el otro, [...] es la orilla infinitamente delgada que define un umbral”. Jean Clair, *Apud Herman Parret, Prothèses Duchampiennes*.
<https://revistainteract.pt/author/herman-parret/>

El primer capítulo está dedicado a la única poeta del libro, Gertrude Stein, a quien Marcel Duchamp tradujo al francés. La autora considera que Stein sería para la literatura como Duchamp para la pintura, en su búsqueda de lo antirretiniano. Aunque no afirma una estrecha relación entre el nombre de Rose Sélavy y el verso más famoso de Stein —una rosa es una rosa es una rosa—, la autora presenta una serie de afinidades e intercambios entre los dos, que incluyen un “retrato” de Duchamp por Stein y algunas traducciones de poemas de Stein por Duchamp. En ellas, el artista resuelve la dificultad impuesta por el idioma francés introduciendo oscilaciones de género donde en inglés solo hay neutro. Como dice Perloff (2021, p. 152, p. 583),

Duchamp simpatiza con la necesidad de Stein de ser exactamente la Only One (en mayúsculas). Rose Sélavy no sentía esta necesidad, ya que Rose siempre podía volver a ser Marcel: desde su perspectiva, “una” podría convertirse en “uno” en cualquier momento. Stein, a su vez, era quien era: no podía adoptar otra identidad tan fácilmente como lo hizo Marcel.

Rose Sélavy no es solo una creación de Duchamp, sino una de sus firmas y autora de obras. Respondiendo a Calvin Tomkins por qué sentía la necesidad de inventar una nueva identidad, Duchamp dice que no se trataba de cambiar identidades, sino de tener dos identidades.

CONCLUSIONES

Agradezco a los y las y les cantantes de tango que con sus voces y cuerpos instalaran en las noches del Boliche de Roberto, en el presente de la ciudad, ecos de un pasado no tan lejano en el cual hoy reconocemos lo que podríamos llamar un teatro de la masculinidad, abriendo las puertas de la percepción sensible a un régimen de atención anacrónico que dio cuerpo, en este texto, al interrogatorio de la figuración célibe en Duchamp. El artista, por supuesto,

y a pesar de hombre de su propio tiempo, todavía nos saluda con un guiño irónico desde su posición de que rosa es —o debería ser— la vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar, G. (2008). Viaje a la ciudad de la cuarta dimensión. Filipovic, Elena *et al.* (eds.), *Cat. Marcel Duchamp: una obra que no es una obra de arte*. PROA, 118-131.

Duchamp, M. (1999). *Notes*. Flammarion.

Duchamp, M. (2008). Cartas de Marcel Duchamp en Buenos Aires 1918-1919. Filipovic, Elena *et al.* (eds.), *Cat. Marcel Duchamp: una obra que no es una obra de arte*. PROA, 132-151.

Flores, L. (2007). *Como fazer cinema sem filme?* [Tese de doutorado]. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, UFRJ.

Parret, H. (2001). Prothèses Duchampiennes. *Revista Interact*, #2. Recuperado el 7 de diciembre de 2023 de <https://revistainteract.pt/author/herman-parret/>

Perloff, M. (2021). *Infrathin: An Experiment in Micropoetics*. University of Chicago Press.

Roussel, R. (2022). *Cómo escribí algunos de mis libros*. Traducción de Maria Tereza Gallego Urrutia. Nordica.

Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldade*. Prometeo [e-book].

*EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.3: PERSPECTIVAS DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y
DIVERSIDADES: POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES*

La mujer como revuelta en *Las aventuras de la China Iron*, de Cabezón Cámara

Ana Sabrina González (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Emplazada en un contexto inhóspito, las protagonistas de la obra *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara, se apropian de un lenguaje que hasta el momento les había resultado esquivo y ponen de relieve su impronta, alzando la voz y dejando ver ese espacio otro que el arte les permite y habilita para contar. La elección de esta obra supone la reflexión y puesta en visibilidad de agentes socioculturales que tuvieron un lugar imperceptible en la literatura argentina, enmarcada en tradiciones heteropatriarcales, dando la oportunidad para repensar y otorgar la aparición sensible de aquellas figuras que han estado silenciadas.

Se hará hincapié en los ejes que atraviesan la novela, tiempo y espacio, en la medida en que estos son los que habilitan el movimiento y la circulación de los personajes; un recorrido que, significativamente, se emplaza en la espacialidad inacabada del desierto y que otorga al mismo tiempo la posibilidad de apropiación, no solo de ese espacio, sino también del lenguaje, del propio y del otro, y en simultáneo construye una apropiación del cuerpo que hasta el momento era invisibilizado.

La obra instala la reescritura del *Martín Fierro*, de José Hernández, que entendemos y permite contextualizar la historia de la China abriendo el juego a lo que no se dijo y

accediendo a una voz velada, que pone la mirada en el desierto construido sobre aguas inquietas, descubriendo un atisbo feminista, que asoma por momentos y marca un quiebre frente al imaginario creado por la literatura argentina del siglo XIX.

Palabras clave: Mujer; Cuerpo; Espacio; Tiempo; Lenguaje.

Introducción

La literatura de Gabriela Cabezón Cámara irrumpe y descoloca, a través no solo de las historias en sí, sino de sus personajes. En este caso, poniendo el foco en la obra *Las aventuras de la China Iron*, corre esa suerte su protagonista, quien será la encargada de llevar el estandarte de lo que este trabajo propone, una mirada sobre la figura de la mujer como revuelta que la visibiliza en un escenario donde se la mantenía velada, al margen. Es ahora, ella, la China Iron, quien tiene voz.

EN EL PRINCIPIO, EL NOMBRE

[...] “¿Y nombre vos?”, me preguntó en ese español tan pobrecito que tenía entonces. “La China”, contesté; “that’s not a name”, me dijo Liz. “China”, me emperré y tenía razón, así me llamaba a puro grito aquella Negra a quien luego mi bestia enviudaría [...]. “¿Vos querías llamarte Josefina?”. Me gustó [...] China Josefina Iron, me nombró, diciendo que, a falta de otro, bien estaría que usara el nombre de la bestia mi marido; yo le dije que quería llevar más bien el nombre de Estreya, China Josephine Star Iron entonces [...] (Cabezón Cámara, 2017, p. 22).

Esos son los nombres que acepta y se da una vez que despega, una vez que se separa y cobra vida fuera del espacio negado en el que nació: “La ida”, del *Martín Fierro*, de Hernández.

La ley de levas se ha llevado a Fierro junto con todos los hombres de la estancia y una idea y sensación de libertad impulsa a la China, de tan solo catorce años, a abandonar a los dos hijos que tuvo con el gaucho.

Los deja al cuidado de un matrimonio de peones viejos a quienes les hace creer que también va en busca de su marido, pero eso es solo un pretexto para huir, para escapar y vivir una vida negada desde el principio. Se sube a la carreta de Elizabeth, una inglesa culta y hermosa que también ha perdido a su marido, pero que, a diferencia de la protagonista, está decidida a rescatarlo. La China abandona a sus hijos, pero con la tranquilidad de “dejarlos con viejos buenos que los llamaban por sus nombres, mucho más de lo que yo nunca había tenido”. (Cabezón Cámara, 2017, p. 14) y emprende un viaje junto a su perra Estreya y Liz, un viaje que traspasa fronteras y muestra en ese pasaje un salto, una revolución, un cambio que va contra lo establecido, rompiendo y conquistando otros espacios tan suyos como nuestros.

Este es el momento de la China, es su oportunidad, es el resquicio que encuentra Cabezón Cámara para darle el lugar a una mujer que la literatura argentina le había negado y solo ofrecía un espacio inerme como telón de fondo de toda una historia parida por esta.

Comienza entonces un viaje transformador para ambas, pero fundamentalmente para la China, ya que tiene en ella lugar la revuelta, un giro, la inversión, que podemos leer desde diversas perspectivas.

Para enmarcar nuestra propuesta de análisis, es primordial traer lo expuesto por Kristeva sobre el término “revuelta”, que desarrolla en *Sentido y sinsentido de la revuelta* (Kristeva, 1998) y donde entiende este concepto desde dos desplazamientos semánticos que se

encuentran contenidos en él, uno vinculado a la noción de movimiento y otro que resultará inevitable: los ejes de tiempo y espacio.

Para tomar el concepto desde esta primera orientación semántica referida al movimiento, Kristeva despliega un recorrido y análisis que la lleva desde “el verbo latino *volvere*, como origen de revuelta, pero que, luego, produjo distintos derivados con significaciones tales como ‘curva’, ‘contorno’, ‘vuelta’, ‘retorno’” (Kristeva, 1998, p. 14), hasta una mirada de la noción que va desde el francés antiguo hasta el italiano, donde surgen sentidos tales como “envolver”, “rodar”, y hasta la idea de un movimiento circular y, por extensión, de un retorno temporal (Kristeva, 1998). Asimismo, sostiene la autora, desde un sentido psicológico,

el término importa una idea de violencia y exceso respecto de una norma, y corresponde a émouvoir, “conmover”, de donde émeute, “motín” por revuelta. [...] Si bien en el siglo XVI este concepto no entraña la idea de fuerza, sí indica la idea estricta de oposición: dejar (un partido), abjurar (una creencia), apartarse (de una dependencia) (Kristeva, 1998, p. 16).

Será clave tomar, entonces, estas líneas que nos ofrece Kristeva a la hora de plantear un análisis respecto de lo que ocurre en la obra de Cabezón Cámara, donde la China se hace eco de estas significaciones a partir de las diversas acciones que tienen lugar en la novela y que ella encarna.

La China se aparta, elige correrse de una historia donde debería permanecer oculta para ser ahora la protagonista, la que brilla con luz propia y se prende de la falda de Liz, se sube a su carreta y Liz la lleva por ese nuevo camino que la China está deseosa por descubrir.

LUEGO, EN EL ANDAR, LA VOZ

Y a partir de ese momento, la China se embarca en un viaje, en un recorrido libre de itinerario, que apenas se encuentra sostenido en la esperanza de Liz por encontrar al inglés

cautivo y en la de la misma China Josephine Star Iron al renunciar definitivamente a la vida en la tapera.

Viaje que propone el diseño de nueva ficción teórica, tal como señala Marcela Croce (2021), y que resulta imposible desligar del papel de los viajeros ingleses en el origen de la literatura argentina, cuyo escenario coincide, sin casualidades posibles, con la inmensidad del desierto por la que parte de esta historia transita.

Será ese desierto sobre el cual se van entretejiendo, en forma simultánea, lenguajes varios, de los que la misma China se apropia y pierde, encuentra y usa, reconoce, usurpa. “No solo fueron los shoes y su leather: fueron las sábanas y el cotton, mi enagüita de silk que era de China, la verdadera China con chinas de verdad, los pullovers, la wool: todo era otra piel sobre mi piel” (Cabezón Cámara, 2017, p. 25).

La China absorbe esa lengua, el lenguaje del otro, el de Liz, que entiende, intuye y entremezcla con el propio, así como también se entrelaza y descubre junto a ella una sexualidad que disfruta y aprende sin temor:

[...] good boy me dijo ella, acercó mi cara a la suya con las manos y me besó en la boca. Me sorprendió, no entendí, no sabía que se podía y se me había revelado como una naturaleza, ¿por qué no iba a poderse? No se hacía nomás, allá en el caserío, las mujeres no se besaban entre ellas, aunque las vacas, me acordé, se montaban a veces unas a las otras; me gustó, me entró la lengua de Liz tan imperiosa, esa saliva picante y florida de curry y té y perfume de lavanda, hubiera querido más yo, pero ella me apartó cuando la agarré fuerte de los pelos y le hundí mi lengua entre los dientes (Cabezón Cámara, 2017, p. 39).

Cabezón Cámara pone la mirada en un desierto construido donde entra en juego la lucha por el lenguaje, abriendo resquicios que fracturan y habilitan otras lecturas posibles.

La propuesta de la autora rompe con un estereotipo de mujer, abriendo otro camino donde las problemáticas propias de este siglo se apoderan y toman cuerpo de la historia de la China, poniendo el foco en los géneros, las identidades, la sexualidad y la construcción de una nueva subjetividad. Caminos varios que se entrecruzan y se muestran posibles, casi respondiendo a la pregunta que la misma protagonista se hace.

Cabezón Cámara convierte por lo tanto a esa idea del amor tradicional y patriarcal en otras formas posibles. La obra se abre así y discurre por espacios otros que reescriben desde otro lugar y releen desde un nuevo paradigma.

La autora convierte el río sin orillas en la pampa ilimitada. Abre una grieta que va del romanticismo de la gauchesca a la china cautiva como síntesis del siglo XIX local. Y se sirve de la literatura como un espacio alternativo, una gauchesca donde el género derive a la manera de Butler (2007), es decir, puesto en disputa.

Judith Butler afirma que

política y representación son términos que suscitan opiniones contrapuestas. Por un lado, representación funciona como término operativo dentro de un procedimiento político que pretende ampliar la visibilidad y la legitimidad hacia las mujeres como sujetos políticos; por otro lado, la representación es la función normativa de un lenguaje que, al parecer, muestra o distorsiona lo que se considera verdadero acerca de la categoría de las mujeres (Butler, 2018, p. 46),

y, en esa medida, la propuesta de la obra visibiliza a una mujer otra, que se sirve de un espacio árido e inabarcable, propio del género opuesto, y que encarna, disfruta y se hace eco también de sentimientos vedados o prohibidos para mujeres como ella, tal como observamos en la siguiente cita: “Yo sentía también una alegría rara, nueva, en el cuerpo: había besado a un par de chinas y al gaucho al que le habían gritado maricón. Me estaban

gustando, era notable, los besos de las chinas y los gauchos putos” (Cabezón Cámara, 2017, p. 129).

En este punto otra línea a modo de guiño se instala en la obra. Más allá de la intertextualidad que nos propone la autora con la obra de Hernández, es posible también invitar al lector a establecer cierta conexión con el cuento “El amor”, de Martín Kohan (2015). Lo imposible, lo no pensado, es. Tiene lugar en la tapera, en el desierto, en la carreta, donde sea que la historia los encuentre, sin tapujos ni resquemores. La vida se muestra tal cual es. Y se sigue, los personajes continúan camino, no quiebran ese destino en movimiento que nuevamente nos lleva a pensar en esta idea de revuelta, de mujer en este caso que vuelve, que se apropia, vive y elige en una época donde no era posible hacerlo.

Será en ese andar en el que se entrecruzan tiempo y espacio. Un recorrido que atraviesa el desierto, el fortín, tierra adentro. Espacios que dan lugar a una nueva lectura de la revuelta según Kristeva. Para ello retoma el verbo latino *revolvere*, que conlleva otros sentidos, entre los que señala “contar” y que, luego, en la Edad Media, “*révolution*” señalará el fin del tiempo “concluido”, para que más adelante, en el siglo XIV, se añada la idea de espacio. Y de la que describe, minuciosa y detalladamente, la evolución del término, para destacar puntualmente lo que califica como “plasticidad del término a lo largo de su historia, y por otro lado su dependencia del contexto histórico” (Kristeva, 1998, p. 18).

La no causalidad en la estructura narrativa propuesta por Cabezón Cámara: El desierto (como encierro), El fortín (como punto de llegada, resguardo y control), Tierra adentro (como el espacio que habilita el deseo y lo incrementa) se construye como espacio sobre el que avanza cada uno de los personajes, y sobre el que vuelve hacia atrás también a modo de recuerdo que les permiten entender el lugar en el que están contruidos. Recuerdos que explican historias y que no se quieren repetir. Recuerdos que marcan, y de esta forma posibilitan, la necesidad de crear una mirada distinta.

Yo sentía que había vivido afuera de todo, afuera del mundo que cabía entero en la carreta con Estreya y con Liz [...]. Vivía absorta, inmersa en un ensueño, medio ausente cuando no estaba charlando con Liz o jugando con Estreya. Toda mi vida hasta entonces había sido algo parecido a una ausencia. No era mía esa vida, tal vez esa era la causa de la lejanía en que moraba, tal vez no, no sé (Cabezón Cámara, 2017, pp. 38-39).

A MODO DE CIERRE

Tiempo y espacio estructuran la obra, y sobre ellos circulan y se mueven los personajes jugando también con estos ejes. Por lo tanto, será significativo el hecho de que sea el desierto el lugar sobre el que la obra se presenta, este lugar árido, donde nada vive, que en términos contradictorios se ofrece al lector. Ahora allí la China *vive, revive, renace, se encuentra* —desde diferentes aspectos— en la espacialidad inacabada del desierto. Aquí no solo entra esta posibilidad que tiene la China de empezar de nuevo, de elegir frente a todo aquello que se le presenta y, de este modo, ejercer cierta libertad.

Retomando palabras de Kristeva, “la revuelta gira y vira, y hasta se desvía según la historia” (1998, p. 19), nada más cerca de ello que la misma China, que no escamotea palabras, en la lengua que sea, ni se priva de nada que el destino le depara ahora. Vivir, de eso se trata, como digna mujer que es.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Butler, J. (2018). *El género en disputa*. Paidós.

Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Random House.

Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Universidad Central.

Croce, M. (2021). Género y espacio en cuestión: gauchesca femenina y utopía pampeana en Las aventuras de la China Iron. *Argentina Transatlántica: El diálogo continúa*. Universidad del Salvador.

De Leone, L. (2021). Vuelos erráticos sobre una pampa migrante. Las aventuras de la China Iron de Gabriela Cabezón Cámara. *CHUY*, 10, 64-78.

Gebara, I. (2012). *Teología de la liberación y género: ensayo crítico feminista. Religión y género*. Enciclopedia Iberoamericana de Religiones.

Giuliano, F. (2018). *La pregunta que luego estamos si(gui)endo: manifestaciones de una cuestión ética-geopolítica. ¿Podemos pensar los no-europeos? Ética decolonial y geopolíticas del conocer*. Del Signo.

Hernández, J. (1872). *Martín Fierro*. Instituto Salesiano de Artes Gráficas.

Kohan, M. (2015). *Cuerpo a tierra*. Eterna Cadencia.

Kristeva, J. (1998). *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Eudeba.

Lugones, M. (2021). *Peregrinajes. Teorizar una coalición contra múltiples opresiones*. Del Signo.

Mignolo, W. (2014). *Desobediencia epistémica: Retórica de la Modernidad, Lógica de la Colonialidad y Gramática de la Descolonialidad*. Del Signo.

Palermo, Z. y Quintero, P. (Comps.) (2017). *Aníbal Quijano. Textos de fundación*. Del Signo.

Palermo, Z. (2014). *Arte y la estética en la encrucijada descolonial*. Ediciones del Signo.

Restrepo, E. y Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Universidad del Cauca.

Segato, R. (2013). Ejes argumentales de la perspectiva de la Colonialidad del Poder. *Casa de las Américas* N.º 272, 17-39.

Walsh, C. (2019). *Reflexiones en torno a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder en América Latina hoy. Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Ediciones del Signo, 89-99.

EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.3: PERSPECTIVA DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y
DIVERSIDADES: POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES

Esbozos hacia una genealogía del *shibari* latinoamericano: un refugio de cuerdas platense

Fer Guaglianone (Universidad Nacional de La Plata)
Karen Dayanna Medina Díaz (Universidad de Buenos Aires)
Julio Martín Pavón (Universidad Nacional de las Artes)
Maite Lihuen Demartin (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: El *shibari* es una disciplina de origen japonés, de ataduras con cuerdas, vinculada al erotismo, la pornografía, el sadomasoquismo (BDSM) y la exploración sexual. Es una práctica que, si bien ha tenido un crecimiento exponencial en las últimas décadas, salió de Japón hacia Europa y Estados Unidos y, luego, llegó a Latinoamérica, su investigación aún es incipiente. Desde nuestros lugares como artistas, investigadores y practicantes de *shibari* nos interesa realizar un aporte que contribuya al desarrollo de su estudio.

En este trabajo nos proponemos esbozar una genealogía situada del *shibari* en la comunidad de cuerdas de la ciudad de La Plata, caracterizando las formas particulares que encuentra su desarrollo, explorando sus significados, aperturas y potencialidades en el ámbito local, y afrontando el desafío de incluir y desbordar su infinidad de poéticas y prácticas en nuestro contexto.

Entendiendo al *shibari* como práctica de restricción, que implica cuidado, comunicación y confianza, cruzada por la sexualidad de la vida privada, pero también por la circulación social del BDSM y el mundo del arte en las imágenes, *performances* y publicaciones, con un

acercamiento exploratorio a partir de los documentos disponibles y de las experiencias locales de quienes son atados, quienes atan y quienes miran, y considerando las relaciones entre los espacios de experiencias y horizontes de expectativa (Koselleck, 1993), tanto en un sentido temporal como en su geograficidad (Besse, 2010), pretendemos comprender las especificidades de la práctica en nuestro territorio.

Palabras clave: *Shibari*; Prácticas artísticas; BDSM; Corporalidades.

Introducción

Se puede tomar como una de las experiencias fundacionales (Verón, 1993) del *shibari* en Latinoamérica el comienzo de las clases de formación grupales de Kinbakumania Dojo, en Buenos Aires, en 2014, donde Haru Tsubaki *sensei* (Camelia) empieza a transmitir las enseñanzas que venía incorporando desde el 2010 con distintos maestros en Europa y Japón, especialmente Yukimura Haruki, Osada Steve y Yukinaga Max (Kinbakumania Dojo, 2023).

De esa experiencia se desprende la construcción de una comunidad de cuerdas en la ciudad de La Plata; en 2016 se dio la primera *performance* en la ciudad por parte de la comunidad de Kinbakumania, en “Ciclomostra”, en Casa Las Ofelias; en 2018, el primer taller de Kinbakumania en la ciudad y, al año siguiente, con las clases regulares del alumno de Tsubaki, Martín (4toscuero). De esos años a esta parte, de la mano de distintos miembros de esta comunidad, han sucedido una cierta cantidad de eventos, actividades y hechos artísticos que, entendemos, comienzan a darle forma a una escena platense de cuerdas. Las experiencias que abordamos en este trabajo son parte de esa escena y se cruzan con otras producciones con las que nos interesa dialogar.

*APUNTES SOBRE LAS ACCIONES PELLEJO DE AUTXR, ¿QUÉ HACER CON UN ÚTERO? PASOS PARA
DIGERIR EL TRAUMA, EDITORIAL RESTRICCIÓN Y DESBORDE*

“Las prácticas artísticas nos dan la posibilidad de poner lo político en acto, de romper los silencios de las imágenes [...], de cuestionar los borramientos producidos por el cisheteroantropocapitalismo” (Guaglianone, 2020). El lesbianismo (inserte aquí su perversión favorita) nos da la posibilidad de fugarnos del binomio, de hackear el programa político de la heterosexualidad. Pensar/hacer BDSM, como posibilidad, como espacio epistemológico, como modo de coger, como forma extrema de producción de saberes, como dislocación del poder asociado al privilegio, como un desborde del borde. O una restricción...

Con este combo prosexo, aterrador, repugnante e inaceptable, invitamos a pensar el *shibari* como revuelta en el arte, al reponer visualidades y prácticas marginales, vergonzosas y contrasexuales.

El *shibari* son cuerpos deformes; placeres raros. Es exhibición del dolor. Es tecnología sexual.

La acción *Pellejo de autxr* se desarrolló en el marco de una convención de tatuajes (T.A.T.U.), llevada a cabo en la ciudad de La Plata a fines del 2022, en un espacio cultural autogestivo LGTB+ antiespecista (Laberinto Casa Club, La Plata, Buenos Aires, Argentina).

Un cuerpo atando otro cuerpo. Un cuerpo siendo atado sobre una camilla para ser tatuado por dos personas en simultáneo, una de ellas también atada. Muchos cuerpos mirando. Una música *hardcore* noventera con sonido rancio. Alrededor de la sala hay afiches con imágenes del cuerpo escaneado en cada tatuaje que lo habita. Un cuerpo aplastado. Aplastado y tatuado. Un código QR redirige a los contactos de lxs artistas. Hay un último QR, redirige a un video de YouTube donde muestran el modo en que se produce cuero a partir de cuerpos de animales. Un último afiche que dice: “Pellejo de autxr”. Apto alfombra-sillón-campera. Gran inversión. Venta por adelantado. Un cuerpo siendo atado, aplastado,

plegado, pinchado, entintado, un cuerpo que goza, una intensidad liberadora, consentida, cuidada, consensuada. Una sumisión pasajera, una esclavitud acordada en placer y no por el control económico o la reproducción forzosa. Y esto lo digo en referencia al “cuerpovaca” del video que no están viendo, un mamífero colgando de una sogá, elevado por un remolque, listo para ser despellejado vivo.

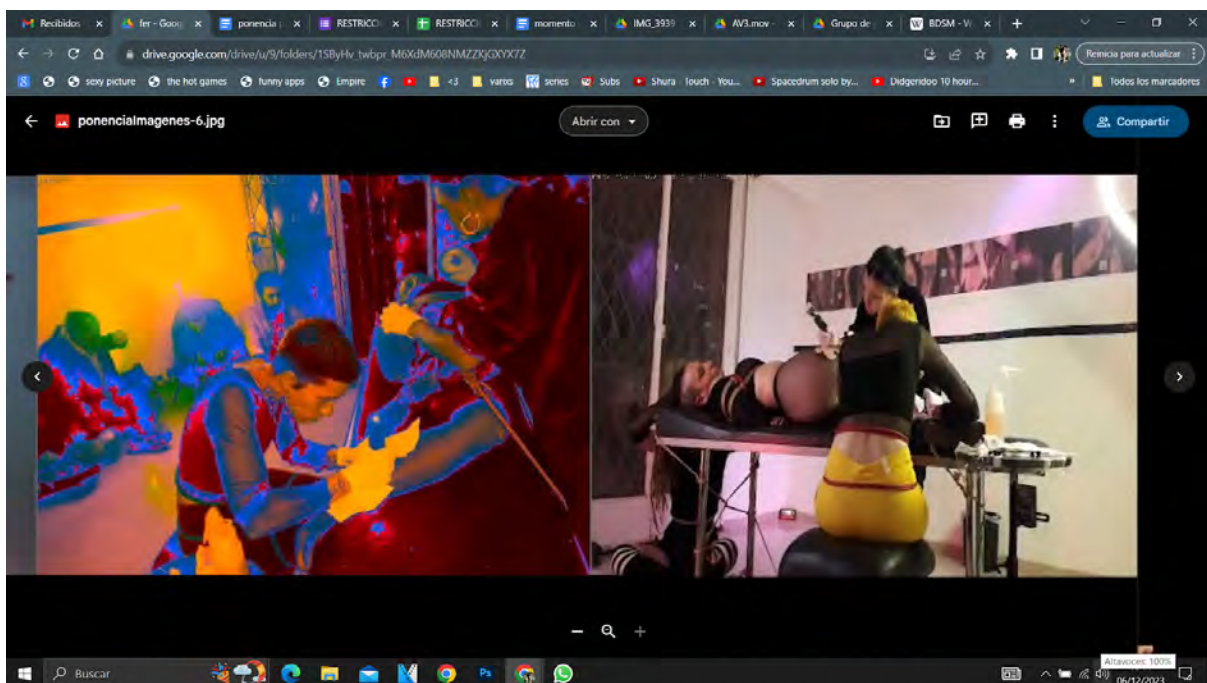


Imagen 1 – Registro de la acción *Pellejx de autxr*, noviembre de 2022. Convención T.A.T.U., Laberinto casa club. Fer Guaglianone, blu, consrosivo, urukun, Kass rope, fievre

Las cuerdas como denuncia, memoria, como abrazo, como testigas.

La acción *¿Qué hacer con un útero? Pasos para digerir el trauma* sucedió el 3 de junio de 2023 en el sótano taller de una cooperativa cultural gráfica (Benteveo, La Plata, Buenos Aires, Argentina). Un útero congelado y atado cuelga, chorreando líquido y su pestilencia. Una serie de pasos, compartir el contrarritual de un útero que ya no me habita. Una lectura en suspensión es el paso 2 de 7 para la celebración que culminará con la degustación de los trozos de mi útero en escabeche cocinado en vivo. La imagen sin tiempo de un cuerpo en trance, suspendido, atado, gozando en un rincón. En el otro, el útero cuelga, chorrea, toma

vida fuera de mí, se vuelve coso, junto a muchos cuerpos que entran en trance conmigo, en un hacer-con que cobija. La celebración de un órgano sin cuerpo. Exhibir el órgano, exhibir mi cuerpo amatambrado, apretado, comprimido, erizado, las cuerdas como cómplices de la desobediencia, el yute como soporte anímico, como poética del estar presente. La práctica de *shibari* construye una oda a lo lento, lo pequeño, lo invisible. Es, tal vez, eso que sucede entre la piel y la cuerda, entre el dedo que amarra y la tensión del yute, entre las marcas efímeras y los surcos de la entrepierna. Unx atadorx que contiene, que des/organiza, que irrumpe, que acompaña, que inventa pliegues. Un ritual para construir juntxs un espacio para la abyección. Suena lindo pensar en una posible poética del entre.

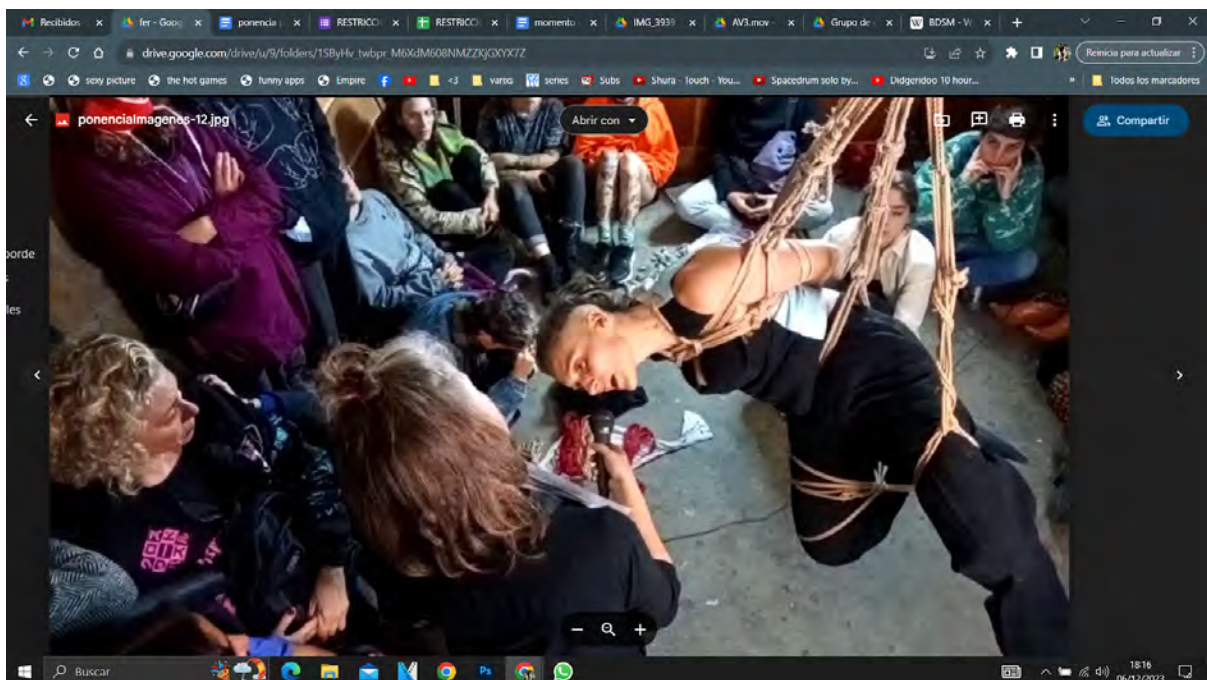


Imagen 2 – Registro de la acción *¿Qué hacer con un útero? Pasos para digerir el trauma*, abril 2023, Benteveo. Fer Guaglianone, Blu, consrrosivo, Kass rope, Noel correbo, Cotishon

El *shibari* podría ser la celebración de un toque* presente. ¿Y qué rastros hay en ese presente? ¿Con qué visualidades nos conectamos? ¿Qué porno consumimos? ¿Cuál es el ahora de nuestras imágenes? ¿Cuál es nuestra propia poética? ¿Hay tal cosa? En la búsqueda caprichosa de una genealogía torcida del *shibari* en Latinoamérica, nos

abismamos a pensar una editorial: restricción y desborde. A partir de una primera convocatoria interna, nos interesa pensar la editorial como una práctica de archivo vivo y expansiva, que se nutre de infinitas experiencias del *shibari*, con aliento *sudaka*, sudor *bdsmero*, con ademán lascivo, entre otras cuantas atrocidades. En principio, nos interesa profundizar el diálogo visual-textual-audiovisual con los distintos agentes que componen la escena de *shibari* local, para agitar el cruce con algunas producciones actuales y no tanto, como missoginia/cerdapunk, una lesbiana *anarkopunk* antiespecista de Chile, Seba Calfuqueo, artista trans mapuche, o Mariela Scafatii, artista *queer* argentina que toma la pintura como cuerpo, entre otras tantas experiencias con el *shibari/bondage* o en torno a este.

No nos interesa pensarnos en tanto identidad, sino más bien nos moviliza construir prácticas artísticas de supervivencia que nos abran mundos posibles.

KINBAKU ÍNTIMO

Descalzo, sentado en el piso, y en total silencio, un reducido público observa. En los movimientos de quienes están en el centro de la escena, quien ata y quien es atado, en el gesto con el que uno toma la muñeca del otro, en la forma de manejar la cuerda y hacer los lazos, en cómo uno conduce el cuerpo del otro y en cómo quien está sometido se entrega, se pueden ver las sutilezas del trabajo de *katas*, giros de estilo y pertenencia a una escuela (*ryu*). La escena se configura como un ritual donde distintos elementos de la cultura japonesa se entrelazan con una disciplina técnica y un erotismo mestizo donde la exposición, la tortura, la humillación y la vergüenza —no sin pasar por momentos de caricias, sonrisas cómplices e incluso un poco de humor— vinculan un juego entre quien es atado, quien ata y quienes miran.

Un ritual que busca hacer pública la experiencia que suele suceder en la intimidad de las habitaciones. No es un espectáculo, no se trata de admirar la destreza física ni imágenes

impactantes, ni hay una búsqueda de los límites físicos ni emocionales, a pesar de que estos elementos bien pueden ser parte o momentos de lo que va a suceder. En todo caso, se trata de transitar una experiencia de exploración de una sexualidad no normada. La pregunta sobre por qué hay gente que se somete a ser atada, expuesta y humillada, de otro que se presta a dominar ese momento, como también los que se sientan a observar y disfrutar (o sufrir) ese momento, es la pregunta sobre la posibilidad de otra sexualidad diferente a esa en la que buscaron adiestrarnos.

La dinámica de las ataduras que suceden en el *kinbaku* íntimo, a veces descrita con el concepto de “abrazo de cuerdas”, es la contraposición a la idea del *shibari* como una imagen estética acabada; al contrario, se trata del vínculo y la experiencia que pueden transitar los cuerpos en una práctica de cuerdas. Yukimura Haruki, uno de los maestros de *Tsubaki*, fue reconocido por su estilo de “*aibunawa*”: la cuerda que acaricia. Lo que se pone de relieve, en este sentido, es cómo quien ata toma la muñeca de su pareja para empezar la atadura, la intensidad de las vueltas alrededor del torso, el vuelo y el sonido de las cuerdas cortando el aire, las respiraciones y jadeos. Las sensaciones de las cuerdas en la piel toman un relieve protagónico, en tanto las ponen otras manos con un estilo particular, un “toque” lleno de intenciones y deseos, y todo lo que se puede ver de esa experiencia. No importan tanto las ataduras terminadas, con sus imágenes características, ni sus fricciones de escuela o la forma del cuerpo compuesta para la imagen, que de hecho están.



Imagen 3 – *Kinbaku Íntimo*, 10-6-2022

En la experiencia de un *kinbaku* íntimo, el cuerpo presente también es el del espectador. La cuerda, que en su vuelo se le acerca a sus pies, la respiración de quien ata, o el gemido y llanto de quien es atado, es también condicionado por su presencia. Podría intervenir, frenar la tortura y el sufrimiento de quien está sometándose, sin embargo, se mantiene sentado y expectante prefiriendo ser cómplice. Un riesgo que no se corre si uno mira las fotos desde una pantalla sentado en su casa. Y los detalles afloran y toman otra dimensión con respecto al todo, la simbiosis del *kinbaku* ya no es algo que pueda ser registrado, sino un encuentro cerrado para quienes se atrevieron a pasar al *tatami*. De esta forma, las relaciones y vínculos que surgen terminan desafiando una idea de amor romántico preconcebida e instalada como única forma legítima de amar en más de un sentido. El encuentro de cuerdas que gesta esa otra forma de relación social también hace cómplices a

los espectadores, testificando con su presencia la posibilidad del sadomasoquismo (y lo *voyeur*) como una forma de construir vínculos.

Entonces, cuando lo íntimo sale del clóset y se expone a los mirones, las sensaciones se potencian. El pudor de la desnudez se vuelve un juego más osado, la vergüenza del llanto, una práctica más humillante. Los que veían la pornografía desde su casa ahora son actores activos de lo que sucede. ¿Tienen miedo? ¿Están excitados? ¿Les avergüenza el lugar de mirones que no tienen el coraje de ayudar al que sufre? ¿Disfrutan y gozan el sufrimiento ajeno? Todas estas preguntas materializadas en miradas inescrupulosas que se meten entre las piernas, que recorren las lágrimas que gotean del rostro sufriente, entre las cuerdas que aprietan desordenadamente las tetas.

EL SHIBARI PERFORMÁTICO COMO RITUAL

Contemplando el análisis sobre el carácter ritual de *performances*, como las de Sophie Calle, hemos encontrado similitudes que permiten el análisis de algunas de las *performances* de *shibari kinbaku* como ritual.

Una de estas particularidades en el trabajo de Calle es la tendencia autorreferencial de sus producciones, que ocupan de esta forma un carácter simultáneamente subjetivo y objetivo.

La *performer* utiliza la producción artística como un medio para atravesar, con una suerte de distanciamiento, procesos personales ante un grupo de personas que observa. Este devenir de lo íntimo es trasladado a un acontecimiento que se transita de forma colectiva, permitiendo que el propio proceso haga eco en otros sujetos. Análogamente esto ha sucedido en distintas ocasiones en performance de *shibari kinbaku*, más puntualmente centraremos el análisis en el *Kinbaku íntimo N.º 10*, que tuvo lugar el 16 de junio de 2023.

En la propuesta escénica uno de los participantes utiliza la práctica como medio para transitar el cierre de una etapa identitaria. Estando bajo restricción y tortura con cuerdas, quien estaba ocupando el rol de atadora corta el cabello de la persona atada:

Este fue un momento importante para mí ya que hace varios años (5) que había dejado crecer mi pelo. En el último año estuve atravesando fuertes sentimientos de disforia. En parte sentía que el largo de mi pelo era un acto performativo del género que no se condice con la forma en la me estaba sintiendo con mi identidad. Cortarme el pelo en ese espacio junto a esas personas fue una forma para mí de transitar el abandono de la feminidad y abrir una nueva etapa donde poder construir mi identidad como no binario. Y de alguna forma un funeral que simultáneamente también sentí como presentación social de esta mutación que hoy en día estoy feliz de habitar (Demartin, 2023).

El hacer partícipes o testigos a “otros” inscribe el acontecimiento en una dinámica que roza desde el goce dicotómico del observar y del ser visto, el *voyeur* y del exhibicionista.

Así como Austin plantea sobre los actos performativos del habla que es necesario que estos sean emitidos por una persona sobre la cual se cierne una cualidad aurática, que le concede legitimidad, también cobra relevancia el carácter de “testigo”. Pongamos, por ejemplo, el ritual de casamiento, y más específicamente el momento donde los participantes dan el “sí”. Para que este sea efectivo, no solo es necesario un conjunto de características, sino que también cumplen un rol crucial las personas que se encuentran presenciando el hecho en calidad de testigos. Estos testigos observan la escena formando al mismo tiempo parte del hecho en sí. Por esta razón es que afirmamos que quienes expectan la *performance* de *shibari kinbaku* no lo hacen desde una mirada de observador pasiva, sino que se inscriben en la dinámica *voyeur/exhibicionista* por la que su presencia se introduce como parte crucial del hecho. Suceso que es profundizado cuando la *performance* se inscribe en códigos de ritual.

Este espacio refuerza el carácter religioso de la performance, del rito fúnebre al que asistimos. Un espacio antiguamente sacro vuelve a activarse, pero esta vez no para contener una práctica estructurada, formal y centenaria, sino para albergar un ritual personal y pagano: el que Sophie Calle preparó para despedir a su madre, entrar en otro tiempo, el tiempo del ritual (Cobello, 2013).

Si bien en este caso la acción no es llevada a cabo en un espacio religioso resignificado, el lugar donde se efectúa la *performance* es donde se dictan las clases de la práctica. Estas clases cuentan con la particularidad de atenerse a una sistematización que también podría pensarse como ritual. Los integrantes de las clases acondicionan el espacio (barren) realizan una meditación, posteriormente una apertura mediante una reverencia, se desarrolla la actividad, al finalizar, otra reverencia da cierre y otro de los participantes vuelve a acondicionar el espacio. Esta sistematización da un marco ceremonial que crea performativamente un espacio y tiempo otro, inscribiendo fuera de lo cotidiano.

Parte de estos rituales se reinsertan en la *performance*, instalando la meditación dentro de la escena, citando de esta manera el ritual cotidiano, inscribiéndolo tanto dentro de la *performance* como del proceso de transformación de los *performers*. De esta forma, la acción se convierte en signo que los testigos codifican al integrar parte de la comunidad que aprende la técnica para la práctica de *shibari*. Al incluir los momentos rituales de la clase, dentro de la escena, podría decirse que los actores contemplan el proceso de aprendizaje como parte del crecimiento personal.

REFLEXIONES ESCÉNICAS RESPECTO AL *SHIBARI KINBAKU*

Una de las cuestiones fundamentales en quienes inician el camino de paciencia, dedicación y esfuerzo de aprender el *shibari kinbaku* como arte y como medio de comunicación entre atadorx y atadx, y que vienen de la escuela de Osada Steve (Osada ryu), es que siempre se toma en cuenta el punto de vista del espectador (aun cuando sea una práctica íntima entre

dos personas y no haya nadie presenciando el acto). Todo se hace tomando en cuenta aquella mirada.

Es una experiencia que busca comunicar emociones a la otra persona a través de la cuerda y generar una conexión y un intercambio emocional y energético, trascendiendo los meros aspectos técnicos de las ataduras; y que a través de lo escénico procura transmitir este “*ki hairimasu*” (es decir, la transferencia de energía entre atadorx y atadx) a quien está espectando la situación. Los aportes que pueden hacer las artes escénicas en la práctica del *shibari* son múltiples, tanto para quien es atado, ya que la exploración de las posibilidades expresivas del propio cuerpo le permitirá tomar decisiones acerca de cómo potenciar expresivamente aquello que le sucede, teniendo en cuenta la mirada de un otro y de las imágenes que se construyen en el espacio, como para quien ata, porque hay una persona que confía ciegamente en su propuesta, el trabajo con el peso de ese otro cuerpo que se entrega, la exploración creativa de los inagotables estímulos que puede realizar. Y para ambos, ya que es necesario un trabajo sobre el “aquí y el ahora”, la autopercepción corporal, la disponibilidad y la atención en tanto autoconciencia, una tonicidad corporal y emotiva, un registro de lx otrx, un desarrollo de la confianza y la desinhibición, para favorecer un proceso de integración, contención y comunicación.

La experiencia del taller Herramientas Expresivas para el *Shibari* Escénico se constituyó como una experiencia de juego, de espacio/tiempo distinto al cotidiano, donde atadores y atades pudieron incorporar algunas de estas reflexiones a su práctica.

Los ejercicios propuestos, aunque sean de sensopercepción, alientan a pensar siempre en una mirada externa, planteando que estos cuerpos que están allí en simultáneo, si bien no se proponen construir un relato ficcional, ya componen cosas en el espacio para quien les mira.

Uno de los ejercicios consistió en realizar una atadura sin utilizar cuerdas, tomando la propuesta del objeto imaginario. En esta, el objeto se crea a partir del accionar del sujeto con él mismo, en ese momento y lugar determinados. Es decir, que el objeto aparece a partir de esta relación activa entre sujeto y objeto, en donde ambos van a ser modificados y, por ende, creados.

Este ejercicio permite, además, reflexionar acerca del error. Una atadura debe ser ejecutada sin errores técnicos, ya que estos traerían complicaciones que ponen en riesgo la salud de quien es atado. En ese caso, hay que desatar y volver a atar correctamente. Este ejercicio se propone transitar al error como posibilidad de desandar lo andado, volver a pasar por la misma zona corporal, pero de una forma distinta, ya que quien es atado siente en su cuerpo la energía, no los errores en las cuerdas. Abrazar el error como oportunidad para explorar. En palabras de Nachmanovitch: “lo más importante es que los errores y los accidentes pueden ser los granos irritantes que se convierten en perlas; nos presentan oportunidades no previstas, son nuevas fuentes de inspiración en sí mismos y de sí mismos” (2013, p. 110).



Imagen 4 – Ejercicios durante el taller Herramientas Expresivas para el *Shibari Escénico*

El ejercicio propuesto, al no tener cuerdas, libera a los atadores de la presión de la técnica, para la exploración libre de energías, velocidades, ritmos, propuestas. Además, al proponer a la persona atada que plasme el recorrido de esta cuerda imaginaria sobre su cuerpo, nos da pistas acerca de lo que sucede en el *shibari*: una interacción, relación y comunicación entre dos o más personas.

En ese sentido, si bien es una práctica que necesita un aprendizaje de las cuestiones técnicas, además de un constante refinamiento y autocorrección, el ejercicio de la exploración de las posibilidades expresivas y creativas de los cuerpos y la consideración de los errores como materia prima del aprendizaje y la exploración serán un aporte invaluable a la práctica.

CONCLUSIONES

En un mundo signado por una matriz moderna-colonial-patriarcal-occidental (Alvarado, 2016) con una sexualidad regimentada por la cis-heteronorma, hemos buscado empezar a transitar las preguntas/debates acerca de cómo se configuran los aportes de las disidencias sexuales, sexualidades alternativas, contrasexualidades, el BDSM, lo *sudaka*, las teorías *queer* y los feminismos, y cuáles son las poéticas disruptivas que nacen/mutan para darle forma a un *shibari* latinoamericano. En ese sentido, hemos abordado la práctica desde distintas experiencias y producciones de la comunidad platense, buscando que el aporte de este trabajo sea el de incentivar la exploración de estos cruces poético-políticos en los estudios y sus vínculos entre las prácticas artísticas, las sexualidades, el BDSM y las prácticas de restricción con cuerdas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvarado, M. (2016). Epistemologías feministas latinoamericanas: un cruce en el camino junto-a-otras pero no-junta-a-todas. *Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 1(3). Religación.

Besse, J. (2010). Observaciones sobre la geograficidad. Genealogía de la palabra, desafíos epistemológicos e históricos. Delacroix, C. et al., *Historicidades*. Waldhuter.

- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18.
- Cobello, D. (2013). Rachel, Monique. Sophie Calle. Un trabajo sobre la ausencia, entre la performance y el ritual. *Revista Territorio Teatral* (9).
- Guaglianone, F. (2020). ¿Qué hay entre 10 kg de pescado y una lamida? *Parole de queer*, 7, 33-36.
- Kinbakumania Dojo. *Kinbakumania*. Recuperado el 8 de octubre de 2023 de <https://www.kinbakumania.com/kinbakumania-dojo/>
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós.
- Nachmanovitch, S. (2013). *Free Play: la improvisación en la vida y el arte*. Paidós.
- Osada ryu. <https://www.kinbakumania.com>. Kinbakumania. Recuperado el 7 de diciembre de 2023 de <https://www.kinbakumania.com/osada-ryu/>
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.

*EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.3: PERSPECTIVA DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y
DIVERSIDADES: POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES*

Pintar para no desaparecer: obra e identidad de Cláudia Moreira

Susana Guerra (Universidade Federal de Rio Grande do Norte)

RESUMEN: Desde muy temprano afectada por la desaparición de su herencia ancestral, de su historia familiar y de su propia obra, en una sociedad que insiste en ignorar a las artistas negras, Cláudia Moreira (Natal, RN, Brasil) trabaja e investiga sobre su arte y su identidad, buscando llegar incluso a aquellos que la negaron desde siempre. Sea pintando en acuarela sobre papel, sea agenciando instalaciones, cuestiona el mundo del arte y el sistema de la representación, al mismo tiempo que cuestiona su propio lugar en el mundo. El presente trabajo busca abordar las formas de autorrepresentación que surgen en su trabajo comprometido, indagando sobre sus procedimientos singulares, no apenas para mostrarla como un caso en una larga historia de silenciamiento y segregación, sino como parte de una comunidad por venir, con conflictos y motivaciones en común, con tareas y desafíos prácticos por enfrentar, y también como parte de una obra en construcción (o inclusive de un mundo —antipatriarcal— por inventar).

Palabras clave: Mujeres artistas; Feminismo; Identidad; Poéticas antipatriarcales; Artistas negras.

En 2010, una de las obras que integraba la Exposición de Verano de la Capitanía de las Artes de Natal no llegaría a ser restituida. El cierre de la exposición dictaría su fin. Después de un tiempo, fue dada como perdida. Hasta hoy se desconoce su paradero.

Quiero escribir sobre esa obra, pero no puedo. No la vi. Sé que existió por un período de tiempo, a partir del momento en que fue pensada, creada y significada, pero su historia hoy es la de una ausencia. Imaginamos su sobrevivencia como la de las obras de tantas mujeres: olvidadas en los depósitos de los museos. Cláudia Moreira prefiere creer que su obra fue robada, abriendo, así, al objeto que generó una posibilidad amorosa de sobrevivida: ¿eso significaría que alguien la quiso, al punto de robarla!

Cláudia Ingrid Campos Moreira es artista visual, tiene 39 años y vive en Natal (Rio Grande do Norte, Brasil). Se define, de manera significativa, como artista contemporánea, conjugando la elaboración de imágenes singulares, la reflexión sobre el sentido de las mismas en el horizonte de la actualidad, y la consideración sobre su papel como artista negra y mujer: “Querer ser artista es diferente de tornarse una artista. Creo que a partir del momento en que comencé a pensar más profundamente sobre mi trabajo [...] y que las exposiciones comenzaron a tener lugar [...] me torné una artista” (Moreira, 2023). En cierto sentido, investigar, pensar el arte, escribir sobre arte se tornarían para ella la cosa más importante de todas. Para eso, Cláudia fue a la búsqueda de referencias. Solo que no encontró lo que buscaba: faltaban las referencias teóricas, los interlocutores artísticos, imágenes en las cuales reconocerse.

Cláudia recuerda haber tenido profesoras mujeres en su educación inicial, pero a medida que fue avanzando en los estudios, dejó de encontrar mujeres en lugares centrales. Por otra parte, las mujeres negras eran prácticamente inexistentes, los colegas negros eran raros y el curso de artes no contaba con ningún profesor negro. Sintiendo que la investigación, determinada por el corpus de trabajo de investigadores blancos se alejaba de “su lugar de entendimiento del mundo”, Cláudia comprendió que debería buscar sus referencias en otra

parte y que necesitaba comenzar a hablar por sí misma a partir de ese conocimiento por descubrir.

Frente a tantos obstáculos, muchas veces se cuestionó si estaba haciendo lo correcto, pero no proseguir, no escribir, no hacer arte eran opciones que no se planteaba. Cláudia sabía que el lugar de las mujeres artistas es problemático, tanto por el nivel del reconocimiento por los pares como por la crítica³⁷: “Todo el sistema de organización social es machista. Entonces, para conquistar algo hay que pasar por mucho” (Moreira, 2023). De la misma forma, sabía que el acceso de los artistas negros al mundo del arte es complejo³⁸, pero enseguida entendió que su identidad y negritud no eran solo su condición, sino también el objeto de su investigación: “Tenía que producir a partir de eso, porque era lo que realmente me inquietaba” (Moreira, 2023).

Encarando su reescritura como mujer artista negra, elevándose a sí misma a objeto de investigación, proponiendo un abordaje propio de sí, trazó un camino por completo idiosincrático. Comenzó a escribir en primera persona, reclamando una libertad de lenguaje que el arte y su especificidad como sujeto exigían: “Me niego a escribir en tercera persona [...] porque aquí quien está hablando soy yo, una mujer negra. Es mi potencia, mi lugar en el mundo, y creo que tengo derecho a hacer de esa manera” (Moreira, 2023).

La crítica no es, seguramente, territorio propicio para la contribución de los saberes de una mujer negra. Nadie entendía lo que Cláudia quería decir ni adonde quería llegar. Sin embargo, ella ya se encontraba envuelta en un proceso complejo, explorando vías para la emancipación, buscando los argumentos necesarios para defender su arte, rescatando a las mujeres artistas negras en la academia, aliando la lectura y la escritura para legitimarse. Contrariaba así, con ese gesto, la incapacidad atribuida a las mujeres (para hacer arte,

³⁷ Cf. Greer (1979).

³⁸ Cf. Wallace (2019).

crítica, etc.), y resistía a todas las estrategias existentes para alejar a las mujeres (y disidencias) de las manifestaciones artísticas.

Privada de modelos, una de las formas que tomó la emancipación de Cláudia fue la búsqueda de apoyo en alguien que hiciese lo mismo que ella, una artista negra que escribiese sobre su propio trabajo. Su búsqueda la llevó a Rosana Paulino³⁹, que surgió como una posibilidad real de romper con el aislamiento.

Afectada por la obra de Paulino, Cláudia comenzó a notar nuevas ausencias, que minaban, para comenzar, su entorno familiar, de cuya historia poco sabía. En el fondo, su historia conocía otra forma de desaparición; un denso silencio pesaba sobre la memoria familiar, sobre sus protagonistas y todo lo que la ligaba a sus antecesores. ¿Cómo podría trabajar con la inquietud que derivaba de esa ausencia, sobre todo cuando solo ella parecía notarla? ¿Cómo, cuando su experiencia era constantemente negada? En cierto sentido, el mundo pasó a revelarse para ella, a partir de entonces, ya no a través de los libros, sino a través de esa experiencia de pérdida y deriva. Y Cláudia nunca más tuvo paz.

³⁹ Rosana Paulino, artista visual (São Paulo, 1967).



Imagen 1 – Cláudia Moreira. *Relicários*, 2016. Cajas en madera y hierro, 40 X 70 cm, Natal. Imagen cedida por la artista

Pero respondió insistiendo, porque de alguna manera sintió que, si desistía, acabaría por desaparecer ella también. *Relicários* (2016) es una obra que revela una de las dimensiones fundamentales de esa experiencia y de esa búsqueda. Compuestos por cajas grandes con orificios que representan los respiraderos de los insalubres sótanos en los que vivía la población negra en la ciudad, los relicarios acogen los vestigios de la historia de su familia paterna. La obra remite a la violencia de la segregación en Dom Pedrito (ciudad de origen de su padre), con su tradicional arquitectura colonial, al mismo tiempo que rescata pedazos de la vida de su familia, materializados en los documentos que le aportaron algunos parientes —esos documentos dan cuenta de “todas las rupturas y costuras y remiendos de esa historia [...], de todo lo que es precioso para mí” (Moreira, 2023). Como en buena parte de su trabajo, *Relicários* parece gravitar en torno a cosas que todavía no fueron resueltas, de todo aquello que las ausencias imponen, comenzando por la ruptura de los lazos familiares y la borradura de la memoria de su ancestralidad. Para que esa conmovedora forma de

exponerse no se tornase un mero espectáculo, Cláudia elaboró un dispositivo peculiar, haciendo que las imágenes incorporadas solo se revelen a quien esté dispuesto a curvarse y asumir una posición incómoda, esto es, exigiendo materialmente el compromiso de cualquier espectador.

Ciertamente, Cláudia conoce bien el trabajo de Rosana Paulino, que, en *Pared de la memoria* (2015)⁴⁰, ensayaba una especie de antecámara para la reflexión sobre el alcance del aniquilamiento de la existencia, de la historia de las vidas de la mitad de la población de una comunidad. Observada a distancia, *Pared de la memoria* parece una gran mancha de contornos indistintos y, por eso, invita a que nos aproximemos para ver mejor. Entonces nuestra mirada es capturada por las particularidades de una serie de rostros negros, en impresiones traslúcidas, que dejaron los márgenes para ocupar el centro de la escena (Guerra, 2022). Cláudia, a su vez, suma a la captura de la mirada la sumisión del cuerpo. Buscando y promoviendo cierta reacción del público, espera que el significado de la obra sea percibido de inmediato, sin mediaciones, y confirmado pública y abiertamente en la respuesta física de los cuerpos al momento del contacto visual.

Saber cuándo la obra está terminada suele ser, para un artista, una cuestión que pasa por el último trazo, por la última aplicación del color, por el último elemento de la composición, pero para Cláudia va más allá. En el fondo, su trabajo no termina hasta que la inquietud que lo motivó es apaciguada —y eso solo ocurre cuando cumple con el objetivo de perturbar, de llamar la atención, de acabar con la inercia de aquellos que se le dirigen la mirada—. Eso no significa que desmerezca la dimensión estética de sus obras. Cláudia habla sobre eso en términos de belleza: “Es el contrapunto de las cosas. Es bonito, bien acabado, aunque no siempre hable de cosas bonitas. [...] Lo que para mí es dolor, para otro puede ser belleza” (Moreira, 2023).

⁴⁰ Rosana Paulino, *Pared de la Memoria* (2015). Instalación.

Esa articulación del dolor y la belleza recuerda el trabajo de otras artistas negras que, como Cláudia, encontraron en el arte un espacio para conducir sus investigaciones y luchar sus batallas. Ya mencionamos a Rosana Paulino, pero podríamos también referirnos a Ellen Gallagher⁴¹, que recurre a formas abstractas que nos atraen, por la belleza que comporta, a considerar cuestiones difíciles. En *Host*⁴², por ejemplo, la incorporación de estereotipos atribuidos a los afroamericanos compone una trama de patrones coloridos, atrayendo la mirada a una obra que, en el fondo, trata de algo que hiere la sensibilidad.

A partir de su proceso de reescritura como artista negra, y de la exploración y la maduración del acto creativo, de la observación de sus particularidades y de las limitaciones del mundo de las artes, Cláudia definió su base de acción en la afirmación de la negritud y en la búsqueda de la emancipación por el conocimiento, planteando cuestiones relacionadas con la omisión y la subrepresentación de la población negra en Brasil.

Consciente de habitar un mundo que niega innúmeros aspectos de su vida, Cláudia no acepta las imágenes acrílicas que le ofrecen el saber, la sociedad y el mercado, y busca constantemente elaborar imágenes propias, ensaya una aproximación al mundo y a la historia con sus propios ojos: “Tanto es así que pinto varias veces [las mismas figuras de] mujeres, hasta entender lo que quiero representar con ellas” (Moreira, 2023).

Face (2014) es una serie de pequeñas pinturas en acuarela, a veces combinada con *gouache*, sobre papel, en la que son representadas cuatro figuras de mujeres negras. ¿Cómo están resignificadas esas mujeres?

⁴¹ Ellen Gallagher, artista visual (Providence, 1965).

⁴² Ellen Gallagher, *Host* (1996). Óleo y grafito en papel sobre tela. 175.58 cm × 126.68 cm. Seattle Art Museum.



Imagen 2 – Cláudia Moreira. *Face 2*, 2014. Acuarela sobre papel, 51 × 80 cm, Natal. Imagen cedida por la artista

Imagen 3 – Cláudia Moreira. *Face 4*, 2014. Acuarela y gouache sobre papel, 51 × 80 cm, Natal. Imagen cedida por la artista

En primer lugar, vemos que esas mujeres no solo ocupan el centro de la tela, sino que ocupan, de hecho, la totalidad de la tela, dejando márgenes mínimos como para que cualquier otra cosa pueda acomodarse. El espacio en *Face* es apenas uno y no admite márgenes.

En segundo lugar, reparamos en que, ocupando toda la tela, esas mujeres, que no se resignan a ocupar el lugar que habitualmente les está atribuido en la sociedad, desautorizan cualquier intento de volver a ponerlas en su lugar: “Estamos siempre en el lugar de ser aquello que el otro quiere que seamos, pero creo que es solo eso que muchas mujeres artistas, negras y blancas, están haciendo con las artes visuales. Y es olvidar ese lugar o pelear por él” (Moreira, 2023).

En tercer lugar, *Face* vuelve a poner en escena, a su modo, las sombras: vemos el negro del fondo dominando el segundo plano, del cual emergen las figuras de las mujeres, como

salidas de la nada a la cual estuvieron relegadas durante tanto tiempo, y, convirtiéndose en objeto del arte, se afirman como sujetos —sujetos de pleno derecho, tema de la pintura, protagonistas de sus propias historias—.

Cláudia domina la técnica, pero dominar la técnica no es su objetivo último; su objetivo último es conducir una investigación existencial y política, investigación que conduce, entre otras cosas, a través de un apurado dominio de la técnica.

La inspiración de Cláudia viene, fundamentalmente, de las mujeres de su entorno. Con todo, al mismo tiempo, *Face* nos remite a las imágenes de las artistas de la diáspora negra, a las de Virginia Chihota⁴³ en *Abrazo la verdad que conozco* (2011)⁴⁴, a las de Claudette Johnson⁴⁵ en *Figura Reclinada* (2017)⁴⁶. Tal como en esas obras, las obras de Cláudia Moreira parecen ir al encuentro de historias banales (como refiere Lubaina Himid⁴⁷), así como de los sentimientos despreciados, y nunca retratados, de las mujeres negras (Guerra, 2022). En las telas, las mujeres parecen ociosas, al mismo tiempo que desafiantes y resistentes. Evitan los estereotipos, negativos y positivos. No son, necesariamente, lo opuesto de algo, pero están abiertas a ser todo lo que les sea posible. Como dice Cláudia: “la mujer tiene que ser aquello que precisa ser, a la hora y en la forma que tiene que serlo [...]. Hay que repetir eso, y si alguien no quiere escuchar, hablar de nuevo, y si no quiere escuchar, hablar más alto”⁴⁸ (Moreira, 2023).

Y Cláudia habla tan alto como puede. Primero sobre sí y sobre su familia, y, en seguida, hablando de sí y de su familia, sobre cualquier persona negra que en Brasil (pero no solo)

⁴³ Virginia Chihota, artista visual (Zimbabue, 1983).

⁴⁴ Virginia Chihota, *I embrace the Truth I know* (2011).

⁴⁵ Claudette Johnson, artista visual (Manchester, 1959).

⁴⁶ Claudette Johnson, *Reclining Figure* (2017). *Gouache* y pastel sobre papel, 113 257 cm. Hollybush Gardens.

⁴⁷ Lubaina Himid, artista visual y curadora (Zanzíbar, 1954).

⁴⁸ Si bien el horizonte de reflexión de Cláudia es el de la identidad negra, al representar a las mujeres negras en su obra, su obra no deja de ampliar ese horizonte hacia la emancipación de la mujer (e implica, de manera tangencial, una crítica al patriarcado).

pueda llegar a reconocerse en su trabajo. Su obra va ganando espacios y ciertamente nos gustaría que ganase más. A través de ella es Cláudia quien se da forma primero —como mujer negra, como artista creativa, como pensadora crítica—. Y, a través de ese acto de darse forma, contribuye para dar visibilidad a tantas otras personas que, a pesar de ser creativas y pensantes, trabajadoras y resistentes, parecen condenadas al desaparecimiento.

Seguramente es una responsabilidad muy grande para cualquiera, un peso demasiado grande para una artista⁴⁹, pero Cláudia no piensa en evitar el desafío y, sobreponiéndose a cada obstáculo, está decidida a seguir pensando y creando, pintando y escribiendo: “El cuerpo es un cuerpo cansado, pero el que hace arte lo hace porque precisa sentir que es lo que es. Es inevitable, si uno no hace nada, sentirse frustrado. Porque cuando la gente hace, la gente resuelve todo el resto” (Moreira, 2023).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Greer, G. (1979). *The obstacle race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*. Farrar Straus Giroux.

Guerra, S. (2022). Mulheres negras em lugares visíveis: contribuições da pintura para a segunda escrita da África. Teixeira Souza, J. y Dias de Oliveira, M. M. (org.). *O que se ensina e o que se aprende em história: a historiografia didática em debate*. Cabana. v. 2, 157-188.

Moreira, C. (2023). Entrevista personal.

⁴⁹ En el mes en que se completó este artículo, Sinéad O’Connor murió, por lo que recordamos el tema que abre su álbum *Universal Mother: Germaine* presenta un fragmento de un discurso de Germaine Greer, donde afirma que los hombres son la raíz de todos los males en la sociedad, que solo tendrá un desafío digno bajo la forma de la cooperación, que destruirá la espiral de poder del patriarcado. Sinéad diría en ese mismo año de 1992: “La única razón por la que abrí la boca para cantar fue para que pudiera contar mi historia y darla a conocer”. “The only reason I ever opened my mouth to sing was so that I could tell my story and have it heard”. <https://www.spin.com/2023/07/classic-reviews-sinead-oconnor-universal-mother/>

Wallace, M. (2019). Por que não existiram grandes artistas negrxs: O problema da visualidade na cultura afro-americana. Carneiro, Amanda *et al.* *Histórias das mulheres, histórias feministas: Antologia*. MASP.

*EJE 1: ARTE, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.3: PERSPECTIVA DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y DIVERSIDADES:
POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES*

La voz oculta en *Antagonías del tocador*

Elizabeth Alejandra Pazmiño Freire (Universidad Central del Ecuador)

RESUMEN: Las creaciones teatrales contemporáneas indagan en la construcción de experiencias psicofísicas a distintos niveles. Por tanto, el texto ya no es el órgano regente de la escena. Bajo esta premisa nace la pregunta: ¿cuál es el lugar de la voz y la palabra en las nuevas formas de hacer teatro? Este escrito expone el lugar que ocupa la voz y la palabra en la creación performativa *Antagonías del tocador*. Dicho material eleva el trabajo de la matriz sonora-textual a una instancia creativa que parte del interés individual-íntimo de las artistas a la instancia colectiva-pública, donde el teatro retoma su dimensión de origen.

Palabras clave: Palabra; Voz; *Performance*; Aborto espontáneo.

Introducción a la voz

Como investigadores-creadores, construimos experiencias para ser vividas en comunión con los invitados al acontecimiento escénico. La mayoría de las veces partimos de nuestras intenciones, cuestionamientos e intereses de forma individual o colectiva. Tomamos las historias contadas por otros o gritamos lo que nos duele, conmueve, estorba e indigna para formular nuevas dramaturgias al servicio de la escena. Según Larrosa, la experiencia es la

posibilidad de que algo nos pase o nos toque, pero ¿qué sucede con lo que callo, con lo que no quiero contar? ¿Qué le sucede al cuerpo que guarda sus historias? ¿Qué pasa con esas historias que no queremos que vean la luz? En este mundo de secretos, miedos y vulnerabilidades personales nace *Antagonías del tocador*.

La forma de creación y revelación del material performativo devino en atravesar las capas íntimas de la memoria de cada creadora involucrada. Explorar el cuerpo vulnerable como centro de la escena requirió un gesto de interrupción, una exploración de significados y sentidos más allá de las palabras. Se producen efectos psicológicos, sensoriales y de acción propia para cada participante que se ve inmerso en la experiencia (Fisher-Lichte, 2011). Otorgar al espectador la oportunidad de libre interpretación y redención para esas historias que nos silencian es parte de nuestra *Antagonía*. Dar voz y vida a una herida en común, que está abierta en millones de mujeres que nos vemos envueltas en el silencio social que rodea al aborto espontáneo.

Este es un llamado a visibilizar las fragilidades que atraviesan las feminidades, como acto político de liberación y sororidad mientras se viven y comparten experiencias con el espectador-actor, utilizando al teatro como el medio catártico que lo ha caracterizado desde su origen. Purificación y reflexión necesaria para quienes transitamos por esta vivencia “invisible” o mejor dicho “INVISIBILIZADA”.

EL MANIFIESTO

Dentro de los procesos creativos vividos en la cursada de posgrado en la FAUCE, la escritura performativa tomó un sentido revelador de materialidades internas de los creadores. En mi creencia investigadora, las pesquisas inician en las preguntas y en lo que buscamos descubrir desde los intereses propios y las líneas que nos impulsan a la creación. Pero, en este caso, la premisa nace de lo que no se dice o lo que no queremos develar de nosotros.

Encontrar el valor para hablar sobre las fragilidades que nos componen como seres humanos puede ser un acto de exposición innecesaria, todo dependerá de qué tan comprometido se está con las premisas planteadas en los procesos creativos. Así, muchos se ocultaron en las máscaras que han formado de ellos mismos ante la sociedad. Otros buscaron dar mayor potencia a los discursos que han manejado desde el inicio del proceso. Y luego estuve yo, que no encontraba en mi memoria algo que exponer frente a la clase.

Mi escritura mentía, como al presentar una hoja de vida inflada para conseguir un trabajo para el que no se está calificado o al presentarse por primera vez ante alguien que nos atrae de manera afectiva. Una cortina de humo que no fue intencionalmente racional, pero que fue inconscientemente necesaria para no transitar el borde del dolor y la locura.

Mientras escuchaba los relatos que le daban voz a los recuerdos de mis compañeros, fui identificándome en algunos de sus miedos: a las alturas, a ciertos animales, a las pérdidas, a la soledad, a la muerte..., temores que nos unen como seres humanos en miedos (des)conocidos. En ese momento, todos mis temores tomaron un nombre concreto: miedo a matar o a no poder hacerlo.

Aquí se manifestó, por medio de la oralidad, un ser que habitó en mí, pero que se convirtió en un ente invisible, porque jamás fue visible o tangible como tal, solo existe a nivel sensorial en mi cuerpo-memoria (Lyra, 2020).

Esta indagación en mi historia me llevó a pensar en el rol “mujer” que se sostiene en la sociedad: la mujer fecunda, la madre inmaculada, la maternidad mártir y sacrificial, y todos los estereotipos que pueden surgir en torno a “ser madre”. A su vez, pienso en la otra cara de la moneda, que es donde me identifico: la mujer que no pudo ser madre ¿es acaso este hecho que me define como “menos mujer”? (Marín, 2019). Preguntas y conceptos que marcan un torbellino de sensaciones que dan a luz a esta creación performativa.

DE LO ÍNTIMO A LO PÚBLICO

Pero ¿por qué no se habla abiertamente acerca de las muertes fetales y los abortos espontáneos? La falta de apertura para topar el tema puede deberse a una combinación de factores personales, familiares, culturales y sociales.

Vivir una pérdida fetal puede ser emocionalmente desafiante. Algunas mujeres llegan a sentirse avergonzadas o culpables por la pérdida y, por ello, se convierte en un desafío poder compartir su dolor con los demás. Además, existe un estigma asociado con la pérdida del embarazo, ya que a menudo se asume que la mujer o la pareja no están en capacidad física o médica para ser padres o que el hecho está relacionado con su accionar durante el proceso de gestación o con la calidad de vida que lleven los padres. También hay expectativas sociales en torno a la maternidad y la idea de que los embarazos son exitosos si llegan a término. Esto puede llevar a un silencio en torno a los abortos espontáneos, ya que no llevar el embarazo hasta el nacimiento se percibe como un fracaso (Karminski, 2011).

Ahora quiero enfocarme en las experiencias médicas que nos emplazan desde el relato colectivo. La falta de comprensión y empatía por parte del personal médico puede exacerbar el sufrimiento emocional. Desde la terminología que se utiliza en lenguaje médico para referirse tanto a la madre como al feto hasta los maltratos psicológicos, físicos y obstétricos, que pueden darse durante el episodio, son parte de las vivencias que también cuentan en la bitácora de esta pérdida. Los factores anteriormente expuestos son algunas de las causas que pueden disuadir a las personas de compartir sus experiencias abiertamente (Ledesma, Martens, & Brandão, 2023).

EL MATERIAL PERFORMATIVO

En la primera etapa de construcción del material performativo, encontramos relatos que nos unen como madres en luto permanente. Aquí la voz toma el protagonismo y las

narrativas personales se vuelven la forma de existencia de cada niño no nacido. Sin embargo, su presencia sigue estando limitada a la oralidad y él se ve limitado a vivir únicamente en el recuerdo de la madre y de los familiares que vivieron la espera. Aunque las circunstancias para cada madre son singulares, los sentimientos de dolor, culpa, desesperanza y vacío nos unen en la búsqueda de respuestas y consuelo ante el hecho.

Si bien no existe una dramaturgia textual concreta que guíe el material, *Antagonías del tocador* cuenta la historia que nos une a mujeres que hemos vivido un aborto espontáneo desde los lugares, expectativas, acontecimientos y sensaciones impregnadas en la memoria. Cada capa de los relatos dio lugar a la construcción de las matrices espaciales, sonoras y objetuales del hecho escénico.

Para la creación del material, se tomó como lugar a transgredir el tocador de damas, que fue intervenido y resignificado en función de las narratividades nacidas en el laboratorio de creación. El relato vivido no está expuesto a manera de palabras dichas durante el acontecimiento, tampoco se dice un “texto dramático” que nos cuente una historia. Las ficciones están construidas desde los objetos concretos dispuestos en el espacio y desde la dramaturgia corporal de la *performance* y todo su accionar: la interacción con el espacio intervenido, las sensaciones que produce en el público y con el público, y el vacío físico y emocional que se configura al finalizar la muestra son ahora el cuerpo visual y tangible de estos seres que solo existieron para los futuros padres.

Las palabras dicen poco al espíritu; la extensión y los objetos hablan; las imágenes nuevas hablan, aun las imágenes de las palabras. Pero el espacio donde truenan imágenes, y se acumulan sonidos, también habla, si sabemos intercalar suficientes extensiones de espacio henchidas de misterio e inmovilidad (Artaud, 2001).



Imagen 1 – El espacio tocador/ fotografías: A. Heredia y A. Pazmiño

Dentro de este *performance*, la matriz sonora se siente ajena pero complementaria al acontecer del material: niños jugando en el patio de recreo, latidos del corazón de un feto que se va apagando lentamente, la descarga del inodoro, el agua corriendo y un llanto ahogado, lastimero pero a la vez oculto son las narrativas auditivas que se despliegan para evocar y provocar a los asistentes al “tocador” (Biscaro, 2015).

El silencio también juega un papel invaluable. La sensación de vacío y expectativa que provoca el silencio da paso a nuevas lecturas del material. Pero, al ser un acontecimiento de arte vivo, no nos aseguramos los momentos de silencio, ya que dependemos del re-accionar del público. Esto me lleva a entender a la construcción sonora como un elemento variable en las creaciones performáticas .

La intersemiosis juega un papel fundamental al construir cada elemento y espacio que compone la experiencia tanto para la *performer* como para los espectadores que están involucrados en la *performance*, llevando esta historia de la esfera íntima a la estancia pública.



Imagen SEQ Imagen * ARABIC
2 – Espacio intervenido/

Un hecho interesante que se ha dado después de presentado el material es que sienten la valentía para compartir sus historias con nosotras, al ver la historia sin juicios de valor sino simplemente como un hecho concreto. Algunos de los asistentes vivieron situaciones similares, otros atravesaron por momentos totalmente distintos, pero en todos los casos se siente una identificación, consciente o inconsciente (Puche, 1971) con lo sucedido en el tocador. En ese momento nace la empatía, a manera de abrazo simbólico, entre lo que vive la *performer*, el revivir el acontecimiento como tal y las historias personales tanto de madres y padres que han sufrido un aborto espontáneo.

CONCLUSIONES

Esta investigación sigue en proceso de construcción, buscando su voz y lugar de existencia. Una voz oculta que da forma a una presencia concreta. La voz de este material está en cada una de las personas que se identifican con él. Reviven el proceso catártico por medio del acto escénico (Aristóteles, 2016), que en un momento produjo dolor, pero que ahora es un impulso para la liberación. Dolores y culpas que se transforman en un lazo de comunión y comunidad donde pueden vivir un luto en paz. El estigma y la culpa no tienen cabida en nuestra *Antagonía*.

Aquellas cosas que se callan y se esconden forman parte esencial de nuestra creación artística. El habernos encontrado con un baño/tocador capaz de contar secretos e historias más allá de las que se puedan escribir en sus puertas o paredes le dio otra forma a nuestra propia historia. Después de haber presentado esta performance dos veces, nos encontramos buscando más baños/tocadores para nuestra exploración. Seguimos en la

búsqueda de más antagonías, todas las que puedan surgir y enriquecer nuestras memorias que además son compartidas (Pazmiño & Heredia, 2023).



Imagen 3 – Interacción del Público/ Fotografía: Pablo Tatés

Es importante destacar que la conversación sobre abortos espontáneos está cambiando gradualmente. Las organizaciones están trabajando para eliminar el estigma asociado y fomentar un ambiente en el que las personas puedan compartir sus experiencias sin temor al juicio. Esto es fundamental para proporcionar ayuda y apoyo emocional, y crear conciencia sobre la frecuencia de los abortos espontáneos, que afectan a un número significativo de mujeres y parejas.

Además, considero necesario abogar por una atención médica centrada en el paciente como política de salud pública. Se debe fomentar la importancia de la empatía, el respeto y la comunicación efectiva entre el paciente y el personal de la salud. La conciencia sobre estos problemas puede ayudar a promover cambios en las prácticas médicas y garantizar un entorno de atención más compasivo para las mujeres y familiares que han experimentado abortos espontáneos. La promoción de la educación y la sensibilización entre los profesionales de la salud también es clave para abordar estas problemáticas que son de todos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristóteles (12 de junio de 2016). *La poética*. E. Robsy (Ed.) Menorca, Islas Baleares, España.

Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Edhasa.

Biscaro, B. (16 de marzo de 2015). Vozes nômade: escutas e escritas da voz em performance. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Fisher-Lichte, E. (2011). *La estética de lo performativo*. Abada.

Karminski, T. (2011). Aborto: dolor prohibido. *Vida y Ética*, 12(1), 9-39.

Ledesma, D., Martens, C., & Brandão, T. (2023). Violencia obstétrica en Ecuador: una realidad invisibilizada. *Mundosplurales*, 10(1), 39-57.

Lyra, L. (2020). Escritura académica performática... Escritura F(r)iccional: pureza y peligro. *Urdimento*, 2(38), 1-13.

Marín, N. (2019). L/a madre no existe: Lacan, Medea y la posición femenina de la "verdadera" mujer. *Affectio Societatis*, 16(31), 171-191.

Pazmiño, A., & Heredia, A. (2023). Antagonías del tocador; creación "desde sí". *Corazonada*, 1(22), 124-132.

Puche, R. (1971). Lacan: lenguaje e inconsciente. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 11(2), 167-181.

*EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.3: PERSPECTIVA DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y
DIVERSIDADES: POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES*

Cuerpos encarnan poéticas femeninas. Gambas al Ajillo

Alcira Serna (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Como parte de la investigación para mi tesis del Doctorado en Artes, cuyo tema es: *Mujeres, parodia y deconstrucción patriarcal. Gambas al Ajillo, una marca de género en el teatro “under” porteño de la postdictadura*, en esta ponencia se busca reflexionar sobre la propuesta poética del grupo Gambas al Ajillo, como parte integrante del *under* de la Ciudad de Buenos Aires luego de la apertura democrática, teniendo en cuenta sus rasgos, coincidentes con el canon múltiple, representativo de la época y con las propias marcas personales.

Se analizarán sus espectáculos tanto en sus elementos formales como en los discursivos, para ponerlos en diálogo con la perspectiva de género, para lo cual se considerarán recursos característicos de su poética, como la ironía, el humor negro y el *clown*, y cómo sus cuerpos ponen de manifiesto la denuncia y la crítica al modelo social. Así como también cuestionan la concepción patriarcal, que coloca el cuerpo femenino como objeto de exposición y consumo.

Gambas al Ajillo fueron un representante emblemático de la mirada de género en la segunda mitad de la década de los ochenta, integrado por mujeres, uno de los pocos en aquel contexto que poseía esta composición, característica que mantuvieron y defendieron

durante toda su trayectoria grupal, más allá de que trabajaron en algunas de sus producciones con “el ajillo” Miguel Fernández Alonso. Construyeron en sus espectáculos, y a través de sus cuerpos ex-puestos, un discurso propio y femenino, que las distinguía de otros espectáculos de la época, produciendo interrupciones discursivas y poéticas.

Palabras clave: Gambas al Ajillo; Género; Cuerpos; Teatro *under*; Postdictadura.

Gambas en el *under*

Con la recuperación, en nuestro país, de la democracia en diciembre de 1983, el devenir cultural y artístico floreció en las calles, y esto provocó que el período se conociera como “primavera democrática”. En el campo teatral, esta explosión creativa se produce con los artistas en las calles, que salieron para expresar con fuerza todo aquello que la dictadura había cercenado. Así mismo, surgen nuevos espacios teatrales cerrados, que van a contener a los grupos que fueron surgiendo y que no respondían a las características de los teatros tradicionales. Cualquier lugar se podía volver “teatro” y así se convirtieron cafés, discotecas, galpones, sótanos, muchas veces improvisados escenarios, pequeños o muy amplios.

Mencionaremos algunos: Parakultural, New York City, Centro Cultural Ricardo Rojas, La Trastienda, Centro Cultural Recoleta, Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Babilonia, Cemento, Parakafé, Freedom, Palladium, Oliverio Mate Bar, El Parque, El Dorado, El Taller, Medio Mundo Varieté.

Tanto estos espacios cerrados como las calles que se habitaron de artistas fueron el albergue de los grupos que, conocidos como los “del *under*”, desarrollaron nuevas formas de expresión que no respondían a los modelos teatrales tradicionales y consagrados.

Las propuestas teatrales que desarrollaron se dieron a través de la formación de grupos, entre otros mencionaremos a Los Melli, El Clú del Claun, Grupo del Teatrito, Urdapilleta-

Tortonese-Barea, La Organización Negra, Los Macocos, La Banda de la Risa, Los Kelonios, Peinados Yoli, La Pista 4, Las Bay Biscuit, Los Pepe Biondi y, desde ya, Gambas al Ajillo. Su forma de producción fue autogestiva, “los creadores del nuevo teatro asumen su condición de ‘teatristas’, es decir, su estado de disponibilidad para no encuadrarse en roles de autoridad específicos y fijos (director, autor, actor, etc.)” (Dubatti, 1995, p. 28).

Presentaron originales maneras de expresión, que en términos de Dubatti (1999) se conforman como un “canon de la multiplicidad”, ya que cada grupo proponía una estética propia, creando así, en términos del mismo autor, un “teatro de la des-totalización”, caracterizado por la diversidad y heterogeneidad. Esta heterogeneidad fue constitutiva también de su público, el cual estaba constituido por distintas generaciones y sectores sociales.

Sin embargo, a pesar de esta diversidad, podemos encontrar rasgos comunes. Estos grupos abrevaban en tradiciones actorales del teatro nacional, mayoritariamente presentaban textos propios, creados por medio de la improvisación o basándose en textos clásicos para elaborar una nueva textualidad, también trabajaban desde la técnica del *clown*, la danza, la *Commedia dell’Arte* y hasta el alpinismo⁵⁰. El cuerpo toma el centro de la escena, que se hermana con el humor. Este último unido a la parodia, tan es así que Pellettieri (2002) lo va a denominar “teatro de parodia y cuestionamiento”, oponiéndose al teatro “serio”, cuestionador, testimonial, para tratar de imponer el puro juego, la búsqueda del efecto de la risa. Sus propuestas artísticas desdibujaron los límites disciplinares para conjugarse con otras formas como la *performance*, lo *kitsch*, el circo y la danza, originando una ruptura con el canon establecido y creando en nuestro país nuevas poéticas.

⁵⁰ La Organización Negra fue el grupo que incorpora en sus espectáculos la técnica del alpinismo.

Surgida de lo profundo, fue una irrupción creativa de libertad, irreverente, y que exteriorizó la necesidad de expresión. En algunos casos escapando y denunciando el canon hegemónico: heteronormativo y binario.

NO SOLO PICANTES GAMBAS

El grupo Gambas al Ajillo estaba integrado por María José Gabin, Verónica Llinás, Laura Markert y Alejandra Flechner. Se conformó en el año 1986 y su último espectáculo fue presentado en 1994⁵¹. Este grupo realizó cinco espectáculos en sus ocho años de duración: *Gambas al Ajillo I* (1986), *Gambas al Ajillo II* (1987), *Gambas al Ajillo Varieté* (1988), *La Debaçle Show* (1990, Teatro Empire, dirigidas por Antonio Gasalla) y *Gambas Gauchas* (1994, Teatro Maipo, dirección Helena Tritek), este último sin la presencia de Verónica Llinás y contando como actores invitados a Gabriel Goity y Andrea Politti.

Si bien su primera presentación fue en el Bar El Taller, el espacio que adoptarán como propio será el Parakultural, lugar que determinó su propuesta estética. Allí estrenaron todos sus espectáculos, salvo el último: *Gambas Gauchas*. Pero el “Para” no fue el único lugar donde actuaron, sino también lo hicieron en Cemento, el Centro Cultural Rojas, diversos bares y discotecas. Luego de bregar, desde su constitución como grupo, por su profesionalización en el circuito consagrado, en 1990 lograron llevar *La Debaçle Show* al Teatro Empire, dirigidas por Antonio Gasalla, para culminar sus presentaciones en el Teatro Maipo.

Gambas al Ajillo fue uno de los pocos grupos del período donde la mayoría de sus integrantes eran mujeres⁵², formación paradigmática para ese momento del arte teatral.

⁵¹ En su primer año estuvo integrado también por Viviana Pérez.

⁵² Miguel Fernández Alonso, “el ajillo” como ellas lo llamaban, se incorpora como actor invitado en el segundo año, trabajando hasta la presentación de *La Debaçle Show*. Él participaba en números individuales y

Los espectáculos que crearon estaban conformados por partes, que llamaremos números, independientes entre sí, lo que les permitía realizar el espectáculo cambiando el orden, sumando un nuevo número, así como también llevar solo un fragmento a diversos lugares (como *pubs*, discotecas, etc.). Esto les brindaba la posibilidad de ser vistas por más público, difundir más su trabajo y además ganar un dinero “extra”, ya sea tanto para el grupo en su totalidad como para algunas de ellas.

En ellas, la ruptura se revela en lo discursivo tanto como en lo formal. En cuanto a esto último, se sostiene en las raíces del humor, la técnica del *clown*, la utilización de la danza y la estructura circense creando una forma de significación nueva para aquellos años, autónoma de las normas del “buen teatro” y a su vez en comunión y diferenciación con otros grupos del momento.

Entre los recursos actorales que utilizaron de la técnica del *clown* se mencionarán: la triangulación, al quedarse paradas en silencio frente al público manteniendo su atención, como lo hacen en *Las escarapelas*. Los golpes no faltaban, pero no estaban asociados al típico cachetazo, sino que eran presentados desde distintas variaciones como pisotones, empujones, etc., e inscribiéndolos en lo argumentativo. Esto puede verse en *El bolero*, donde el humor negro se entrelaza con la crítica para denunciar la violencia hacia la mujer. También jugaban con las caídas y el equilibrio como en *Las sifilíticas*. Ambos recursos se enlazan en *Maltratadas*, donde las actrices (Flechner, Market y Gabin) se dan golpes y provocan caídas para hablar nuevamente sobre la violencia de género.

La presencia del deseo sexual en el personaje de Arlequino en la *Commedia dell'Arte* se encuentra en *El sillón* y también en *Si te vas*. En este último, por medio de los movimientos sexuales que realiza Llinás al montarse sobre Market. El elemento escatológico no podía dejar de presentarse, en *Gerishoping*, el personaje que hacía Flechner, luego de beber una

mayoritariamente utilizaba el travestismo, jugándolo hasta tal punto que costaba descubrir su “masculinidad”, como cuando abría la parte del espectáculo con *Las monjas*.

botella de sidra, cerraba la acción con un eructo. Lo procaz también aparece en *Las escarapelas*, al rascarse la vulva o cuando arman un pene con sus brazos entre las piernas de las compañeras, quienes sostienen las escarapelas a modo de testículos. En el caso del grupo, lo grosero se presenta desde una escalada hacia “lo porno” denominado así por Gabin (2001) en su libro. La cita de lo “prohibido” comenzaba, por ejemplo, en *El sillón*, con Verónica frotándose por todo su cuerpo un paquetito y el tono iba subiendo para llegar a *Streap*, donde Gabin bailaba mientras se iba sacando la ropa hasta quedar desnuda. El número tuvo que modificarse por un esguince que sufrió Gabin y el baile erótico comenzó a jugarse con una boa de látex que parecía moverse sola, la actriz la pasaba entre sus piernas y la enroscaba por su cuello hasta que terminaba con su cabeza hacia abajo apuntando hacia el ombligo como metáfora del encuentro sexual. Este bloque “hot” finalizaba con una canción, escrita por Gabin e interpretada por Llinás. Su letra⁵³, sin metáforas, y que enunciaba de manera directa la carnalidad del deseo, se jugaba desde el contraste con la acción de Verónica, que iba descomponiendo su gestualidad y de comenzar sensual terminaba en deforme. En términos de Dubatti, utilizaban la “mezcla de rasgos de enunciación de un determinado discurso con el contenido del enunciado de otro” (1990, p. 76), combinando así, con desenfado, la exhibición, contraponiéndola con elementos de humor negro o contradiciendo el discurso con el cuerpo o bien el cuerpo con el objeto. Este punto es importante en su poética, ya que en esta contraposición alteraba la representación del mundo “femenino” de aquel momento, exhibiendo y exponiendo el deseo, la carnalidad, quebrando así con la tradicional visión de la mujer por medio del humor y del uso de la contradicción.

⁵³ Un beso en la boca no es nada/Si no está la lengua y se mueve con babas./Dámela que la muerdo y chúpame los labios./Te amo, te deseo, te quiero, te la chupo./A vos/Quisiera sentirte el bulto./Que me apoyes y refriegues los huevos./Y así empezar a buscar la cremallera./O los botones de tu bragueta./Más luego a las tetas/Andá que están duras/Masajea los pezones/Con la otra mano tócame abajo y hace/La bombacha a un lado/Sin tirar de los pendejos./¡Que duelen!/Y mientras te agarro el pijo/Bien duro/Y te corro la piel a un costado/Y te meto la lengua en tu agujero/Y por el frenillo te sobo los huevos./¡Qué ricos!/Me mojo, me chorreo/¡Pero no me la pongaaaaas...!

El canto fue un lenguaje que estuvo presente en casi todos sus números, realizado en vivo y algunas veces por medio del *playback*. Las canciones podían ser compuestas especialmente para el número a representar, como el caso de los boleros de Carmen Baliero: *El abrazo* y *Ya comprendo, el cariño no es eterno*, o interpretaban canciones consagradas, pertenecientes a la década de los sesenta y principios de los setenta, como *Calor* o *Decí por qué no querés*, de Palito Ortega o bien *Soy rebelde*, de Manuel Alejandro, o *Amar amando*, de Horacio Guaraní. El contrapunto volvía a estar presente, en este caso entre la letra y la acción. También modificaban las letras para producir un juego cómico que invertía el sentido, produciendo la eficacia del gag. Por ejemplo, en *Las mañanitas*, cambian el último verso para decir: “la puta que te parió”, y para *Amar amando*, interpretada por Miguel Fernández Alonso, “armar, armar, armar, armar de frente”, ambas variaciones producían la risa en los espectadores.

La acrobacia fue una disciplina que trabajaron en los diferentes espectáculos y podía presentarse en varios de sus eslabones. Utilizada como medio de expresión, donde la destreza que mostraban quedaba incorporada a la trama que llevaban adelante. Estaba puesta al servicio del humor y no para demostrar el virtuosismo de la pirueta, aunque este no dejaba de manifestarse. Un ejemplo se puede encontrar en *Las sifilíticas*, donde el impacto, para el público, parte de lo que narran esos cuerpos fragmentados, que se asumen como “normales”, y no por las acrobacias que despliegan sin dejar de producir efecto.

En sus espectáculos, hay un predominio del cuerpo sobre la palabra, la cual aparece mayoritariamente por medio de las canciones, rompiendo con esta característica en su último espectáculo: *Gambas gauchas*. Esta preminencia, coincidente con los otros grupos del *under*, deja ver la necesidad de presentar otras formas centradas en la preminencia de la figura del intérprete, que claramente rompía con la visión tradicional del teatro asociada al texto dramático. El cuerpo era mostrado desde la comicidad, más allá del contenido, se construía afeándose, travistiéndolo o exponiéndolo desnudo, borroneando así, desde el

efecto cómico, su expresividad cotidiana, para revelar la representación. Siguiendo a Dansilio, se puede ver “el abandono de los métodos clásicos de construcción de personaje y una valoración de la improvisación [...] ponía en cuestión la distinción clásica entre el actor y el personaje en escena” (2019, p. 149).

La actuación se basaba en el uso preeminente del cuerpo, jugando con la deformidad y animalización propia de la comicidad y el grotesco. Pero incorporaba la cita de otros géneros del espectáculo, considerados “menores”, como el cabaret o el *show* de *strippers*. Para este último, es un recurso que utilizaban en varios de sus números, ya sea parodiando a estos *shows*, o bien utilizándolo para poner de manifiesto la crítica a las instituciones como en *Las monjas*.

En sus espectáculos, el humor era uno de los elementos estructurantes, en la mayoría de los casos desde el humor negro. Su preminencia lo constituía como parte de su poética. Lo podemos encontrar en el muñeco sin cabeza con el que bailaba Flechner en *El muñeco*, los golpes y pisotones que recibía el personaje de Gabin en *El bolero*, el brazo que se desprendía en *Las sifilíticas*, o en *Gerishoping*, la muerte de todas las internas como fin de número. María José Gabin expresa:

el humor que salía del número era cruel a tal punto que a algunos ni siquiera los divertía, pero continuaba mostrando algo que a lo largo del espectáculo se iba repitiendo: la muerte, el sexo y la violencia estaban en todos y cada uno de los momentos que recreábamos, dejando una sensación en la boca de los presentes que tenía bastante que ver con la acidez (2001, 185).

Esta forma de humor la trabajaban también en contradicción, para producir el efecto cómico entre lo presentado y lo esperable, por ejemplo, en *Las sifilíticas* van a entrar a escena bailando, como si ninguna de ellas tuviera ningún inconveniente corporal, y es desde esta negación que el impedimento se vuelve risible. El planteo parte de una situación

imposible y se desarrolla por medio de recursos cómicos centrados en la contradicción de bailar desde la normalidad y la imposibilidad de moverse de esos cuerpos heridos, mutilados. Las piruetas que realizan esos personajes son un absurdo y es sobre esta tensión que se sostiene el recurso cómico. El uso de la sorpresa no dejaba de estar presente, lo podían mostrar durante la representación o para rematar; en ambos casos era muy efectivo, como por ejemplo el grito de “Atalaya” por parte de Llinás en *Las paisanas* o los estornudos de la actriz en *Las monjas*.

Claramente la comicidad y el humor negro se sostenían sobre la parodia. En sus espectáculos, estaba presente como constante para referir a los lugares sociales establecidos, instituciones, relaciones sociales, tocando al rol de la mujer/esposa/varón/lesbiana, el divorcio, la violencia de género, las relaciones, la vejez, el arte, la Iglesia, la Escuela, los símbolos patrios. Como señala Dubatti, la parodia “busca desnudar en discursos sociales que parecen ‘inofensivos’ aspectos ‘monstruosos’ para de esa manera impugnar los límites de la visión del mundo común (1990, p. 80). Produjeron una relectura crítica de la cual no se podía salir indemne, denunciaban y se revelaban en contra de la doxa y los valores sociales, que empezaban a mostrarse en crisis. No obstante, fueron más allá, parodiando los roles masculinos, travistiéndose, poniendo a la luz el dominio del patriarcado, ya sea en *El beso* como en *El sillón* o mostrando, también, la existencia de las disidencias sexuales, cuando Market y Gabin bailaban, provistas de grandes penes de goma espuma con purpurina roja.

Gambas al Ajillo se atreven a jugar con el travestismo, así como lo hicieron artistas de su época como Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese y Batato Barea, Los Melli, Los Macocos, entre otros. Esto conformó parte de sus recursos artísticos, pero ellas lo utilizaron para exponer la dominación masculina, el deseo femenino, la violencia hacia las mujeres, es decir, desde una perspectiva de género.

Produjeron, como resultado de su creación, una nueva significación poética, constituida por la conjunción de las formas enunciadas, que eran ya conocidas y consagradas, poniéndolas en tensión entre sí, al combinarlas, y abandonaron la estructura dramática tradicional. Emergió de su trabajo una poética cuyo un entramado se constituía como rizomático (Deleuze y Guattari, 1978), constituido por una sumatoria de fragmentos que no tenían un correlato entre sí y donde sus números no podían leerse desde un sentido unidireccional, como expresa Gabin:

el lenguaje teatral consistía en cortar todo el tiempo la acción dramática y salirse con cualquier cosa. Es que en ese ámbito era imposible tener nada cerrado. La impronta, la improvisación y, sobre todo, el resolver lo inesperado, casi al estilo de la revista porteña, pero con una estética posmoderna del todo vale, era lo que más atracción acusaba y lo que nos diferenciaba de cualquier teatro independiente (2001, p. 57).

Plantearon una forma horizontal de trabajo, sin jerarquías, donde alguna de ellas aportaba una idea y entre todas iban construyendo el número, para convertirlo en un producto grupal. A diferencia del contexto en el cual estaban inmersas, donde la amplia mayoría de los directores eran varones, ellas no querían ningún “otro” imponiendo su criterio y menos aún si era un hombre (Gabin, 2001).

TRAMA SOCIAL, CUERPO FRAGMENTADO Y DESEO

Se considera importante analizar algunos números para poder reflexionar de manera más específica sobre los recursos y posibles sentidos de las propuestas de Gambas. Para comenzar, se tomará *Las sifilíticas*, en el cual actúan Laura Market, Verónica Llinás y María José Gabin. La coreografía citaba de manera paródica “un baile seductor”, a la vez torpe y desarticulado por los impedimentos de los personajes. Exponían la “deformidad” para con ella invertir el sentido del cuerpo normado, a través del humor, y así denunciar a los “cuerpos perfectos” propuestos por la regla social, y contruidos para ser consumidos. Por

medio del humor negro llevaban la propuesta hasta el extremo, donde cada una, durante el frenesí del baile, iba perdiendo alguna parte o exponía su limitación, para exhibir la fragilidad del modelo.

Gambas presentaba su mirada desde la mujer real, cuestionando el modelo ideal, para comunicar que hay otros cuerpos posibles, desde los cuales se podía expresar, jugar y crear. Cuerpo, claramente politizado y anclado en el mensaje social en respuesta a la norma establecida. “Éramos como guerrilleras, la verdad, gente de lucha. Sin ninguna red. Ningún andamio preparado por nadie: solo nuestro sentimiento de rebelión, de rechazo por muchos aspectos del mundo en que vivís” (Flechner en Soto, 2001, s/n).

En *Las sifilíticas*, el cuerpo se presentaba herido, fragmentado, pero sin embargo resistía, bailaba, seguía. Este, a la vez, se transforma en metáfora de aquellos cuerpos recientemente mutilados por la dictadura, que había acabado muy pocos años atrás. Al seguir adelante sin registrar la flagelación de esos cuerpos, la metáfora social toma una nueva significación, refiriendo a todos aquellos que durante la dictadura hicieron oídos sordos a las mutilaciones sociales, sucesos provocados sobre el cuerpo social e individual de los ciudadanos.

Como ya se ha expresado, en sus trabajos aparece el uso del travestismo para denunciar, exponer el dominio del patriarcado. En *El bolero* trabajaron sobre la violencia de género. Llinás, travestida al ingresar al espacio, dejaba muy en claro su lugar, tocándose los supuestos genitales masculinos, gesticulando y moviendo sus brazos. Cantaba desplazándose, siendo “dueño” del escenario y la escena. En este desempeño golpeaba, pisaba, empujaba, tomaba y soltaba a Gabin repetidas veces, hasta ser despojada del vestido y de la peluca, objetos que le daban identidad. La mujer se encontraba en función del “cantante” y, desde la gestualidad, apoyaba las palabras cantadas mientras era maltratada. Nuevamente desde el juego, marcaban la violencia y dominio del hombre sobre el cuerpo de la mujer, quien acompañaba pese a todo.

En el número *El sillón*, la escena, que mostraba a Alejandra Flechner travestida con traje, corbata, anteojos, peluca y bigote, era el detonante de la fogosidad sexual de Verónica Llinás. Componían un retrato deforme de la sexualidad humana al utilizar onomatopeyas y meneos de la animalidad perruna, recursos de la comicidad que provocaban las risas nerviosas del público. En la intriga se mostraba la eyaculación precoz, exhibiendo el poco interés de intercambio sexual por parte del varón. En el caso de la mujer, su deseo era mostrado de manera explícita, exponiendo su calentura, cuestiones que no se manifestaban para la sexualidad femenina de aquel momento. Deseo, además, tanto tiempo reprimido por la dictadura, y que respondía al rol social pasivo adjudicado a las mujeres. De esta forma, rompían con lo esperable de mostrar en un teatro, para legitimarlo desde el espectáculo con y sobre mujeres.

También interpelaron a la Iglesia a través de *Las monjas*, quienes históricamente no tienen voz fuera de las paredes del convento. En el número, las monjas rezaban, pero se distraían, cuando querían enunciar los versículos eran tapadas por una música estridente o cuando iban a recitarlos, lo que se pronunciaba era el sonido de ladridos. Aquí se puede ver una clara referencia a la Iglesia, cómplice del proceso, quien, con el ruido del Mundial 78, tapaba los gritos provenientes de la ESMA y hacía oídos sordos a la humillación y el oprobio que sufrieron los presos de la dictadura al reducirlos a la animalidad.

Por otro lado, el número comenzaba con ellas entrando al espacio, alumbrándose cada una con la luz de una vela, haciendo referencia a la oscuridad del misterio divino. Esa sacralidad se irrumpía por la aparición de la carnalidad involuntaria: un estornudo. Luego, con la aparición de la coreografía, se pasaba por los momentos de la procesión, entronización y éxtasis, mediante un juego circense con una escalera y una piñata que nunca llegaban a colocar en lo alto y se rompía desparramando la purpurina cual bendición del cielo, para finalizar con un juego de *striptease*, quedándose en bikinis cantando *Calor*, de Palito Ortega, exponiendo la desarticulación de un cuerpo normado por la doctrina eclesiástica. Pero las

actrices agregan un nuevo tópico: las divergencias al aparecer desde la acción, casi inocente, el lesbianismo, acercando los cuerpos, toqueteándose como juego.

En las propuestas trabajadas, encontramos que el cuerpo fue usado de manera expresiva a través de la gestualidad y la exageración corporal que las llevó a su consecuente deformación, produciendo una animalización que se relaciona con la forma grotesca, una de las formas que caracteriza la poética que crearon. La parodia se presenta por medio de la elección de los personajes que abordaron, la expresión gestual-corporal, el maquillaje y el vestuario utilizado.

En lo particular, Gambas desgarró el discurso tradicional femenino, el cual habla desde la intimidad y de esta, para enunciar el nosotros social que incluye lo femenino real, no impuesto, y la diversidad sexual.

CONCLUSIONES INCONCLUSAS

Los espectáculos de Gambas al Ajillo se constituyen con el cruce de distintos lenguajes: corporal, verbal, musical y visual, donde cada uno de ellos es inseparable de los otros, pero también irrumpen desde su fuerza femenina.

Desde su poética, la cual omitía el anclaje espacial, convirtieron al espacio “en el mundo y todos sus habitantes”, proclamaron una denuncia de mujeres contra esos valores sociales establecidos que someten, denigran y matan mujeres. Las operaciones formales que utilizaron no parten solo desde los procedimientos del humor y la parodia, sino desde sus propios cuerpos, expuestos desde el desenfado y lo ridículo de las situaciones jugadas. Exponen sobre el escenario el cuerpo “bajo-carnal”, para elevarlo a su categoría de igualdad en conexión con lo sensorial, el deseo y las pulsiones vitales, construyendo, desde el cuerpo, un discurso conjunto para un “nosotras” que se extiende a todxs.

Gambas presentó en sus espectáculos un discurso desde lo femenino. Nada fácil para la época, ya que en el teatro de aquel momento no había expresiones femeninas que abordaran este posicionamiento, por lo que toma aún más valor. Aquello que para la sociedad y para muchas mujeres es todavía algo a deconstruir, ellas lo llevaban hasta límite, para mostrar independencia de género y pensamiento. Siguiendo a Judith Butler (1993), construyeron una performatividad discursiva nueva, desde el plano de la significación de lo femenino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Butler, J. (1993) [2019]. *Cuerpos que importan*. Paidós.

Dansilio, F. (2019). Entre Teatro Abierto y el under porteño. Conflictos estéticos y políticos del teatro independiente durante la transición argentina, en *Contemporánea. Historia y problemas del siglo xx*, Año 10, Volumen 10. 137-155.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1978) [2004]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Premia.

Dubatti, J. (1990). La parodia y el cuestionamiento en el nuevo teatro argentino. *Cuadernos GETEA*, Año 1, N.º 1. 73-88.

Dubatti, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Planeta.

Dubatti, J. (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino*. Atuel.

Gabin, M. J. (2001). *Las Indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Pellettieri, O. (Dir.) (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Soto, M. (28 de diciembre de 2001). Regambas. *Página 12. Suplemento Las 12*. Recuperado el 10 de agosto de 2023 de <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-12/01-12-28/NOTA1.HTM>

Videos

Flechner, A., Gabin, M. J., Llinás, V. y Markert, L. (1988). *Gambas al Ajillo. Variedad.*
[youtube.com/watch?v=oNwmOe2ctLI](https://www.youtube.com/watch?v=oNwmOe2ctLI)

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; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

A quien le duela

Beatriz Amorín (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República Oriental del Uruguay)

Carolina Frabasile (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República Oriental del Uruguay)

RESUMEN: Este trabajo surge de la investigación *Recuperación de técnicas tradicionales de vidrio, el caso Águeda Dicancro*, realizada en el llamado interno de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República Oriental del Uruguay. Dicancro (1938-2019) empleaba el vidrio plano en el desarrollo de su trabajo escultórico y lo modificaba a través de altas temperaturas. Se utilizó la metodología del muestreo por bola de nieve para el relevamiento de la obra y de ingeniería inversa para su estudio.

Durante la investigación se analizaron entrevistas radiales como parte del relevamiento de datos de las que surge que la artista propuso que su obra fuera abierta y tuviera distintas interpretaciones para quien la observa. En estos audios, destacaba también que su trabajo es universal y puede conectar con diversas culturas y lugares, ya que consideraba que el arte no tiene fronteras.

Esta ponencia presenta la obra *Testimonios* expuesta en la 65ª Bienal de Venecia 1993, que se estudia desde una perspectiva tecnológica y expresiva. Aborda como tema principal la ausencia de personas, representándolas a través de los torsos calcinados. ¿Podrían representar estos torsos a las mujeres desaparecidas tanto durante dictaduras militares

como a las que hoy desaparecen víctimas del patriarcado? ¿Qué reflexiones nos invita a hacer esta representación sobre la ausencia y la invisibilización de las mujeres?

Palabras clave: Memoria; Vidrio; Tecnología

Introducción

Este trabajo surge de la investigación *Recuperación de técnicas tradicionales de vidrio, el caso Águeda Dicancro*, realizada en el llamado interno de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de la República Oriental del Uruguay y fue desarrollado por docentes del Laboratorio de Vidrio del Área Tecnológica de la Escuela Universitaria Centro de Diseño (EUCD). Desde sus inicios en el año 2010, el Laboratorio se ha propuesto como espacio de enseñanza integral mediante la experiencia directa con el material y en actividades de relacionamiento con el medio, a través de visitas a fábricas, museos, artistas y profesionales del diseño local.

Según Villegas (2016), en el contexto de los materiales relacionados con las artes que implican el fuego, el vidrio fue el último en ser descubierto y desarrollado. La cerámica, por ejemplo, apareció en el Neolítico y fue el primer material que se conoció y se dominó en su fabricación en todas las culturas. Paralelamente, se presentó el descubrimiento de los metales y su proceso de fusión y reducción del carbonato de cobre con carbón a partir del siglo VI a. C., siendo el segundo material relacionado con las artes del fuego en ser identificado y utilizado. De este último material surge la industria del vidrio, cuyo avance en el conocimiento estuvo relacionado con las técnicas de extracción y transformación de los metales. Lo que diferencia al vidrio de otros materiales ligados a las artes del fuego es la diversidad de sus procesos de conformación y técnicas de elaboración, posibles gracias a sus

características de deformación plástica-viscosa a lo largo de un amplio rango de temperaturas.

Desde su surgimiento, el vidrio ha sido incorporado entre los elementos apreciados en diversas culturas. Por su capacidad de transparencia y brillo, se le ha atribuido un lugar de distinción, considerándolo un símbolo de estatus. Esta cualidad, como señalan Servat y Castillo (2016), influye en la percepción actual del vidrio, permitiendo que cualquier objeto de este material se utilice más con propósitos decorativos que funcionales, otorgándoles un valor simbólico y de aprecio.

La investigación de la que surge esta ponencia planteó analizar el trabajo de la creadora Águeda Dicancro, explorando su evolución técnica en la producción artística y su vinculación con las oportunidades que ofrece el diseño contemporáneo a nivel nacional.

Nacida en Montevideo en 1938 y fallecida en 2019, se formó en cerámica en la Escuela Pedro Figari de la Universidad del Trabajo y participó en el taller de Eduardo Yepes, discípulo de Torres García. Recibió una beca de la Organización de los Estados Americanos para estudiar cerámica en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en México, donde incursionó en trabajos de orfebrería. Fue en 1968 cuando comenzó a incorporar el vidrio en su obra, marcando el inicio de una etapa que Haber (2001) identifica como la era de las ambientaciones simbólicas. En este período, Dicancro se asumió como escultora, fusionando antiguas piezas de barcos con estructuras de vidrio marcadas con huellas, símbolos y signos a través de altas temperaturas y moldes. Posteriormente, se dedicó a crear enormes piezas de vidrio que figuraban formas humanas, aludiendo a situaciones histórico-políticas de Uruguay.

Las obras, instalaciones y trabajos arquitectónicos de Águeda Dicancro se exhiben en diversos espacios en Uruguay, como la Torre de Antel, la Casa de Gobierno y las puertas del Directorio de la Administración Nacional de Usinas y Trasmisiones Eléctricas (UTE). Sus

creaciones también forman parte de colecciones privadas en lugares como el Tajamar de Carrasco, la Galería Ciudadela en Punta del Este y Montevideo, la Galería Guerra, Estancia VIK, el Museo de Arte Contemporáneo y la Fundación Atchugarry. En la Galería Engelman-Ost, en Montevideo, se puede apreciar una instalación completa de su obra (Haber, 2001).

La obra que esta ponencia presenta, *Testimonios* (1993), se puede ver hoy dividida en trabajos de menor porte en las oficinas del diario El País, en el Palacio de la Luz, declarado Monumento Histórico Nacional al patrimonio edilicio de UTE, o en galerías y colecciones privadas.



Imagen 1 – Sección de la obra *Testimonios* ubicada en las oficinas del diario El País, Montevideo, Uruguay. Cedita por Jenniffer Novick

METODOLOGÍA

Se emplearon diversas estrategias metodológicas para relevar información sobre la obra de la artista. Se aplicó un enfoque de muestreo no probabilístico conocido como Muestreo por

bola de nieve (Alejo y Osorio, 2016), que implicó la selección de informantes calificadas⁵⁴ y la recomendación de otras.

Las entrevistas se llevaron a cabo con ocho informantes, abordando dos ámbitos: aquellas cercanas a la artista, que proporcionaron detalles sobre su proceso creativo, y otras vinculadas a proveedoras, investigadoras y familiares relacionadas con su taller y vida.

El análisis de documentos se basó en diversas fuentes como catálogos de exposiciones, entrevistas en medios escritos, digitales y radiales, así como informes inéditos obtenidos en el Museo Nacional de Artes Visuales. El relevamiento de obra se realizó mediante un enfoque de bola de nieve, partiendo de exposiciones registradas en catálogos y entrevistas con informantes, lo que llevó al registro de trece obras artísticas, tanto públicas como privadas, examinando y documentando once piezas completas y dos piezas componentes de instalaciones presentes en museos nacionales. Además, se empleó la ingeniería inversa para analizar las piezas relevadas, permitiendo comprender los procesos de fabricación desde el producto final. Esta fase se complementó con ensayos técnicos en el Laboratorio de Vidrio, replicando técnicas y procesos utilizados por la artista.

El enfoque metodológico de este texto se centra en el análisis de su discurso relevado de una parte de las entrevistas radiales aportadas por informantes calificadas. Así también, se abordó la obra seleccionada a través de la ingeniería inversa y los ensayos de laboratorio específicos que permiten arribar a los materiales y las técnicas utilizadas para su producción.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA TÉCNICA Y COMUNICACIONAL

Testimonios fue expuesta en la 65ª Bienal de Venecia 1993, y analizada por el equipo de investigación desde una perspectiva tecnológica y expresiva a través del análisis de la obra y

⁵⁴ Este trabajo está escrito utilizando el femenino como forma del plural y cuidando la inclusión lingüística, evitando grafismos que sobrecarguen el texto o dificulten la lectura.

las técnicas utilizadas para realizarla. La instalación se compone de cien piezas de vidrio de 40 × 40 cm de lado con insertos metálicos (papel de diferentes metales), esmalte y grafismos realizados con rotuladores blancos (elementos a base de óxido de zinc o titanio que permiten realizar grafismos en el vidrio y soportan altas temperaturas), que representan principalmente torsos calcinados. En la composición se intercalan espejos que reflejan a quien la observa haciéndole formar parte de la obra, ineludiblemente. El conjunto se organiza en una estructura de aluminio de 8 × 8 metros.

A través del trabajo con horno en el Laboratorio de Vidrio se realizaron ensayos técnicos a altas temperaturas, que se aproximaron al desarrollo de la artista.

El laboratorio cuenta con un espacio definido, equipado con elementos básicos como superficies de trabajo para la manipulación de hornos, cortadores de vidrio, dos pulidoras diferentes y dos facetadoras, guías de corte manuales, taladros, compases, moldes e insumos, disponibles para la realización de la investigación. En la actualidad, el laboratorio dispone de dos hornos eléctricos aptos para trabajar con vidrio a temperaturas de hasta 900 °C. Uno tiene una base de 40 × 40 cm y una altura de 70 cm, con una abertura frontal y un programador de rampas. El otro horno, de dimensiones similares en la base y con 20 cm de altura, cuenta con una abertura vertical.

Se seleccionaron obras de referencia para focalizar los ensayos en las técnicas específicas para encontrar el ciclo de horneado y el tipo de molde utilizado. Los ensayos fueron sistematizados mediante fichas que permiten registrar la información necesaria para reproducirlos.

Paralelamente al trabajo de campo, se realizaron experiencias de pretesteo a modo de acercamiento a la definición de técnicas e insumos para moldes y coloración que la artista utilizaba en su obra. Se ensayó en tratamientos en superficie esmaltado rojo cadmio 980, insertos metálicos, rotuladores blancos, texturados y espejados.



Imagen 2 – Detalle de retrato de la obra *Testimonios*, con insertos metálicos y esmalte rojo. Cedida por Jenniffer Novick

Los ensayos de laboratorio relacionados con esta obra se centraron en pruebas con variados insertos metálicos y rotuladores blancos, con el objetivo de arribar a la similitud visual, tras someterlos a un ciclo de horneado, con la obra de la artista como referencia.



Imagen 3 – Detalle de grafismos de la obra *Testimonios* y muestras de ensayos de laboratorio.
Cedida por Carolina Frabasile



Imagen 4 – Detalle de insertos metálicos de la obra *Testimonios* y muestras de ensayos de laboratorio. Cedida por Carolina Frabasile

A lo largo de la investigación, se exploraron detalladamente las entrevistas realizadas en emisiones radiales, piezas clave para recopilar datos relevantes. Estos diálogos denotan la

voluntad de la artista en sus palabras: la aspiración a que su obra fuese abierta, capaz de provocar diversas interpretaciones de quienes la observan. Se destaca la visión universal de su trabajo, enfatizando su capacidad para establecer conexiones con distintas culturas y rincones del mundo, abrazando la idea de que el arte trasciende fronteras.

En el centro de estas reflexiones se encuentra la obra presentada en esta ponencia, que se focaliza en la representación de la ausencia a través de la representación de torsos calcinados. La persistencia del tema de la desaparición de personas continúa siendo un eco constante que resuena en la conciencia colectiva de la sociedad. Este tema nos sigue interpelando, no solo como una problemática histórica, sino como una realidad conmovedora y vigente en el mundo contemporáneo. La ausencia forzada de personas, ya sea en contextos dictatoriales o en situaciones actuales vinculadas al patriarcado, sigue siendo un tema que despierta sensibilidades y cuestiona los cimientos éticos de la sociedad. Esta permanencia en el foco de atención evidencia una urgencia continua para abordar, reflexionar y tomar acción frente a esta problemática, manteniendo viva la necesidad de verdad, memoria y justicia.

A partir de este análisis nos surgen diversas interrogantes: ¿pueden estos torsos representar tanto a las mujeres desaparecidas durante dictaduras militares como a aquellas que, en la actualidad, se esfuman como víctimas del patriarcado? Este planteamiento invita a adentrarse en una reflexión sobre la ausencia y la invisibilización de las mujeres en la sociedad. Genera un espacio para cuestionar y analizar las complejas implicaciones de esta representación en términos de género, poder y memoria colectiva.

CONCLUSIONES

Este estudio sobre la obra de Águeda Dicancro destaca la importancia de su propuesta artística, revelando un enfoque técnico y expresivo que trasciende fronteras. Su obra, especialmente representada por *Testimonios* en la 65ª Bienal de Venecia en 1993, proyecta la universalidad en la expresión artística. A través del uso de vidrio, insertos metálicos y rotuladores blancos, su trabajo no solo desafía los límites técnicos, sino que también convoca a la reflexión y la interpretación variada, planteando interrogantes sobre la ausencia, la invisibilidad de las mujeres y la persistente problemática de desapariciones en contextos históricos y contemporáneos.

La investigación revela cómo la metodología de ingeniería inversa y los ensayos de laboratorio han permitido comprender los procesos creativos de Dicancro. Así no solo se desentraña su técnica, sino que también se muestra la intencionalidad simbólica de sus creaciones. Las entrevistas radiales enfatizan su preferencia por crear obras artísticas abiertas a múltiples interpretaciones, subrayando su visión universal que conecta con diferentes culturas y tiempos, destacando la ausencia como tema central de esta obra y desafiando a la sociedad a reflexionar.

La persistencia de la temática de la desaparición de personas, representada en la obra de Dicancro, continúa siendo un tema que interpela a la sociedad en su conjunto. Este llamado a la reflexión y a la acción se presenta como una invitación a enfrentar las realidades de la ausencia forzada, planteando la necesidad de verdad, memoria y justicia en contextos históricos y contemporáneos. En este sentido acordamos con Strejilevich (2006) que poner el foco en alguien que ha sido dejado en un estado de continua incertidumbre implica su visibilización como ser humano, lo que desde nuestro aporte individual ya es una mínima victoria. A su vez, Cristiá (2020) afirma que nombres y figuras físicas han jugado un papel fundamental en diversas estrategias y estilos artísticos utilizados para retratar a las ausentes y generar implicación dentro de la comunidad. El trabajo de esta artista trasciende el ámbito

técnico, convirtiéndose en un eco que busca la construcción colectiva en torno a estas problemáticas sociales y culturales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alejo, M. y Osorio, B. (2016). El informante como persona clave en la investigación cualitativa. *Gaceta de pedagogía* (35), 74-85.
- Cristiá, M. (2020). Cuerpos de la desaparición o representar lo invisible. Tácticas y repertorios de la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo en la denuncia de la última dictadura militar argentina. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, (32), 36-51.
- Haber, A. (2001). *Águeda Dicancro en el Museo Zorrilla*. DobleEmme.
- Servat, C. y Castillo, E. (2016). *Entornos tradicionales como soportes de nuevas prácticas*. X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/60828>
- Strejilevich, N. (2006). *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80*. Catálogos.
- Villegas, M. A. (2016). Antecedentes de la escultura del Studio Glass Movement en el vidrio artístico soplado del periodo 1800-1950. *Arte, individuo y sociedad* 29 (1).
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/47613/50177>

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Memoria performativa y desestética en el audiovisual de Malvinas (2012-2022)

Ana Clara Barile (Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN: El objetivo general de este artículo es contribuir al conocimiento de las formas en que el discurso audiovisual potencia y acciona procesos de memoria sobre el conflicto de Malvinas. En Argentina, el concepto de posmemoria ha proliferado sobre todo en los estudios de cine; este supone experiencias de memoria que, desde distintas categorías de análisis, tales como giro subjetivo o ensayo filmado en primera persona, reúnen y comparan entre sí discursos audiovisuales contemporáneos capaces de repensar la memoria (Peller, 2009; Piedras, 2014; Ciancio, 2021). Desde esta clave nos interesa analizar dos documentales sobre Malvinas haciendo hincapié en el traspaso de una memoria histórica a una memoria performativa. Una memoria performativa anclada en el cuerpo como territorio, basada en la necesidad de transformar el saber del pasado en parte de la realidad presente. Como hipótesis, planteo que la inclusión de procedimientos intersubjetivos en los testimonios y en las conversaciones de mujeres soldadas, madres, novias e hijas permite nuevas disputas de sentido en la memoria y el agenciamiento del cuerpo como territorio de memoria.

Palabras clave: Memoria performativa; Documentales de Malvinas; Agenciamiento del cuerpo; Desestética

Introducción

Terminada la guerra de Malvinas el 14 de junio de 1982, con la rendición del Ejército argentino, comienza la transición democrática y el relato bélico fue absorbido por el relato victimizador que la sociedad argentina había construido en torno a la dictadura militar. Esto implicó, ante todo, la exclusión de las escenas de combates, de las afirmaciones en favor de la guerra y la retórica militar (Segade, 2014). En sintonía con esa discursividad social, la cinematografía posdictadura sobre Malvinas se caracteriza por un relato farsesco y para nada épico de ese conflicto: se abandonan los relatos históricos de reclamo y la historia previa al conflicto de 1982. En la bibliografía especializada sobre el cine de esos años, podemos destacar los aportes de Laino Sanchís (2013), quien muestra cómo el cine de Malvinas fue ignorado tanto por el público de cine como por el conjunto de la sociedad. El relativo olvido del cine nacional sobre la “cuestión Malvinas” se relaciona con las dificultades que ha tenido la sociedad argentina posdictatorial para procesar el trauma de la guerra (Guber, 2001; Lorenz, 2013). Sin embargo, a partir de los gobiernos del período 2003-2015 se observan cambios en los marcos discursivos, que posibilitan nuevas disputas de sentido sobre el pasado. El relato farsesco de la guerra comienza a abandonarse y la figura de la mujer como testigo de la historia se vuelve relevante. En las últimas décadas los documentales argentinos han buscado nuevos procedimientos expresivos, cuestionando los verosímiles del género. Comienza a abandonarse la pretensión de objetividad, se desplaza hacia una creciente subjetivización y hacia una exacerbación del desenmascaramiento del artificio (Aprea, 2009). En esta clave analizaremos los recursos discursivos que entran en juego a la hora de generar efectos sobre el espectador. ¿Cómo los esquemas de rememoración son puestos en dudas o cuestionados a partir de la desestética?

ANÁLISIS DE LOS DOCUMENTALES “LA PUESTA EN FORMA”

El documental *Nosotras también estuvimos* comienza con cámara en mano, cierta desprolijidad en el movimiento, en la composición del cuadro y en la iluminación. No así en el sonido, el cual se encuentra limpio y claro, considerando las voces en un primer plano, cuando en realidad el sonido del viento sureño como el del motor del vehículo suele estar a frecuencias más altas que la voz humana. Los errores o desprolijidades de la imagen producen el distanciamiento y cierta presencia de artificio, en tanto que las voces humanas que describen el instante se orientan a la subjetivación del mismo y a la interpelación directa. En este sentido el espectador se posiciona frente a la imagen en esa ambigüedad, es partícipe en tanto instante de presentación, pero es distanciado en tanto espacio de representación. Desde lo formal y haciendo un análisis al estilo de Bodwell (1996), ya podemos plantear que hay una inclusión del espectador en tanto que la cámara se coloca desde el punto de vista de quienes habitan las imágenes y experimentan las vivencias. El yo de las narratorias que comienzan a moverse por el paisaje (el campo de lo visible) hace que la mirada personal se vuelva el centro de organización de lo narrado. La acción de sacarse la misma foto en el mismo lugar con la misma vestimenta no es una acción de representar, es una acción del presente. En ese mismo instante en donde se sacan las fotos el distanciamiento es enfatizado, hay un autor narrador presente, la mano y la voz del director aparecen en plano. Se observan dos recursos enunciativos, por un lado, el distanciamiento revela el artificio y, por el otro, enfatiza la presencia de la primera persona, que habilita el diálogo y el desarrollo de la historia, volviéndola completamente subjetiva. Mientras observamos la imagen se escucha:

Alicia: “Manteca de cacao, porque tengo los labios paspados tanto como en el 82”.

Entre la subjetividad de las veteranas y la revelación del artificio propuesto por el autor/narrador, la imagen y la memoria se vuelven performativas, debido a que es en la

incorporación del pasado en una narración que, al ser trabajado por el sujeto (las veteranas), ya no es mera repetición, sino una memoria-acción.

En una escena donde las veteranas visitan el monumento a los caídos en Comodoro Rivadavia, asisten a un evento conmemorativo de las Fuerzas Armadas; la cámara se posiciona incómoda e intimidante: la distancia de enfoque, la poca profundidad de campo, el movimiento desprolijo acerca al espectador como testigo de primer grado. El dispositivo se devela en esa desprolijidad, pero al mismo tiempo la cámara registro enfatiza el efecto de lo real. Si, por un lado, la cámara adquiere todas las características del distanciamiento, por el otro, los recursos enunciativos se destinan a la relación intersubjetiva e interpelan de forma directa al espectador.

Este doble recurso también aparece en *Telma, el cine y el soldado*, desde el principio la cámara se evidencia con cierto artificio, comienza con un *casting* y continúa en el espacio de un cine en donde la directora (Brenda) se presenta a cámara y dirige a los actores para poder realizar un plano contraplano. El develamiento del artificio y la presencia de la directora en campo busca el distanciamiento del público y probablemente la reflexión del dispositivo y de todo aquello que se represente en el mismo. La intención de incluir al espectador, a su vez, se puede observar con las miradas a cámaras de los adultos mayores. Acto seguido la cámara se adentra en el cine y nos ubica en el espacio concreto y material del cinematógrafo, los actores son protagonistas y espectadores de su propia película (dato que queda en un fuera de campo hasta el final del audiovisual). Frente al distanciamiento propuesto en estas primeras escenas aparecerán otras en donde la subjetividad será central. Ejemplo de ello son las escenas donde Telma lee la carta, la cámara se convierte en una observadora omnisciente, se aleja del espacio de enfoque, pero se acerca desde la distancia focal larga, la profundidad de campo desaparece y nos adentramos en los personajes (quienes accionan no solo la trama, sino la memoria a partir de la rememoración y la acción), los primeros planos de cada uno aproximan al espectador desde la emotividad

que representan las palabras escritas en la carta que lee Telma. La voz de la directora y la cámara quedan en un fuera de campo, casi ausentes. Otra escena a rescatar es cuando Telma y su hermana se encuentran en el espacio íntimo de su habitación. Telma y su hermana mandan una nota al periódico buscando al soldado. Aquí nuevamente se pierde el distanciamiento y la acción performativa se subjetiviza. Vemos las dificultades que tienen ambas para poder teclear en la computadora. Los primerísimos primeros planos con muy poca profundidad de campo ganan terreno, y el fuera de campo se vuelve nuevamente ausente. La concentración está en el accionar de las protagonistas, se produce una identificación directa por parte del espectador. Posteriormente hablan Telma y su hermana en un espacio abstracto a la manera de *casting*, rompiendo otra vez esa cuarta pared. Figura y fondo son semejantes, el tratamiento en la paleta del color ayuda con intención a una imagen estetizada. Entre la objetividad de la puesta en cámara y la estetización en el tratamiento de lo mostrado es que la imagen aparece como performativa, evocando desde la subjetividad de la enunciación la identificación con el espectador y, al mismo tiempo, la reflexión a partir del distanciamiento en la puesta en cuadro.

Si, por un lado, la inclusión del espectador se da a partir del distanciamiento en la mostración del artificio, por el otro, es la subjetivación de la enunciación, la primera persona, el orden de la experiencia lo que posibilita el diálogo intersubjetivo entre actrices y directora, entre personajes y espectadores.

En *Nosotras también estuvimos* las veteranas usan el cuerpo para caminar, para recorrer, para experimentar y al mismo tiempo para imitar, dramatizar. En una de las escenas donde caminan por el descampado, las veteranas imitan a los generales. El tiempo pasado se vuelve presente en el acto de corporeizar los recuerdos. La dramatización surgida de un comentario espontáneo permite el agenciamiento de las veteranas y la performatividad en el acto de imitar. Es el cuerpo en la imagen quien acciona la memoria, y no la imagen del cuerpo.



Imagen I – *Nosotras también estuvimos*, fotograma. Federico Strifesso, 2021

Lo mismo sucede en *Telma, el cine y el soldado*, Telma adquiere una fuerte presencia en cámara, constantemente dialoga con la directora, con los técnicos, es el cuerpo de Telma quien acciona la memoria: ella siente, ella busca, ella encuentra. Sin embargo, dentro de la película, la imagen cuerpo se duplica. Es Telma quien construye una película otra mientras vemos la película de Brenda sobre Telma.

EL CUERPO DEL SOLDADO

Mulvey, en su texto *Placer visual*, plantea que el cine, en tanto que sistema desarrollado de representación, reproduce cuestiones relativas a la manera en la que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura las formas de ver y el placer en la mirada. En donde la mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella. Las mujeres son miradas y exhibidas. El hombre controla la fantasía del film y emerge como representativo del poder en un sentido

adicional: como poseedor de la mirada del espectador, transfiriendo más allá de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiegéticas representadas por la mujer como espectáculo (Mulvey, 2001, p. 371). En los documentales que estamos nombrando podríamos decir que la construcción del sujeto soldado se da inversamente a la manera del cine clásico, no es la mirada de lo masculino la que construye al cuerpo femenino, por el contrario, es la mirada de lo femenino la que construye al cuerpo masculino. Este no es el objeto pasivo de deseo, voyerista, construido para un espectador masculino desde la mirada patriarcal, por el contrario, la imagen del soldado tensionará siempre el campo desde lo ausente de la imposibilidad de ver, de la imposibilidad de ser mostrado. Las dos películas presentan a los soldados en un fuera de campo, construido desde la mirada femenina, los cuerpos de los soldados son los cuerpos narrados y representados desde la mujer. En la película de Strifezzo las imágenes documentales aparecen para representar lo ausente; en la película de Brenda aparecen para construir lo imaginario. Mientras que la representación del soldado en Strifezzo está dada por las enfermeras que resaltan el cuerpo herido del combatiente, en Brenda, el soldado conscripto es un cuerpo imaginario construido desde el deseo de Telma. No con la intención de un voyerismo morboso construido desde la estructura patriarcal dominante, sino desde la mirada de madres y jubiladas. Mirada que aparece también en las enfermeras. Strifezzo hace hincapié en las heridas y daños del cuerpo soldado, no así las enfermeras, que reparan más en el llanto y el llamado a su madre. En la película de Brenda aparece un soldado completamente distinto. Un soldado golfista, prolijo, atractivo, canchero. Esta forma de presentarse la masculinidad en la pantalla se vuelve desestética. No hay una mirada voyerista, masculina, desde donde se construye a los soldados. Hay una mirada femenina que construye a soldados desde las márgenes de su referente. En la película *Telma, el cine y el soldado*, en la secuencia del *casting* para buscar un actor, se observa, en la puesta en cuadro, a los actores leyendo las cartas de forma fragmentada, los planos son primeros planos que se convierten en un *collage* de múltiples personas e identidades que representan al Tano.



Imagen 2 – *Telma, el cine y el soldado*, fotograma. Brenda Taubin, 2022

El cuerpo es mutilado y polifónico tanto desde el encuadre como desde el montaje. El Tano tiene múltiples rostros y múltiples tonos de voz, pero una historia en común. El soldado es construido desde y por la mirada de Telma y sus compañeras. El Tano siempre aparece en un fuera de campo, siempre intentando colarse por algún ángulo. El soldado que construimos todos en el fondo es el soldado narrado por Telma, ella es quien está eligiendo el rostro, ella es la que se encuentra en contraplano de todos los soldados posibles. El cuerpo del soldado se vuelve imagen, es un cuerpo icónico, una imagen cuerpo construida desde la memoria social que se vuelve una lucha icónica. Y desde la desestética construye una mirada otra, una memoria otra, ni homogénea, ni masculinizante (producida desde los lugares de poder).

En *Strifezzo* hay una secuencia interesante en donde el montaje contrapone las narrativas de los comunicados oficiales de esa época con una narrativa optimista, de resistencia heroica frente a los relatos producidos por las enfermeras en el presente. La fotografía de esos cuerpos, de esos soldados heridos, ancla la mirada femenina, una mirada otra sobre

esos sujetos. Las mujeres hacen énfasis en el llanto y el pedido de sus madres. Mientras que el director, cuando interviene, indaga más sobre las vejaciones a ese cuerpo.

Otro cuerpo que aparece en un campo ciego es el de los hombres al mando de las enfermeras. Ese cuerpo no queda en un espacio abyecto, en un campo ciego, ese cuerpo es atravesado, penetrado no por la herida, es un cuerpo atravesado simbólicamente a partir de la imitación y dramatización que hacen las enfermeras. Una escena a rescatar es cuando las veteranas caminan sobre el campo donde se encontraba el hospital y comienzan a imitar a sus jefes. La imitación es una forma de ridiculizar, de descategorizar, de criticar moralmente ese otro cuerpo, masculino y hegemónico.

EL TESTIMONIO COMO CONVERSACIÓN EN *NOSOTRAS TAMBIÉN ESTUVIMOS*

La película pareciera tener como objetivo la narración de las experiencias en primera persona, como prueba de haber estado en la guerra, como prueba de sobrevivientes, como prueba de identidad: Veteranas de Malvinas. De allí las narrativas que trazan los testimonios de las mujeres se aferran a los detalles cotidianos, a la descripción minuciosa, porque justamente en el detalle y en lo anecdótico es que se construye la veracidad de los hechos, y se legitima su voz como portadoras del relato.

Escenas como la del cuarto en donde releen revistas y documentos viejos y recuerdan con detalles esos días, pero al mismo tiempo se asombran de aquello que pensaban, aquello que puesto en palabras desde el presente se transforma, cambia, adquiere nuevas dimensiones.

Alicia: “Mirá el viento, te acordás cómo se nos volaba el pelo [...] se le caía el casco porque le quedaba grande [...] veníamos desde Buenos Aires, pero nuestros orígenes eran diferentes”.

Stella: “Y en esta revista imagínate en la tapa salieron dos mujeres, vino nuestro jefe y dijo (imita la actitud bastante despectiva del jefe) ¡ahí están, ven!, ahí salieron. Pero no vayan a hablar”.

Entre esas conversaciones mientras leen sus autobiografías de revistas pasadas, afirman, descartan, se ríen, desautorizan las palabras. Es justamente en ese espacio fílmico donde las propias narratorias construyen y accionan memorias, y al volverse confesional, el espectador se vuelve un tercero incluido. No es la objetividad, no es una voz omnisciente, es, por el contrario, lo autobiográfico, lo minucioso del detalle, lo que construye autoridad, las legitima. Es el encuentro y las charlas cotidianas, las sensaciones del momento, la duración de la experiencia en ese presente lo que les permite (a las mujeres) en su carácter confesional “afirmar una posición de sujeto que les otorga autoridad para reivindicar su verdad” (Gilmore en Arfuch, 2012).

La espontaneidad de los diálogos se mezcla con recuerdos, con sensaciones, aquello de lo dicho que no se puede decir aparece, tal vez en una forma de síntoma. Aquello que no se puede decir, pero se dice, entre la posibilidad de hablar y la imposibilidad del decir. En una escena Ana Masito confiesa no haber hablado nunca.

Ana: “En el medio fue mucho olvido [...] A mi marido le conté hará 10 años y ya hace más de 25 [...] lo bloqueé, o no quería recordar, porque los recuerdos los tenés [...] nada miraba [...] Yo no quería hablar de este tema, era pecado”.

La conversación hacia cámara y la presencia de la voz del director habilita al espectador en ese tercero incluido. La conversación que adquiere lo confesional, algo de lo no dicho, reaparece: “yo no quería... era pecado” en ese narrar surge la potestad del decir, el asumir un lugar de agencia. Las tres mujeres traen al presente narrativo la rememoración del pasado con la carga simbólica y traumática de la experiencia. Retomando a Arfuch (2012), el diálogo intersubjetivo alienta una sintonía valorativa entre el narrador y su destinatario, tanto respecto de la experiencia (la de las veteranas) como de la dimensión ética de la vida en general.



Imagen 3 – *Nosotras también estuvimos*, fotograma. Federico Strifesso, 2021

TELMA, TEMAS Y FEMINISMO

El tema de la película se presenta al principio, Telma tiene la deuda: encontrar al Tano para Lili (para Lili según ella). En cualquier melodrama el impedimento del amor es traccionado por los dos sujetos imposibilitados a estar juntos. En esta historia la protagonista es Telma, su búsqueda va más allá de los intereses del Tano (sujeto imaginario) y de los intereses de Lili (su hija). A Telma lo que la mueve es el presente, zanjar deudas y deseos que en otro tiempo no pudo, ella es quien quiere encontrar al Tano y el Tano no es el amor no correspondido, ni prohibido, el Tano es el pasado que no cierra y que emerge a la superficie en forma de síntoma. Si bien el documental juega con cierto guiño al melodrama, también juega al género gángster o al *film noir*: en ese género, el detective siempre suele ser un varón, si hay una mujer es construida desde la mirada masculina, por lo general una *femme fatale*. Pero Telma rompe con todo estereotipo genérico, no es mujer joven ni *femme fatale*, no es rápida ni ágil, presenta dificultades motrices, muy distinto a cualquier detective

(masculino, ágil, conquistador, solitario). Telma no responde al estereotipo de madre asociada a las historias de Malvinas (no es ni la madre, ni la novia, ni la hermana de un veterano). Telma es la madre de Lili, que, cuando era joven, le escribió la carta a un soldado. Telma tampoco tiene el perfil de una cineasta, básicamente, es jubilada, y sus compañeras también lo son, realiza una película sin saber cómo se hace una película. El melodrama, más allá del estereotipo que aborda (familias y mujeres que sufren, exceso emocional), no cuadra tanto en la película de Brenda, aunque pueda abarcar parte de esto, se incorpora también la acción y la aventura y sobre todo una investigación que mueve los hilos de la historia.



Imagen 4 – *Telma, el cine y el soldado*, fotograma. Brenda Taubin, 2022

Podemos observar, también, cómo el género documental dialoga con el de ficción, pero los recursos que utiliza Brenda son invertidos, si en el *film noir* el personaje generizado es el detective masculino y la *femme fatale* el femenino, aquí se invierte y se distancia del estereotipo: el detective pasa a ser un grupo de jubiladas, y el rol de *femme fatale* pasa a ser representado por el soldado conscripto. El cuerpo del soldado puede ser repensado en un

cuerpo melodramático, un cuerpo desde el exceso, agredido, sufrido. Un cuerpo feminizado. Pero el soldado de Brenda y de Telma, muy por el contrario, no responde a ese estereotipo ni a las narraciones más hegemónicas del conscripto. El soldado (Tano), construido en un fuera de campo, a partir de diálogos e información que recopilan Telma y sus compañeras y que dan cuenta de un tipo masculino, canchero, un dandi, adquiere rol de conquistador, coquetea, vive en un *country* y juega al golf. Ninguna de estas descripciones corresponde a un soldado conscripto estereotipado de Malvinas.

CONCLUSIÓN

La última década el documental argentino adquiere características contemporáneas, como centrarse en la primera persona, enfatizando la subjetividad, y a la vez distanciarse de la revelación del artificio. Los documentales de Malvinas adquieren estas características, pero también otras, junto con el cambio en los marcos discursivos sobre el pasado y lo reciente de la memoria, además se observa, en 2015, un avance en las luchas feministas, que repercute en la producción cinematográfica, no solo en las formas de firmar y representar, sino también en quién representa y quién construye discurso. La narrativa de Malvinas, si bien lleva décadas analizándose desde las masculinidades y feminidades, no hizo nunca hincapié en la narrativa audiovisual, centrándose en la mujer y en el cuerpo de la mujer. Esto aparece con mayor énfasis en los últimos años, en pocos, pero entre ellos podemos citar, aparte de los dos documentales mencionados, *Las aspirantes*, de Gretel Suárez, y *Ruge el mar*, de María Victoria Picciotto. Proponen nuevas disputas de sentido, en otras voces y en otros cuerpos que no son los heteronormados ni los hegemónicamente autorizados. En el análisis dimos cuenta de cómo ciertos géneros son más permeables a unos yoes que a otros, el testimonio, la biografía, lo conversacional habilitan voces de mujeres que en otras épocas y en otros géneros se encuentran ausentes, ignoradas, y en algunos casos

invisibilizadas. La desestética, por otra parte, tiene un rol fundamental, ya que construye una mirada otra y habilita nuevas disputas de sentidos en las narrativas actuales. Al mismo tiempo el uso de los recursos discursivos/enunciativos que analizamos permite el traspaso de una memoria histórica a una performativa, que no niega la historia, por el contrario, la incorpora, pero a partir de los sujetos que la accionan en el presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arfuch, L. (2012). Narrativas del yo y memorias traumáticas. *Revista Tempo e Argumento*, 4(1), 45-60.

Belting, H. (2007). Medio-imagen-cuerpo. *Antropología de la imagen*. Katz.

Ciancio, B. (2021). *Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros*. Imago Mundi.

De Lauretis, T. y Mayorga, S. (1992). Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista. *Debate feminista* (5). 251-277.

Guber, R. (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Fondo de Cultura Económica.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.

Laino Sanchís, F. (2013). “Nosotros queremos que escuchen nuestras historias”: el documental loco de la bandera y las memorias en conflicto de la guerra de Malvinas. *Divergencia* (4). 37-54.

Lorenz, F. (2013). *Unas Islas demasiado famosas. Malvinas, Historia, Política*. Capital Intelectual.

Mulvey, L. (1978). *Cine, feminismo y vanguardia*. Ponencia presentada en el Ciclo Mujeres y literatura, organizado por Oxford Women's Studies Committee.

<https://reflexionrevuelta.files.wordpress.com/2012/01/cine-y-feminismo.pdf>

Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós.

Peller, M. (2009). Memoria, historia y subjetividad: Notas sobre un film argentino contemporáneo. *Política y cultura* (31). 49-63.

Varas, A. G. (2019). *Acción y poder de la imagen: agencia y prácticas icónicas contemporáneas*. Plaza y Valdés.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Cuerpos alternativos en las realizaciones escénicas contemporáneas

Daniela Berlante (Universidad Nacional de las Artes - Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN: Las visionarias formulaciones de Antonin Artaud sobre el teatro lo han concebido como el espacio en el que los cuerpos se rehacen, como la escena en la que se materializa el acto mítico de hacer un cuerpo. Este abordaje ha tenido una enorme productividad a lo largo del siglo xx a la hora de reflexionar sobre el estatuto insustituible y primordial del cuerpo en las prácticas escénicas. No obstante ello, y a la luz de los nuevos materiales que atraviesan nuestras vidas, a saber: las tecnociencias, la informática y la electrónica (Giannetti, 2002), inmersos en una cultura cuya organización en torno de las pantallas genera otras formas de cognición (Kozak, 2012), situados en la época del residuo energético y los desechos industriales contaminantes (Bourriaud, 2015), consideramos indispensable retomar la cuestión artaudiana para preguntarnos sobre el modo en que se rehacen los cuerpos en la escena contemporánea. En ese sentido, la ponencia se plantea indagar las formas de afectación que los cuerpos en situación de representación vienen evidenciando al estar atravesados por los factores enumerados. Plantearemos la problemática en el teatro de Buenos Aires de la última década para intentar discriminar los efectos que la impronta tecnológica, la naturaleza amenazada y la cada vez más pregnante inserción de lo real en lo ficcional están teniendo sobre los cuerpos actorales y sobre la configuración de la escena actual.

Palabras clave: Cuerpo vivo; Tecnológico; Ficcional; Sustituto.

Presentación

Las visionarias formulaciones de Antonin Artaud sobre el teatro lo han concebido como el espacio en el que los cuerpos se rehacen, como la escena en la que se materializa el acto mítico de hacer un cuerpo, un acto que está “dirigido a la transformación orgánica y física verdadera del cuerpo humano” (1975, p. 87).

Este abordaje ha tenido una enorme productividad a lo largo del siglo xx, a la hora de reflexionar sobre el estatuto insustituible y primordial del cuerpo en las prácticas escénicas. No obstante ello, y a la luz de los nuevos materiales que atraviesan nuestras vidas, a saber: las tecnociencias, la informática y la electrónica (Giannetti, 2002), inmersos en una cultura cuya organización en torno de las pantallas genera otras formas de cognición (Kozak, 2012), situados en la época del residuo energético y los desechos industriales contaminantes (Bourriaud, 2015), consideramos indispensable retomar la cuestión artaudiana para preguntarnos sobre el modo en que se rehacen los cuerpos en la escena contemporánea.

EL CUERPO TECNOLÓGICO

La irrupción de las nuevas tecnologías en el arte en general, y en el teatro en particular, ha venido a problematizar de manera significativa una condición indispensable para la sustanciación del hecho escénico cuyo requisito inapelable exigió, tradicionalmente, la comparecencia física real de actores y espectadores, además de la simultaneidad entre producción y recepción del espectáculo (De Marinis, 1982).

La omnipresencia tecnológica ha hecho que incluso el teatro —ese espacio privilegiado para el despliegue del cuerpo vivo de actores y actrices— vea afectada su naturaleza orgánica.

En efecto, un gran número de espectáculos de la cartelera de Buenos Aires ha confiado a la operatoria digital buena parte de sus principios constructivos.

No pretendemos analizar este uso cuando su propósito se orienta a magnificar las posibilidades plásticas de la escena o a aumentar su grado de espectacularidad, por el contrario, se trata de revisar la operatoria digital cuando produce consecuencias que pueden modificar el estatuto con el que, tradicionalmente, se ha concebido al cuerpo vivo del actor/actriz como unidad indiscutible e imprescindible de la creación escénica.

Cuando la presencia física del actor es reemplazada en escena por la proyección de su imagen electrónica, cuando su fisicidad puede ser mediada y producida desde un entorno digital, cuando la virtualidad toma el lugar que supo ocupar su corporalidad, se desestabiliza el paradigma desde el cual se ha abordado tradicionalmente el hecho teatral.

Las miradas tecnofóbicas repelen este funcionamiento, sobre todo cuando es el cuerpo fenomenológico de actores y actrices el comprometido o afectado. Desde esta perspectiva, la tecnología aplicada al cuerpo atentaría contra el bios teatral, pulverizando la especificidad propia de la teatralidad que tiene al físico *estar en el mundo* de actores y actrices como uno de sus pilares.

Sin embargo, a la luz de la gravitación omnipresente que ejerce la tecnología sobre nuestras vidas, en dominios que incluyen desde las prácticas laborales, educativas, comunicacionales hasta el ejercicio de la sociabilidad en red, son las miradas tecnofílicas las que han abierto la posibilidad de poner en cuestión el estatuto tradicional con el que se ha concebido a la presencia escénica.

Desde este enfoque, la tecnología digital opera doblemente: desmaterializando el cuerpo humano, pero en ese mismo gesto, volviéndolo virtual. Como señala Ángel Abuín González (2008), existen tres cuerpos: el físico o el que nos permite estar en el mundo; el de la construcción cultural y social, y el cuerpo tecnológico, el de la telepresencia y la virtualidad. Si lo virtual se define como un tipo de comunicación descorporeizada que impone la ausencia de lo humano, puede ser, entonces, sustituido por su proyección en una pantalla.

Sin embargo, no se trata de asociar ausencia con desaparición. Sostenemos, por el contrario, que la ausencia estaría habilitando la creación de un nuevo espacio de presencia, el de la telepresencia. Lejos de afirmar que se deja de emplear el cuerpo, es imperativo resaltar que se lo va a emplear en su forma tecnológica.

La tecnología digital estaría al servicio de traer a un ausente, de presentificarlo, tal como sucedió con *Odiseo.com*, aquel espectáculo de 2015 dirigido por André Carreira, que disparó estas reflexiones. En él convergían un actor, presente en el teatro (Juan Lépore, en el teatro Celcic de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires), y dos actrices que, desde Brasil y Alemania respectivamente, interactuaban con él en los roles de esposa y amante, mediadas por la plataforma Skype.

Aun proyectadas desde las superficies de las pantallas, y a pesar del estatuto divergente respecto del actor “de carne y hueso” con quienes compartían el espectáculo, no hay dudas de que eran actrices en situación de representación que estaban presentes asumiendo una materialidad diferente. Creemos que es posible desinscribir al sujeto actor/actriz del cuerpo en vivo que lo sostiene, porque a la luz de la impronta de las nuevas tecnologías lo que deberíamos preguntarnos no es tanto quién actúa, sino cómo, desde dónde y con qué dispositivos se ejerce la función actoral.

Aun cuando solo pudimos acceder a las actrices desde la perspectiva que la cámara de cada dispositivo posibilitó, guiada por las indicaciones directoriales, la función actor/actriz siguió vigente.

CUERPO REAL-CUERPO FICCIONAL

La vía que ha abierto el teatro contemporáneo cuando promueve la irrupción de lo real en el universo ficcional para intentar poner a prueba los límites de la teatralidad ha modificado

también las posibilidades de concebir a los cuerpos actuantes en escena y a la actuación misma.

El teatro que se sustenta más allá del drama, posdramático en términos de H. T. Lehmann (2013), aspira al ideal utópico de la presencia radicalizada.

En este sentido es que resulta significativo el proyecto *Recordar para vivir*, que la bailarina y performer Marina Otero viene llevando a cabo desde producciones como *Andrea*, *Recordar 30 años para vivir 65 minutos*, *Fuck me* o *Love me* y que está basado en construir una obra sin solución de continuidad sobre su vida en la que ella es su propio objeto de investigación.

Me detengo en *Fuck me* porque en ella —a diferencia del resto de las obras del proyecto, que son unipersonales— Otero comparte la escena con otros performers⁵⁵.

La obra comienza de un modo que la inscribiría dentro del teatro documental. Otero se presenta con su nombre real y sentada a un costado de la escena comparte su padecimiento con los espectadores: una operación de columna seguida por sucesivas internaciones le valieron una inmovilidad física aguda con la consecuente amenaza de no volver a bailar.

Parece atendible entonces que ante la imposibilidad de ser ella quien dé cuenta de su vida en escena, sean los performers los responsables de hacerlo.

En el catálogo del FIBA 2020 se leía:

*Siempre me imaginé en el centro de la escena, como una heroína, vengándome de todo.
Pero el cuerpo no me dio para tanta batalla. Hoy dejo mi lugar a los intérpretes. Voy a
mirar cómo ellos le prestan su cuerpo a mi causa narcisista.*

⁵⁵ Augusto Chiappe, Juanfra López Bubica, Fred Raposo, Matías Rebossio, Miguel Valdivieso, Cristian Vega.

En una operación putativa, los *performers* invistieron sus cuerpos con la vida de la protagonista para exponerla y exponerse ante los espectadores en un grado de alta intimidad.

El gesto de la protagonista de ceder su representación a otros, estando ella misma en escena, refuerza la perspectiva ya planteada, que entiende a la actuación menos en términos esencialistas que como una función que puede ser ejercida en el teatro desde fuentes diversas. En ese sentido, de lo que se trataría es de determinar —antes que quién es el sujeto biográfico que actúa— desde dónde y con qué dispositivos se ejerce la función actoral.

Fuck me problematiza el vínculo escénico entre lo real y la ficción tan omnipresente en el teatro actual. Habrá quienes sostengan que solo actuaron los *performers* cuando interpretaron a Otero y que ella, en tanto sujeto biográfico real en escena, no lo hizo, porque su desempeño fue exclusivamente presentativo y autorreferencial. El hecho de no haber interpretado a un personaje, como en efecto lo hicieron los *performers* en los momentos en que se invistieron de ella, la habría excluido del territorio de la actuación, asociado necesariamente al espacio ficcional, para colocarla en el de lo real.

No obstante, el planteo escénico de prescindir de personaje para exponerse como sujeto biográfico real no puede impedir que se desencadene el proceso propio de la teatralidad, que adviene cuando el público establece con su mirada un espacio por fuera del cual se coloca para dar lugar a que acontezca un juego de ficción, incluso cuando desde el espectáculo se desprendía que solo se exhibirían sucesos reales.

Finalmente, y para reafirmar la convicción de que estando en situación de representación no se puede sino actuar —y esto supone un ingreso a la ficción—, la *performer* padeciente del comienzo del espectáculo, la bailarina en riesgo que pudo haber sido objeto de

compasión, terminó por trastocar todas las creencias al abandonar su silla para comenzar a correr desenfrenadamente, con toda su potencia y su vitalidad.

EL CUERPO SUSTITUTO

En la era del Antropoceno, la de la explotación desenfrenada de los recursos de la naturaleza, cuyo programa para Occidente está basado en la eficacia técnica, la rentabilidad económica y la objetividad científica, según lo consigna Nicolas Bourriaud (2020, p. 41): “[...] los sitios ya no están atados a unos territorios físicos: son indicadores culturales susceptibles de honrar a cualquier territorio”. Y agrega: “Y los artistas, para reflejar su tiempo, pueden trabajar en cualquier lado. Cuando menos se muestran lugares específicos, más se muestra esta época que es la del desarraigo o del desenraizamiento”.

En febrero de 2023, Jérôme Bel, el reconocido coreógrafo y bailarín francés, presentó en el marco del FIBA su obra *Jérôme Bel*, planteada en términos de un retrato auto-bio-coreográfico. Esta información no tendría nada de particular si no fuera porque su protagonista no vino.

En épocas de cambio climático, calentamiento global y residuos energéticos que atentan contra la vida planetaria, Jérôme Bel, quien ha recorrido el mundo con sus espectáculos, tomó la decisión de dejar de desplazarse. Hoy su compañía ya no viaja en avión para reducir su huella de carbono.

Coherente con su compromiso ambiental, designó a una *performer* para que hiciera las veces de él. Esta cesión de atributos (y de la dirección del espectáculo también) le fue asignada en Buenos Aires a Maricel Álvarez, quien se presentó en su lugar iniciando el espectáculo con un: “Buenas tardes, mi nombre es Jérôme Bel”.

Bajo el formato de conferencia, la *performer*, investida de la autobiografía del coreógrafo, relataba como propia esa trayectoria, asumiendo una primera persona que no coincidía con

ella, al tiempo que proyectaba videos seleccionados por Bel de momentos, espectáculos y procedimientos artísticos que constituyeron verdaderos hitos en su carrera.

En ellos podía apreciarse la audacia de su apuesta: desinscribir a la danza del imperativo del movimiento, prescindir del rendimiento de los cuerpos hegemónicos que obedecen a patrones impuestos por la sociedad del espectáculo, abstenerse del criterio de productividad por revelarse como un lastre del capitalismo que —en definitiva— es el responsable de los estragos cometidos contra la vida y la naturaleza.

Insertar el acto inmóvil en la danza ha sido su gesto político.

Como señala Lepecki (2008), la ruptura con el movimiento no equivale a romper con la danza, sino con una concepción que solo la considera en términos cinéticos y que obedece a las determinaciones de progreso y eficacia propias del proyecto de la modernidad.

Bel descrea de la noción de sujeto individual, acotado por los límites de su propio cuerpo. La subjetividad y el cuerpo no son “singularidades que se autorreflejan, sino conjuntos, colectivos abiertos, procesos continuos de multiplicidades en desarrollo” (Lepecki, 2008, p. 95), lo que los asemejaría al proyecto artaudiano del cuerpo sin órganos.

La subjetividad es una categoría abierta que excede los límites jurídicos impuestos por el nombre propio o el cuerpo material. Cada cuerpo es un conjunto formado por otros cuerpos que al estar en escena no reproducen lo dado, sino que producen existencia.

Desde esta perspectiva, parece razonable que la subjetividad Bel haya podido ser cedida, durante el acto efímero de la representación, a otro cuerpo que ejerció la función de Bel como si él mismo hubiera estado allí presente. El cuerpo de la *performer*, en genuina intercorporalidad con el del coreógrafo, logró sustituir a este último logrando que los espectadores viéramos a Bel aún sin verlo.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo intentamos dar cuenta de algunas modalidades que asumen los cuerpos escénicos a la hora de rehacerse, según lo planteado por Artaud desde su cosmovisión teatral. Hemos encontrado que el cuerpo vivo del actuante es capaz de coexistir con el cuerpo tecnológico, el cuerpo híbrido, que entrecruza el real y el ficcional, y el cuerpo sustituto. Seguramente nos esperan nuevos desarrollos que podrán ser objeto de renovadas perspectivas de análisis para abordar una problemática insoslayable a la hora de pensar el hecho teatral, como es la del cuerpo actuante en escena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abuín González, A. (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Signa*, 17, 29-56.
- Artaud, A. (1975). *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Caldén.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2021). *Inclusiones: estética del capitaloceno*. Adriana Hidalgo Editora.
- De Marinis, M. (1982). *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Bompiano.
- Giannetti, C. (2002). *Estética digital: Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. L'Angelot.
- Kozak, C. (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra.
- Lehmann, H. T. (2013). *El teatro posdramático*. Paso de Gato.
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego. Mercat de les flors. Universidad de Alcalá.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Profanaciones lúdicas en la literatura argentina para la resignificación y ampliación de nuevas escrituras

Francisco Bovio (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: El trabajo busca dar cuenta de la conexión entre obras sacralizadas por la cultura argentina y distintas reescrituras que posibilitan la profanación del texto inicial a través de un movimiento de resignificación que habilita nuevos sentidos. Tomé el concepto de “profanación” de Giorgio Agamben, que invita a profanar el lenguaje sacralizado; para liberarlo, propone como estrategia el juego. Aquí encuentro similitudes con la “degradación” de la que habla Mijaíl Bajtín, un desplazamiento que reescribe para profanar las jerarquías sociales y el lenguaje, sacarlos del pedestal y traerlos a la danza colectiva. También considero esencial el aporte de Roland Barthes, quien propone la idea del texto como un espacio lúdico y plural y concibe la obra como una cadena de obras. Propongo investigar las operaciones profanatorias detectables en distintas piezas literarias de los últimos años sobre objetos canonizados de la literatura argentina, que dan cuenta de un gesto contemporáneo de reescritura que impacta sobre textos, prácticas y espacios culturales, además de activar un gesto vanguardista.

Analiqué reescrituras del *Martín Fierro*, de José Hernández, y seleccioné dos cuentos de Borges —“El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”—, junto con “El amor”, de

Martín Kohan, *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara, y *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, de Pablo Katchadjian. Rastreé conexiones con el texto de Hernández y entre reescrituras. Las preguntas que hilan mi análisis son las siguientes: ¿Desde qué lugar los textos contemporáneos desacralizan al libro nacional? ¿Cómo profanan lo que no se debería tocar?

Palabras clave: Profanación; Degradación; Desacralizar; Reescritura; Obras canónicas.

El gaucho argentino, héroe nacional

Dentro del proyecto, me propongo investigar los movimientos de desacralización llevados a cabo por Jorge Luis Borges, Martín Kohan, Gabriela Cabezón Cámara y Pablo Katchadjian sobre el *Martín Fierro* (1872-1879), de José Hernández. El texto inicial fue considerado a principios del siglo xx una obra ligada a la construcción del contorno nacional argentino. El texto de Hernández cobra una trascendencia especial a partir de los estudios de Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, sobre todo por el lugar central que ocupaban ambos intelectuales en esa época. Lugones desarrolla sus estudios en una serie de conferencias en el Teatro Odeón de Buenos Aires, que luego publica en su libro *El payador* (1916). Para Rojas, la obra era el clásico argentino por antonomasia, un poema que daba cuenta de la epopeya de la democracia nacional, una pieza fundamental de la identidad cultural argentina. Pero también hay otros que siguen sus pasos en las décadas siguientes: Leopoldo Marechal, en su ensayo titulado *Simbolismos del Martín Fierro* (1955), le buscó una clave alegórica; en 1964, en uno de sus trece tomos titulados *Historia Argentina*, José María Rosa propuso al libro como una interpretación de la historia del país; en 1926, Ricardo Güiraldes publicó su novela *Don Segundo Sombra*, donde recupera la figura del gaucho presentándola como legendaria. Estos análisis críticos buscaban dar la posibilidad al pueblo argentino, cercano al centenario

de la Revolución de Mayo, de contar con una mitología propia, convirtiendo al gaucho en héroe, y a la pampa en una tierra mitológica, pero también para diferenciarse de una sociedad impactada por la inmigración de los primeros años del siglo xx; la transformación del gaucho en una figura heroica buscaba rechazar la nueva mezcla racial, cultural y social. Lugones y varios críticos de la época proponían al gaucho como un emblema de la argentinidad, transformándolo del gaucho bárbaro “fuera de la ley” a un héroe nacional.

Borges profana el texto inicial porque estaba en desacuerdo con las propuestas de una mitología propia a partir de la figura del gaucho, parándose en la vereda de enfrente de varios pensadores; no debate con el libro de Hernández, sino con la canonización que hicieron algunos pensadores sobre el texto y discute el carácter nacional del poema. Esto es fundamental para la desacralización que llevan adelante varios escritores sobre el poema nacional y para los fundamentos de este análisis: Lugones y Rojas, entre otros, posicionan al *Martín Fierro* como texto central de la literatura argentina, lo sacralizan, y a partir de ahí se generan las reescrituras y degradaciones, tanto en el campo de la literatura como del arte en general, abriendo nuevos sentidos tanto para consignas políticas como para películas, documentales y pinturas; al declararlo sagrado comienzan a aparecer las profanaciones lúdicas, que se repiten y resignifican el texto hasta estos días, a más de ciento cincuenta años de su publicación. Explica Agamben en “Elogio de la profanación”:

Hay un contagio profano, un tocar que desencanta y restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado. [...] La profanación implica, en cambio, una neutralización de aquello que profana. Una vez profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso (2005, pp. 99-102).

Este concepto me permite hacer un paralelo con lo planteado anteriormente: movimientos de sacralización por parte de pensadores y críticos que postulan al *Martín Fierro* como el libro nacional y al gaucho como representante de Argentina, y a distintos escritores como

quienes profanan estas propuestas reescribiendo el libro para darle nuevos usos y sentidos posibles.

“EL SOCOTROCO DE FIERRO”

El primer caso es el de Martín Kohan con “El amor”, publicado en *Cuerpo a tierra* (2015). En el texto reaparecen Cruz y Fierro, pero con un procedimiento reescritural que busca contar su historia de amor luego de que se van con los indios al final de *La Ida*. Kohan expone lo que se decía no en los libros de crítica, sino por lo bajo. Un ejemplo de este es que Cruz decide mudarse de bando por la admiración que le produce Fierro. También porque juntos se escapan al otro lado de la frontera dejando atrás sus vidas. El escritor argentino saca del clóset lo que la crítica sospechaba, pero no quería decir en el ámbito literario. La mecánica perversa del clóset es justamente esa: entredecir, o expresar por lo bajo, el armario como un lugar donde se guardan las orientaciones sexuales, identidades vedadas en una sociedad heteronormativa. La homosexualidad, en este caso, aparece como el amor que se contaba en otros ámbitos y que solo podía ser leído entre líneas. Kohan individualiza el vínculo y va más allá, sin elidir la escena de sexo que ocurre entre ambos personajes ni el primer beso que se dan en el desierto. Si me pregunto cómo Kohan crea sentidos distintos para reescribir y generar nuevos textos a partir del texto inicial, afirmo que su literatura puede adquirir cuerpo, las historias y personajes se individualizan y profundizan sin que tengan que conectarse con otros personajes, sentimientos e historias.

No solamente ese cuento utiliza *El gaucho Martín Fierro* para generar nuevos sentidos que habían quedado vacantes y abre un agujero para dar un nuevo sentido al texto inicial, sino también el cuento de Borges “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (1949), por lo que profana y restituye al uso común el texto inicial y una de sus reescrituras.

“El amor” abre nuevos sentidos a partir de la ida de Fierro y Cruz al otro lado de la frontera con los indios, cuando el narrador concluye: “Y siguiendo el fiel del rumbo/Se entraron en el

desierto/No sé si los habrán muerto/En alguna correría/Pero espero que algún día/Sabré de ellos algo cierto” (1998, p. 257). Un final que deja vacante qué sucedió en la travesía más allá de la frontera, lugar al que deciden ir a partir de la caza de gauchos por parte del Estado para hacerlos soldados o apresarlos. Aunque también da un nuevo sentido al texto borgeano, que termina en ese momento de *anagnórisis*, cuando Cruz decide cambiar de bando, haciéndose amigo de quien perseguía. Un claro guiño entre textos es este: en el de Hernández, llegando al final del capítulo XIII, el narrador nos muestra: “Cruz y Fierro de una Estancia/Una tropilla se arriaron/Por delante se le echaron/Como criollos entendidos, /Y pronto sin ser sentidos/Por la frontera cruzaron. /Y cuando la habían pasao, /Una madrugada clara, /Le dijo Cruz que mirara/Las últimas poblaciones; /Y a Fierro dos lagrimones/Le rodaron por la cara” (1998, p. 257). El cuento de Kohan decide comenzar por aquí: “Con el borde de la mano se despeja el lagrimón, y toda la tristeza se le va tan pronto como esa mojadura. No le queda ni rastro en la mejilla o en el alma. El paso por la llanura, resignado en un principio, va ganando poco a poco en decisión” (2015, p. 7). Se ve la intención de continuar en el momento exacto en que ambos personajes cruzan la frontera, y donde a Fierro, al ver lo que deja atrás, se le caen dos lágrimas de tristeza.

El texto nombra a los dos personajes principales de su antecesor y repone la única noche que Borges cree vale la pena contar de Cruz para relatar su historia. Ahora bien, luego de esto, el texto empieza a dar señales de que hay algo oculto, algo que no se dicen, en un principio porque así es el mundo silencioso de la pampa y de los gauchos, pero luego porque parece haber una tensión o incomodidad entre los personajes, algo distinto a lo propuesto por Borges o Hernández. La gran aparición o guiño a la reescritura borgeana, que a la vez resignifica al texto inicial, es cuando Fierro le dice a Cruz: “Prefiero dormir, Tadeo, más cerquita de la puerta, para dar pronta respuesta si en un peligro me veo” (2015, p. 8). El personaje principal le dice por el nombre que Borges le inventó o rellenó en su reescritura a Cruz, utilizando la rima con la que Hernández estructuró su libro, por lo que se ve una doble reescritura y guiños a ambos textos en una oración. Acá es interesante pensar en lo que

Barthes propone sobre “lo intertextual en que está comprendido todo texto, dado que él mismo es el entre-texto de otro texto, no puede confundirse con un origen de texto: buscar las fuentes, las influencias de una obra, es satisfacer el mito de la filiación; las citas con las que se construye el texto son anónimas, ilocalizables, y, sin embargo, ya leídas: son citas sin comillas” (2006, p. 5). Si bien en este caso se pueden localizar las fuentes o influencias de este cuento, los *ecos* llegan como *citas sin comillas*, ya que no necesariamente para ver el guiño de un texto a otro haya que haber leído el cuento de Borges, una información que para este análisis se revela fundamental.

Volviendo al texto, ambos personajes se encuentran con los indios y estos les dan la bienvenida, les brindan una vivienda, comida y lo que necesiten. Aquí se encuentra una relectura del indio, ya no como bárbaro, sino como aquel agente hospitalario que da lugar a lo no permitido, al perseguido. Esto está también en *Ema, la cautiva*, de Cesar Aira, y *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara. Aquí el narrador vuelve a hablar sobre esta incomodidad que hay entre Cruz y Fierro, yendo más allá: “Piensan, evocan, sopesan, dirimen: los dos sobre lo mismo. Sobre el beso que se dieron hace horas en la pampa. Un beso de hombres, según quedó aclarado. Se dieron un beso de hombres” (2015, p. 8). Kohan sobrepasa los límites culturales establecidos por la época en que escribió Hernández esta historia y por el pudor borgeano de contar escenas eróticas: los dos gauchos se besan y esto, hace pensar el texto, es lo que escondía el cambio de bando de Cruz cuando se encuentra con Fierro en la oscuridad, en la noche que definió la historia de Tadeo Isidoro Cruz narrada por Borges. Y no solo eso, sino que hay un doble guiño a ambos textos al final del párrafo: “El vuelo de un chajá fue testigo de ese hecho”. El chajá, que en el texto inicial le sirvió como una alerta a Fierro para saber que alguien estaba cerca, y que en el texto de Borges es retomado para conectarlo con su antecesor y narrar el momento de *anagnórisis*, en este texto es utilizado para contar a quien fuera el único ser vivo que presenció este tremendo beso entre gauchos.

Cuando cenan esa primera noche con los indios y las cautivas, una de ellas empieza a mirarlo a Fierro y Cruz no aguanta los celos porque: “Lo miró también así, apenas lo distinguió, cuando él era todavía un sargento y comandaba todavía una partida policial. No toleró no estar del lado de ese hombre, al lado de ese hombre; no consintió que pudiendo juntarse con él debiese plantársele enfrente. Profirió entonces una excusa sonora que los demás ni siquiera escucharon. Se pasó con dos trancos seguros de un lado del mundo hacia el otro” (2015, p. 9). Acá se repone lo que el texto borgeano había dicho sobre esa noche, pero yendo más allá, porque Cruz quería estar al lado de ese hombre, no solo como un amigo, sino como su enamorado, su pareja sexual y afectiva. Cruz se levanta y se va al toldo, al cual enseguida llega Fierro y ahí ocurre la escena de sexo entre los dos personajes que por mucho tiempo fueron puestos como símbolos de la argentinidad y como emblemas de lo macho: “Una emoción desconocida y rara, una especie de ebriedad nunca antes alcanzada, se adueña de Cruz cuando aferra entre sus dedos el socotroco de Fierro. Fierro en sus manos: eso que tanto quiso. Es suya por fin esa parte que ávido conjeturó, sable en mano todavía y en plena redada policial” (2015, p. 10). Acá se ve el movimiento de desacralización a la heteronorma tácita que sustentaban las lecturas tradicionales del *Martín Fierro*, ya que el texto agarra esa noche que cambió el destino de Tadeo para siempre y se la recuerda al lector cuando le está agarrando el *socotroco* a Fierro, una humorada de Kohan que también forma parte de la desacralización; en este cuento se profundiza en los personajes, hay una historia singular, ya no buscando conexiones con otros personajes históricos, sino ahondando y desbordando los significados que estos tenían o que les habían dado.

La figura del gaucho, con este texto, vuelve al uso común que la religión canónica impuesta por Lugones, Rojas y otros pensadores de principios de siglo xx habían separado y puesto en un pedestal, para poder jugar nuevamente con el símbolo del macho que ahora gusta de otros machos, y no solo eso, sino que también devuelve al uso común poder escribir y narrar escenas eróticas o de sexo, ya sin el pudor borgeano o de otros escritores. Hay sexo oral, penetración, saliva y semen, elementos que ni en el texto inicial ni en la reescritura de

Borges hubieran aparecido jamás, por lo que se degradan ambos trayéndolos a la *tumba corporal*, como le dice Bajtín, resignificándolos. Algunas reflexiones a partir de este texto: el amor es posible entre hombres, el sexo es narrable y los textos están para reescribirlos, ya que generan movimientos vitales para la literatura en su conjunto. A continuación, dejo una frase de esta reescritura llevada a cabo por Kohan, repleta de guiños y ecos de sus anteriores, para sumar a este análisis: “Tadeo, lindo Tadeo: qué manera de quererte. Es el goce de tenerte el solo dios en que creo” (2015, p. 11). Fierro, que solo habla cantando en esta reescritura, le declara su amor a Cruz por el nombre que le había puesto Borges en la biografía sobre este.

Por último, quisiera reflexionar sobre la idea de frontera, la cual es de vital importancia para este cuento: este se inicia a partir de ese momento, cuando Fierro y Cruz escapan de la justicia y se internan en el desierto, una línea que separa no solo la “civilización” de la “barbarie”, sino que en ese otro lado es donde encontrarán otras libertades, otras formas de pensar los géneros, el sexo, las drogas y el amor. Una reflexión personal sobre la frontera y cómo se vincula con el cuento de Kohan: una vez que pasan de un lugar al otro, los personajes se besan, como si cruzar la línea imaginaria hacia el desierto les diera permiso o posibilidades de ser quienes realmente son y hacer lo que realmente quieren, saliendo del corsé apretado de la civilización, donde la idea del gaucho es la del macho que está con mujeres únicamente y donde este es menos hombre por estar con otro de su mismo género. Traspasar la frontera como un salirse del envase artificial que se y les construyeron a los personajes como modo de supervivencia, para, por fin, librarse de las cadenas y poder ser quienes realmente son.

PROFANACIONES PARA REDEFINIR UNA CULTURA

El proyecto demostró la importancia de estas profanaciones al analizar las reescrituras del *Martín Fierro*, de José Hernández. Seleccioné para este trabajo “El amor”, de Martín Kohan,

fui analizándolo y comparándolo con su texto inicial, buscando conexiones entre estos, pero también entre las mismas reescrituras, encontrando guiños, intertextualidades, nuevos sentidos. Con los ejemplos seleccionados queda clara la importancia de la profanación lúdica para la ampliación de nuevos sentidos de un texto fundacional como *Martín Fierro*. Un libro que brinda infinidad de posibilidades y del cual hasta estos días la literatura argentina se sigue alimentando para generar nuevos significados. Esto abre una invitación a trabajar el libro nacional en el sentido de una búsqueda, agrego yo, de nuevos sentidos posibles que le den más complejidad al texto inicial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

Bajtín, M. (1995). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Rabelais*. Alianza.

Barthes, R. (1973). De la obra al texto. *Revue d'Esthetique* 3.

Hernández, J. (1975). *Martín Fierro*. Oriente.

Kohan, M. (2015). El amor. *Cuerpo a tierra*. Eterna Cadencia.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Danzar el Territorio. Narraciones de mujeres en torno a la práctica de la danza tumbe en Lafkenmapu: una experiencia de adaptación metodológica desde las artes

Nataly Cock Flores (Universidad de Chile)

RESUMEN: En este documento se proponen adecuaciones metodológicas para una investigación con corporalidades y danza. En particular, se proponen adecuaciones de las técnicas tradicionales de indagación como la entrevista y el *focus group*, complementando la narración oral y escrita con elementos creativos para facilitar comprensiones más integrales respecto a la relación de las mujeres danzantes de la comuna de Tirúa con el tumbe. El trabajo integra metodologías de investigación artística, enfocándose en cuatro ejes claves para la comprensión de la importancia de la danza en las vidas de las mujeres participantes. Estos ejes son: 1) corporalidad, 2) territorio, 3) vivencia y 4) danza, desde los cuales se co-construyen lenguajes creativos y poéticos que aportan a la reflexión y conversación de quienes participamos. Este trabajo busca dar a conocer la importancia de trabajar con la corporalidad, y desde ella, en los proyectos de investigación, permitiendo, de esta forma, comprender los sentires e insistires que movilizan y despiertan la curiosidad en un proceso investigativo.

Palabras clave: Corporalidad; Territorio; Vivencias; Danza; Tumbe; Mujeres.

Introducción

Tirúa es una comuna rural cuya principal actividad económica está dada por la explotación de la industria forestal a través de sus distintas corporaciones y multinacionales.

Si uno busca ubicarla en términos político-administrativos, es una comuna que está ubicada al sur de la Región del Biobío por el lado de la costa, justo en el límite, y donde comienza la Región de la Araucanía. En este escrito, creo más importante definir que Tirúa significa en chedungun “lugar de encuentro” y es parte de Lafkenmapu, zona costera en la parte este de Wallmapu. Hacer esta distinción es fundamental debido a que su contexto político e histórico actual está fuertemente determinado por las invasiones llevadas a cabo por el Estado chileno. Hoy, Tirúa, así como gran parte de Wallmapu, se encuentra bajo una política estatal de militarización, política que no es nueva, pero que sigue fomentando la estigmatización y la violencia sobre el territorio.

En Tirúa conocí a las cinco mujeres que participaron en la investigación. Ellas habitan en la actualidad en la comuna, pero la mitad proviene de comunas aledañas y han migrado hacia Tirúa producto de sus espacios laborales. Ante los pocos espacios culturales y de esparcimiento, decidieron, hace algunos años, autoconvocarse para practicar la danza tumbe. Esta es una danza afroarriqueña que con el tiempo se ha empezado a practicar en otros territorios, ya que distintas organizaciones afroarriqueñas han diversificado su práctica y llevan años reconstruyendo “la memoria del Tumbé o Tumba carnaval, una música y danza que había desaparecido del espacio público como consecuencia del proceso de chilenización y que fue reconstruida a partir de la tradición oral y de la referencia a distintas músicas y danzas afrolatinoamericanas” (Amigo, 2017, p. 146). Este fue el contexto de partida para dicho proceso, pues todas llevamos en la actualidad la práctica de la danza como una disciplina transformadora de nuestras vidas.

La investigación tiene por objetivo —desde la mirada de las epistemologías y herramientas planteadas por el feminismo comunitario— conocer la relación entre las vivencias de las mujeres que habitan el territorio de Tirúa y la danza tumbe, y su importancia para la relación cuerpo-territorio. De este modo, los objetivos específicos buscan: 1) Identificar las formas en que las mujeres participantes comprenden sus vivencias y las relacionan con su danzar; 2) Comprender la relación entre la danza tumbe y las corporalidades de las mujeres participantes; 3) Relacionar la definición de cuerpo-territorio con el danzar de las mujeres participantes de la comuna de Tirúa.

La metodología utilizada fue de tipo cualitativa con diseño exploratorio, a través de una Investigación Acción Participativa Feminista, con la técnica del mapeo corporal y registro del movimiento artístico (desde la impresión de las huellas creadas al danzar) como método de recolección de información. Antes de comenzar con la descripción metodológica, me parece fundamental mencionar algunos elementos teóricos importantes que ayudarán a una mejor comprensión de la investigación. En primer lugar, me parece relevante especificar a qué me refiero cuando hablamos de Investigación Acción Participativa Feminista. Flamtermesky señala que “la IAPF busca explícitamente producir el cambio en la situación de las mujeres y revisar su papel en la historia (la pasada, la presente y la futura). La IAPF tiene como objetivo responder a las necesidades de las mujeres. Aunque la IAP también lo puede hacer, la IAPF se centra en desarrollar para este fin los conocimientos y experiencias de las mujeres” (2014, p. 393).

Cuando hablo de un marco de comprensión desde el feminismo, debo especificar cuál es la corriente política bajo la cual se enfoca esta investigación. Para esto no puedo dejar a un lado los elementos contextuales propios del territorio que, buscando un proceso pertinente, me llevan a trabajar desde las líneas comunitarias, la comprensión de las opresiones, la búsqueda de autonomía y la co-construcción colectiva. Una referencia teórica la encontré en un video de Adriana Guzmán, Jimena Tejerina y Dania Vargas, feministas comunitarias

bolivianas. El video es una conversación sobre Feminismo Comunitario donde se señala cuáles son las propuestas que se plantean desde este posicionamiento ético-político. En él se señala que “la propuesta es la comunidad y con la certeza de que la comunidad existe. Es otra forma de vivir que no sea el capitalismo individualista, racista, de consumismo. Es posible y existe otra forma de vida que no es una utopía” (Guzmán, Tejerina y Vargas, 2022). Comprender el impacto que tiene el patriarcado sobre nuestros cuerpos es fundamental si se quiere trabajar, conversar o incluso investigar sobre nuestros cuerpos y nuestras vidas. Situar el cuerpo como el espacio donde se ejercen las violencias y sustentan las opresiones permite visibilizar más claramente cómo se nos despoja del cuerpo como algo propio.

Una categoría fundamental que plantea el feminismo comunitario en lo que significa la recuperación de nuestros cuerpos y de nuestras vidas es la conjunción cuerpo-territorio. “Un punto de partida para intentar dialogar con las luchas y resistencias que atraviesan nuestros países ha sido el cuerpo-territorio, el cuerpo como territorio, el territorio como cuerpo social” (Cruz Hernández y Jiménez, 2020, p. 18). Esta conceptualización —que en esta investigación trabajé por separado para conocer las particularidades que se impregnaban en nuestros cuerpos a raíz del habitar en Lafkenmapu— permite la comprensión de las implicancias que conlleva el habitar-nos. Es fundamental para explicar los impactos que tienen sobre el cuerpo la violencia histórica producto del despojo y la colonización de Wallmapu, realizar la asociación entre el cuerpo-territorio y cómo se da esa relación, ya que, como hemos visto, la conjugación de los términos implica explicar un proceso corporal que está determinado por el territorio habitado.

EJES DE INVESTIGACIÓN

A partir del estudio del cuerpo, me propuse trabajar sobre la base de cuatro temáticas identificadas en conversaciones, fuera del ámbito investigativo, con las participantes y que resultaron importantes para esta comprensión entre el cuerpo, el territorio y la danza.

Corporalidad

Este eje fue propuesto para facilitar la reflexión en torno al rol que nuestro cuerpo representa en nuestras vidas, situándonos desde y en él, para cualquier actividad que necesitemos desarrollar. Si bien pareciera ser un elemento sencillo de abordar y de una reflexión simple, en la práctica no lo es tanto. Entendemos el cuerpo como el espacio físico habitado, pero cuando hablamos de corporalidad parece fundamental reflexionar en torno a las vivencias y memorias que se alojan en nosotras y que permiten nuestro habitar en consonancia con otras/os. “La corporalidad, en tanto, hace referencia más bien a la realidad subjetiva, vivenciada o experienciada; por ello está en la intencionalidad de la vida psíquica. La corporalidad es historia vital interna, madura hacia la diferenciación” (Montenegro *et al.*, 2006, p. 2).

Ante esto, otra autora señala lo siguiente:

lo que nos arranca de nosotros mismos es la corporalidad y materialidad que nos constituye, y Butler concibe esa carnalidad humana como potencia que trasciende al propio sujeto, aquello que lo libra de su soledad inmanente como ser individual. Porque ahora es la corporalidad —y no ya el alma o el espíritu— la que dota de trascendencia al ser humano (Balza, 2014, p. 14).

Lo señalado por ambas autoras es importante de resaltar pues, a diferencia del cuerpo como aquel espacio físico propio, la corporalidad es la que permite nuestra relación con el entorno y construir desde ahí nuestras experiencias vitales.

Territorio

En el caso del territorio, se volvió un criterio de pertinencia cultural y elemento fundamental a considerar, dado que hablar y situarnos desde el territorio es poner en valor la historia, que ha marcado su desarrollo hasta el día de hoy. “El espacio y el territorio son

construcciones sociales, pero representan niveles distintos de abstracción de la relación que a lo largo de la historia han establecido los seres humanos con la naturaleza” (Llanos-Hernández, 2010). Por ende, cuando hablamos de territorio en este escrito, no lo hacemos desde un sentido que marca límites o que configura las relaciones que en él suceden, sino más bien, buscando visibilizar los elementos contextuales del territorio y entendiendo que conforma la tierra que ha sido invadida y violentada históricamente.

Vivencias

Cuando pensamos en las tutorías sobre cómo recoger aquellos elementos experienciales mediante los cuales se llega a la práctica de la danza, fue clave el comprender que, en el proceso intuitivo en investigación, me generaba rechazo por la idea inicial enfocada en el cuestionamiento por las violencias. Ante esto y buscando ampliar la comprensión a términos que resultaran más adecuados para la exploración, llegamos a la conclusión de que conversar desde las vivencias nos abre una gama infinita de posibilidades que no están enmarcadas, necesariamente, en una situación desde el dolor o el trauma.

Por esto me hace mucho sentido la idea de que la vivencia resulta “un acto con una intención referida, es la vuelta sobre sí mismo, el retorno a un yo que se trasciende, la vivencia es trascendencia. La vivencia es ese algo con sentido y significado que se relata, se dice, se comprende y se interpreta” (Castañeda, 2009, p. 13). Y es justamente desde acá, desde donde se busca comprender situaciones que han marcado a cada participante en su historia personal y que conecten con la necesidad de organizarse para danzar.

Danza-tumbe

La última de las categorías que resultó necesario analizar fue la danza y es aquí mismo donde me di cuenta de lo importante que era precisar la danza mediante la cual se autoconvocan, entendiendo que es también lo que va a darle la particularidad y la unión a la comprensión que se tiene de la danza con sus corporalidades, el territorio y las vivencias

narradas. Desde aquí, se entiende entonces que “la danza permite que resurjan otras maneras de construir y habitar territorios fragmentados y olvidados, así como también distintas formas de abordar y conceptualizar conocimientos, y contar la diversidad de historias personales y colectivas” (Mondragón e Ysunza, 2019).

RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

Momento 1: Lluvia de Ideas



Imagen 1 – Lluvia de Ideas / Elaboración Propia

Para iniciar el encuentro, les propuse que construyéramos en conjunto un marco de interpretación sobre las cuatro palabras clave que mencioné anteriormente. Si bien la idea principal era que pudiéramos hablar de conceptualizaciones, se llegó al acuerdo de que las palabras fuesen de una comprensión más abierta, según los relatos de cada una. Para esto

pegamos las cuatro palabras sobre la tela en la que trabajaríamos durante todo el encuentro y les entregué un taco de notas y lápices a cada una para que pusieran al menos dos ideas que se le venían a la cabeza a partir de cada palabra y que luego pudieran compartirlo con el resto del grupo.

Momento 2: Mapeo/Lienzo Corporal

En un primer momento realizamos un trabajo de mapeo corporal, metodología propuesta y compartida por compañeras feministas comunitarias desde sus distintos escritos. Y que señalan la importancia de crear “metodologías donde el eje es el cuerpo y la relación con nuestro territorio [...] es una relación intrínseca que nos puede dar pistas para ver el territorio desde miradas más críticas y desde las subjetividades de las mujeres que habitamos en ellos” (Cruz, 2015, p. 4). Se busca trabajar con cartografía corporal como una herramienta de mapeo colectivo que permita visualizar e identificar diversos conceptos y su implicancia a nivel cuerpo-territorio.

La figura humana se abordó como una representación de nuestras corporalidades al danzar. A través de tres preguntas, fueron incorporando elementos de representación propios de cada una con productos orgánicos, dibujos, colores, texturas, entre otras, a partir de las siguientes preguntas:

- 1- ¿Qué elementos propios del territorio identifico en mi corporalidad y qué representan estos elementos a nivel territorial? ¿Qué significado tienen para mí?
- 2- ¿Qué vivencias importantes provocaron que hoy yo practique el tumbé en Tirúa?
- 3- ¿Cuál es la sensación antes, durante y/o luego de danzar tumbé?
- 4- ¿Qué movimientos propios del territorio definen mi corporalidad y el espacio que habita?



Imagen 2 – Mapeo Corporal / Elaboración Propia

Momento 3: Huellas de Danza

La impresión de pisadas se ha ocupado en algunas intervenciones e investigaciones artísticas vinculadas principalmente al *ballet*, en este caso lo utilizamos como una técnica experimental para graficar el movimiento y el espacio habitado, lo cual resulta fundamental para las conversaciones que estábamos llevando. Junto con ello, resultaba muy difícil graficar la corporalidad excluyendo su movimiento, dado que la temática investigada ocupa la danza como foco de la investigación. La propuesta fue imprimir huellas con témpera sobre un lienzo de tela. Se acord  colocar al centro del lienzo un *nylon* con pintura para que

las danzantes impregnaron sus pies, entregándoles cada una de las palabras como consigna para que danzaran libremente por el espacio. En total, se generaron cuatro danzas, las que corresponden a cada una de las palabras conversadas al inicio de la jornada, a estas palabras se les añadió un color y una canción escogida por ellas. Las combinaciones quedaron de la siguiente forma:

N.º	Palabra	Color	Canción
Danza 1	Corporalidad	Ocre	<i>Contigo</i> - Mala Rodríguez
Danza 2	Territorio	Verde	<i>Sirenita</i> - Daniela Millaleo
Danza 3	Vivencia	Rojo	<i>La Petaquita</i> - Violeta Parra
Danza 4	Danza -Tumbe	Azul	Creación propia del grupo

Tabla 1. Descripción Danzas. Elaboración propia.



Imagen 3 – Huellas de danza/ Elaboración propia

REFLEXIONES CENTRALES

Es necesario describir la metodología, tal como lo hice anteriormente, y de esta forma crear un marco imaginativo que oriente al lector respecto a ciertos elementos claves que desde la experiencia surgieron en el diseño conjunto.

1- Se vuelve un ámbito fundamental mantener la conversación y exploración continua con las participantes, respetando los tiempos propios de cada una. El canal de comunicación y la instalación de preguntas forma parte relevante del puente relacional que se construye cuando se levantan procesos con la comunidad, más aún cuando no soy parte de la comunidad o cuando represento una actoría externa. La invitación realizada en estas conversaciones es apoyar y acompañar el proceso en el que cada compañera participante adquiere un rol de investigadora y narradora de su propia historia.

Desarrollo investigativo

Abrir conversaciones para instalar preguntas colectivas es, por supuesto, abrir expectativas y esto nos plantea la necesidad y la pregunta sobre cómo abordar un acompañamiento responsable desde mi rol, que permita facilitar trabajo, desde el sentir de las participantes con los elementos que pudieron o no abrirse en las distintas conversaciones, hasta qué les parecía el proceso investigativo. En el caso de esta investigación los elementos que fuimos desgranando tenían que ver con identificar elementos sensoriales que les permitieran ir construyendo el trabajo que realizamos en la jornada.

Por lo mismo se abrieron preguntas que podríamos ir rumiando en nuestra cotidianidad; algunas de estas eran las siguientes:

¿Qué colores y tonalidades tiñen mis paisajes?

¿A qué huele el territorio?

¿Qué sonidos encuentro en el territorio?

¿Cómo se siente el territorio, texturas?

Si bien no todas las preguntas obtuvieron una respuesta, sí ayudaron a generar nuevas conversaciones mucho más sentidas y personales para identificar los elementos del territorio que se van enraizando en nuestras corporalidades.

Análisis

Otro aspecto fundamental radica en tejer reflexiones personales y conjuntas; dar paso a la observación de lo creado para luego identificar el sentir sobre lo realizado es fundamental para crear significantes e ir desmadejando respuestas que están corporizadas y que muchas veces se pueden comprender desde la contemplación y el proceso realizado. En este

sentido, es posible que no se llegue a una respuesta o una verdad absoluta, sino más bien a la articulación de una historia, de un movimiento, de una sensación que significa vivencias que hemos ido adquiriendo a lo largo de nuestra historia.

2- Investigar con el cuerpo ha sido el proceso de mayor aprendizaje a lo largo de mi vida académica. En este caso requirió, y requiere hasta el día de hoy, disposición personal para embarcarse en un camino que, si bien es compartido, necesita de un autoanálisis constante, producto de vivencias compartidas que nos llevaron a la danza. Este autoanálisis fue compartido por todas y cada una de nosotras desde las preguntas planteadas en el punto 2, anteriormente mencionado, las cuales se basan en un ejercicio de cuestionamiento vivencial, sensorial y personal. Esto resulta a todas luces un desafío a nivel personal y colectivo significativo, ya que, en primer lugar, debíamos hacer calzar los límites como investigadora-facilitadora o investigadoras-participantes en la recopilación de información para que resultara un trabajo de campo respetuoso con las compañeras y, en segundo lugar, que pudiese incluirme en el campo de estudio de tal forma de poder ir tejiendo un relato conjunto y coherente a partir de mis reflexiones que son dadas sobre la base de vivencias compartidas con las participantes pero trabajadas de forma individual.

Incomodidad

La incomodidad como aquello que sentimos cuando no encajamos en moldes predeterminados. Creo firmemente que el proceso artístico es incómodo. En este caso, sentimos la incomodidad cuando dispusimos el cuerpo en la creación sin rumbo claro, buscando respuestas a través de la experimentación. Sacarnos de lo probado, de lo estudiado y de lo estructurado, para movernos y pintarnos desde la curiosidad, fue habitar esa incomodidad y convertirla en un elemento movilizador. Así mismo, cuando quien observa una tela con pisadas definidas y manchones, los cuales representan un espacio que fue danzado, por ende, habitado, básicamente realiza una invitación a la reflexión sobre la observación. La observación de lo que no está definido, de las manchas, de lo irregular. De

lo que sentimos en estos sentires, reflexiones, conversaciones y las respuestas que pudimos o no elaborar. Esto permite cuestionar la estética para comprobar una y otra vez que, en variados casos, lo estético es lo deformado. Por ende, la incomodidad, habitar la incomodidad del proceso investigativo artístico es una postura transversal, una postura ética y política que se da de principio a fin del proceso creativo. Es habitar y darle lugar a la incomodidad de nuestras historias, desde las enfermedades, los duelos, las violencias, los estereotipos, las rabias y las injusticias que todas pudimos evidenciar en nuestros relatos distintos y en el fondo compartidos.

Intuición

Incorporar la intuición como un sentido más es en definitiva prestar especial atención al sonido o al ruido interno que surge en el proceso investigativo. Habitar esa incomodidad producida, integrar la duda y lo que no calza como ejercicio de análisis y autoanálisis continuo permite ir limpiando el camino para llegar a una narración y una respuesta sentida. Y hablo específicamente de sentida, no como alternativa a un proceso que podríamos denominar “puro o limpio” pues muchas veces identificar, representar, expresar y narrar nuestras corporalidades, los territorios que habitamos, las vivencias que hemos experimentado o nuestra relación con la danza conlleva un proceso que no es del todo limpio y luminoso, la mayor parte integra procesos que podríamos denominar oscuros, manchados o irregulares y es justamente en eso donde ponemos la curiosidad. “El proceso de investigación se vuelve tan importante como —y a veces más importante que— la representación de los entendimientos percibidos [...] ayuda a explorar diversos asuntos, temas o ideas que inspiran su curiosidad y su sensibilidad estética” (Irwin y García Sierra, 2017, p. 108). Despertar la curiosidad en aquellos lugares manchados de nuestra historia nos da la oportunidad de crear nuevos lenguajes y marcos de comprensión sobre nosotras mismas.

Exploración de los sentidos

Despertar las distintas formas que tenemos para integrar información sensorial. Esto significa un ejercicio profundo de contemplación desde el mirar-nos, escuchar-nos, oler-nos, saborear-nos, palpar-nos e intuir-nos, trabajo no menor, ya que es la forma principal de conectar con el goce y el disfrute del proceso investigativo como ejercicio de autoexploración y llegar a reflexiones más profundas, seguras y sentidas. Incorporar la intuición no es un elemento aislado, pues desde estos mismos hemos corroborado que es a través de la intuición que se despierta una conexión con la espiritualidad, que en definitiva se instala como un lenguaje interno y propio de cada una que se construye en una relación bidireccional con el territorio habitado. Creo firmemente que esta definición planteada desde un inicio sobre el cuerpo-territorio se construye, nutre y sustenta desde este proceso intuitivo-espiritual. La exploración conectada con el placer es desde donde se sitúa, también, la danza en nuestras vidas, es básicamente conectar con nuestra curiosidad, con el juego y con el movimiento. Es probar-nos, crear-nos e insistir-nos desde nuevos lenguajes que incorporen y combinen recursos y elementos para describir ese danzar como otra de las tantas formas de habitar-nos, desde la escritura en verso, las canciones, los sonidos, los trenzados, el tejido y sus telares, el ritmo, el movimiento, el plantar, la siembra y la cosecha.

CONCLUSIONES

En definitiva, la importancia de trabajar con la corporalidad como centro de la investigación conlleva, inevitablemente, utilizar lenguajes y formas de expresión que no siempre se ajustan a los estándares académicos. La exploración y las comprensiones se instalan de formas diversas, por ende, la adaptación metodológica para obtener información es una manera más de ir haciendo posible la investigación con el cuerpo y su información sensorial. Silvia Federici mencionó que “Nuestra lucha tiene que empezar por reapropiarnos de nuestro cuerpo, por reevaluar y redescubrir su capacidad de resistencia y por expandir y celebrar sus poderes individual y colectivamente” (2022, p. 137). De no haber llegado a la danza y a la comprensión de nuestro poder-habitar espacios y momentos en nuestra vida,

hubiese resultado casi imposible llevar un proceso investigativo con otras mujeres danzantes, con nuestras corporalidades y con el territorio, entendiendo siempre que el sistema que vivimos, patriarcal, capitalista y colonial es un sistema de opresión que invade la vida y nuestros cuerpos.

Es a través de estos mismos espacios y exploración con nuestras corporalidades que llegamos a puntos en común, en medio de las particularidades que marcan nuestras vivencias. Conclusiones que nos muestran cómo vamos resistiendo en consonancia con compañeras, en consonancia con los territorios que habitamos desde la ternura y en consonancia con la danza como una forma de habitar en constante libertad y movimiento.

Eso finalmente es la danza en nuestras vidas, re-habitarnos, re-apropiarnos, y re-ubicarnos desde nuestras corporalidades como soportes; soporte que son políticos, y permiten el movimiento transformador de y con todo nuestro entorno. Es comprender cómo tomamos consciencia de nuestra corporalidad, en este ejercicio de sentirnos y cuestionar-nos de nuestras vidas y cómo nuestras vidas se dejan transformar a partir de los territorios en los que vamos danzando. Reconocer las necesidades, buscar relaciones de seguridad y respeto son conclusiones a las que pudimos llegar por medio de permitirnos sentir el proceso investigativo, de permitir explorararlo y de conectar con temas más intuitivos y espirituales, es básicamente lo que nos mostró esta decisión de explorar caminos metodológicos sobre la base de técnicas artísticas construidas colectivamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amigo, R. (2017). Bailes “negros” en la ciudad “blanca”: reflexiones en torno a una performance de africanidad en Santiago de Chile. *ACENO-Revista de Antropología do Centro-Oeste*, 4(7), 141-a.

Balza Múgica, I. (2014). Los feminismos de Spinoza: corporalidad y renaturalización. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (63), 13-26.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.

Castañeda, G. (2009). *Vivencia de prácticas corporales artísticas: allegar-se al cuerpo vivido desde las expresiones dancísticas*. Universidad de Antioquia.

Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo. (2017). *Mapeando el Cuerpo Territorio. Guía Metodológica para mujeres que defienden sus territorios*.

Cruz Hernández, D. y Jiménez, M. (2020). *Cuerpos, Territorios y Feminismos. Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas*. Abya-Yala Ediciones.

Cruz, D. (26 al 29 de octubre del 2015). Todos los días mi cuerpo es un territorio que libra batallas: Dialogando con el concepto cuerpo territorio. *Mujeres Transformando Mundos AC y Miradas Críticas el Territorio desde el Feminismo*.

Federici, S. (2014). *Ir más allá de la piel: repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Tinta Limón.

Flamtermesky, H. (2014). Mujer frontera. Experiencia de investigación acción participativa feminista (IAPF) con mujeres víctimas de la trata de personas. *Athenea Digital*.

<https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1474>

Guzmán, A. y Paredes, J. (21 de agosto del 2015). Feminismo Comunitario. [video] YouTube, Koman, I. Recuperado el 07 de diciembre del 2023 de

<https://www.youtube.com/watch?v=C6l2BnFCsyk>

Guzmán, A., Tejerina, J., y Vargas, D. (23 de mayo de 2022). Feministas Comunitarias Antipatriarcales Bolivia: Descolonizar la cooperación y práctica feminista [video] YouTube,

Oxfaminternational. Recuperado el 07 de diciembre del 2023 de [Feministas Comunitarias Antipatriarcales Bolivia: Descolonizar la cooperación y práctica feminista](#)

Irwin, R. L. y García Sierra, D. (2017). La práctica de la a/r/tografía. *Revista Educación Y Pedagogía*, 25(65-66), 106-113. Recuperado a partir de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/328771>

Llanos-Hernández, L. (2010). El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales. *Agricultura, sociedad y desarrollo*, 7(3), 207-220. Recuperado el 20 de septiembre de 2023, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-54722010000300001&lng=es&tlng=es

Millaleo, D. (2013). Sirenita [Canción]. *Disco Trafun*.

Mondragón, D. e Ysunza, V. (2019). Germinando en el asfalto, del encierro a la libertad del cuerpo, una propuesta a través de la danza. *Revista Index*, 8, 176-183.

Montenegro Medina, M. A., Ornstein Letelier, C., y Tapia Ilabaca, P. A. (2006). Cuerpo y corporalidad desde el vivenciar femenino. *Acta bioethica*, 12(2), 165-168.

<https://dx.doi.org/10.4067/S1726-569X2006000200004>

Parra, V. (1958). La Petaquita [Canción]. *El folklore de Chile, vol. II*

Rodríguez, M. y Stylo G. (2018). Contigo. [Canción]. *Mala*.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Desapariciones

Mateo de Urquiza (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: En los foros especializados en las artes vivas existe un consenso en torno a la idea de *presencia*: el trabajo del *performer* está signado por la presencia que es capaz de habitar y transmitir; por el contrario, hace gala de una desprestigiada *ausencia* cuando es incapaz de estar *aquí y ahora*.

Presencia, ausencia (y sus vehículos: aparición y desaparición) son conceptos que rápidamente pueden relacionarse con la constelación de imágenes que hacen nuestro mundo. Intentaremos pensarlas también como un problema que concierne al cuerpo y a su relación con la memoria. Para estudiar sus dinámicas, tomamos como caso de estudio el de Bas Jan Ader, el artista neerlandés cuyo más ambicioso proyecto lo llevó a su propia desaparición en el norte del océano Atlántico.

El problema de la ausencia y sus vestigios es abordado aquí en dos dimensiones: una performática (en cuanto producción artística, “ficción”) y una performativa (el devenir inextenso de un cuerpo que participa de la vida “real”). Para ello, la metodología utilizada es interpretativa: consiste en un análisis de la obra *In Search of the Miraculous* (Ader, 1975) a la luz de una lectura crítica de materiales teóricos diversos que proponen una misma discusión desde tres perspectivas: la evanescencia del *performance-art* y su relación con el archivo (Alonso, 2020; Muñoz, 1996), así como en su constitución política (Muñoz, 1996;

Conquergood, 2002); la relación entre archivo y repertorio (Taylor, 2015) y, finalmente, el problema del archivo en cuanto domicilio del pasado (Schneider, 2011; Derrida, 1997).

Palabras clave: Performance; Archivo; Ausencia; Desaparición; Memoria

Yo lo entiendo, vuelvo a inclinarme y desaparezco.

[...]

El día de mañana seré un encantador cero a la
izquierda, redondo como una bola.

Robert Walser, *Jakob von Gunten*

Introducción

Es habitual escuchar, en los foros especializados en artes escénicas, que la *presencia* supone un valor, un atributo, un don. Un *performer* es virtuoso cuando habita y, al mismo tiempo, transmite *presencia*. Por el contrario, hace gala de una *ausencia* cuando, tautológicamente, es incapaz de estar *aquí y ahora*.

Precisamente, el objeto de este trabajo es esa impotencia que, no obstante, puede ser tan poderosa. La aparición y la desaparición se nos presentan como atributos de la imagen, pero en este artículo intentaremos pensarlas también como un problema que concierne al cuerpo y a su relación con la memoria. Para ello, analizaremos el último trabajo de Bas Jan Ader, el artista neerlandés cuyo más ambicioso proyecto lo llevó a su propia desaparición en el norte del océano Atlántico.

Este *performance*, que constituye la inconclusa segunda parte del tríptico *In Search of the Miraculous*, pone en crisis toda voluntad archivística. Si, a la luz del pensamiento de Peggy Phelan, “el *performer* [...] llega a ser lo que es mediante la desaparición” (2011, p. 225), desafiando el archivo en cuanto dispositivo de captura, esta obra de Ader lleva al extremo esta política de la desaparición. Su ausencia no solo nos enfrenta a un *performer* cuya existencia no puede constatarse porque en esa impotencia de la constatación reside su gesto radical, sino también al problema del archivo en cuanto *domiciliación* (Derrida, 1997): quizá resulte menester repensar la performatividad de ese mismo archivo, de sus configuraciones y de los modos de acceso al pasado que habilita, para saldar la deuda que tiene el presente con aquellos cuerpos que, como el de Ader, no tienen duelo (Diéguez Caballero, 2013) y para activar nuevas formas no solo de visitar ese pasado, sino también de reinventarlo.

EL DESAPARECIDO

El 9 de julio de 1975, Bas Jan Ader zarpaba en el Ocean Wave desde Cape Cod, Massachusetts, hacia Falmouth, Inglaterra. La embarcación, de unos 3,8 metros de eslora, sería encontrada sin su tripulante seis meses después en Irlanda y, poco después, correría la misma suerte que el artista holandés: en circunstancias misteriosas, desaparecería por segunda vez.

El cruce del Atlántico era la parte central de un tríptico que Ader llevaba adelante por ese entonces: el proyecto *In Search of the Miraculous*, cuya primera parte consistía en una serie de fotografías que él mismo había protagonizado en una noche en Los Ángeles —cargando una linterna y haciendo evidente alusión a *El caminante sobre el mar de nubes*—, y que culminaría en una versión similar a esta primera parte, pero con un escenario distinto: si la primera pieza había sido titulada *In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles)*, la tercera sería llamada *In Search of the Miraculous (One Night in Amsterdam)*.

La desaparición de Bas Jan Ader suele ser leída como una muestra del compromiso del cuerpo del *performer* hasta las últimas consecuencias. Dice María Pose:

llevar el trabajo artístico al límite provocó el naufragio y la muerte de Bas Jan Ader. Su desaparición no es más que el ejemplo máximo de consciencia y coherencia artística, aceptando que la muerte es una de las posibilidades que puede aparecer en trabajos artísticos donde lo conceptual se da la mano con la cruda realidad (Pose, 2010).

Ciertamente, el último trabajo de Ader era una tarea titánica: atravesar un océano a bordo de una nave precaria, acaso incapaz de cumplir con la tarea que se le exigía. Pero la virtual culminación de *In Search of the Miraculous* nada habría tenido que ver con la desaparición de su protagonista. Por el contrario, el proyecto de Ader implicaba —además del presumible intento de llegar a destino— un registro fotográfico de esa misma travesía. La desaparición efectiva del artista había sido imaginada como provisoria: culminaría con su llegada y con la exhibición del registro que el propio artista habría hecho durante su ausencia. De modo que el infortunio de Ader afecta no solo a la experiencia performática, sino también a su voluntad archivística. Pero quizás la potencia del archivo Ader reside en ese vacío; reside, como quisiera Agamben, en su propia impotencia.

***IN SEARCH OF THE MIRACULOUS* COMO INFORTUNIO**

En una revisión de la teoría de Austin, Diana Taylor propone un nuevo término para aquellas instancias que no llegan a construir un cambio efectivo, legítimo en la realidad; aquellas instancias que juegan con su propia ineficiencia como campo de exploración y potencia creadora:

Las palabras [...] pueden amarrar. Pero los PERFORMATIVOS en el lenguaje de Austin solo funcionan dentro de un contexto con circunstancias y convenciones específicas. Por ejemplo, en el caso del matrimonio, la “sacerdota” tiene que ser una oficiante legítima, legalmente autorizada para casar a la pareja. La pareja también tiene que actuar en

buena fe, es decir, no estar casada de antemano, no mentir y guiñar el ojo al decir PROMETO. Los participantes también tienen que ser testigos responsables y valorizar el acto que se desenvuelve en ese momento. Estos valores y convenciones tienen que respetarse para que el “prometo” tenga fuerza jurídica. La palabra PERFORMATIVO, pues, tiene un sentido muy específico. No es, como algunos la usan, el adjetivo de la palabra performance en inglés. Para eso, he propuesto la palabra PERFORMÁTICO/A. Un discurso puede ser PERFORMÁTICO (teatral) sin constituir un acto legal (Taylor, 2015b, p. 112).

Es evidente, entonces, que la *performance* está signada por una suerte de ineficiencia legal respecto del mundo real. De esto nos habla Richard Schechner cuando distingue entre eficacia y entretenimiento, instancias liminales e instancias liminoides. Pero no resulta impertinente preguntarse por las formas en las que una y otra instancia se imbrican. Tal como sostiene el teórico: “eficacia y entretenimiento no se oponen tanto; más bien, forman polos de un continuum” (Schechner, 2000, p. 36).

Si las artes escénicas suponen un estadio de “entretenimiento”, el *performance-art* da un paso más allá; intenta pisar el territorio de la eficacia de un performativo. El caso de Bas Jan Ader, adentrándose en el mar, pone en evidencia estos lugares de indiferencia entre entretenimiento y eficacia: puede consensuarse que la obra es una ficción, pero el encarnamiento, la puesta en riesgo del cuerpo, la *(im)presentación* por sobre la *representación* tensan esa misma ficción, convirtiendo aquello que debería entretener en un interregno del que, seguramente, el artista saldría transformado. *In Search of the Miraculous* no solo es concebible como una obra de arte, sino también como un ritual, un umbral que el artista debe atravesar para transformarse.

De no haber sido por su desaparición y presunta muerte, esta transformación podría haber sido inscrita en el plano de la intimidad del artista holandés y no afectar en nada a aquello que entendemos por “realidad”. En caso de haber culminado, la obra habría tenido

oportunidad de permanecer en el terreno de lo performático, tal como lo propone Taylor. Pero el destino de Bas Jan Ader sería otro: su pasaje no implica solo una transformación, sino una ausencia que afecta a la realidad. En este sentido, la travesía de Ader suscribe al territorio liminoide de lo performático, pero también al reino liminal de lo performativo.

La literatura en torno a la figura de Ader no demora en destacar su *misteriosa desaparición*. Pero quizás ese misterio no concierne tanto a la desaparición (puesto que el infortunio, teniendo en cuenta las condiciones materiales en las que el artista se proponía cruzar el océano, parecía estar anunciado desde un inicio y, en efecto, llegar a destino y con vida habría sido un milagro) como al concepto de *archivo*. El propio artista estaba dispuesto a construir una bitácora de su viaje. Nos dice María Pose: “La parte central consistía en cruzar el océano, y se formalizaría en una exposición en el Groninger Museum tras su llegada a tierra en noviembre; llevaba a bordo cámaras y otros medios para documentar la experiencia, pero no se encontraron” (Pose, 2010).

Naturalmente, no existe un archivo de *In Search of the Miraculous*. Al menos, no existe un archivo de la acción misma, salvo unas pocas fotos de Bas Jan Ader subido al *Ocean Wave*, cerca de la costa, antes de su partida. El registro que el artista imaginaba —y que, probablemente, comenzó mientras navegaba— no existe. Las reconstrucciones y compilaciones que existen recuperan material de archivo en torno a la *performance*, y no un registro de la *performance* misma. Por este motivo, el caso de *In Search of the Miraculous* aparece como una interesante excepción respecto de la *performance* en su relación con el archivo. Se trata de una propuesta pensada para ser registrada en una serie fotográfica que no pudo culminar y que, no obstante, fue capaz de cimentar ella misma, desde esa incompletud, las bases para la construcción de su propio archivo.

¿Cómo se presenta en nuestra memoria una obra que no fue o que, al menos, no fue registrada? ¿Cómo opera el archivo, la memoria, ante un hecho que huye de sí? ¿Acaso *In Search of the Miraculous* se nos ofrece como la carne respecto al hueso del archivo? Y

entonces, ¿cómo reaparece en nuestra memoria? ¿Mediante qué mecanismos? ¿Cómo la desaparición y la ausencia resucitan en el futuro? ¿Como un espectro, como un vacío, como lo indecible?

LA CARNE DE LA MEMORIA

La espinosa relación entre *performance* y archivo ocupa un lugar fundamental en el ámbito de los Estudios de Performance. Si el archivo es a la vez el domicilio de los arcontes, el lugar donde se le da residencia al pasado y desde donde se dicta la ley, es decir, si el archivo tiene lugar “en esta *domiciliación*, en esta asignación de residencia” (Derrida, 1997, 10), el *performance-art* es un gesto extra-domiciliario: se trata de una práctica que pretende escindirse de su propia domiciliación.

Es Rebecca Schneider quien hará un esfuerzo por relevar la capacidad de la *performance* de *permanecer*. La autora aborda la dialéctica entre la vocación de desaparecer del *performer* y la voluntad domiciliante del archivo para imaginar una memoria del gesto marcado por nuevas formas del documento, del rastro, del registro: “La muerte parece dar por resultado la producción paradójica tanto de la desaparición como de los restos. La desaparición, la práctica citacional, lo posterior al hecho, se aferra a los restos: carne ausente y huesos espectrales” (Schneider, 2011, p. 233). Observar *In Search of the Miraculous* desde esta perspectiva puede traernos algunas ideas concluyentes. Toda la literatura en torno a esta *performance* invoca la ausencia del autor. Invoca, además, la imposibilidad de un registro porque *In Search of the Miraculous* ocupa un lugar incierto: no solo desapareció Bas Jan Ader, sino también el registro de la acción. Pero la obra es capaz de inspirar lecturas en un futuro tan incierto como el mismo proyecto. Estas lecturas, estas visitas hacia aquel pasado, constituyen un registro. Sostiene Rodrigo Alonso que “el hecho de ser un actor, efímero; el hecho de ser algo que sucede [*sic*] en determinado tiempo, que se desvanece, hace que nosotros no podamos hablar de una *performance* sin por lo menos tener alguna

noticia de que esa *performance* existió. Y cualquier tipo de noticia es un registro. El registro oral también es un registro; el registro textual es un registro” (Alonso, 2020). La última obra de Ader no puede constatar en un archivo en cuanto *domicilio*, porque no existen pruebas de *cómo* fueron los días en los que Ader vivió en el Atlántico. No obstante, se sabe que Ader vivió, en efecto, esa experiencia y que incluso procuraba registrarla. De modo que, si los hechos no pueden *reconstruirse*, la tarea es una frágil, virtual *construcción*. Así, el archivo debe dejar de verse como la residencia de los arcontes para figurarse como un *gesto*. Schneider (2011, p. 236) propone el archivo como un “acto [...] que se lleva a cabo, como ritual, continuamente. El archivo mismo deviene una *performance* social de retroactividad” y pone el acento en que, en cuanto ritual, “el archivo efectúa la institución de la aparición, con los restos-objetos como indicios de la desaparición y con la *performance* como algo que desaparece o destinado a la desaparición”.

La *aporía del registro performático* que propone Alonso consiste en comprender que, si bien el registro de una *performance* no es esa *performance*, esta última no es posible sin su registro. Es evidente que *In Search of the Miraculous* es una experiencia que se hunde en el pasado y en la más profunda intimidad de Bas Jan Ader. Su presunto registro descansa en un presunto fondo del mar. Aunque ese registro *no habría sido* la *performance* —del mismo modo que todo lo que podemos decir desde la actualidad a propósito de esa travesía tampoco lo es—, es evidente que la desaparición de estos archivos virtuales construye una mirada posible, una visita del pasado que no llega a cristalizarlo, a domiciliarlo. Este archivo, a la luz del pensamiento de Alonso, deviene un archivo *expandido*: supera la exégesis o el material audiovisual; inaugura para sí el territorio “precario” de la oralidad, e incluso de lo incierto.

De este modo, el archivo de *In Search of the Miraculous* opera, al igual que la *performance*, a contrapelo de la voluntad domiciliante del archivo, porque el pasado que se visita es tan frágil como el soporte oral de nuestra memoria. El archivo de la última travesía de Ader se

nos presenta como una *performance* social mediante la cual “refiguramos la historia” (Schneider, 2011, p. 236). Una *performance* que, en lugar de categorizar esa historia, la visita desde un futuro mediante un ritual de archivo abierto.

Desde una perspectiva “domiciliante”, podría decirse que la memoria es una condición, una *pasividad* que deja que el pasado (esa miríada de ausencias y desapariciones) interrumpa, inmóvil, el presente; pero a la luz del pensamiento de Schneider podemos imaginar la memoria como una actitud, como una *actividad*, como un performativo capaz, incluso, de *reinventar* el pasado. Por lo demás, esta refiguración de la memoria también puede echar luz sobre la supuesta inmovilidad del pasado: la *performance* de Bas Jan Ader no yace inamovible en un tiempo sin vigencia. Por el contrario, y del mismo modo que la performatividad de la memoria desde el presente, la *performance* permanece y todavía inventa su propio resto. Schneider sostiene:

el escándalo de la performance relativa al archivo no es que desaparezca (esto es lo que espera el archivo), sino que tanto “llegue a ser lo que es mediante la desaparición” [...] como que permanezca, aunque sus restos se resistan al arresto domiciliario y la domiciliación que observó Derrida (Schneider, 2011, p. 237).

Así, obra y memoria se intervienen y se inventan mutuamente: ambas están marcadas por una performatividad específica.

Todo lo que llega a decirse de *In Search of the Miraculous* es que obra y artista desaparecieron, acaso en una travesía que nos recuerda al terco Ahab. La desaparición, de esta forma, devino el tema central de la obra. Quizás conviene asumir que esto no es una consecuencia exclusiva del misterioso final: es presumible que el verdadero proyecto de Bas Jan Ader haya sido desaparecer. Por eso el tema ocupa un espacio tan importante en el

archivo que se produce en torno a la figura del artista⁵⁶, y opera como la resurrección de una ausencia.

La desaparición de Bas Jan Ader desarticula toda domiciliación de un acto, pone un límite al poder del archivo: la desaparición zanja el gobierno del archivo en cuanto exégesis. Porque el *In Search of the Miraculous*, tal como propone Schneider (2011, p. 232), se nos presenta “no como algo que desaparece (como espera el archivo) sino como algo que es tanto el acto de permanecer como un medio de reaparecer (aunque no una metafísica de la presencia)” (Schneider, 2011, p. 232). Ante ella, “nos vemos obligados a admitir que los restos no son exclusivo terreno del documento, del objeto, del hueso respecto de la carne” (p. 232). La *performance* deja un rastro, aunque sea inmaterial, y es en torno a ese rastro, a esa reaparición, que el archivo se esboza a sí mismo. Mientras desaparece, se presenta ante el archivo como una resaca que activa, como un espectro que lo desestabiliza. Así, el archivo se ve obligado a inventarse: puro gesto autoevidente que inventa pasados posibles. Pierde su potencia “objetiva”, domiciliante, en la medida en que gana el poder performativo de la invención. En un giro agambeniano, y acaso para confirmar la aporía que nos propone Alonso, *la potencia del archivo es su propia impotencia*.

Schneider invita a imaginar nuevos modos de relacionarnos con aquello que no puede escribirse. El archivo es una captura, una prisión domiciliaria, efectivamente, pero también puede ser un gesto, un aprendizaje cuerpo a cuerpo, una transferencia oral. *In Search of the Miraculous* traza un corrimiento, por un lado, de la idea de que la materia del archivista es omnipotente y, por el otro, de que el archivo es siempre escritura, grafía; imaginar el archivo como algo más que un domicilio, como un *gesture*, como una *performance*. Emancipado de su propia domiciliación, el archivo no se diferencia en nada de la *performance*, es pura repetición, es pura restauración, capaz de escuchar el eco de la

⁵⁶ V. *Disappearing California C. 1970: Bas Jan Ader, Chris Burden, Jack Goldstein*, de Philip Kaiser.

desmaterialización, de aquello que atenta contra la memoria, y entonces aparece no ya para garantizar, sino para visitar una desaparición, demostrando así su permanencia, e incluso imaginándola.

IMAGINAR EL PASADO

En junio de 2010, el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) ofrecía al público “In Search of the Miraculous: treinta anos despois”, una exposición que reconstruye, en la medida de lo posible, la obra inconclusa de Bas Jan Ader. Esta reconstrucción contó con la serie fotográfica de la primera parte del tríptico y con el registro audiovisual y la notación musical de las canciones que había interpretado el coro que despidió al artista holandés el día que el Ocean Waves zarpó.

Lo único que existe de la tabla central del tríptico es el folleto de la exposición. En el lugar que ocuparía la obra hay ahora una historia elaborada a partir de la [sic] documentación sobre los preparativos y el final del viaje. Multitud de bibliografía entre la que están casi todos los libros de navegación en solitario publicados hasta ese momento. Una grabación del artista trabajando en el barco y una entrevista con una de las últimas personas que lo vio antes de partir. Mapas marítimos, rutas de navegación y, en medio, el sextante. También está el expediente 143/76 de la Capitanía Marítima de A Coruña al completo. Fotografías del Ocean Wave cuando llegó a puerto, y también del Eduardo Pondal. Como colofón, un breve documental realizado con los testimonios de marineros y algunas personas relacionadas con el hallazgo del barco (Pose, 2010).

De este modo, la exhibición supone un trabajo tanto archivístico como del orden de lo que Diana Taylor (2015a, 2015b) denomina “repertorio”: aquellos saberes “menores”, rituales, orales, que escapan a la domiciliación archivística. El comisariado de la exposición propone un perímetro archivístico en torno a la desaparición de Bas Jan Ader, y sobre el cual el público opera en algo así como un *archivo abierto*. La exhibición es una arquitectura móvil,

un modo de acceso que habilita una *performance* determinada: el público activa este archivo mediante el ritual de la observación, del interés por una *performance* que desapareció junto con su protagonista; en suma, el archivo es activado mediante una invitación al público de imaginar un repertorio de lo posible.

Guppy 13 vs Ocean Wave: a Bas Jan Ader experience (2010) es una instalación en la que Ahmet Ögüt invita al público a navegar por los canales de Amsterdam en un velero idéntico al Ocean Wave (Guppy 13 es el nombre del modelo) con la sola condición de hacerlo en soledad. De esta forma, Ögüt recrea “exactly the same physical conditions of Bas Jan Ader’s experience” [“exactamente las mismas condiciones de la experiencia de Bas Jan Ader”, traducción del autor] (Ögüt, 2012). La experiencia “repertorial” que propone el artista produce un conocimiento específico en torno a *In Search of the Miraculous*, a partir de la encarnación de la experiencia, que no se pretende definitiva ni constatativa, sino inventiva.

Aunque la desaparición de Bas Jan Ader sigue escapando a toda voluntad archivística (incluso en el feliz caso en el que archivo y repertorio cooperan para visitar el pasado), acaso en esa impotencia domiciliante reside la potencia del archivo en cuanto gesto inventivo. La exposición en el CGAC y la obra de Ögüt suponen un trazado de la *silueta* de Bas Jan Ader. Acaso no redibujan el cuerpo del artista desaparecido, pero sí el de su trabajo, el de su búsqueda, el de su caída. En todo caso, traza la silueta del *cuerpo inextenso* (Diéguez Caballero, 2013) de Bas Jan Ader. El domicilio de esta *performance* inconclusa abre un nuevo ritual de acceso, que nos acerca, remota, alegóricamente, a aquel milagro que Ader buscaba.

Acaso la función del archivo y el repertorio no se limita a la *transmisión* de un conocimiento, tal como propone Taylor (2015a), sino que también es capaz de inventarlo. Acaso uno y otro operan en una tracción del pasado, en un gesto que lo actualiza, convirtiendo el cuerpo imposible de la historia en un cuerpo contemporáneo. Tal como

propone Agamben:

el contemporáneo [...] es también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, está en grado de transformarlo y de ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer de modo inédito la historia, de “citarla” según una necesidad que no proviene en algún modo de su arbitrio, sino de una exigencia a la cual no puede no responder (Agamben, 2014, pp. 28-29).

Se trata de una mirada anacrónica, que confunde intencionadamente los tiempos para producir lo nuevo. “In Search of the Miraculous: treinta años después” o *Guppy 13 vs Ocean Wave: a Bas Jan Ader experience* son, quizá, un modo de traer a Bas Jan Ader del *allí y entonces* de su desaparición, de su imposibilidad, hacia el *aquí y ahora* de la invención. Así, nuestra relación con lo acontecido poco tiene que ver con una domiciliación y, más bien, se trata de una *performance* que se propone producir nuevos pasados posibles.

Luciana Malavolta concluye su breve texto *Bas Jan Ader* invitándonos a dejar esa desaparición tal como está:

Ader había desaparecido. Quizá su búsqueda por lo sublime lo hizo sentirse protegido frente a semejante hazaña, jugando con la posibilidad de entregarse a la muerte o, incluso, provocándola. Ader había caído al mar. Pero para él caer era hacer una obra de arte. Como afirma la artista Tacita Dean “Creamos lo que creamos o imaginemos lo que imaginemos, en un nivel profundo profundo, no haber caído habría significado fracaso” (Malavolta, s. f.).

CONCLUSIONES

La desaparición de Bas Jan Ader supone un desafío demasiado grande tanto para el archivo como para el repertorio, salvo que podamos leer el primero como una arquitectura, tal como propone Schneider, a la que se puede ingresar mediante múltiples rituales de

acceso. De este modo, la autenticidad del archivo no es tan importante como la relación que establecemos con aquello que él muestra u oculta. Así, el archivo y la práctica corporizada del repertorio pueden devenir un acto de invención, un gesto que propicia la “vocación de existir” del desaparecido que propone Reveles (Diéguez Caballero, 2016).

Comprender el archivo como un espacio de resurrecciones, como un espacio al que se puede acceder para constelar el pasado con el presente para escribirle otros futuros, como una arquitectura abierta, supone la posibilidad de inventar aquellas ausencias, de restaurar el cuerpo inextenso de la desaparición, de comprender al desaparecido en su caída, pero también en su vocación de existir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (2014). *¿Qué es lo contemporáneo? Desnudez*. Adriana Hidalgo Editora.

Alonso, R. (2020, septiembre 6). La dialéctica entre acto y registro.

https://www.youtube.com/watch?v=l_e-MQscF30

Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*.

Colihue.

Conquergood, D. (2002). *Performance Studies. Intervention and Radical Research*. 46(2), 145-156.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo una impresión freudiana*. Trotta.

Diéguez Caballero, I. (2013). *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor* (1.ª ed). Ediciones DocumentA/Escénicas.

Diéguez Caballero, I. (2016). *Desapariciones y su representación en el arte*.

<https://www.youtube.com/watch?v=MVCyB9512eE>

Kaiser, P. (2019). *Disappearing-California c. 1970: Bas Jan Ader, Chris Burden, Jack Goldstein*. Modern Art Museum of Fort Worth; DelMonico Books·Prestel.

Malavolta, L. (s/f). Bas Jan Ader. *Investigación en Diseño de Imagen y Sonido (IDIS)*. Recuperado el 2 de enero de 2022, de <https://proyectoidis.org/bas-jan-ader/>

McKenzie, J. (2011). Performance y globalización. En Taylor, D. y Fuentes, M. A. *Estudios avanzados de performance* (431-458). Fondo de Cultura Económica.

Muñoz, J. E. (1996). Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 8(2), 5-16.
<https://doi.org/10.1080/07407709608571228>

Öğüt, A. (24 de agosto de 2012). *Guppy 13 vs Ocean Wave; a Bas Jan Ader Experience*.
[Recuperado el 5 de diciembre de 2023. https://ahmetogut.com/Guppy-13-vs-Ocean-Wave](https://ahmetogut.com/Guppy-13-vs-Ocean-Wave)

Phelan, P. (2011a). Ontología del performance; representación sin reproducción. En D. Taylor & M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance*. Fondo De Cultura Económica.

Pose, M. (21 de junio de 2010). A Life in the Ocean Wave. *A*Desk*. Recuperado el 22 de noviembre de 2022. <https://a-desk.org/magazine/a-life-in-the-ocean-wave/>

Schechner, R. (2000). *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil.

Schneider, R. (2011). El performance permanece. En Taylor, D. y Fuentes, M. A. *Estudios avanzados de performance* (219-240). Fondo de Cultura Económica.

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Ediciones / Metales pesados.

Taylor, D. (2015a). *El archivo y el repertorio*. Universidad Alberto Hurtado.

Taylor, D. (2015b). *Performance*. Asunto Impreso Eds.

APÉNDICE



Imagen 1 – Bas Jan Ader, página central del *Bulletin 89*, publicado por Art & Project, Amsterdam, 1975. © Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen / The Artist Rights Society (ARS), Nueva York | Briggs, Los Ángeles



Imagen 2 – Zarpada del Ocean Wave, Chatham Harbor, julio de 1975, fotografía de Mary Sue Ader Andersen. © Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen / The Artist Rights Society (ARS), New York | Briggs, Los Angeles



Imagen 3 – Los restos del Ocean Wave (CGAC, 2010).



Imagen 4

EJE: 2. ARTES, INVESTIGACIÓN, Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1 PRÁCTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

La vía de la sensación. Pintura y filosofía en el pensamiento contemporáneo

Nicolás Leandro Fagioli (Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: La presente ponencia establecerá un diálogo entre dos lenguajes artísticos, la literatura y la pintura, con el fin de derivar de este cruce una reflexión filosófica en torno a la percepción. A su vez, resulta de esto un diálogo entre dos filósofos, Maurice Merleau-Ponty y Gilles Deleuze. La propuesta se enmarca dentro de la disciplina estética en todos los sentidos posibles, tanto entendida como la meditación filosófica sobre el arte, así como en un sentido tradicional o clásico, como aquello que refiere al ámbito de la experiencia sensorial en general. El trabajo se dividirá en dos partes. En cada una de ellas las reflexiones estéticas de los autores mencionados, reflexiones sobre la pintura específicamente, serán abordadas respectivamente desde dos pasajes de escritores argentinos: Leopoldo Marechal y Jorge Luis Borges.

Palabras clave: Carne; Experiencia; Sensación; Cuerpo; Pintura

Introducción

La presente ponencia toma como marco teórico el pensamiento tardío de Merleau-Ponty y la estética deleuziana con el objetivo de dilucidar la concepción de la percepción que subyace a sus visiones de la pintura modernista y sus consecuencias políticas y estéticas. Ambos autores postulan la noción de sensación como un punto de encuentro entre pintura y filosofía o, mejor dicho, como el modo en que la filosofía desarrolla, en términos conceptuales, una intuición que se expresa en primer término en el acto pictórico.

Lejos de la claridad objetiva establecida por los preceptos cartesianos y el pensamiento racionalista, en la pintura moderna no encontramos objetos tal como los captaría el ojo de la razón, sino integrados a una visibilidad más amplia. Es decir, encontramos la intención de captar la experiencia sensorial en todas sus dimensiones, aquello que ocurre en el espacio carnal en que se encuentra la experiencia con el mundo. La pintura pretende plasmar, por lo tanto, un lugar difícil de asir y para el cual no hay un modelo.

Ambos autores eligen a un pintor como centro de sus reflexiones. Cézanne en el caso de Merleau-Ponty y Francis Bacon en el de Deleuze. Se explicitará en la primera parte del trabajo la noción merleau-pontiana de sensación y la relación de esta con su pensamiento tardío, especialmente su ontología de la carne. En segundo término, se expondrá la concepción deleuziana de la sensación a través del prisma de la obra baconiana. Por último, se detallarán las consecuencias de este encuentro en términos estéticos y políticos y las líneas de investigación que recogen algunos autores contemporáneos que se inscriben en la huella de estos pensadores.

MAURICE MERLEAU-PONTY, LEOPOLDO MARECHAL Y PAUL CÉZANNE

En su *Adán Buenosayres*, Leopoldo Marechal describe el momento en que Adán, luego de dormir algunas horas, despierta y renueva una suerte de pacto con el mundo:

Entreabrió los ojos, y a través de sus pestañas le llegó algo menos espeso que la tiniebla, una claridad en pañales, cierto amago de luz que se filtraba por la densa cortina. Entonces, ante los ojos de Adán y en el caos borroso que llenaba su habitación, se juntaron o repelieron los colores, atrajéronse las líneas o se rechazaron: cada objeto buscó su cifra y se constituyó a sí mismo tras una guerra silenciosa y rápida. Como en su primer día el mundo brotaba del amor y del odio (¡salud, viejo Empédocles!), y el mundo era una rosa, una granada, una pipa, un libro. Puesto entre la solicitud del sueño que aún gravitaba sobre su carne y el reclamo del mundo que ya le balbucía sus primeros nombres, Adán consideró sin benevolencia las tres granadas en su plato de arcilla, la rosa trasnochada en su copa de vidrio y la media docena de pipas yacentes que descansaban en su mesa de trabajo: “¡Soy la granada!”, “¡soy la pipa!”, “¡soy la rosa!”, parecieron gritarle con el orgullo declamatorio de sus diferenciaciones. Y en eso estaba su culpa (¡salud, viejo Anaximandro!): en haber salido de la indiferenciación primera, en haber desertado la gozosa Unidad (2023, p. 27).

A partir de esta lectura abordaremos la primera de las reflexiones, la problemática merleau-pontiana de la carne.

EL GESTO MODERNO

La carne no es materia, no es mente, ni sustancia. Para designarla deberíamos recurrir a la antigua categoría de elemento, en el sentido presocrático del término, una cosa general, como el fuego, el agua, el aire y la tierra. Un elemento tal que está en juego allí donde haya criaturas que perciban. Esta cosa general o principio se presenta como una estructura relacional, es la relación misma entre lo visible y lo invisible que fundamenta la experiencia sensorial.

La superficie visible es un estrecho de horizontes, es, en realidad, quiasmo entre lo que se percibe y lo que permanece oculto. La carne es una suerte de tejido poroso, y nuestra experiencia de ella es, en un sentido muy especial, epidérmica. Afirma Merleau-Ponty que “[...] lo propio de lo visible es ser superficie de inagotable profundidad; y eso es lo que hace que pueda estar abierto a visiones diferentes a la nuestra” (2010, p. 130).

La carne es un ser de latencia, de verticalidad, cuyo suelo accesible o *quale* es una entre una infinitud de capas potencialmente actualizables. Se presenta como una suerte de claro, de medio visible y tangible, que descansa sobre una invisibilidad subterránea e infinita. Pero lo invisible no solo subyace bajo esta capa superficial, sino que atraviesa de lleno a la visibilidad colmando el medio de la experiencia. Lo visible es una suerte de territorio móvil, dinámico, hundido en un océano de invisibilidad, que es, a su vez, visibilidad inminente. La profundidad refiere a una dimensión conformada por los horizontes latentes, por ejemplo, los lados no vistos de las cosas, una dimensión que está presente incluso en su ausencia, y es lo que permite que lo visible se manifieste como tal. Percibir implica lidiar con el contrapeso entre esa piel de lo visible y el universo infinito de lo invisible.

Cuando Merleau-Ponty analiza la pintura de Paul Cézanne, lo hace en paralelo al desarrollo de esta noción de carne. En él, en Cézanne, y en la pintura modernista en general, ve una suerte de puesta en escena de su ontología tardía. Carne y sensación, ontología y estética se contraponen de igual manera al paradigma de la representación, ya sea en el campo del conocimiento o de la pintura.

El gesto modernista se posiciona, por lo tanto, en contraposición al realismo pictórico, al que Merleau-Ponty relaciona con la concepción de la experiencia sensorial heredada de la filosofía cartesiana, especialmente de *La dióptrica*. En términos generales este gesto moderno rehúye de la separación entre apariencias y esencias. El racionalismo clásico no reflejaría la experiencia real de los sentidos, sino apenas una reducción ocularcéntrica o

intelectual de ella. Una suerte de sometimiento de aquello que Merleau-Ponty llama el ser salvaje a través del filtro de la claridad y distinción cartesianas.

Frente a esto, el gesto moderno apunta a encontrar en la oscuridad, el enigma, la indeterminación y la ambigüedad algún valor. El paso de lo clásico a lo moderno, entonces, es el de lo claro y prístino a lo oscuro y secreto, e implica una toma de protagonismo del mundo percibido. El modernismo pictórico apunta a captar la experiencia del cuerpo vivido que resuena con el elemento carnal del mundo. La representación clásica parecería apuntar a un deber ser, matemático y geométrico, una idea de la percepción, una imagen de ella, una construcción, o una adecuación de la percepción a los preceptos de la razón. ¿Cómo sortear esta pulsión intelectualista?

En *La duda de Cézanne* ([1945] 1973) Merleau-Ponty afirma que este:

No quiere separar las cosas fijas que se ofrecen a nuestra mirada de la forma fugaz con que aparecen; quiere pintar la materia en trance de adquirir forma, el orden que nace por medio de una organización espontánea. No establece una escisión entre los sentidos y la inteligencia, sino entre el orden espontáneo de las cosas percibidas y el orden humano de las ideas y las ciencias (1973, p. 248).

Los pintores modernistas pretenden plasmar, por lo tanto, un lugar difícil de asir y para el cual no hay un modelo, o quizás haya uno demasiado fugaz, ese orden espontáneo de la materia en trance de adquirir forma, a la que a la vez le correspondería una especie de espontaneidad de la mirada. Cuanto más la pintura moderna toma como modelo elementos cotidianos, cercanos y mundanos, manzanas, uvas, jarrones, montañas, más lejano es lo que quiere destacar de ellos, a saber, su modo de relacionarse con la percepción, el modo en que son percibidos.

GILLES DELEUZE, JORGE LUIS BORGES/ADOLFO BIOY CASARES Y FRANCIS BACON

En *Un pincel nuestro: Tafas, Borges y Bioy Casares* describen la siguiente escena porteña:

Anegada por la ola figurativa que retorna pujante, peligra la estimable memoria de un valor argentino, José Enrique Tafas, que pereció un 12 de octubre de 1964 bajo las aguas del Atlántico, en el prestigioso balneario de Claromecó. Ahogado joven, maduro solo de pincel, Tafas nos deja una rigurosa doctrina y una obra que lo esplende. Sensible error fuera confundirlo con la perimida legión de pintores abstractos; llegó, como ellos, a una idéntica meta pero por trayectoria muy otra.

Un portavoz procedente de la provincia de Córdoba le había inculcado que, para innovar en un arte, hay que demostrar a las claras que uno, como quien dice, lo domina y puede cumplir con las reglas como cualquier maestro. Romper los viejos moldes es la voz de orden de los siglos actuales, pero el candidato previamente debe probar que los conoce al dedillo. Como dijo Lumbeira, fagocitemos bien la tradición antes de tirarla a los chanchos. Tafas, bellísima persona, asimiló tan sanas palabras y las puso en práctica como sigue. Primo, con fidelidad fotográfica pintó vistas porteñas, correspondientes a un reducido perímetro de la urbe, que copiaban hoteles, confiterías, quioscos y estatuas. No se las mostró a nadie, ni siquiera al amigo de toda hora, con quien se comparte en el bar un sapo de cerveza.

Secundo, las borró con miga de pan y con agua de la canilla. Tercio, les dio una mano de betún, para que los cuadritos devinieran enteramente negros. Tuvo el escrúpulo, eso sí, de rotular a cada uno de los engendros, que habían quedado iguales y retintos, con el nombre correcto, y en la muestra usted podía leer Café Tortoni o Quiosco de las postales. Desde luego, los precios no eran uniformes; variaban según el detallado cromático, los escorzos, la composición, etcétera, de la obra borrada. Ante la protesta formal de los grupos abstractos, que no transigían con los títulos, el Museo de Bellas Artes se apuntó un poroto, adquiriendo tres de los once, por un importe global que dejó sin habla al contribuyente. La crítica de los órganos de opinión propendió al elogio, pero Fulano prefería un cuadro y Mengano el de más allá. Todo, dentro de un clima de respeto (1998, p. 113).

UN EGIPTO DEL ACCIDENTE

El texto de Borges y Bioy nos abre la puerta a pensar que el gesto moderno, en los términos que lo entendimos con Merleau-Ponty, puede también ser abordado desde el punto de vista del artificio técnico. El acercamiento a esa experiencia sensorial anterior a la conciencia puede analizarse desde una serie de pasos, o a través de un método. En términos de Deleuze podríamos comprender este procedimiento como una suerte de síntesis.

Tafas necesita encontrar la manera de escapar de un lugar común. Su técnica, aunque exquisita, no congeniaba con el espíritu de su época. Elaboró, por lo tanto, una estrategia, un plan de escape.

Un movimiento similar, aunque lejos del extremismo de Tafas, encontramos en otro de los pintores al que podemos incluir dentro de este gesto modernista: Francis Bacon. En *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Deleuze describe también una suerte de escape. De manera explícita, el filósofo nos dice que la pintura de Bacon tiene como objetivo escapar de la narración, de la ilustración, de la representación, de la figuración, en definitiva, del *cliché*. Esta premisa no se reduce, por supuesto, al pintor francés. Deleuze reconoce en los modernos una exacerbación de esta actitud, especialmente en la figura de Cézanne, a quien reconoce, al igual que Merleau-Ponty, como una suerte de fundador de una nueva concepción del acto pictórico. No obstante, Deleuze extiende este escape de lo representacional a distintos momentos de la pintura, Miguel Ángel, el arte bizantino, o el bajorrelieve egipcio, entre otros, pueden ser considerados expresiones de un tipo de búsqueda especial, que a través del tratamiento del espacio y el color busca aquello que Cézanne denominó “sensación”.

Bacon deberá, entonces, para escapar de la narración, para plasmar en la tela un tipo de experiencia que no se identifique con la representación, pintar la sensación. La sensación debería vincularse con un tipo de experiencia que se aleje de las concepciones

intelectualistas a las que también apuntaba Merleau-Ponty. En efecto su concepción de la sensación comparte muchas de las notas distintivas que el fenomenólogo atribuía a su concepto de carne:

La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, “el instinto”, el “temperamento”, todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto (“el hecho”, el lugar, el acontecimiento). O, más bien, no del todo tiene caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez devengo en la sensación y algo ocurre por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro. Y, en último término, el cuerpo mismo es quien la da y quien la recibe, quien a la vez es objeto y sujeto. Siendo espectador, no experimento la sensación sino entrando en el cuadro, accediendo a la unidad de lo sintiente y de lo sentido (Deleuze, 2016, p. 41).

La sensación se ubica también en ese espacio medial, intermedio y ambiguo del espesor carnal. El cuerpo resulta el paradigma de esta noción. Como sintiente y sentido resulta una suerte de ejemplar, de paradigma de la modulación específica en la que se encuentra la sensación.

Bacon, al igual que Tafas, encuentra el modo de reflejar esa frecuencia. En la mayoría de las obras del pintor podemos diferenciar tres elementos. En primer lugar, el central, la Figura, un cuerpo o un conjunto de ellos atravesado por fuerzas de distinto tipo. Dicha figura se encuentra aislada gracias al segundo elemento, el Contorno. Este puede ser un redondel, un paralelepípedo, un cubo o algún otro elemento que funcione de agente aislante y que también delimite algo así como un campo de acción o de movimiento para la figura. El tercer elemento son los colores planos del fondo, sin perspectiva ni profundidad. Es un fondo que no está más allá o detrás de la figura, está “al lado” o “alrededor”, en correlación con ella: “se trata de la correlación de dos sectores en un mismo Plano igualmente cercano” (2016, p. 17). Bacon dice que este aislamiento de la figura es un primer paso para impedir

que la obra tenga una historia que contar. La figura se acerca a la vez que se separa del fondo, se rompe la relación de dependencia narrativa entre ellas. El contorno es, a la vez, una suerte de membrana. El fondo se enrolla sobre la figura gracias a él y es contenido por el contorno.

La figura es el resultado de la operación del diagrama. Hay una primera forma figurativa, lejos de las exquisiteces de Tafas, que es apenas un esbozo. Bacon parte de bocetos, trazos elementales, en general, de siluetas humanas. No es necesario un tránsito por la figuración demasiado extendido porque el diagrama “borra todos los *clichés* previos, aunque fuesen virtuales” (2007, p. 44). El diagrama interviene de manera inmediata para desenredar al autor de lo que lo atrapa previamente al lienzo, para barrer, limpiar y deformar ese primer boceto.

CONCLUSIONES

Los diferentes encuentros entre autores que se pusieron en práctica hasta aquí intentaron perfilar un objeto de estudio esquivo, ambiguo y difícil de demarcar de un modo definitivo. Este objeto, al que Merleau-Ponty caracterizó con el concepto de carne, intenta fundar una nueva filosofía de la percepción. Esta se posiciona de frente a las concepciones representacionistas e intelectualistas heredadas de la filosofía moderna occidental. Esta pretensión fundacional se extiende también a la pintura, la que incluso se adelanta a la filosofía en la determinación de las notas distintivas que los filósofos analizados toman como puntos de apoyo.

Dividimos el conjunto de autores en dos esferas: la primera tiene como centro el concepto merleau-pontiano de carne y la segunda el de sensación, acuñado por Gilles Deleuze. Para ambos, la pintura modernista es la fuente de categorías ideal para una filosofía de este tipo. Tanto en Cézanne como en Bacon, reside el mismo espíritu de búsqueda de un tipo de

experiencia directa entre el cuerpo y el mundo, a partir del entrelazo entre ellos y no en la construcción de un objeto por parte del sujeto.

Asimismo, este espíritu habita de diferentes maneras en los fragmentos de Marechal y de Borges-Bioy Casares. El primero intenta captar un momento naciente de la percepción, un encuentro efímero en el que ocurre una suerte de acuerdo, correspondencia, entre dos elementos que se encuentran entrelazados de un modo quiasmático. Es decir, no hay un sujeto percipiente que se enfrenta al mundo, sino una experiencia que nace desde el interior de este último. La percepción es un acontecimiento, fruto del encuentro entre el cuerpo y aquello en lo que está inmerso. Ese límite entre ellos, que es en realidad un espesor, es aquello que Merleau-Ponty denomina carne.

Bacon, al igual que Tafas, intenta captar este espesor y plasmarlo en la tela. Ambos deben elaborar un método, un camino que los lleve a esa frecuencia de la experiencia. Deben, por tanto, involucrar al cuerpo en la tela. Se debe habilitar una dimensión táctil que los acerque. Para eso es necesario modular también el modo de abordar la tela, desarrollar una técnica que se corresponda con el vínculo establecido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Borges, J. L. y Bioy Casares, A. (1998). *Crónicas de Bustos Domecq*. Losada.

Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus.

Deleuze, G. (2011). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.

Deleuze, G. (2016). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena.

Ingold, T. (2015). *La vida de las líneas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Klee, P. (2013). *Creative Confession*. Tate Enterprises Ltd.

Marechal, L. (2023). *Adán Buenosayres*. Seix Barral.

Merleau-Ponty, M. (1973). *La duda de Cézanne*. Casimiro.

Merleau-Ponty, M. (2002). *El mundo de la percepción*. Fondo de Cultura Económica.

Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Procesos artísticos/educativos en museos. Construcciones de memorias alternativas y activaciones del patrimonio: el caso de *Evocación Lola en Tucumán*

Claudio Sebastián Fernández (Universidad Nacional de Tucumán)

RESUMEN: El presente trabajo propone un análisis sobre el proceso artístico/educativo (Barbosa, 2022) llevado a cabo por la artista Andrea Barbá durante los años 2022 y 2023 en San Miguel de Tucumán, con sede permanente en el Museo Histórico Nicolás Avellaneda. *Evocación Lola* es el producto vivo de un laboratorio transdisciplinario de creación escénica “Hacer tierra en la Tierra”, ideado por Barbá, el cual congregó a poco menos de una veintena de artistas escénicos, estudiantes de artes y público en general para abordar el patrimonio conocido de la escultora Lola Mora (cuyas carbonillas se conservan en el mismo museo), desde un enfoque performativo que explora las corporalidades, el espacio y el tiempo, en pos de una reconstrucción identitaria visibilizada desde su “lado b”, el lado femenino.

Palabras clave: Arte/Educación; Lola Mora; Tucumán; Museo

Una mujer en un museo



Imagen 1 – Andrea Barbá en el Museo Histórico / PH: Silvana Barbá @silvanaph_01

El presente trabajo propone un análisis sobre el proceso artístico/educativo (Barbosa, 2022) llevado a cabo por la artista Andrea Barbá durante los años 2022 y 2023, en San Miguel de Tucumán, con sede permanente en el Museo Histórico Nicolás Avellaneda. *Evocación Lola* es el producto vivo de un laboratorio transdisciplinario de creación escénica “Hacer tierra en la Tierra”, ideado por Barbá, el cual congregó a poco menos de una veintena de artistas escénicos, estudiantes de artes y público en general para abordar el patrimonio conocido de la escultora Lola Mora (cuyas carbonillas se conservan en el mismo museo), desde un

enfoque performativo que explora las corporalidades, el espacio y el tiempo, en pos de una reconstrucción identitaria visibilizada desde su “lado b”, el lado femenino.

El análisis que se presenta en esta ocasión busca describir los supuestos epistemológicos y metodológicos que sustentan estas prácticas, sin dejar de lado los aspectos subjetivos, ideológicos y políticos que allí se estructuran. Por otra parte, se pretende dar cuenta de las estrategias empleadas en las acciones de activación del *archivo* del museo, como parte de un proceso de construcción de memorias performativas o *repertorios* (Taylor) alternativos, que entran en tensión con los discursos hegemónicos a nivel local. La investigación es abordada en este caso mediante metodologías de tipo biográfico narrativas (Porta y Flores, 2017; Suárez y Ochoa, 2005; Ripamonti, Lizana y Yori, 2016; Bolívar y Domingo, 2006), y por lo tanto se parte del relato de Andrea Barbá, la ideóloga y realizadora del proyecto, procurando rescatar los sentidos sobre su propio hacer, para luego articular algunos núcleos temáticos y conjeturar algunas hipótesis.

La narrativa obtenida por medio de una extensa entrevista a la actriz y docente da cuenta de un conocimiento situado, territorial, inscripto en un contexto museístico en donde los procesos educativos suelen estar investidos por el prejuicio de “lo menor”. El relato saca a la luz saberes y experiencias que se configuran mientras se narran, articulando la propia subjetividad, sus emociones, sus saberes prácticos en una trama compleja, a partir de cuya interpretación logramos conjeturar algunas hipótesis sobre los acontecimientos y sus protagonistas. “Los textos narrativos, sin pretensión de universalidad, poseen la legitimidad propia de lo que es expresión de una situación vital y vehiculiza un sentido para lo que nos pasa” (Larrosa, 1998, p. 26, en Ripamonti, Lizana y Yori, 2016).

CUERPO LABORATORIO. UNA PIEL QUE SE REPLIEGA

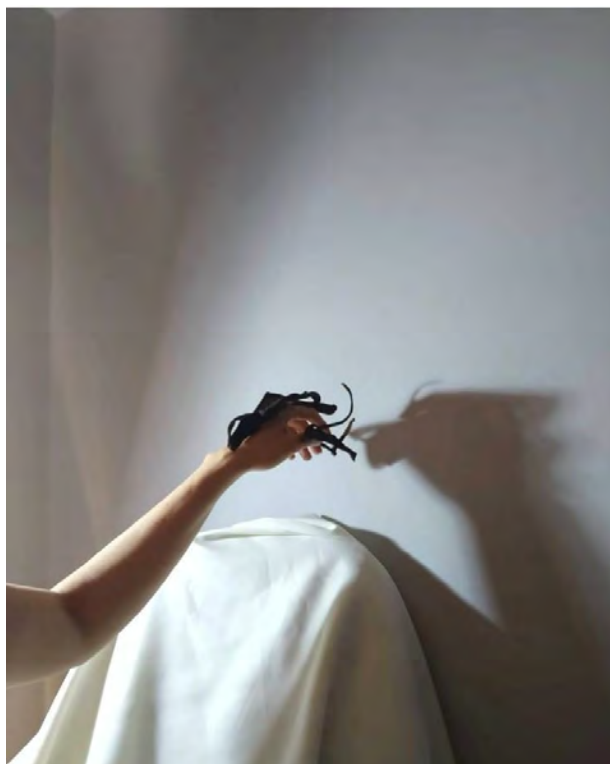


Imagen 2 – Andrea Barbá. Exploración personal/ PH: Andrea Barbá @cuerpo_laboratorio

Andrea Barbá es actriz, integrante del Elenco Estable de la Provincia de Tucumán. El proceso y los resultados que en esta ocasión propongo analizar tienen su germen en la experiencia personal durante la pandemia de COVID-19 y la situación de aislamiento social y, sobre todo, de aislamiento corporal que supuso dicho fenómeno.

*Yo vivo sola y he pasado toda la pandemia sola en mi departamento, y eso me ha llevado momentos de muchísima introspección y sentir que mi cuerpo estaba en un lugar de detenimiento y de necesario **repliegue**; no se podía circular y yo lo he acatada completamente. Entonces eso me llevó a revisarme el cuerpo, como disparador de cosas, de memorias. Al lado de eso me ha surgido la necesidad de hacer **registros** míos, de eso, quizás por la incipencia de la muerte, del final de algo, quizás pienso hoy, y empecé a hacer*

*registros de mis trayectos, no de mis saberes, sino de mis trayectos, de cosas que me interesaban a mí en términos de **a dónde me ponían el cuerpo esos saberes**. Entonces empecé a cruzar experiencias mías con las prácticas somáticas, con la fotografía, con **intervenirme el cuerpo** incluso con cosas que eran parte de mi alimentación diaria: cáscaras de semillas, cáscaras de frutas, que también era una manera de pasar el tiempo, de hacerlo al tiempo, y eso ha empezado a generarme otras curiosidades, empecé a hacer una bitácora digital de ese proceso que duro todo ese tiempo y que incluso se extendió más allá de la pandemia (Entrevista; énfasis del autor).*

Andrea ubica esta experiencia como el germen de sus inquietudes que pueden organizarse en dos ejes: por un lado, el cuerpo moldeado por los procesos educativos y los saberes construidos a lo largo de su vida de actriz y, por el otro, la necesidad fundamental de acompañar esa exploración con un proceso de registro.

Yo sentía que a través del cuerpo podía dar cuentas de cosas que de otro modo no podía llegar a hacer. Empecé a hacer un registro de mi propio hacer, de mis recorridos, mis procesos creativos y empecé a idear unas tutorías para artistas, individuales [...]. Entonces, como actriz de un teatro estable de una provincia, con un trayecto de 18 años en ese elenco, visitando muchos géneros, desde el radioteatro hasta el teatro musical, pasando por lo que en su momento se llamaban géneros, llegó el momento en que yo me di cuenta de que ese trayecto en mí se había agotado, mi deseo, mi interés por el solo perfil de intérprete (Entrevista).

Desde una perspectiva deconstructivista, y ante la situación de aislamiento y la sensación de agotamiento profesional como actriz de un elenco estable, Andrea produce una experiencia exploratoria y encuentra que ciertos saberes condicionaron su corporalidad; entonces se propone revisar su formación desde una lógica personal y subjetiva, desandar los saberes del cuerpo de un modo particular y situado para reencontrarse con la posibilidad de hacer mundo.

*Todo esto me fue llevando a una pregunta muy profunda; mi interés me estaba **ramificando** hacia otros lugares, yo necesitaba que haga **territorio**, pero no encontraba bien dónde. Que mi práctica se inscribiera no solo en el espacio físico de una sala; [...] me interesaba cómo se vinculaba **el cuerpo como territorio en espacialidades**, entonces ahí aparece una vinculación que yo tengo desde hace mucho tiempo con las artes visuales, con la fotografía intervenida, desde el cuerpo intervenido más ligado al arte performativo que la escena convencional. Entonces se me ocurrió escribir este proyecto, **pensar el cuerpo en una espacialidad que ramifique en imaginarios**, y cómo esos imaginarios pueden ser **rayados, puestos en un límite**, y al mismo tiempo me aparecía una cosa muy pregnante con la presencia o con **el influjo creador de Lola Mora**, no sabría decir muy bien por qué (Entrevista; énfasis del autor).*

La exploración sobre los propios límites, la propia piel, se ramifican, comienzan a abrir sus ramas en busca de nuevos territorios. Pero más allá del cambio de ámbito de trabajo, después de la pandemia, Andrea comienza a desarrollar un pensamiento en donde el cuerpo hace espacio y viceversa, la corporalidad deviene espacialidad, los lugares se vuelven espacios vividos en los términos de Michel de Certeau (2007): el espacio se diferencia del lugar porque el lugar es una configuración de posiciones estáticas, mientras que el espacio está cargado por los movimientos que ahí se despliegan, por los sentidos que ahí se construyen. El espacio es un *lugar practicado*, dice el filósofo. Por otra parte, adscribe aun sin explicitarlo al pensamiento feminista latinoamericano en relación con la noción de cuerpo-territorio:

El cuerpo visto como territorio es en sí mismo un espacio, un territorio/lugar, que está en el mundo y puede vivenciar todas las emociones, sensaciones y reacciones físicas, para encontrar en él un lugar de “resistencia” y resignificación. Esta comprensión pone en el centro lo comunitario como forma de vida y habilita una mirada que parte del cuerpo como primer territorio de lucha y también como la plasmación de muchas otras opresiones vividas (Britos-Castro y Zurbriggen, 2022).

También, en el fragmento citado, aparece como inspiradora o referente de un modo de hacer en el arte y en la sociedad, la figura de Dolores Candelaria Mora Vega, más conocida como Lola Mora, nacida en 1867, en la provincia de Tucumán (o Salta, hay controversia en este punto), bautizada en la localidad salteña de El Tala, para luego mudarse al *Jardín de la República*. Lola como una **obrero del arte**, dirá después la actriz, y el museo como ese sitio clave para construir memorias, serán los elementos fundamentales del proyecto educativo y creativo de Barbá.

*Yo trabajo en una institución que tiene a su cargo una red de museos en donde no pasa nada, donde una entra y no sabe qué hacer con lo que ve [...] el único vigente (en DISPO) era el Nicolás Avellaneda, que además albergaba las carbonillas de Lola Mora; yo preguntaba: por qué estas carbonillas están aquí, en esta sala sin luz, sin ningún tipo de habitabilidad, y bueno, se empezaban a conjugar todas estas cuestiones; entonces me pareció interesante hacer una experiencia que vincule la investigación artística y la creación escénica, y así surge el “Laboratorio Transdisciplinario de Creación Escénica (Lab): Hacer tierra en la Tierra”. Transdisciplinario porque yo he armado una propuesta que cruza la filosofía contemporánea, las prácticas somáticas, las artes visuales en términos inspiradores, y por supuesto, los recursos, los procedimientos de la creación escénica que es mi campo de conocimiento [...]. Quería trabajar con jóvenes, quería que sea una convocatoria abierta, que vincule la comunidad con el museo, que el **museo** se vuelva un espacio vivo, **blando, poroso**, que sea realmente **intervenido por los cuerpos y viceversa**, que el espacio nos intervenga (Entrevista; énfasis del autor).*

Andrea conecta de este modo su exploración inicial del propio cuerpo con la posibilidad de expandirse y hacer territorio, a partir de incorporar a otrxs en un proceso de producción dialéctico con las distintas espacialidades. Verónica Gago (2019) señala la dimensión colectiva del cuerpo-territorio producto de la desprivatización de los cuerpos: resulta una “composición de afectos, recursos y posibilidades que no son ‘individuales’, sino que se singularizan porque pasan por el cuerpo de cada quien en la medida que cada cuerpo nunca

es solo 'uno', sino siempre con otrxs, y con otras fuerzas también no-humanas" (Gago, 2019, p. 91). Andrea se proyecta en el territorio del museo a partir de su propio cuerpo y convocando a otros cuerpos-territorios para que formen parte de una experiencia que articule las memorias biográficas de cada quien con la memoria histórica y cultural que encierra el museo en cada uno de sus objetos, de sus paredes y muros.

LOLA NOS MIRA



Imagen 3 – Andrea Barbá con su grupo de artistas estudiantes / PH: Andrea Barbá
@cuerpo_laboratorio

La identificación de Andrea con Lola es muy recurrente a lo largo de su testimonio. Su realidad de mujer provinciana, artista, sintiendo en el cuerpo las marcas de un patriarcado

que se manifiesta en todo, que se encuentra normalizado y desde esa invisibilidad marca los cuerpos, los tapa, los viste. La actriz vuelve de Europa, como Lola, y mira con ojos extrañados esa tierra que tal vez pueda convertirse en un territorio:

Trabajo mucho con esta inspiración filosófica de un filósofo que me gusta mucho, Josep María Esquirol, que dice algo hermoso: deberíamos pensar en hacer más mundo en el mundo, porque la actualidad nos instala en esa premisa del vaporoso futuro, perdiendo de vista el presente que es muy contundente. Yo acababa de volver de Europa, viajé justo cuando terminó la pandemia y no sabía si volvía a Tucumán o no, al volver me sentía tan desterrada que he necesitado hacer tierra y así nació el nombre “Hacer tierra en la Tierra”. (Entrevista).

El museo histórico se convierte en el sitio donde esa alquimia tendría lugar. En una sala del primer piso de la casa, quizá por eso no tan accesible y que por entonces se encontraba clausurada para los visitantes, Andrea se propone hacer tierra en la Tierra, y barro que con sus manos y las de sus estudiantes serán cuerpos obrando a la vista de todos.

*Cuando pido autorización para trabajar y presento el proyecto me preguntan en qué espacio quería trabajar. Le dije que un espacio donde no haya muchos objetos que sea más o menos privado [...], entonces me dijo vayan a la sala Lola, que en ese momento no estaba habilitada. Para mí ha sido una gran señal; entonces nosotros jugábamos mucho con el retrato de ella, y yo decía que **Lola nos estaba mirando, estábamos por esculpir algo**, con ese influjo, la idea de esculpir; nunca antes se había hecho algo así en el museo. [...] Nosotros nos metíamos en una **rajadura** de ese pasado y ese presente, había un diálogo; y de ahí surge **Evocación Lola** (Entrevista, énfasis del autor).*

Esa rajadura de la que habla la actriz es la intervención de un pasado que se reinterpreta, como todo pasado, desde el acontecer presente. En ese relato casi profético que narra Andrea aparece una construcción de sentido que busca reconstruir una memoria

subterránea (Pollak, 2006), abrir esa puerta de habitación clausurada para hacer tierra y escultura. La piel de museo-cuerpo se raja para dejar ver y cicatrizar.

*Para mí era **evocarla en su obstinación creativa**; he leído mucho sobre ella, sobre todo en los trámites que ella tenía que hacer para trasladar el material, tenía que hacer muchos expedientes para pedir autorización para el emplazamiento de todas sus obras, sobre todo por el volumen, pero sobre todo por las características de sus obras: **esos cuerpos voluptuosos**, esos desnudos; todo eso me empezó a inspirar mucho a mí; la carbonilla nos ha abierto caminos, que de hecho esas carbonillas son la obra iniciática que a ella le permitió la beca para estudiar en Italia, entonces todo eso se me ha ido uniendo en un lugar. **Con Evocación Lola yo quería que la gente recorriera el museo y que viera al mismo tiempo a los intérpretes trabajando.** (Entrevista; énfasis del autor).*

El museo se vuelve espacio vivido, narrado escénicamente, espacio obrado, porque Barbá no pretende un homenaje a Lola Mora desde los formatos convencionales del arte. Pretende recuperar su dimensión de mujer trabajadora del arte que se abre camino en una sociedad atravesada por la mirada masculina. Es por eso que en sus *performances* las citas biográficas a Lola son escasas e incompletas, solo huellas de un proceso de indagación; más bien busca recuperar sus luchas cotidianas, sus peleas administrativas en los organismos públicos y la contienda incesante por la libertad de expresión como mujer.

Lola había iniciado su carrera de la mano del pintor italiano Santiago Falcucci y a partir de allí comenzó a retratar a distintas personalidades de la alta cuna tucumana. En 1894, exhibió por primera vez una gran colección de todos aquellos retratos de los veinticuatro gobernadores tucumanos que son los que hoy se encuentran en el Museo Histórico Provincial Presidente Nicolás Avellaneda junto al piano que también le pertenecía a la escultora. De esas imágenes masculinas, sus obras fueron diversificándose, abocándose a obras alegóricas que ya se arriesgaban a mostrar el cuerpo femenino, desnudos o con

vestimentas adheridas al cuerpo, lo que le valió el rechazo, en muchas ocasiones, de los sectores conservadores de la sociedad de su tiempo.

La propia Lola Mora expresó:

No pretendo descender al terreno de la polémica; tampoco intento entrar en discusión con ese enemigo invisible y poderoso que es la maledicencia. Pero lamento profundamente que el espíritu de cierta gente, la impureza y el sensualismo hayan primado sobre el placer estético de contemplar un desnudo humano, la más maravillosa arquitectura⁵⁷.

El cuerpo de Andrea y el de Lola, campo de batalla y superficie de múltiples disputas, se vuelve militancia en un programa artístico/educativo (Barbosa, 2022)⁵⁸ para reconstruir polifónicamente esa trama social aún vigente de mujeres artistas que se animan a salir a la esfera pública, resignificando el patrimonio del museo mediante la articulación virtuosa de lo que Diana Taylor llama el *archivo* y el *repertorio* (2015). Para Taylor el “*archivo* está constituido por los materiales supuestamente duraderos (textos, documentos, edificios, huesos), y el *repertorio* más efímero, de conocimiento/práctica corporizada (lenguaje hablado, danza, deporte, ritual)”. La palabra archivo, del griego *arkhe*, se refiere etimológicamente a un “edificio público”, un lugar donde son guardados los registros, pero también significa un comienzo, el primer lugar, el gobierno; podemos pensar que, desde la etimología el archivo apoyaba el poder (Taylor, 2015, p. 55). El repertorio remite etimológicamente a “un tesoro, un inventario”, que permite la agencia individual, la de “el buscador, el descubridor” y un significado “por averiguar” (Taylor, 2015, p. 56). En este

⁵⁷ Fuente: <https://www.cultura.gob.ar/quien-fue-lola-mora-8560/> (Consultada el 7/6/23).

⁵⁸ Tomo de Ana Mae Barbosa (2022) la idea de no escindir los dos términos, sino de integrarlos mediante el signo gráfico de la barra, ya que la misma permite leer las relaciones entre Arte/Educación en “una mutua pertenencia interdisciplinaria y no una relación hegemónica de la Educación sobre el Arte”. En este sentido, desde las perspectivas decoloniales (De Souza Santos, 2010; Mignolo, 2010; Dussel, 2020), la barra pone en tensión las relaciones entre estos dos campos, lo que permite pensar en una investigación por fuera de los marcos estrictamente disciplinares en tanto considero que la división disciplinar, propia de una mirada anclada en la modernidad, supone reducir los problemas culturales a las convenciones académicas.

sentido, el trabajo que propone Andrea Barbá con sus *performances* supone la construcción de escenarios que se tornan dispositivos que articular el archivo con el trabajo de sus buscadores; los escenarios “estructuran ambientes sociales, comportamientos y potenciales resultados”, “hace visible, aunque de nuevo, lo que ya estaba allí: los fantasmas, las imágenes, los estereotipos [...] el escenario precede al guion y permite muchos finales posibles” (Taylor, 2015, p. 66). El escenario es la rajadura de la que habla Barbá, es su propuesta a revisar los objetos, los espacios del edificio del museo, el patrimonio conservado, abrir la piel y dejar que todo se relea desde la acción de los cuerpos en el espacio, cuerpos que trabajan para ser vistos y hacer trabajar desde la mirada al espectador.

EVOCACIÓN LOLA



Imagen 4 - *Evocación Lola: La Fuente de las Nereidas* / PH: Andrea Barbá @cuerpo_laboratorio

Según narra Barbá, el proyecto *Evocación Lola* que emerge del Laboratorio “es una estructura; la dramaturgia se va modificando dependiendo de la grupalidad que tengo; hoy está más vinculada a los artistas como obreros del mundo, como diría el mismo Esquirol”: ¿cómo hacer tierra en la tierra en un museo, en el verano, en Tucumán, sin ningún recurso técnico, solo el humano?, se pregunta la actriz; tenía pasión, iniciativa, cuerpos ávidos de experimentar y un museo a disposición. “Me interesaba trabajar con sus espacios biográficos y las autoficciones, con las dramaturgias de intérpretes, vinculando territorio, espacio biográfico, espacio propio, todos tenemos algo para decir, para contar... ¿Cuál sería hoy el patrimonio de un creador de 20 años? ¿Desde dónde se para para estar en escena? Eso es lo que intento”.

Metodológicamente hablando, podemos resumir la propuesta artístico-educativa de Barbá en cinco momentos:

- 1- Entrenamiento de la grupalidad, para lograr confianza, estructura de grupo y compromiso de asistencia como precondition para crear.
- 2- Trabajo con el elemento autobiográfico. Se propone la producción de relatos a partir de una consigna: escribir una autobiografía “invencionada”, con datos veraces que tienen que ser poetizados. A ese material, Andrea lo va vinculando *a posteriori* entre sí y va generando una dramaturgia.
- 3- Trabajo expresivo: a partir de imágenes de obreros y obreras de la construcción y de otras disciplinas en donde el cuerpo esté puesto como materia productiva, identificando cuáles son los gestos del trabajo e imaginando que los estudiantes son los obreros y obreras que la han asistido a Lola en el emplazamiento de la Fuente de las Nereidas, por ejemplo, y al mismo tiempo son Nereidas los cuerpos que ella esculpió.

- 4- Ensayos del recorrido por los distintos espacios: de la Plaza Independencia al museo. Habitamos la Plaza Independencia haciéndole una pregunta a la gente que pasa: **¿quién es la mujer de la plaza?** Todos/as están vestidos/as con una paleta que evocan mármoles, cuerpos masculinos con ropa convencionalmente femenina y viceversa. Hay una evocación a Lola como artista, como mujer. Hay un discurso político que estructura la dramaturgia y que es: **¿cuál es el problema?** El problema era el torso desnudo. Esos eran sus problemas. De la plaza venimos a pie hasta el museo por el paseo histórico, en donde los estudiantes narran con un megáfono sus relatos autobiográficos. Luego hay una escena en el patio del aljibe, otra en el patio interno que no está habilitado al público, y luego el jardín del museo, tampoco habilitado, donde se hace el emplazamiento de las Nereidas. Todo el tiempo está la instrucción para guiar al público. Dice Barbá: “Me interesa que los participantes generen presente, con lo que traen, formas de habitar la escena. Se genera una fisicidad que no es teatral, es escénica, tiene una energía, una tensión con los otros cuerpos, también una **impregnación del espacio en los cuerpos**” (Entrevista). Todo el proceso creativo va siendo registrado por medio de una bitácora virtual.
- 5- El proceso es de cuatro meses, que pueden terminar en una clase abierta o un producto artístico. No se hacen funciones con las lógicas teatrales: no hay una remuneración, solo propuestas a participar: si es factible y hay ganas, se hace.

DE LA LIBERTAD A LA FUENTE DE LAS NEREIDAS



Imagen 5 – *Evocación Lola* en Plaza Independencia / PH: Andrea Barbá @cuerpo_laboratorio

El circuito que une el centro de la ciudad al último patio del museo propone la construcción de una nueva energía que recupere la circulación de públicos en el museo. En *Evocación Lola* los espectadores son convocados en la plaza central y luego conducidos en la continuidad de una narrativa escénica que invita a releer el patrimonio desde la perspectiva de esa escultora que resignifica la historia de su tiempo y que posibilita, en muchos casos, localizar un museo que, a pesar de encontrarse en pleno centro, pasa inadvertido para los transeúntes menos informados. A lo largo de ese camino en donde les *performers* interactúan con el público circulante, se generan distintos tipos de interacciones: “Gente conmovida, me hablaban mucho de una transmisión de pasión, libertad, ganas de estar ahí adentro”. Y también recibo sorpresas: ¿qué están reclamando? ¿Por qué se manifiestan?

La Libertad, inspirada en el modelo de la Victoria de Samotracia, este cuerpo de mujer esculpido en mármol y levemente cubierto por un ropaje que vuela al viento, rompe las cadenas como símbolo de la libertad. La fuerza de la escultura se dirige a una única dirección, al frente, hacia donde la libertad está mirando. *La Libertad*, cuyo nombre original era *La Independencia*, se erige sobre un pedestal arquitectónico, una columna muy sobria de gran elegancia y despojada de otras figuras. Es una mujer que, con gesto decidido y rompiendo los vientos, corta las cadenas, movimiento para el cual proyecta al frente el pecho y lleva los brazos hacia atrás. Mediante este planteo corporal, Lola Mora pone en evidencia la fuerte anatomía de la figura y juega con los volúmenes. Este movimiento va acompañado por los paños, que se tratan como “mojados”, es decir, adheridos estrechamente al cuerpo, en línea con la tradición clásica. Aunque está vestida como una dama, la expresión altiva, la altura en la que se encuentra y la superioridad que emana la alejan del orden de lo humano. El rostro sereno ha sido representado con rasgos idealizados. La mayor fuerza de su planteo radica en su cabellera, revuelta y solapada hacia atrás. A los pies de la alegoría se percibe una espada de puño retorcido, más cadenas y unos grilletes que apuntalan a la propuesta temática (Municipalidad de San Miguel de Tucumán).

Por su parte, la emblemática *Fuente Monumental de las Nereidas*, que representa a estos seres mitológicos que asisten al nacimiento de la diosa Venus, fue creada para ser dispuesta en la Plaza de Mayo de la Ciudad de Buenos Aires, justo frente a la Catedral. El problema es que este conjunto de divinidades de la mitología romana mostraba la desnudez de los personajes femeninos. Los moralistas de ciertos sectores porteños sostuvieron su descontento. Es por eso que, para evitar el escándalo, se la emplazó en la Costanera Sur.

El recorrido propuesto por Andrea Barbá funciona como activador del patrimonio y de la memoria cultural en torno a Lola Mora y su legado; habilita desplazamientos conceptuales como parte de la experiencia que van más allá del aspecto geográfico: al poner en relación dos obras emblemáticas de la escultora: *La Libertad* (instalada en la Plaza Independencia) y

La Fuente de las Nereidas (representada por les *performers* en el patio del museo), restablece la trama conflictiva del espacio público y el privado en relación con el cuerpo femenino y su desnudez, pone en valor la potencia individual y colectiva de los cuerpos femeninos en situación de trabajo a la vista del espectador, indaga en la liminalidad entre la vida cotidiana de una plaza y la *poiesis*.

El problema de la desnudez del torso femenino se manifiesta una y otra vez, y es allí donde Barbá pone el foco:

Cuando yo empiezo con la investigación sobre Lola, tuve que aclarar lo que iba a hacer; entonces pregunté si podíamos usar el fondo del museo para hacer un trabajo con los cuerpos e inmediatamente me preguntaron: ¿qué, se van a desnudar? Andrea, no puede pasar eso en el museo, aquí viene gente con familia, con hijos. Torsos masculinos sí, torsos femeninos no. Entonces a mí eso me hizo pensar un montón. Ese problema está vigente en los espacios institucionales donde parecería que no, pero si hay cosas que no se pueden hacer, y a raíz de eso, de ese problema, la escena de las Nereidas se hace con torsos semidesnudos, hay un sensualismo, una voluptuosidad que a mí me interesa, me interesa que deje de ser un problema, me interesa que el cuerpo no se vea desde una perspectiva materialista, sino como una materia que puede generar un gesto poético, un gesto crítico, un gesto político, sobre todo en estos espacios. Es una reedición del mismo problema de Lola con sus esculturas. Ella tenía muchos problemas institucionales, un permanente rendir cuenta a otros. No le era sencillo (Entrevista).

Andrea recuerda un suceso más que interesante:

Me acuerdo de que en la Noche de los Museos estábamos en el patio del aljibe, y entró un señor muy enojado y dijo que nosotros no sabíamos nada, que vayamos a estudiar, que cómo podíamos estar faltándole el respeto a la casa de Avellaneda, que esta era la casa de las 100 puertas. “Ustedes vayan a estudiar, ustedes son los que no saben que Avellaneda era el importante”; eso fue muy impresionante (Entrevista).

Este tipo de incidentes revelan la potencia de este trabajo: en un contexto social que todavía conserva bastiones de un importante conservadurismo en la provincia, estas lecturas alternativas sobre el patrimonio dan lugar al choque de interpretaciones sobre el pasado, pero también a los distintos conceptos de museo que están en pugna: el museo moderno, conservador, clasificador, y el museo que podemos llamar *transmoderno* (Dussel), decolonial, en cuyos márgenes (obviamente difusos) podemos incluir las prácticas performativas como las propuestas por Barbá.

A MODO DE CONCLUSIONES/NUEVAS HIPÓTESIS/APERTURAS

El enfoque narrativo desde el cual hemos abordado el presente trabajo nos ha permitido recuperar las experiencias significativas de una experiencia singular, de borde, en relación con una práctica artística/educativa en un territorio no escolar, sin dejar de lado la subjetividad de quien narra y las modulaciones que le dan forma a dicha experiencia. En este sentido, este tipo de metodologías narrativas se revelan como adecuadas y convenientes para reflexionar sobre acontecimientos que involucran saberes prácticos en procesos no prescriptos, sin excluir la contingencia y dando lugar a los procesos de construcción de sentido de los protagonistas.

Los museos, como lo hemos demostrado aquí, se constituyen en ámbitos propicios para producir territorialidad a partir de prácticas artísticas/educativas, en tanto que las mismas permiten habilitar escenarios alternativos de disputas por los sentidos del pasado, donde se conjuguen los archivos y los repertorios (Taylor).

El cuerpo-territorio femenino en acción performativa en un museo supone una disrupción desde un primer momento, en tanto la mayor parte de los museos, productos del pensamiento moderno, están estructurados desde el poder patriarcal.

Las prácticas artísticas/educativas que propone Andrea Barbá implican la emergencia de modos alternativos en el ámbito de las acciones posibles desde los departamentos educativos de los museos, que desestabiliza las perspectivas colonialistas que suelen subyacer en sus museografías, por medio de la activación del patrimonio basado en la participación comunitaria y la acción física en convivio. Estos procesos performativos establecen marcos novedosos de construcción de sentidos sobre el pasado que se evoca y reconfiguran los espacios museísticos como ámbitos de participación y construcción colectiva del conocimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barbá, A. (14 de agosto de 2023). Entrevista personal.

Barbosa, A. M. (2022). *Arte/Educación. Textos seleccionados*. Coordinación general de Gabriela Augustowsky; Sidiney Peterson F. de Lima; Damián Del Valle. 1.ª ed. CLACSO; Universidad Nacional de las Artes.

Bolívar, A. y Domingo, J. (2006). La investigación biográfica y narrativa en Iberoamérica: áreas de desarrollo y situación actual. *Foro Foro Cualitativo Sozialforschung: Investigación social cualitativa*, 7 (4). Recuperado el 10 de septiembre de 2023 de <https://doi.org/10.17169/fqs-7.4.161>

Britos-Castro, A., y Zurbriggen, S. (2022). Narrar(nos) desde el cuerpo territorio. Nuevos apuntes para un pensamiento situado y metodologías en contexto. *Ánfora*, 29(52), 43-70. Universidad Autónoma de Manizales. Recuperado el 10 de septiembre de 2023 de <https://doi.org/10.30854/anf.v29.n52.2022.848>

De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.

De Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Trilce Extensión Universitaria.

Dussel, E. (2020). *Siete ensayos de Filosofía de la Liberación. Hacia una fundamentación del giro decolonial*. Trotta.

Gago, M. V. (2019). *La potencia feminista: o el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón.

Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.

Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Al Margen.

Porta, L. y Flores, G. (2017). Investigación narrativa en educación: la expansión del valor biográfico. *Revista del IICE*, (41), 35-46. Recuperado el 10 de septiembre de 2023 de <https://doi.org/10.34096/riice.n41.5156>

Ripamonti, P., Lizana, P. y Yori, P. (2016). La construcción de los saberes prácticos docentes. Una mirada desde narraciones biográficas y pedagógicas. *Saberes y prácticas. Revista de Filosofía y Educación* / ISSN 2525-2089 / Vol. 1 / Sección Artículos. Publicación continua en línea del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias de Filosofía en la Escuela (CIIFE) - FFyL - UNCuyo.

Suárez, D. y Ochoa, L. (2005). *La documentación narrativa de experiencias pedagógicas. Una estrategia para la formación de docentes*. MECyT / OEA.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática de las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

EJE: 2. ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1 POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Análisis e interpretación de la *Sonata para flauta de Anna Bon di Venezia*, tras las huellas de una compositora olvidada

Gabriela Susana Galván (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: El trabajo propone la lectura y el análisis de la *Sonata para flauta op. 1 n.º 1 en do mayor* de Anna Bon di Venezia. El problema se plantea ante la existencia de un repertorio para flauta constituido por la obra de esta compositora que no ha adquirido relevancia y valoración adecuada, permaneciendo sistemática e injustamente invisibilizado. Mi hipótesis plantea que un abordaje de este repertorio con las herramientas adecuadas puede modificar sustancialmente esta situación. Este trabajo propone una contribución para solucionar esta problemática. La investigación que me planteo toma como punto de partida criterios retóricos y de interpretación musical históricamente informados, poniéndolos en diálogo con la praxis interpretativa.

Palabras clave: Compositoras mujeres; Anna Bon; Música para flauta; Interpretación históricamente informada; Praxis interpretativa

Introducción

El trabajo propone la relectura y el análisis de la *Sonata para flauta op. 1 n.º 1 en do mayor*, compuesta por Anna Bon di Venezia.

La tarea toma como punto de partida criterios retóricos y de interpretación musical históricamente informados, y propone ponerlos en diálogo con la praxis artística en el aquí y ahora.

Mi interés por el estudio de repertorios preclásicos y la práctica en la ejecución con instrumentos históricos me ha llevado a interesarme en este repertorio, interpelando facetas de mi práctica profesional cotidiana. La temática elegida reclama la necesidad de hacer visible un repertorio que ha permanecido invisibilizado.

ANNA BON DI VENEZIA, LA COMPOSITORA Y SU OBRA. CONTEXTO HISTÓRICO

Al proponernos investigar sobre las labores intelectuales y artísticas de las mujeres del siglo XVIII nos encontramos con información de orden general que nos permite reconstruir el panorama histórico y social en el que ellas se encontraban inmersas. La información detallada y precisa acerca de sus biografías o recorridos profesionales es, por el contrario, escasa y, en algunos casos, inexistente.

Durante el siglo XVIII la música florecía en Italia. Los músicos y los compositores italianos eran convocados con frecuencia para desempeñarse profesionalmente en otros países. La situación económica de Italia era excelente, de modo que el ámbito era muy propicio para el desarrollo de las artes en general.

Desde la Catedral de San Marcos hasta las cortes privadas, Venecia era una ciudad rica en músicos, considerada una de las varias ciudades donde las mujeres desempeñaban un papel importante en la producción musical.

Una compositora veneciana de la época fue Anna Bon. Sus sonatas publicadas incluyen el *Opus 1 para flauta y bajo*, el *Opus 2 para clavecín* y el *Opus 3 para dos flautas y continuo*.

Una modesta cantidad de información sobre Anna Bon da cuenta de su nacimiento en 1738, la identifica como una virtuosa de la música de cámara de Venecia y proporciona, además, datos sobre la existencia de sus colecciones.

Cabe preguntarse dónde recibió Anna su formación musical. Existe una ligera posibilidad de que ella perteneciera a una familia de artistas. Algunos investigadores de su biografía citan a su madre como cantante soprano y a su padre como escenógrafo y arquitecto dedicado a labores teatrales. Otra idea que se tiene al respecto es que fuera huérfana y estudiara en un conservatorio perteneciente a una de las cuatro instituciones para huérfanos de Venecia: Estas eran: Ospedale della Pietà, Incurabili, Derelitti y Mendicanti.

La nobleza extranjera visitaba los orfanatos mientras estaba en Venecia y, si escuchaban una composición que les interesaba, era frecuente que pidieran al compositor que escribiera una pieza para su corte. Era tradición devolver el cumplido solicitando permiso para dedicar la obra al noble mecenas. Ese es el caso de las *Seis sonatas para flauta op. 1* de Anna Bon, colección dedicada a Federico el Grande. No existen datos acerca de las circunstancias en las que Anna Bon conoció a Federico II de Prusia, pero parece improbable que Anna hubiera viajado a la corte prusiana. Lo más probable es que fuera el propio Federico el que escuchó sus obras en uno de los conservatorios venecianos. Federico llegó al trono en 1740 con un gusto musical formado.

Anna Bon concibe su *opus 1* con seis sonatas para flauta y bajo. Era una práctica común en la época que los compositores escribieran un conjunto de sonatas en diferentes tonalidades a fin de demostrar sus habilidades. Las tonalidades abordadas son: *Sonata n.º 1 do mayor*, *Sonata n.º 2 fa mayor*, *Sonata n.º 3 si bemol mayor*, *Sonata n.º 4 re mayor*, *Sonata n.º 5 sol menor*, *Sonata n.º 6 sol mayor*.

Federico II era un flautista hábil y entusiasta. Los conciertos y sonatas que le fueron dedicados dan cuenta de sus habilidades técnicas y de su gusto musical.

Al examinar las sonatas del *op. 1*, parece probable que Anna Bon conociera el gusto y la destreza técnica e instrumental del monarca. Apoyan esta idea las siguientes características que detallo a continuación:

- La existencia de extensos pasajes escritos en el registro medio del instrumento y con escasas oportunidades para respirar.
- La elección de tonalidades que evitan convocar afectos tristes o melancólicos.
- La composición de melodías de estructura simple, que ofrecen oportunidades para la ornamentación.
- La existencia de pequeñas *cadenzas*, que presentan posibilidades para la improvisación.
- El uso de la secuenciación como recurso recurrente en la estructuración de melodías que no exceden el ámbito de la octava.

Me ocuparé aquí con más detalle de la *Sonata en do mayor del op. 1*.

Primer movimiento: *Adagio*. Presenta dos secciones (A y B) claramente identificables, no obstante, la *dispositio* se presenta con un plan que atraviesa ambas secciones y se despliega de la siguiente manera: un *exordio* que abarca los compases 1 y 2, una *narratio* que comienza en el compás 3 y que se extiende hasta el final de la sección A en el compás 9. El comienzo de la sección B coincide con el comienzo de la *propositio*, que se extiende desde el compás 10 hasta la mitad del compás 13, donde comienza la *confutatio*, que culmina en el compás 20. A continuación siguen dos compases que actúan como segundo exordio y que conducen a la *confirmatio*, que comienza en el *levare* al compás 23 y que se extiende hasta culminar la pieza en el compás 26.

El exordio de los dos primeros compases tiene como objetivo convocar a escuchar con docilidad. La tonalidad presentada allí es claramente do mayor. Esta tonalidad es reconocida tanto por Matheson (1713) como por Rameau (1722), así como por Charpentier (1690), como relacionada con la alegría y el júbilo. En una época más tardía, Schubert (1806) la define como pura e ingenua y relacionada con aspectos infantiles. Estas características son aplicables al afecto que aquí se presenta. La insistencia en el uso de ritmos puntillados da cuenta además de un carácter noble, dando a entender que, si bien no se trata de una pieza solemne, quien pronuncia el discurso es un personaje con cierta autoridad y elegancia. Tomando como punto de referencia el análisis de las expresiones sobre los intervalos que realiza Kimberger (1776-9), analizaremos algunos intervalos importantes en la factura de la pieza. El intervalo de quinta justa del inicio remite a la alegría y la valentía, seguido por una *catábasis* que procede por grado conjunto y un *saltus duriusculos* con intervalo de séptima. Si bien este salto remite a algo espantoso u horrendo, este efecto es atenuado inmediatamente por el marchar melódico que procede por grados conjuntos y que completa la primera semifrase interrumpida por un silencio. La frase se completa con una semifrase en el que el intervalo descendente aporta un dejo de tristeza. Este efecto es inmediatamente contrastado por la aparición de saltos melódicos de la cuarta justa descendente que restablecen el clima festivo, seguidos por un intervalo de quinta justa descendente que aporta tranquilidad y satisfacción.

La siguiente sección es la *narratio*, cuyo propósito es la exposición de los hechos que motivan el discurso. La misma comienza en el compás 3 y presenta un movimiento melódico en *anábasis*. Se destaca el salto melódico de sexta mayor ascendente en el tercer tiempo del compás 3, que expresa fogosidad, para luego contrastar con un movimiento en *catábasis* constituido por una serie de tresillos de semicorcheas. Se presenta a continuación una *syncopatio* ascendente y el movimiento de *anábasis* se completa con un motivo puntillado para luego descender por grado conjunto nuevamente en *catábasis*. En los compases 5 y 6 la aparición de los silencios de semicorchea, seguidos por tres semicorcheas, se reiteran a

modo de *suspiratio*, aludiendo a episodios en los que se evoca un discurso alternado con pequeños suspiros. La figura en fusas finalmente conduce a la parte final de la sección, que, con movimiento de *catábasis*, lleva hasta la cadencia del compás 8. La presencia de una *abruptio*, es decir, una interrupción brusca del discurso, interrumpe la narración. Es importante destacar que el bajo desaparece por completo en el compás 7 y reaparece en el compás 8. Este accionar es reforzado con la aparición de una noema con la línea de la flauta. Un pequeño fragmento conduce a la *cadenza* indicada con una *fermata*, invitando a la improvisación por parte del ejecutante. La misma resuelve en la dominante de la tonalidad presentada, es decir, sol mayor. En el compás 8 se presenta nuevamente una *abruptio*, figura que, con su aparición, convoca al oyente a prestar atención nuevamente al pequeño gesto de noema que se produce a continuación y que conduce a una *cadenza* en el compás 9, donde culmina la sección narrativa.

En el compás 10 comienza la sección de *argumentatio*, es decir, la exposición de los argumentos, cuyo propósito es el de convencer y conmover a la audiencia. La finalidad de esta sección es la que se confrontan propuestas a fin de adherir a ellas o, por el contrario, rechazarlas, comienza con una proposición o *propositio* en sol mayor, tonalidad que evoca un afecto relacionado con la ternura, la alegría y la agudeza. En este caso las dos primeras características son las más adecuadas para describir esta sección. Una serie de pequeños episodios insinúan las tonalidades de la menor y luego fa mayor.

La tonalidad de la menor remite a un afecto dulce y tierno, mientras que la de fa mayor remite a un carácter complaciente y firme. No se puede hablar de modulaciones dada la brevedad de las secciones, cuyo objetivo es solo contrastar con el afecto principal de la pieza. La *propositio* comienza nuevamente con un salto de quinta justa (sol-re), que recupera el espíritu de alegría. La aparición de gesto de suspiro es apoyada por la aparición de la figura de *tímesis* o *sectio*, en la sección que abarca los compases 12, 13, 14 y 15. El gesto en *catábasis* por grado conjunto del compás 15 conduce a una sección en que la

marcha armónica procede estableciendo un círculo de quintas y presenta, así, una *gradatio* que va desde el *levare* al compás 16 y se extiende hasta la mitad del compás 17, a fin de arribar a una especie de coda de la sección *confutativa*, donde se refutan los argumentos presentados, y que culmina luego de una gran *catábasis* interrumpida por un salto de octava en el compás 19. En el compás 20 se produce la vuelta al a tonalidad de do mayor. El bajo reconduce a la tonalidad principal permitiendo reconocer un segundo exordio cuya función es convocar al oyente, retomando el afecto principal. En la sección de *confirmatio*, cuya función es confirmar los argumentos presentados, se destaca una *gradatio* en el compás 24 y luego un puente conector en el que, mediante el uso de la figura de *salti compositi*, se arriba a una segunda *cadenza* libre en la que se confirma y se establece do mayor como la tonalidad y el afecto principal del movimiento.



Imagen 1 – Facsímil *Sonata op. 1 n.º 1*, Anna Bon di Venezia, primer movimiento, Adagio, página 1

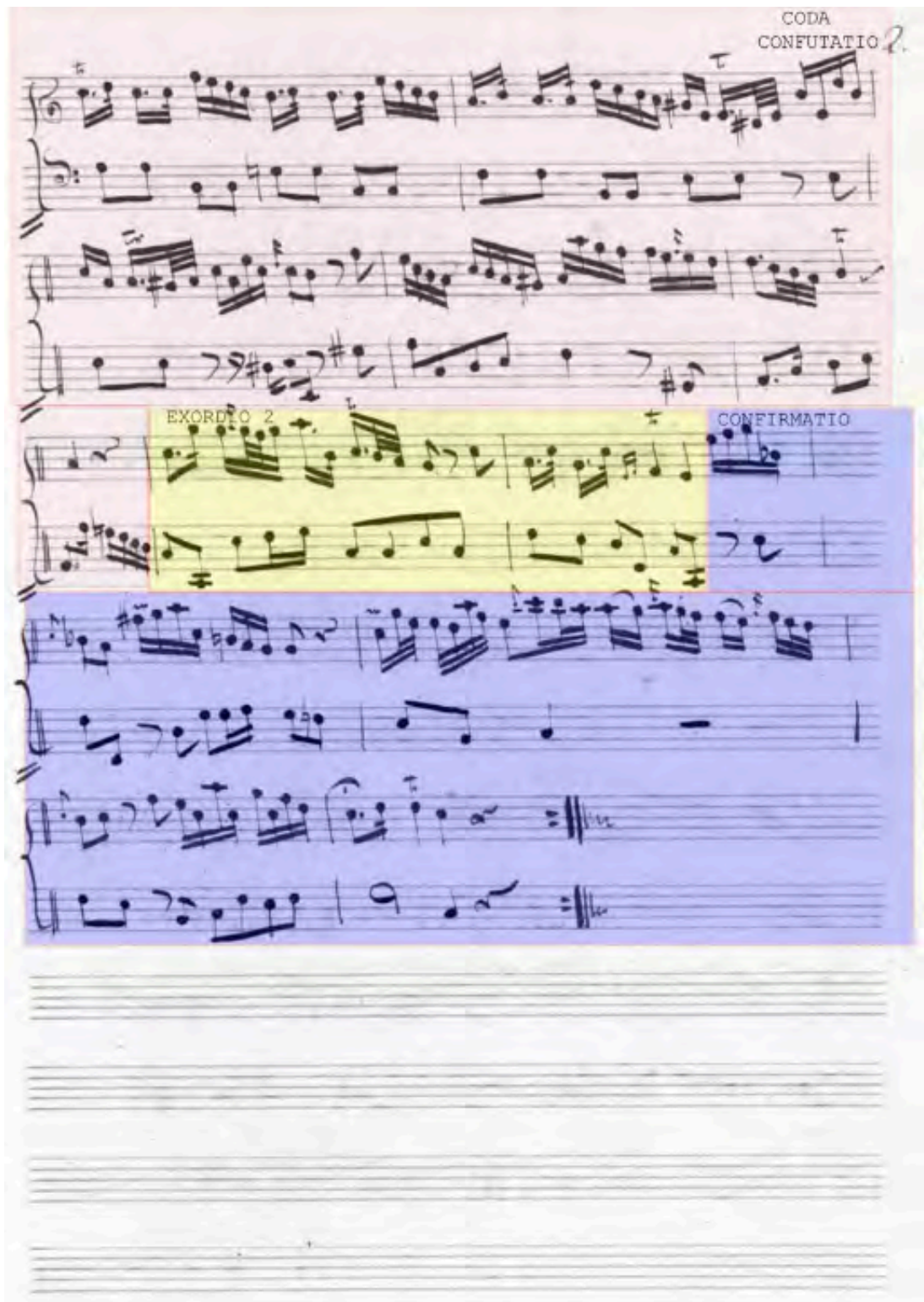


Imagen 2 – Facsímil *Sonata op. 1 n.º 1*, Anna Bon di Venezia, primer movimiento, Adagio, página 2

Segundo movimiento: *Allegro*. Presenta claramente dos secciones delimitadas por las barras de repetición. El movimiento comienza *in medias res*, es decir, sin exordio. Se trata, fundamentalmente, de una sección narrativa (*narratio*) en la que es frecuente la aparición de pequeñas *acciacaturas* que interrumpen el fluir de la melodía de la flauta, que presenta una estructura en la que la nota repetida es parte del esquema principal del diseño melódico. En el discurso, la aparición frecuente de la figura denominada *tímesis* o *sectio* ordena, delimitando el proceso narrativo (compases 1 al 5). La tonalidad es nuevamente do mayor. En el compás 6 el bajo marca el sutil cambio a sol mayor como nuevo centro tonal. Esto es logrado aplicando como mecanismo de acción el estructurar el discurso armónico para establecer la dominante, es decir, sol, como nueva tónica. En la voz de la flauta se destacan la figura de *syncopathio* en los compases 6 y 7 y la aparición de pequeños puentes que responden a tiratas en *anábasis* a fin de conectar y enfatizar la aparición de un salto de sexta descendente que realza un gesto de abatimiento. Este gesto se repite en todas las ocasiones luego de la figura de *tirata*. Es importante destacar que esto se presenta en tres ocasiones consecutivas a fin de reafirmar el gesto. Luego, la marcha melódica conformada por la figura denominada *salti compositi* conduce hacia el final de la sección narrativa, presentando una sección claramente conclusiva en la que se termina de establecer sol mayor como nueva tonalidad. La sección conclusiva finaliza con la aparición de *salti simplici* con movimiento en *catábasis* dando lugar así al final sección en el compás 14. El comportamiento del bajo presenta mayormente notas repetidas y saltos de octava.

Con el *levare* al compás 15 comienza la sección de *argumentatio* compuesta por la *propositio* que se presenta en sol mayor como tonalidad principal. El motivo de tercera menor descendente al inicio, al igual que en la *narratio*, instala un clima de moderada calma y alegría. La sección encuentra en la aparición de las frecuentes figuras de *sectio* o *tímesis* un modo de presentar y desarrollar la línea melódica de la flauta. Se da aquí una suerte de entretrejo entre la voz de la flauta y el bajo, en el que el recurso de *mímesis* o imitación es frecuente (compases 18 a 20). En un gesto de *anábasis*, que procede por grado conjunto, el

bajo conecta hacia la sección *confutativa*, que se despliega desde el compás 20 y culmina en el tercer tiempo del compás 27. Esta sección se trata básicamente de un pasaje secuencial cuya marcha armónica transcurre recorriendo el círculo de quintas y en el que el bajo presenta la nota repetida como diseño estructural frecuente. En el pasaje secuencial se emplea como recurso la *gradatio* o *climax*, cuyo objetivo es crear tensión en la línea melódica, exigiendo técnicamente al ejecutante, debido a la inexistencia de espacios para respirar. Este tipo de pasaje en la octava media del instrumento era uno de los recursos favoritos y que más disfrutaba Federico el Grande, ya que le proporcionaban la oportunidad de mostrar sus habilidades técnicas. El pasaje conformado rítmicamente por tresillos y semicorcheas procede por grado conjunto y el gesto de *catábasis* es distintivo. En el compás 25 se observa el uso del recurso de *palilogia*, es decir, de repetición inmediata de una estructura conformada por semicorcheas y que desemboca a una sección en tresillos, que posibilita la introducción de la tonalidad de la menor, otorgando así un giro a la sección, ya que provoca un cambio de afecto.

Con el *levare* al compás 27 y el diseño de tercera menor descendente ya utilizado anteriormente, comienza la sección de la *confirmatio*, en la que se vuelve a do mayor como tonalidad. Los dos primeros compases de esta sección tienen una función recapitulativa y presentan como figuras dominantes a nivel retórico la *mímesis* entre el bajo y la flauta y el *accentus* o *superjectio* en los motivos de la línea de la flauta.

La siguiente sección presenta una *digressio* con estructura secuencial interrumpida por una *abruptio* en el compás 33 y que conduce a la conclusión de esa sección en el compás 34. Finalmente, la *peroratio* va desde el compás 35 hasta el compás 37. Esta sección enfatiza mediante el recurso de *palilogia* el regreso y la confirmación de do mayor como afecto y tonalidad principal.



Imagen 3 – Facsímil *Sonata op. 1 n.º 1*, Anna Bon di Venezia, segundo movimiento, Allegro, página 3



Imagen 4 – Facsímil *Sonata op. 1 n.º 1*, Anna Bon di Venezia, segundo movimiento, Allegro, página 4

Tercer movimiento: *Presto*. Al igual que en los movimientos anteriores presenta dos secciones cuyos límites están señalizados por las barras de repetición. A nivel estructural y de complejidad compositiva, es el movimiento más simple de los tres que componen la obra.

La *dispositio* se despliega comenzando nuevamente por una sección narrativa que se inicia con un salto melódico de cuarta pequeña ascendente en la línea de la flauta que, según la descripción de Kirnberger, convoca a un afecto alegre que persiste como característica en el resto de la sección. La marcha melódica se desarrolla con saltos simples que proceden por grado conjunto intercalando algunos saltos de tercera. Es notorio el gesto de hipérbole en los compases 5 y 6 en que la melodía transgrede el ámbito esperado. El uso del recurso de *epizeuxis*, en el que se produce la repetición inmediata de la estructura melódica en la frase, contribuye a otorgar énfasis al discurso. A partir del compás 10 es frecuente el uso del recurso de nota repetida en la melodía a modo de anticipación. Allí, Anna Bon se dirige a sol mayor lentamente para luego confirmar una nueva sección en esta tonalidad. En los compases 16, 18 y 20 vuelve a emplear la secuenciación como recurso y la aparición de la figura de *tímesis* o *sectio* se vuelve un rasgo relevante. La frecuente aparición de *acciacaturas* dan identidad al motivo melódico que se repite con frecuencia. La sección culmina con un gesto en *catábasis* por grado conjunto que se produce luego de un salto melódico de octava con el que termina de confirmar el afecto alegre de la sección. A partir del *levare* al compás 24 da comienzo la sección argumentativa, comenzando por la *propositio*, que se presenta en sol mayor y que mediante el uso de la figura de *auxesis* logra un incremento de tensión. Este recurso se presenta también en forma secuencial a continuación y es conocido como *mímesis* o *imitatio*, ya que encontramos una imitación estricta en otro grado de la escala. Hacia el compás 28 comienza a hacerse presente la tendencia a la menor como tonalidad que obra a modo de *contrafecto* y que conduce hacia el compás 40 en el que la compositora utiliza nuevamente el círculo de quintas como

recurso para encaminar el discurso a la sección de *confutatio*, que comienza en el *levare* al compás 45.

En esta sección, los compases 47 y 48 presentan en la línea melódica saltos de sexta, cuarta, quinta y séptima descendente que contrastan con la marcha por saltos simples que se presentaba anteriormente. La sección *confutativa* transcurre enteramente en la menor, tonalidad establecida como *contrafecto* (tierno, dulce, plañidero). En el compás 55, con la aparición de corcheas por grado conjunto y en movimiento de *catábasis* a modo de puente conector, se da paso a la sección de *confirmatio* en la que se regresa a do mayor como tonalidad, reafirmando así el afecto principal de la pieza. Podemos considerar una sección de *digressio* comprendida entre el segundo tiempo del compás 66 hasta el segundo tiempo del compás 76 (ver marcación en la partitura), para luego cerrar el movimiento con una sección de *peroratio* en do mayor en la que se destaca nuevamente como figuras retóricas dominantes la *sectio* o *tímesis* y el uso del *accentus*.



Imagen 5 – Facsímil *Sonata op. 1 n.º 1*, Anna Bon di Venezia, tercer movimiento, Presto, página 5

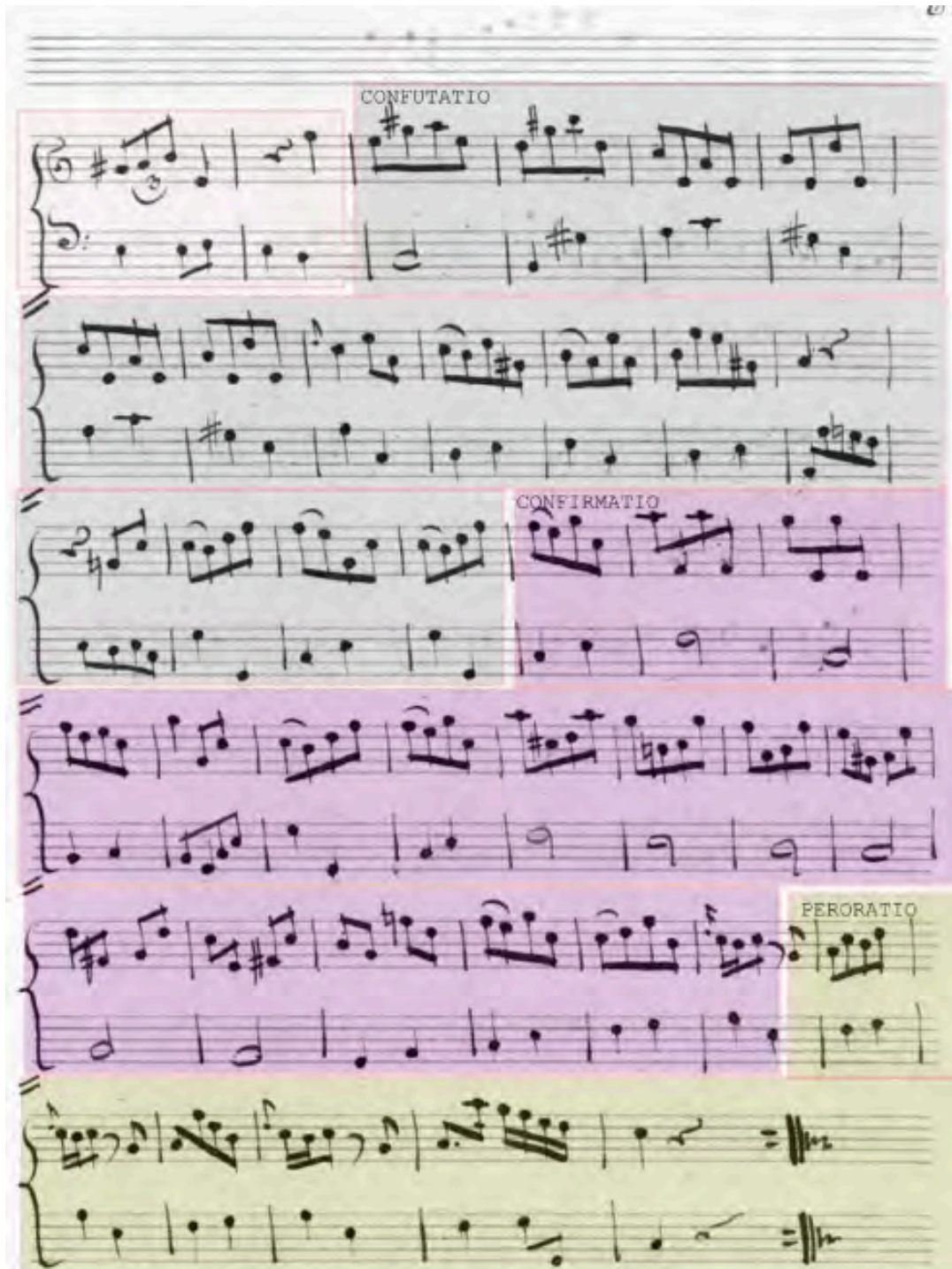


Imagen 6 – Facsímil *Sonata op. 1 n.º 1*, Anna Bon di Venezia, tercer movimiento Presto, página 6

CONCLUSIONES

Podemos situar esta sonata en un período de transición entre lo que se conoce como barroco tardío y el comienzo del clasicismo. Soy consciente de que hablar de periodización en las artes no es del todo correcto y presenta una visión evolutiva limitante y sesgada. Mi intención al mencionar este aspecto es simplemente ubicar la obra y a su compositora dentro de un contexto y un marco de referencia, donde cobran sentido ciertos aspectos y características que he podido observar y que detallo a continuación:

- La sonata consta de tres movimientos contrastantes: *Adagio-Allegro-Presto*. En cada movimiento es posible observar dos secciones claramente diferenciadas. La primera sección, (A), comienza siempre en la tonalidad principal para terminar en la tonalidad dominante y la segunda sección, (B), comienza en la tonalidad dominante para finalizar en la tonalidad principal. La *dispositio* o disposición de los argumentos se despliega atravesando ambas secciones. Casi no existen *exordios* o *proemios*, solo en el primer movimiento he identificado su existencia (aunque breve) y con posibilidad de ser integrado a la sección narrativa.
- La sección de la *narratio* o narración es la forma habitual, elegida por la compositora para comenzar cada movimiento.
- En los tres movimientos se observa el mismo accionar al momento de plantear la *dispositio*: una *narratio* que comienza en do mayor y cuyo final se encuentra en sol mayor. Una sección argumentativa, donde la *propositio* o proposición de argumentos se encuentra en sol mayor con episodios breves en las tonalidades de la menor y fa mayor funcionando como *contrafectos* al afecto principal de la pieza. Sería arriesgado hablar de modulación bien establecida o concreta, ya que se trata de pequeños episodios que, como ya dije,

aportan otros afectos a modo de contraste. En la sección *confutativa* que tiene por objeto confrontar los argumentos expuestos, la compositora hace uso frecuente del recurso de elaborar armónicamente un recorrido que procede por círculo de quintas y en el que identificamos con claridad el uso de la secuencia como recurso recurrente en la estructuración de motivos que componen cada movimiento.

- La sección de la *confirmatio* o confirmación de los argumentos expuestos se encuentra siempre en do mayor. En el caso del primer movimiento hay episodios de enlace o puente, cuya estructura conduce a una *cadenza* libre que permite y obliga al ejecutante a reconfirmar el afecto principal.
- En el caso del segundo y tercer movimiento en esta sección encontramos algunas digresiones que conducen al epílogo o *peroratio*, marcando el final de cada movimiento.
- Las figuras que mencionaré a continuación son utilizadas como recursos retóricos para intensificar las intenciones de la compositora en el discurso. Estas se repiten en el transcurrir de los tres movimientos con similar comportamiento. Podemos mencionar: *mimesis* (repetición o imitación), *tímesis* o *sectio* (interrupción o fragmentación de la línea melódica mediante el uso de silencios), *syncopathio* o *ligatura* (suspensión en la que se resuelve una disonancia), *gradatio* o *climax*, (ascenso gradual de alturas que generan intensidad en el discurso), *accentus* o *superjectio* (nota anterior o posterior superior o inferior generalmente añadida a la nota escrita por el ejecutante), *acciacatura* (nota adicional disonante superior o inferior añadida al acorde principal que es luego resuelta armónicamente), *anticipatio* (anticipación) y *salti composti* (saltos melódicos que no proceden por grado conjunto).
- En la propuesta de la línea melódica a cargo de la flauta es frecuente proceder combinando grados conjuntos con *salti composti*, así como el recurso de variar rítmicamente los diseños principales una vez presentados. La ornamentación, observando el

estilo, es posible, haciéndose muy necesaria para sostener el interés en el tercer movimiento de la obra dada la simpleza que presenta tanto en la construcción como a nivel motivico, donde la reiteración es frecuente.

- Por último, encuentro la obra analizada situada en un momento de transición, como ya he mencionado anteriormente, entre un barroco tardío y un incipiente clasicismo. El hecho de estructurar la sonata en tres movimientos y no cuatro y la aparición de episodios que se oponen al afecto principal me llevan a ubicarla cercana el estilo sensible o *Empfindsamer Stil*, donde el cambio de paradigma con respecto a la estética de años anteriores se acentúa, dando como resultante una textura más ligera o despojada, cuyo bajo presenta opciones diversas al momento de la ejecución. Resulta claro aquí que el buen continuo resultará más allá de la opción elegida, aquel que sin resultar protagónico brinde el soporte adecuado a la línea de la flauta.

Se trata de una obra de juventud. Su trabajo combina tradiciones de su época explorando formas de hacer con una nueva estética que marca el cambio de paradigma. Resulta claro que su objetivo está vinculado al intento de acercarse con su composición al gusto musical de Federico el Grande.

Me parece interesante mencionar que, si bien Anna Bon escribe su obra teniendo en cuenta el canon dominante, encuentra hábilmente la manera de no oponerse a él en forma radical y al mismo tiempo plasmar su propio gesto compositivo.

Como intérprete que se ocupa de este período, creo importante destacar que este tipo de material, en apariencia simple, presenta un doble desafío, ya que exige poner todos los recursos disponibles al servicio de la *praxis* interpretativa, con la exigencia de convertirse en un buen embajador del material abordado. El *actio*, es decir, el momento de interpretación y ejecución, es un aspecto fundamental.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abromeit, K. (1985). *A Profile of Anna Bon, 18th Century Venetian Composer*. Lawrence University Honors Projects.

Bon di Venezia, A. (ca. 1760). *6 Sonate per il Flauto Traversiere, Anna Bon di Venezia, Manuscript*, n.d., Det Kongelige Bibliotek, Copenhagen (DK-Kk): mu 6210.2526.

López Cano, R. (2000). *Música y retórica en el Barroco*. Universidad Autónoma de México.

Pérsico, G. (2009). Música, retórica y comunicación: esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta travesera de George Philipp Telemann. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. UCA, XXIII (23), 275-313.

Quantz, J. J. (1752). *On Playing de Flute* (Reilly, E. (ed.); 2.ª ed. 1985). Faber & Faber.

Tarling, J. (2004). *The weapons of Rhetoric / a guide for musicians and audiences*. Hertfordshire, Corda Music Publications.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Creatividad y memoria desde expresión corporal

Susana Goñi (Universidad Nacional de las Artes)
Florencia Chidichimo (Universidad Nacional de las Artes)
María Florencia Ciliberto (Universidad Nacional de las Artes)
Ayelén Costa (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Reflexionaremos sobre la creación en tanto principio o fenómeno que como fuerza elemental nos sustenta, impulsa y potencia en nuestra naturaleza humana de movernos y accionar en relación con las cosas, con uno mismo, con los otros y con el mundo que nos rodea. Creamos universos expresando nuestras singularidades, no es algo fuera de lo propio, crear es una característica de toda persona y este principio es clave en Expresión Corporal (EC) como potencia de transformación. Dado que crear es el impulso-motor de nuestros desarrollos personales, sociales, científicos y técnicos, nos propusimos investigar desde distintos ángulos este proceso constitutivo de la Expresión Corporal. Tomaremos para esto el video-danza *Tomar el cielo por asalto*, creación de Florencia Chidichimo con la interpretación de integrantes del equipo. Esta obra aborda el cuerpo como el mapa de nuestra propia identidad, como el archivo de la memoria individual y colectiva encarnada en seis mujeres que toman el cielo por asalto y encuentran la verdadera forma de nombrarse en una danza común. Así, en este ritual, disipan injusticias y alumbran las historias ocultas, silenciadas porque la muerte no pudo con ellas.

Esta investigación nos puso en la perspectiva de un nuevo ordenamiento de las cosas para transformar a la realidad, a la que, como configuración existencial, podemos modificar,

aunque parezca difícil a veces. Lo que deseamos transformar desde nuestro hacer es aquello que aparece en la desigualdad, en lo no democrático, en lo no integrador.

Palabras clave: Proceso Creativo, Memoria, Identidad, Justicia

Creatividad y memoria desde Expresión Corporal

PROCESO COGNITIVO

En el marco de una investigación acreditada en la Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes del Movimiento, denominada *Exploraciones acerca del proceso creativo. Pasos procedimentales hacia una obra coreográfica y sus relaciones con los procesos cognitivos* —con dirección de María Susana Goñi—, hemos relacionado los procesos cognitivos básicos (sensación, percepción, memoria, atención) y superiores (pensamiento, lenguaje) con los pasos que damos en los caminos creativos hacia una obra coreográfica desde nuestro campo de estudios: la Expresión Corporal. Tomando como unidad de análisis la obra *Tomar el cielo por asalto*, de Florencia Chidichimo, hemos puesto a la luz ciertos contenidos y temas centrales. Básicamente aquí diremos acerca de estos procesos que hemos investigado —los cognitivos— que son las operaciones mentales que realiza el cerebro para procesar información. Mediante estas operaciones, el cerebro trabaja con la información que lo rodea, la almacena y la analiza para tomar las decisiones correspondientes y la cognición, por ende, es la facultad de todo ser vivo y de nosotros como personas-sujetos para procesar información a partir de la percepción, el conocimiento adquirido y las características subjetivas que permiten valorar la información. La memoria, como asunto central en este desarrollo en particular, ejerce un papel fundamental en la cognición puesto que permite mantener en el sistema la información percibida previamente

y trabajar con ella tanto a corto como largo plazo. Dentro de la memoria podemos encontrar la declarativa (dentro de la cual encontramos la autobiográfica) y la no declarativa (como por ejemplo la memoria procedimental). También forma parte de ella la memoria de trabajo, elemento fundamental que nos permite trabajar con la información reunida en la actualidad o recuperar elementos de la memoria a largo plazo. El sentido social y simbólico que tiene la memoria como categoría es, en todo caso, el hecho que nos convoca a esta relación directa, que nos dispuso al proceso de desarrollo de una obra coreográfica.

TOMAR EL CIELO POR ASALTO. PROCESO CREATIVO

Describir el proceso creativo de una obra sugiere que analicemos distintas esferas de producción, momentos de organización y concreción del mismo; es por eso que a partir del video-danza *Tomar el cielo por asalto* se pensarán estos atravesamientos.

La primera instancia a tener en cuenta es la gestación de la idea que dio origen a esta obra. Ante el pedido de producir una traducción del cuento de Jorge Luis Borges “La Biblioteca de Babel” al lenguaje del movimiento en el Posgrado Tendencias Contemporáneas de la Danza, de la Universidad Nacional de la Artes, se despliega la propuesta de construir un hexágono con seis intérpretes acostadas en el piso que, a la vez, por momentos, corporizarían en secuencias de movimientos, sobre cada vértice de esta figura geométrica, los seis libros que Borges describe en el cuento y que organiza en “anaqueles hexagonales”. Cada intérprete construye su secuencia de más o menos dos minutos a partir de un proceso sensorial apelando a sus propias imágenes ante la lectura del texto, con la imagen de “cuerpos libros”. El día de la primera filmación se dispuso el hexágono con los cuerpos acostados en el piso, cada una sucesivamente realizó su trabajo corporal a la vez que se les iba pidiendo distintas velocidades y detenciones al hacerlo. En el momento de la edición se sumaron audios grabados por la creadora de la propuesta, que incluían la descripción de cada libro que aparece en el cuento de Borges, más un epílogo y un prólogo tomados del texto

literario, que permitían darle contexto de sentido al trabajo. Este video se transformó en el boceto de la obra definitiva.

En el segundo momento surgió la necesidad de construir un video-danza en el cual se entramaron el lenguaje del movimiento y el audiovisual, que dio lugar, así, en el vínculo entre ambos códigos creativos, a una obra. Para construir esta idea se pensó que las intérpretes, vestidas de blanco, desarrollarían sus secuencias en los vértices del hexágono delimitado por los cuerpos acostados, también en un espacio blanco, entonces la imagen transmutó: el movimiento ocurría como si estuvieran en el cielo, entre nubes, y así apareció el título definitivo de la obra, *Tomar el cielo por asalto*, a partir de la idea de esos seis cuerpos ocupando este sitio casi impoluto que tenía la pretensión de evocar el cielo; pero además, dicho título encontró significado en la frase escrita por Marx⁵⁹ y utilizada por sus seguidores como elemento simbólico de lucha contra el sistema desigual e injusto. De esta forma, todas estas resignificaciones provocan la transformación de la figura hexagonal en una “ronda” y los cuerpos vestido de blanco mutan a “cuerpos pañuelos blancos”, estos nuevos significantes (ronda⁶⁰ y pañuelos blancos⁶¹) enmarcan la obra tomando elementos representativos de un determinado contexto social, político e histórico, agregando una nueva capa de significación al proceso, que había comenzado a partir del cuento de Borges,

⁵⁹ “La frase *el cielo por asalto* es la más hermosa que escribió Karl Marx. ‘Estos parisienses que toman el cielo por asalto...’. [...] Está en una carta que le escribí a su amigo Kugelman, desde Londres, el 12 de abril de 1871. Apesta para el paladar de los anticomunistas. Es una frase subversiva. Tomar el cielo por asalto es apoderarse del poder de la sociedad burguesa, es ponerlo en manos del proletariado y, desde ahí, partir en busca de una sociedad más justa, sin desigualdades. Como la esencia del capitalismo es la desigualdad, tomar el cielo por asalto es quebrar su lógica y trastrocarla por otra que proponga la igualdad entre los hombres. La política, la jurídica y la económica. “El cielo” es la sociedad capitalista porque esta siempre se ha postulado como “lo mejor”. O lo “menos malo”. O, de todos los mundos posibles, como postulaba Leibniz y lo burlaba Voltaire, el mejor de todos, el que Dios nos ha cedido generosamente luego de haber analizado a los otros y descubrir que este, el nuestro, es el superior y entregárnoslo. Tomar “el cielo por asalto” es adueñarse de él. Hacerlo propio. Ahora, el cielo es nuestro” (Feinman, 19 de abril de 2009).

⁶⁰ Remite a las rondas alrededor de Pirámide de la Plaza de Mayo, que las Madres de Plaza de Mayo realizan desde el 30 de abril de 1977 todos los jueves patentizando la búsqueda de sus seres queridos, siendo un símbolo de resistencia y de ejercicio permanente de la Memoria Colectiva.

⁶¹ Las Madres de Plaza de Mayo utilizan como elemento identificador un “pañuelo blanco” donde bordan o imprimen el nombre y fecha de desaparición de sus hijos o la leyenda “aparición con vida”.

pero que ahora encontraba un anclaje epistemológico en el proceso de Memoria, Verdad y Justicia que encarnan las Madres de Plaza de Mayo con sus pañuelos blancos y las rondas alrededor de la Pirámide de Mayo, que todos los jueves siguen realizando, aún hoy, como ritual que simboliza resistencia, lucha y búsqueda permanente de sus hijos desaparecidos en la última dictadura cívico-militar. Frente a estos cambios en la estética y fundamento de la obra, al momento de observar el material filmado, la coreógrafa tomó la última decisión que completaría el sentido del video-danza: escribió pequeños textos que acompañarían cada secuencia de movimientos, inspirados en lo que cada intérprete había producido, donde el texto de Borges ya no estaría literalmente, sino más bien como sustrato del trabajo corporal y en consonancia con la imagen filmada.

De esta manera, al abordar el proceso creativo, se desplegó también el proceso cognitivo, ya que el primero es uno de los procesos superiores del segundo, al atravesarse y funcionar como andamiaje de la obra; paralelamente, también se abordaron procesos básicos de la cognición: la senso-percepción como fundamento de la creación individual de las secuencias y del encuentro en un mismo espacio determinado por la configuración del hexágono de cuerpos, la memoria para poder recuperar las veces que sean necesarias las secuencias para su repetición y modificación de la velocidad o la suspensión de las mismas para dar lugar a diferentes pausas colectivas.



Imagen 1 – Imagen del video-danza *Tomar el cielo por asalto*, obra presentada y analizada en la ponencia

La propuesta de construcción de la obra motivó a cada intérprete (entendiendo a la motivación como otro de los procesos básicos del Proceso Cognitivo) porque las convocó la propuesta de corporizar textos literarios, pero además la interpretación traía aparejada la posibilidad de coreografiar su propio estar en la obra, transformándolas en intérpretes-coreógrafas, rol que les otorgaba compromiso y versatilidad con el proceso creativo de la obra. Por otro lado, la posibilidad de improvisar sensorialmente hasta determinar su composición personal las convocó desde su formación profesional, ya que cada una de ellas abordó la fiscalidad escénica desde un entrenamiento propio del lenguaje de la Expresión Corporal, donde improvisación y composición se imbrican desde lo sensible para lograr conformar un todo grupal. A su vez, el rol de creación y composición general asumió el desafío de entamar los trabajos personales respetando su propia identidad en función de la construcción de la obra, a partir de la sumatoria y de su potencia, resignificándose en relación.

Al manejar un código corporal común fue sencillo y profundo que intérprete y coreógrafa se encontraran en, como define Ken Robinson, una “zona”⁶² común de experiencia como parte de una “tribu”⁶³ que comparte una cosmovisión del proceso creativo desde el lenguaje del movimiento. Es así que “vocaciones”⁶⁴, “capacidades”⁶⁵ de todos los integrantes se pusieron en disposición de la búsqueda creativa que emergía como una “oportunidad”⁶⁶, mientras que nuestra “actitud”⁶⁷ prepositiva hacía que *Tomar el cielo por asalto* se materializara en ese espacio de encuentro blanco, casi transparente, como un cielo tomado por cuerpos que, muy personalmente, transitaron el camino de la construcción colectiva que, a partir del montaje como dispositivo, precipitaba en obra.

ESTRUCTURA DE LA OBRA

La obra se construye a partir de seis secuencias corporales, creadas por cada una de las intérpretes a partir de un texto sugerido por la directora/coreógrafa, relacionadas en movimiento y en quietud a partir de una forma espacial determinante que es un hexágono formado por cuerpos acostados en el piso en quietud. Esta forma de producción, que respeta las posibilidades creativas de cada intérprete para construir su propia secuencia de

⁶² Ken Robinson lo define como “el punto de encuentro entre las aptitudes naturales y las inclinaciones personales [...] cuando las personas están en su elemento establecen contacto con algo fundamental para su sentido de la identidad” (2020, p. 44). “Estar en la zona es estar en lo más profundo del elemento [...] nos perdemos en la experiencia”.

⁶³ “Las tribus son círculos de influencia que pueden tomar muchas formas... Cuando las tribus se concentran en un mismo lugar, las oportunidades de que se produzcan una inspiración mutua pueden ser intensas” (Robinson, 2020, p. 166).

⁶⁴ En el apartado que define ‘vocación’ en el libro *El elemento*, Robinson dice “Las personas que están en su elemento encuentran gran deleite y placer en lo que hacen” (2020, p. 47).

⁶⁵ “Capacidad es la facilidad natural para hacer una cosa; es una percepción intuitiva o una comprensión de qué es algo, cómo funciona y cómo utilizarlo” (Robinson, 2020, p. 45).

⁶⁶ Respecto de la posibilidad de desarrollar tu vocación y capacidad, Robinson dice “si no se dan las oportunidades adecuadas es posible que nunca llegues a saber cuáles son tus aptitudes...” (Robinson, 2020, p. 49).

⁶⁷ “Actitud es la perspectiva personal que tenemos de nosotros mismos y de nuestras circunstancias: el ángulo desde el que miramos las cosas, nuestra disposición; es el punto de vista emocional” (Robinson, 2020, p. 48).

movimiento en relación con el espacio, con un texto determinado y con los otros cuerpos, encuentra un correlato con el pensamiento de Foucault, Derrida, Deleuze y Guattari que Lepecki toma y sintetiza como “... una filosofía que entiende el cuerpo no como una entidad autónoma y cerrada, sino como un sistema abierto y dinámico de intercambio, que produce constantemente modos de sometimiento y control así como de resistencia y devenires” (2008, pp. 20-21). Es así que la acción de cada intérprete, creada en forma individual al ponerse en relación en un tiempo/espacio compartido, genera un significado colectivo contenido y determinado por una forma externa (hexágono) que enmarca y encuadra en esta nueva significación grupal a esos cuerpos que solos, autónoma y cerradamente en movimiento/quietud, nunca lo hubieran tenido.

MODO DE REPRESENTACIÓN

La obra presenta características imitativas dentro de una organización narrativa reflexiva⁶⁸. El carácter imitativo se puede observar cuando los cuerpos acostados en quietud conforman una forma geométrica determinada (hexágono), pero ocurre dentro de una estructura de carácter reflexivo en general en cuanto a las secuencias de movimiento de las intérpretes, que son las que sostienen la acción. Estas secuencias se conforman a partir de cuerpos que construyen la quietud/movimiento a través de un proceso sensorial⁶⁹ que apela a la significación, historia y emocionalidad de cada intérprete y que, además, las invita a relacionarse dentro una organización corporal precisa y determinada. El elemento imitativo (hexágono corporal) funciona como el que comienza y culmina las escenas que son parte de un todo corporal organizado.

⁶⁸ “La imitación puede tener lugar dentro de la estructura narrativa de la reflexión...” (Leigh Foster, 1986, p. 9).

⁶⁹ “La Sensorialidad es el aparato por el cual recibimos toda la información y asignamos significado luego tras la experiencia vivida. Al impacto —experiencia— que recibimos desde un orden sensorial le asignamos sentido y valor personal” (Goñi, 2019, p. 53).

[...] mujeres se mueven y se tocan como cuerpos en movimiento. No se aproximan unos a los otros como objetos concretos, tampoco muestran una necesidad de comunicarse algún pensamiento o emoción. Son simplemente gente alerta, sensible, moviéndose. A diferencia de la representación reflexiva que se da en el ballet clásico, sin embargo, la representación reflexiva aquí no involucra una ejecución virtuosa de la forma y línea del movimiento. A pesar de que puedan representar brillantemente secuencias complejas de movimiento, los bailarines no muestran tanto las formas como la elaboración corporal de la organización física (Leigh Foster, 1986, p. 9).

LA TRAMA SONORA

El sonido se fue definiendo entre el texto/palabra, la música y el silencio. El texto presenta la acción, la precipita, sucede a su lado y ocurre tanto en el movimiento como en la quietud, mientras que la música acompaña los diferentes climas que propone la acción: presentación de cada secuencia en sucesión, superposición de segmentos de cada secuencia, y final a modo de epílogo. Así, silencio, palabra, música conversan con el movimiento y la quietud.

CONCLUSIONES

Desde una mirada de “lo Existencial” como filosofía que se nos torna una categoría de estudio y como seres bio-psico-sociales, podemos decir que existimos porque creamos y creamos para existir: mejor, más tiempo, más “felices”, como búsqueda que requiere ribetes que no son sencillos de detallar llanamente, sino que debemos ponerlos en cuestión como problema que revisamos. Lo fenomenológico, existencial y humano del crear inscribe a esta capacidad en nuestros procesos concretos en una variable de Danza (Expresión Corporal en este caso), la que proponemos profunda y como habilidad de expresarnos para una acción política de crear culturas más justas, nuevas técnicas y nuevas herramientas para desarrollarnos como sujetos en un mundo cambiante. El poder de dejar huellas de algún modo para generaciones futuras y para nosotros mismos es un fin que proponemos

atravesados por el arte singular de generar memorias las que “ponemos en danza”. Que el ser seres conscientes —desde una percepción ampliada—, atravesados por el arte de movernos y danzarnos, nos haga ser de verdad más integradores en todos los asuntos posibles. El cuerpo es al fin el territorio práctico de la existencia y proponemos a la memoria como un hecho tangible que en las obras coreográficas cobra dimensión que podemos compartir y poner a la luz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Chidichimo, F. (12 de octubre de 2023). *Tomar el cielo por asalto*. Recuperado el 10 de noviembre de 2023. <https://youtu.be/neat5B2ZaZg?si=nbUPujSiXWZvoRor>

Chidichimo, F., Costa, A. y Ciliberto, F. (12 de octubre de 2023). Proceso Creativo Investigación. Conversatorio de *Tomar el cielo por asalto*. Recuperado el 10 de noviembre de 23. <https://youtu.be/MijC5gX7DL8?si=W6DljdZGWjgEoafN>

De Bono, E. (2021). *El pensamiento lateral*. Paidós.

Feinman, J. P. (19 de abril de 2009). Peronismo. Filosofía política de una obstinación argentina. La plaza del 25: el cielo por asalto, Suplemento de *Página12*.

Goñi, S. (2019). *Sensopercepción. Proceso desde y hacia la Expresión Corporal*. El Bodegón.

Goñi, S. (2022). *Comunicación. Proceso desde y hacia la Expresión Corporal*. El Bodegón.

Leigh Foster, S. (1986). Cap. 2: Leyendo la coreografía: componiendo danzas. *Leyendo a la danza. Cuerpos y temas en la danza contemporánea*. University of California Press.

(Traducción de Susana Tambutti y María Martha Gigena).

Lepecki, A. (2008). Introducción. La ontología política del movimiento. *Agotar la danza. Performance y política de movimiento*. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares y Centro Coreográfico Galego. 13-43.

Reggiani, S. (1 de noviembre de 2023). Entrevista. Recuperado el 10/11/23

https://youtu.be/de93ot9EB_Y?si=8BMYIQ1BZrY0OLg4

Robinson, K. (2020). *El elemento*. Penguin Random House.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

La Sensopercepción como práctica poético-política de la Presencia

Raquel Guido (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: El control social de los cuerpos en nuestra cultura promueve un enmudecimiento del cuerpo. Nos tapa de estímulos groseros y nos deja impedidxs de adentrarnos en percepciones sutiles de nosotrxs mismxs, de los cuerpos que somos, del de lxs otrxs y del mundo. Sabemos que esto no es azar. Responde a un orden hegemónico, patriarcal y racionalista, que inscribe en los cuerpos sus normas, sus representaciones a través de sus prácticas con la misión de sujetarnos a ese orden, situación en la que el cuerpo se convierte en territorio en disputa.

Palabras clave: Corporeidad; Sensorialidad; Sensopercepción; Poética; Subjetividad; Disidencias contrahegemónicas.

Introducción

Los modos de vivir en la cotidianidad nos imponen unas temporalidades acotadas, unas energías, unas tensiones; nos asignan roles que encarnan en nuestros gestos, posturas, actitudes, movimientos, tensiones... Se inscriben en hábitos corporales signados por las marcas de clase, etnia y género y sucede en nosotrxs sin que nos demos cuenta. Los reproducimos sin verlos. No los vemos porque no estamos presentes. La clave de esta reproducción sin conciencia es el borramiento ritualizado del cuerpo. Ante esta situación, la propuesta de las prácticas corporales sensibles que nos llevan a volvernos seres más sensoriales implica introducirnos en una pausa, una demora, saliéndonos de la aceleración de la temporalidad cotidiana, para experimentar sensorialmente nuestro *ser y estar en el mundo* del que nos hablaba Merleau-Ponty, lo cual nos permite una ruptura con esa continuidad de adormecimiento y ausencia, en la que somos, hacemos, sentimos... sin darnos cuenta... disciplinados, dentro del orden establecido, obedientes.

Entonces, el acto de estar presentes sensorialmente, conectadxs con el aquí y ahora, en estado de arte, bien podría ser entendido como un acto de desobediencia sensorial y poética.

LA RENOVACIÓN DE LOS ENTRENAMIENTOS EN LAS ARTES DEL MOVIMIENTO

El control social de los cuerpos en nuestra cultura promueve un enmudecimiento del cuerpo. Nos tapa de estímulos groseros y nos deja impedidxs de adentrarnos en percepciones sutiles de nosotrxs mismxs, de los cuerpos que somos, del de lxs otrxs y del mundo. Sabemos que esto no es azar. Responde a un orden hegemónico, patriarcal y racionalista, capitalista, que inscribe en los cuerpos sus normas, sus valores y

representaciones a través de sus prácticas, cuya misión es sujetarnos a ese orden; situación en la que el cuerpo se convierte en territorio en disputa.

Frente al modelo racionalista, dualista, que valoriza y prioriza procesos intelectuales y abstracciones y desvaloriza experiencias afectivas, emocionales, sensoriales y corporales, proponer condiciones de experiencia, a través de nuestras prácticas, que promuevan una experiencia sensorial de sí mismos y del mundo, revalorizando y jerarquizando la experiencia como sustento fundante de todo pensamiento, implica poner en tensión los viejos paradigmas, encarnando nuevos modos de ser y estar en el mundo, poniendo en crisis modos de existencia, de producción de conocimiento y de producción artística.

El cuerpo, entonces, toma visibilización y presencia como herramienta poética de ruptura. Volvernos seres más sensoriales es una forma de resistencia a los modelos dominantes que promueven un borramiento ritualizado del cuerpo como herramienta que facilita la eficacia del disciplinamiento.

Entonces, resulta una revuelta esta búsqueda renovada de la experiencia sensorial, perceptiva del cuerpo, que nos permite saborear al mundo y a nosotrxs mismxs. Cuerpos sensibles toman otros caminos, producen otros interrogantes. No se dejan disciplinar ni esclavizar. Desobedientes, priorizan la vitalidad del placer como potencia.

Las técnicas de entrenamiento sobre el cuerpo transmiten concepciones de mundo, de ser humano; responden a paradigmas hegemónicos que coexisten con paradigmas contrahegemónicos en una lucha de tensiones entre lo instituido y lo instituyente.

La Sensopercepción como técnica de base de la Expresión Corporal —para los despliegues motrices, expresivos, poéticos y creativos— es una técnica sensorial para la danza y también un camino de deconstrucción, tanto subjetiva como sociocultural, en el que estamos inmersxs.

La Expresión Corporal es una práctica dentro de la Danza que promueve una cierta actitud al bailar y un modo diferente de entrenar al cuerpo a partir de la Presencia, en el aquí y ahora. Es una danza centrada en las percepciones corporales y en la improvisación como método, tanto para los despliegues motores como para los expresivos, poéticos, lúdicos y creativos.

LA EXPRESIÓN CORPORAL CREA SU PROPIA TÉCNICA: LA SENSOPERCEPCIÓN

Intervenir sobre la percepción no es un hecho ingenuo, ya que es a través de la percepción —que supera lo meramente neurofisiológico y es entendida como interpretación de estímulos y construcción de significados— que nos interpretamos a nosotrxs mismxs, al mundo, a la realidad.

Existe una política de la percepción y un régimen de lo sensible que legitiman nuestras experiencias y nos dan un marco de interpretación; construyendo cada cultura, cada sociedad, cada tiempo histórico, diversos modelos sensoriales que regulan nuestra experiencia sensorial y su significación. Y esto también es un hecho que contiene una fuerte dimensión política si pensamos en la sujeción de los cuerpos que el modelo del logos racional de Occidente propone o impone como modelo único e inscribe su orden en los cuerpos en los procesos de socialización, primaria y secundaria.

En nuestra cultura, en la vida cotidiana, la experiencia sensorial es silenciada, tapada por el lenguaje, el pensamiento y la racionalidad, entrenando —desde nuestras tempranas etapas escolares en más—, desarrollando y priorizando solamente los aspectos mentales de un sujeto así disociado.

La propuesta es habitar el espacio corporal, no solo como un espacio tridimensional que contiene músculos, huesos, cavidades, órganos, es decir, un espacio anatómico, orgánico, sino como *espesor corporal*, abordando de esta manera el cuerpo poético. No se trata solo

de la conciencia anatómica, sino de un habitar el espesor corporal con presencia en el presente. Se trata de demorarse en la experiencia de ser.

No es lo mismo “experimentar el cuerpo” en el mundo que “concientizar la anatomía”. En un caso, solo se aborda el organismo, en el otro, el cuerpo. Y solo el cuerpo despliega poética en el movimiento, el gesto, la postura, la actitud, manifestándose como un flujo de tensiones y energías que suceden dentro del espesor corporal, deviniendo en configuraciones azarosas, espontáneas y provisorias.

Solo el cuerpo es poético. El organismo no lo es.

El organismo es la estructura material, biológica, propia de la especie, neutro y universal. Es lo dado por la naturaleza y se transmite por herencia genética.

El cuerpo, en cambio, es una construcción sociocultural, histórica, política, afectiva y vincular, habla de la persona y se construyen al mismo tiempo.

Ubicarse en el espesor corporal implica *habitar* el espacio corporal, no solo concientizar sensiblemente el organismo. Implica *estar presente en él* y desde ahí ser en el instante. No se trataría de conformarnos con una conciencia anatómica propia de la dimensión orgánica, sino de alcanzar una *presencia*; habitando el cuerpo. Empoderándonos en él.

En la mayoría de los casos es necesario realizar un camino de deconstrucción para experimentar percepciones sutiles del propio cuerpo, desarmar estereotipos, enfrentar valores morales y emociones internalizadas, placeres o displaceres, prohibiciones calladas, poniendo en marcha un universo de energías y potencias al desbloquear su sensibilidad.

La propuesta de percibirse y percibir el mundo implica una actitud política contrahegemónica y sitúa al cuerpo como lugar de resistencia frente al logos racional hegemónico de Occidente, capitalista, patriarcal y disciplinario, fisurando las prácticas y

representaciones que de allí se derivan y las políticas e ideologías que en estos principios se sustentan.

Desde esta perspectiva que propongo, el cuerpo se presenta como lugar de resistencia. Un camino para el empoderamiento.

CONCLUSIONES

Sensorialidades en curso.

Las danzas o *performances* surgidas de focalizarse en la experiencia sensorial de ser cuerpo en el mundo dan a luz despliegues poéticos singulares, manifestándose en la heterogeneidad de los cuerpos.

No es necesario agregar nada para que lo emergente sea “expresivo”, porque, como dice G. Alexander, “el cuerpo expresa lo que la persona es en ese momento”.

Desde la sensorialidad se habilita el despliegue rizomático de sensaciones, imágenes, emociones y movimientos. M. Bernard dice que el imaginario está en la sensación y es el motor de la danza.

De esta manera hablo del despliegue poético del cuerpo en la danza, el cual se da en la espontaneidad. Sin ordenamiento previo ni racional. De improviso. Improvisando. Soltando el control racional y voluntario

Entregadxs al devenir lúdico, espontáneo y sensible.

Viviendo otras temporalidades que admiten la pausa y la demora.

Danzando en el cuerpo, y no con él.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bernard, M. (1980). *El cuerpo*. Paidós.

Bernard, M. (2001). *De la création coréographique*. Centro Nacional de la Danza.

Classen, C. (1997). Fundamentos de una antropología de los sentidos. *Revista Internacional de Ciencias Sociales* (RICS). UNESCO.

Guido, R. (2009). *Cuerpo, arte y percepción —aportes para repensar la Sensopercepción como técnica de base de la Expresión Corporal—*. Instituto Universitario Nacional del Arte, Departamento de Artes del Movimiento.

Guido, R. (2014). *Teorías de la Corporeidad. Distintas representaciones del cuerpo en Occidente*. Instituto Universitario Nacional del Arte, Departamento de Artes del Movimiento.

Guido, R. (2016). *Reflexiones sobre el danzar. De la percepción del propio cuerpo, al despliegue imaginario en la danza*. Miño y Dávila.

Guido, R. (2018). Cuerpo como construcción sociocultural e histórica. Atravesamientos políticos. *Revista Topía —Psicoanálisis, Sociedad y Cultura—* 84.

Guido, R. (2017). *El cuerpo habitado como lugar de resistencia*. 2.º Congreso Internacional de las Artes, Revueltas en las Artes. Universidad Nacional de las Artes.

Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Península.

EJE: 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Cielo expandido. La autopoiesis del acontecer artístico que emerge a través del diálogo entre diferentes dimensiones de la corporalidad

Daniela Lieban (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: A partir de los conceptos de bucle autopoietico, como retroalimentación creativa, y de corporalidad, entendida por Erica Fischer Lichte como materialidad de la acción que prevalece sobre la signicidad (2011, p. 36), este trabajo reflexiona acerca de la articulación entre cuatro cuerpos diferentes conviviendo en un mismo espacio escénico: el performático, el objetual, el digital y el receptivo.

Vinculando ambas ideas con la dimensión bachelardiana de la poética del espacio, enfocándome en sus nociones de miniatura y refugio, con sus efectos semióticos de identificación, analizaré la obra *Cielo expandido*. Instalación Performática: juego de palabras que integra el accionar performático en una instalación, en el cual movimientos, sonidos, visuales interactivas, objetos mecánicos y lumínicos se conjugan de manera integrada y significativa, retroalimentándose mutuamente.

Considerando que, en el presente, tanto la tecnología como los objetos se incorporan a la cotidianeidad y al consumo, investigo en modos artísticos de creación y uso de la tecnología, con el cuerpo humano como mediador, para constatar si puede usarse disruptivamente en las artes escénicas. Pongo en valor el desarrollo de la imaginación creadora con el aporte de

innovación a sus múltiples aplicaciones, para generar un contagio poético en los espectadores. Pongo en valor, también, el uso de la imaginación en los procedimientos singulares de creación interdisciplinaria con el uso de nuevas tecnologías. Mediante el bucle de retroalimentación, procuré generar un contagio poético en los espectadores, frente a esa intemperie sugerida en la escena propuesta.

Palabras clave: Performance; Corporalidad; Tecnología; Bucle autopoiético; Instalación.

Introducción. Bitácora del proceso creativo

Desarrollando un procedimiento de composición *radicante*, descrito por el especialista en arte contemporáneo Nicolás Bourriaud como un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza, comencé por realizar la instalación objetual *Cielo de ti*, inspirada en el tema de Luis Alberto Spinetta, generando una creativa traducción actual mediante el procedimiento de transposición de la canción al formato de instalación objetual. Esta obra la realicé como Tesis de la Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos medios, de la UNA, exponiéndola en la muestra colectiva “Trama de objetos”, con curaduría de la directora Ana Alvarado, quien publicó, luego, una fotografía de la obra en su libro *Cosidad, carnalidad y virtualidad*. También la exhibí en la muestra Plus+ Arte 2016, en el Festival Wine Rock, en Mendoza.

Continuando con mi trabajo académico dentro de la UNA, la presenté como ponencia del Congreso Internacional Revueltas del Arte 2017, donde coordiné la mesa Narrativas Contemporáneas. El profesor e investigador Aníbal Zorrilla participó de la mesa, contando su experiencia como director del proyecto de investigación Intad (nuevas tecnologías aplicadas a la escena), y me invitó a formar parte del equipo.

En 2018 continué capacitándome en la Maestría en Performance, investigando las implicancias del cuerpo en la *performance* y en los lenguajes del video-arte y la *video-performance*. Realicé una tríada en formato digital en relación con esta obra, en la cual vinculé el cuerpo mediatizado por el registro de la *performance* con el registro de la instalación.

Me incorporé al proyecto Intad como investigadora formada a comienzos del 2018, con mi proyecto *Cielo expandido*, conformando un equipo de artistas para incluir en esta nueva etapa al cuerpo en escena, proponiendo cruzar los lenguajes de la danza, el canto y la voz en vivo; la instalación mencionada y las imágenes digitales interactivas fueron proyectadas en tiempo real, mediante Isadora, aplicación creada especialmente para las artes escénicas.

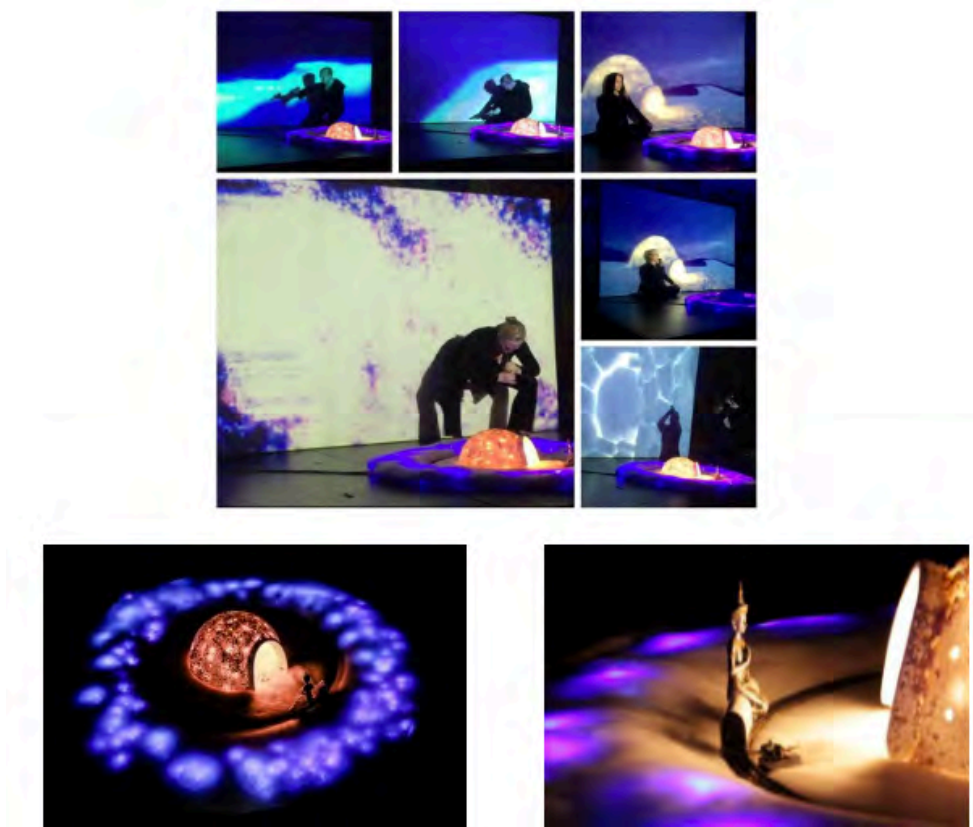


Imagen 1 - Obra *Cielo expandido* de Daniela Lieban

Imagen 2, Imagen 3 – *Cielo de ti*, Instalación de Daniela Lieban

FLUJOS COLABORATIVOS: DIÁLOGO Y VÍNCULOS CON OTROS ARTISTAS Y SU OBRA

Se produjo un cambio perceptual del espacio mediante la modificación de escalas, desde el universo en miniatura de la instalación, hacia la expansión en el cuerpo humano y en la video-proyección, generando, a partir de los movimientos, la gestualidad y la voz en escena, un universo particular.

Las visuales interactivas realizadas por Gabriela Baldoni se producían de la siguiente manera: los movimientos eran capturados por una cámara web y, mediante el uso de Isadora, se disparaban las proyecciones en tiempo real, produciendo diversos efectos visuales relativos a la coreografía y a la instalación. Si bien se programaron “escenas visuales”, la diseñadora las operaba en vivo, de modo que las proyecciones eran modificadas por mis movimientos, otorgando un carácter azaroso a la *performance*. Las imágenes proyectadas también buscaban dar profundidad espacial, transformando la percepción plana de la pantalla que enmarcaba el espacio de la escena.

Se buscó expandir la instalación objetual y sacarla de las tres dimensiones del espacio físico, para llevarla a un espacio virtual temporal donde la imagen de la instalación y el movimiento de la *performer* se ven modificados, desplazados y son transportados en el imaginario a un espacio cósmico.

La percepción auditiva se transformó a través de un dispositivo interactivo en el cual utilicé un micrófono como interfaz, para producir cambios de efectos en mi voz y en la banda de sonido, procesada en vivo por Fabián Kesler.

El bucle autopoietico se producía también en tiempo real, proponiendo una estructura abierta en la cual improvisaba junto con el diseñador de audio. Los efectos producidos por mi voz se alteraban y transformaban según frecuencia y volumen, y Kesler los procesaba y completaba con sonidos ambiente, generando una dimensión de espacialidad a través del sonido. La pista de la canción de Spinetta también era intervenida con efectos en vivo.

Kesler creaba un entorno sonoro de naturaleza ruidista procesado en tiempo real. Modificaba con efectos la voz de la *performer*, posibilitando un diálogo constante de acciones e interacciones sonoras.

Luego de cinco meses de ensayos, investigación y experimentación artística, *Cielo expandido* se presentó en la Muestra Colectiva “Desbordes, cuerpos e interacciones 2”, Laboratorio de Investigación INTAD, en el Centro Cultural Matta de la Embajada de Chile, el 13 de julio de 2018.

Fuimos seleccionados para el X Festival Buenos Aires Danza Contemporánea, en el Centro Cultural San Martín, con una función a sala llena, para la cual ajustamos y profundizamos las escenas que construyen la obra.

Al tratarse de un festival con un marco de producción más completo y con una mayor convocatoria y llegada al público, amplié el equipo, sumando a excelentes y talentosos artistas, con los cuales el intercambio y la retroalimentación se multiplicaron de manera muy enriquecedora. Tuvimos una excelente repercusión y pudimos ampliar la propuesta, invitando al público estimulado a probar el dispositivo interactivo al terminar la función y a abrir un espacio de debate y diálogo para responder a sus preguntas.



Imagen 4, Imagen 5 – Afiches de presentaciones de *Cielo expandido* en 2018

INSCRIPCIONES Y FILIACIONES ARTÍSTICAS

Esta obra se inscribe en la línea multimedia, de cruce de las artes escénicas, visuales y musicales con la tecnología tomando como referentes a grandes artistas como Laurie Anderson, entre otras cosas porque en sus puestas todos los elementos y lenguajes artísticos cobran igual valor en función de un resultado poético. Su singularidad vocal y la creación de universos particulares me estimularon a explorar mi propia voz y universo poético.

Sebastián Gordín, por su concepto de microuniversos paralelos y el uso de iluminación led para sus miniaturas, en su muestra *Un extraño efecto en el cielo* emula la mirada de niño con lo lúdico que aportan los objetos.

Margarita Bali es una destacada referente como artista argentina polifacética cuyas obras de danza contienen una fuerte impronta visual. Amplió su lenguaje a video-danza e instalaciones. Me formé en su escuela, orientada al cruce de la danza con otras disciplinas.

Dave y Christie Mc Guire son dos importantes artistas ingleses que realizan instalaciones combinando objetos, miniaturas, proyecciones y sonidos con nuevas tecnologías.

REALIZACIÓN ESCÉNICA Y MATERIALIDADES DE *CIELO EXPANDIDO*

1. ESPACIO

Todo el universo se encuentra en unas curvas. Lo pequeño contiene un universo en ese núcleo. Lo grande es contenido en lo pequeño. (Gastón Bachelard, *Poética del espacio*)

Mediante la creatividad y los alcances del desarrollo tecnológico, el artista *radicante* encuentra las reglas del propio discurso, en pos de investigar en modos de comunicación no lineales, sin fábula aleccionadora, pero con profundidad y provocación, para despertar la emoción a través de la ampliación perceptiva de los sentidos en el receptor.

La posibilidad de activar sonidos, objetos e imágenes en vivo y desplegar acciones que nacen a partir de la canción expande el sentido dramático de la misma, posibilitando al espectador hacer foco en la letra, en un sonido, en una imagen o en un movimiento o en un gesto. Al tratarse de un lenguaje poético, el espectador construye sentido y completa con su propia interpretación los significados posibles de la obra.

La retroalimentación se realiza, por un lado, entre los tres artistas: la *performer* (bailarina, coreógrafa y cantante), el diseñador de audio y la diseñadora visual mediante el uso de las máquinas y los sistemas descriptos. Simultáneamente, el público completa el círculo presencial y construye sentido con su mirada particular, favorecida por la disposición espacial planteada.

Fischer Lichte introduce la idea de bucle de retroalimentación entre artistas y público en el espacio performativo, afirmando que: “La condición medial de la realización escénica radica en la co-presencia física de los actuantes y observantes, congregados en un mismo lapso de tiempo, en un espacio concreto. Se origina en ese encuentro en interacción”.

La tarea de la dirección consiste en desarrollar estrategias de escenificación con las que se pueda componer y producir una disposición experimental de los elementos. Para favorecer en este caso el bucle de retroalimentación entre artistas y espectadores, el diseño del espacio performativo es circular: Allí el público asistente se ubicó en semicírculo de frente a la instalación, completando la “ronda” generada por la imagen proyectada que los recibía mostrando un movimiento giratorio. La instalación objetual, como un círculo más pequeño, quedaba dentro de ese círculo mayor compuesto por el público y la proyección. Se propuso un cambio perceptivo en los distintos puntos de vista donde podía ubicarse cada espectador.

Bachelard hace hincapié en la geometría, afirmando que el espacio tiene propiedades métricas, proyectivas y topológicas. Señala que en la imagen poética se supera lo abstracto de la geometría para humanizarse.

Analizando cómo se traducen los signos de las imágenes poéticas de la canción en este espacio performativo, se observa el iglú esférico colocado en el centro del paisaje circular externo, sugiriendo una casa en medio de una intemperie, que, según la fenomenología de Bachelard, transmite seguridad, protección e intimidad. Su posición central evoca un refugio desde su concepción. Y en un nivel más abstracto, remite a una cosmicidad antropocósmica: todo un mundo, el espacio que habitamos para comenzar a formar lo que somos, nuestro mundo interior. De modo que la mirada del espectador se incluye como apelación, desde la dirección y puesta en escena de esta *performance* que, inspirada en *Cielo de ti*, tradujo ese título también como una invitación del compositor Spinetta a despertar en cada uno el propio cielo, su propia poética, como metáfora de la imaginación creadora que todos podemos desarrollar, y que yo misma busqué plasmar en esta obra.

El cuerpo humano, con sus gestos, sus movimientos y su voz, irrumpe en ese universo en miniatura que evoca una intemperie, ante la cual también la mirada singular del espectador, afectado sensorialmente, conformará con su lectura su propio refugio. O sea, su modo de ver y pensar la obra lo posicionan en un lugar, habitando el iglú-casa de su propia conciencia.

La relación producida por la diferencia de tamaños entre el cuerpo performático y el cuerpo objetual propone un movimiento de acercamiento desde arriba, cual ser superior, poseedor de ese microuniverso que contempla en su totalidad desde la lejanía, hasta acercarse y agacharse, para poder ver adentro. Bachelard vincula ese movimiento lúdico, que provoca la miniatura, a la mirada fresca de un niño, curiosa y asombrada ante algo nuevo que descubre por primera vez, señalando que “la miniatura es uno de los albergues de la grandeza”, debido a que esa forma de visión resulta amplificadora y expansiva.



Imagen 6, Imagen 7 – *Cielo expandido*, *Miniatura y Refugio*, inspirada en la poética del espacio de Bachelard

2. CORPORALIDAD

No obstante cualquiera sea la escala del evento, el *performance* siempre está mediatizado: Los cuerpos de los artistas y de los espectadores participantes re-activan un repertorio de gestos y significados. (Diana Taylor, *Estudios avanzados de performance*)

Esta obra expande la corporalidad en varios niveles: El cuerpo orgánico de la *performer* es el cuerpo grande y real que acciona con sus movimientos y su voz, una irrupción en el tiempo mecánico y cíclico de la miniatura objetual. El cuerpo performático se completa con el de los otros dos *performers*, músico y videasta, que desde su lugar de operación participan con su presencia física en tiempo real. El cuerpo digital interactúa con el orgánico mediante imágenes y sonidos procesados. Por último, el cuerpo del espectador observa y completa la composición integral de la *performance*.

El cuerpo humano en el arte escénico sigue siendo un límite irreductible para la digitalización, y es ahí donde reside el interés de esta investigación y lo que la diferencia de otras formas de arte tecnológico.

Fischer Lichte señala que a partir del giro performativo se trabajan técnicas y prácticas para generar presencia a través del cuerpo energético de los *performers*. El cuerpo fenoménico se presenta como cuerpo energético que incita al espectador a sentirse él mismo, como un cuerpo energético.

Y es con la materialidad específica de su cuerpo movable y motor, con la que el actor afecta de manera inmediata el cuerpo del espectador, lo contagia, lo traslada también a un estado de excitación.



Imagen 8, Imagen 9 – Corporalidad y espacio performativo en *Cielo expandido*

De ese modo en esta obra la *performer* despliega sus acciones de manera presentativa, o sea, sin representar un rol o personaje, sino poniendo en funcionamiento su sistema energético y un estado de alerta para componer con los otros dos artistas, según los estímulos dados y recibidos entre los tres; es así como la acción se hace *gesto*.

3. TRANSPOSICIÓN: OBJETOS, LUCES, SONIDOS, IMÁGENES, MOVIMIENTOS

Al comienzo se observa en la pantalla una sombra proyectada similar a la forma del iglú, esa sombra se produce con la cabeza de la *performer*, que recibe al público sentada delante del

proyector. La luz que emite servirá de iluminación en la *performance*, así como las luces led de la instalación objetual, que evocan un suelo estrellado que se prolonga en las imágenes cósmicas procesadas sobre la base de una foto de la misma instalación y se proyecta en la pantalla como una lluvia galáctica.

El buda, cuerpo objetual, se encuentra fuera del refugio. A modo de posibilidad o pregunta, se enciende la luz interna del iglú, cuando pasa por la puerta, en un ritmo cíclico. La *performer* interviene, acercando su cabeza a la entrada del iglú, estableciendo una metáfora de la capacidad humana de “iluminarse” llevando el foco hacia el interior. En la pantalla de fondo se proyecta un iglú real y se aquieta la imagen. En medio del paisaje frío y nocturno, la *performer* también se aquieta para entonar la canción de Spinetta que termina con la frase “sin saber cómo entrar o cómo salir” mientras el buda sigue girando, encendiendo y apagando a su paso la luz interna del iglú.

Esa intermitencia traduce dicho interrogante mediante el procedimiento de trasposición en la puesta en escena de materialidades, objetos y acciones.

4. LA VOZ POLIMORFA

Se genera, también, una relación entre corporalidad y sonoridad como acción: la voz de la *performer* se oye como palabra cantada o hablada, emitiendo sonidos, gritos, frases inventadas, es amplificadas en directo o reproducida y afectada digitalmente. Esta “voz polimorfa” origina tres tipos de materialidad: corporalidad, espacialidad y sonoridad. Como afirma Fischer Lichte: “Quien la hace audible conmueve con la voz a quien la oye”.

El espacio sonoro que genera se experimenta como liminar, espacio de continuas transiciones, mudanzas y transformaciones y esa dilución de los bordes es lo que quisimos investigar en esta *performance*, donde la voz se fragmenta, se deforma y se expande,

reproducida por el espacio sin llegar a desmaterializarse a pesar de ser atravesada por los medios digitales.



Imagen 10, Imagen 11 – En *Cielo expandido* el micrófono y los movimientos de la *performer* son las interfaces para la producción digital interactiva de sonidos y visuales

CONCLUSIONES: TRANSPOSICIÓN DE SIGNOS PARA CREAR UN INFINITO PARTICULAR

Cielo expandido vuelve fluidos los límites de cada lenguaje artístico integrado. A la manera de un semionauta o navegante de los signos, descrito por Bourriaud, esta *performance* plantea poner las formas en movimiento, inventar a través de ellas y con ellas signos poéticos que abran espacios de sentido en quien las comparta con su presencia.

Es una *performance* abierta al estado de flujo y a la negociación entre los artistas participantes, una realización donde la intersubjetividad se revela como mecanismo de creación, su naturaleza procesal hace de la obra un acontecimiento, un opus.

Se conjugaron movimientos, sonidos, imágenes, objetos, luces, cuerpos físicos y digitales, creando una *performance* que incluyó puntos de conexión y enlace entre diversas prácticas específicas, de tal manera que como resultado de ese cruce se produce un modo de hacer intermedio, de carácter efímero y abierto, con la proximidad del público que conformó en forma semicircular la construcción de este universo curvo expandido.

Al crear esta *performance*, me propuse abordar un nuevo territorio con la temática planteada en las etapas anteriores. Gracias al desarrollo tecnológico aplicado a las Artes Escénicas, pude recuperar la emoción que produce el cuerpo orgánico en escena con la vibración sonora y la gestualidad en acción y en presencia real, vinculándolo a las posibilidades creativas del universo digital y objetual.

Contemplando que el artista contemporáneo reconoce una pertenencia a su condición de errante y se mueve en una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos, dominando lo que Bourriaud denomina “forma trayecto”, utilicé procedimientos que consistieron en intercambiar, traducir y, tras codificar las imágenes, trasplantar los signos poéticos de un terreno a otro para poner en escena mi propio universo poético.



Imagen 12 – Transposición de signos en *Cielo expandido*, de la canción de Spinetta a objetos, luces, acciones e imágenes

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abuin González, A. (2006). *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Tirant lo Blanch.

Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Bourriaud, N. (2009b). *Postproducción*. Adriana Hidalgo Editora.

Bourriaud, N. (2009a). *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora.

Caballero, A. (s. f.). El cuerpo y el espacio como productos de la acción. Disponible en <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/articulos/caballero/a-caballeroFotoPerf.htm>

Ferrando, B. (s/f). La performance. Su creación. Elementos. Disponible en <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/01/la-performance-su-creacin-elementos.html>

Fischer Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.

Kozak, Claudia (ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra Editora.

Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*, Colección Arte Hoy. Nerea.

Sagaseta, J. E. (2012). *El teatro performático*. Nueva Generación/Departamento de Artes Dramáticas (IUNA).

Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso.

LINKS

Cielo Expandido <https://www.youtube.com/watch?v=vPClzCYGjN8&feature=youtu.be>

Obras de Daniela Lieban

<https://www.facebook.com/Daniela-Lieban-Obras-1087312627952533/>

Muestra en el CCMatta <https://www.youtube.com/watch?v=RYxgeg8G15w>

Cielo de ti, instalación muestra Plus+ Arte

<https://www.youtube.com/watch?v=-L3jLuCYZL8>

Cielo de ti, instalación muestra UNA

<https://www.youtube.com/watch?v=OrU5ZL6yqlU&t=8s>

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Cuando el sujeto político se traga al humano: discusiones sobre arte y género

Ezra Monsalvo (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: El objetivo de esta ponencia es problematizar la vinculación del arte trans y la obligatoriedad del arte político, generando extractivismo en las producciones. Se subrayan en ellas la necesidad de desarrollar las temáticas de hostigamiento, vulneración a la comunidad, en cada faceta de su arte.

El arte se define, en boca del público general, como un área de expresión, ya sea emocional, teórica o política, una forma de comunicación. Ahora bien, ¿qué pasa si un sector de la población limita su arte a un único canal de expresión? ¿No pierde así su cualidad? Cuando la corporalidad trans-travesti entra en diálogo en las diversas disciplinas del arte, se impone un solo camino, un arte político, sobre la propia corporalidad, la militancia. El conflicto en este cruce no se halla en el arte político, pues “todo arte es político”, está en la obligatoriedad a la que nos vemos llevados a producir les artistas de la comunidad travesti-trans.

Los alcances propuestos para el proyecto son, *a priori*, presentar la discusión del “arte panfletario”, que se impone como única propuesta admisible al arte trans, en segundo lugar, traer el diálogo de la mano de les artistas de la comunidad trans-travesti sobre su propia visión de corporalidad y no aquella que a través del arte históricamente se moldeó.

Palabras clave: Arte trans; Obligatoriedad; Político; Corporalidad.

Introducción

En el día de hoy voy a estar dialogando dentro del eje Poéticas del cuerpo, la identidad y la memoria en las artes y la cultura, en torno a los “Modos en los que el trabajo sobre la corporalidad impactó en las producciones e investigaciones artísticas”. Surge de ahí la pregunta acerca de “¿Cómo se transformaron las reflexiones en y sobre el arte a partir del lugar primordial que pasaron a ocupar los cuerpos en las prácticas?”. La idea de esta ponencia es reflexionar sobre lo que llamamos “arte trans”.

Al preguntar a distintxs colegas, artistas, compañerxs de la facultad, amigos, y en boca del público general, la definición sobre qué entienden por “arte”, salvo alguna excepción, es la siguiente: “un área de expresión, ya sea emocional, teórica o política; una forma de comunicación”. Ahora bien, ¿qué pasa si un sector de la población limita su arte a un único canal de expresión? ¿No pierde así su cualidad artística? Esto es lo que intentaré poner en discusión en esta mesa.

CONFORMAR LA IDENTIDAD

Cuando la corporalidad trans-travesti entra en diálogo en las diversas disciplinas del arte, se ve un solo camino posible: un arte político, un arte concebido sobre la propia corporalidad. Y es en este momento cuando se abre la bifurcación en el debate. Dentro de nuestro territorio nacional tenemos enormes referentes cuyas *performances*, mediante su práctica artística, lograron que su voz tuviera muchísimo alcance. Por caso, valgan estas figuras que se consideran madrinas de toda una comunidad: Susy Shock, Effy Beth, Camila Sosa Villada, entre otras. Históricamente fue el arte lo que primero ayudó a la comunidad travesti-trans a poder “reivindicar nuestro derecho a ser un monstruo”, frase aclamada de Susy Shock, es decir, es necesario entender el artivismo como mecanismo político que, históricamente, al estar enraizado en la misma constitución de las identidades de dicha comunidad, es una forma más de expresión, de manifestación, a la hora de reclamar por los derechos. Sin

embargo, no son ni de cerca todo lo que representa ser trans. Quiero decir: el arte político, de denuncia, no está en conflicto con las identidades, pero sí es problemático que sea la única alternativa para pensar las producciones artísticas de la comunidad.



Imagen 1 – Recorte Diario *Clarín*, Primera Marcha del Orgullo en Buenos Aires, 1998. Archivo de Marcelo Reiseman

En el texto *Escrituras travesti-trans, ¿cómo hacerse un cuerpo propio*, Pablo Farneda afirma que: “La tensión entre hacerse y deshacerse que vemos a lo largo de estas escrituras [...] forma parte del complejo campo de disputas de los colectivos trans que no luchan solo por la ‘identidad’, sino también por la posibilidad de ser menos y más que eso, otra cosa que solo un ‘cuerpo travesti’, o una ‘artista trans’” (2020, p. 440). Es decir, que nuestras corporalidades siempre están implicadas en lo que conocemos como arte trans y lo identitario, y luchamos contra eso. El conflicto en este cruce no se halla en el arte político, pues “todo arte es político”, sino en la obligatoriedad a la que nos vemos llevados a producir les artistas de la comunidad travesti-trans de politizar constantemente.

Judith Butler, en *El género en disputa*, discute la relación entre género e identidad. Presenta al género como un acto continuado en el tiempo, que se instaura en el individuo mediante actos: “apariencia de sustancia es exactamente eso, una identidad construida, una realización performativa en la que el público social mundano, incluidos los mismos actores, llega a creer y a actuar en la modalidad de la creencia” (1999, p. 274). La autora resalta la importancia de la creación corporal de actos performativos anclados al género. En otras palabras que ya hemos escuchado, plantea el género como una construcción y acá lo atribuye a una puesta en escena en el mundo. Es también de esta manera en la que se conforma una identidad mediante la creación corporal de actos performativos. Butler termina esta idea diciendo que no hay una identidad preexistente, no existe, con la que medir o comparar las acciones, actos de verdaderos o falsos géneros.

Al ver este acercamiento que realiza la autora sobre la relación identidad/género, queda al descubierto que no solo el género es una construcción, sino que es la identidad misma la que se forja. No hay manera real de comparar una identidad, así como la teoría *queer* demuestra que tampoco hay una manera real de comparar un género. Un artista trans, colega, dijo: “Para mí, mi identidad primero está en el hacer, hubo ciertas situaciones en mi vida de crecer en un mundo cisheteronormativo, que sí, me llevaron a ser trans”. En la sociedad la identidad es algo que se forja, pero si perteneces a la comunidad trans, suele ser el género el único aspecto que resulta relevante. Como artistas, ¿qué sucede si ese eje de la identidad queremos trenzarlo con otros aspectos de la vida? La respuesta suele ser un rechazo por parte de la crítica, la sociedad, etc. La otra opción posible es una producción por fuera de los ejes que incluyan nuestras mismas vivencias, nuestra identidad, ya que al incluirla deberíamos cumplir obligatoriamente con el carácter politizante. Podríamos arriesgar que estamos ante un escenario de extractivismo en las producciones.

Cuando hablamos de extractivismo, tomamos su definición tradicional, dentro del campo ambiental y científico, que lo explica como “la explotación de grandes volúmenes de

recursos naturales” que requieren de “dinámica de ocupación del territorio, generando el desplazamiento de otras formas de producción con impactos negativos para el ambiente y las formas de vida de poblaciones locales” (Muzlera, 2022). A los fines de esta ponencia, podemos reescribir la definición para entender el extractivismo artístico como la explotación de grandes volúmenes de recursos o tópicos que requieren de grandes inversiones, de presiones sostenidas en el tiempo, en la cultura o la sociedad de manera intensiva, que presenta una dinámica de ocupación en la cultura, el cuerpo, generando el desplazamiento de formas de producción y de relación misma con impactos negativos para el ambiente y las formas de vida. En otras palabras, llamamos *extractivismo artístico* a la necesidad de exponer de manera repetida y sostenida en el tiempo los mismos tópicos con los que conocemos el arte trans, su carácter biografista, el regodeo en cierto morbo que resulta en cada producción de la exhibición de las penurias y el costo de vivir como persona trans, el imperativo de ser educadorxs en una sociedad muchas veces transfóbica. En otras palabras, cuando este extractivismo político resquebraja también la visión propia del individuo y sus relaciones, si el artista no es capaz de realizar material de este estilo o simplemente no lo quiere hacer, suele sentirse el peso de ser “poco trans”.

Siguiendo el planteo de Mijaíl Bajtín en *El problema de los géneros discursivos*, podemos encuadrar nuestra discusión en los términos de las convenciones y rutinizaciones. Bajtín propone que existe un acuerdo tácito que los individuos aceptamos al entrar en la esfera social, donde hay normas establecidas por la cultura. Se podría decir, entonces, que las expectativas acerca de los aspectos composicionales, temáticos, retóricos del arte trans están ancladas en esos tópicos que mencionábamos antes.

Tomemos como ejemplo *Disclosure: ser trans más allá de las pantallas*, un documental de Netflix que se encarga de hacer un recorrido histórico por el cine y las corporalidades trans. *Disclosure* marca la relación entre estos dos aspectos y cómo su representación creció de forma conjunta y profunda. Cita el caso de D.W. Griffith (1914), un director ya conocido por

perpetuar los estereotipos racistas en la pantalla. En el film *Judith de Betulia*, Griffith muestra a una concubina travestida, que solo parece ser capaz de representar la burla. Otro gran ejemplo es Hitchcock, que parece estar obsesionado con la transgresión del género y la psicosis. Laverne Cox, actriz entrevistada en el documental aludido, recuerda que, en los primeros años de su transición, al entrar al subte de la ciudad de Nueva York, era muy normal que como mujer trans negra la gente reaccionara riéndose, como si su misma existencia ahí fuera un chiste. Ella explica que esta reacción puede ser el resultado de años de concebir, alimentados y “formateados” por los medios, a las corporalidades trans como objetos de risa, dolor o violencia. Retomando de nuevo a Bajtín, fueron estas representaciones las que moldearon el estereotipo de la persona travesti-trans, por lo que las producciones artísticas tampoco pudieron escapar a esos parámetros.

HABLEMOS DEL ARTE TRANS

Hasta el momento trabajé sobre los ejes temáticos que están aplicados sobre el arte trans, sin embargo, es interesante ver el contraste que surge a la hora de analizar el “arte cis”.

Si puede ser que tenga normas que restringen de alguna manera el tópico o tal vez el camino, el arte cis no pasa por la obligatoriedad restrictiva del arte a la hora de producir.

La obligatoriedad moral no funciona como un bloqueo en la producción, al contrario, puede verse como disparador.

Como primer ejemplo, tomamos a Julián López y su libro *Una muchacha muy bella*, que desarrolla una temática que ronda sobre la dictadura cívico-militar argentina, al abordar este título, suele venir acompañado de la pregunta de si su autor es hijo de desaparecidos. Sin embargo, él no lo es, demostrando que no es necesario el carácter biográfico propio, impuesto sobre la obra, para construir un discurso, elaborar una voz a partir de una vivencia que no sea propia. La obra no es descartada de raíz, por el disentimiento a la biografía, de la

literatura sobre la dictadura. El siguiente autor es Púber P, cuyo cuento “Rota” construye una corporalidad trans y es considerado literatura trans, pero su autor no es del colectivo, sino que logra crear un discurso de representación que es tomado como válido.

La comunidad trans no puede hacer arte cis, la gente cis sí puede hacer arte trans. Y logran realizar discursos desde otras voces sin restricciones. Logran construir discursos y voces no propias y plasmarlas para poder ser tomados como válidos.

Un último ejemplo es el de Alejandra Pizarnik. En este caso la biografía de la autora a veces sí impacta, ya que cuenta con una obra extensa impresionante con textos de narrativa, prosa, ensayo y poesía, pero la precede su suicidio. Es un tema tabú y es mujer, estas relaciones hacen que su poesía solo sea leída como obra suicida. Hoy en día sabemos que no es así y se logra leer desde otros lugares, porque pudo producir material.

Ahora bien, estos ejemplos de construcción de obras corridas de los ejes biográficos del autor no se encuentran fácilmente en el arte trans. Para la elaboración de esta ponencia, llevé adelante dos entrevistas a artistas de la comunidad que pudieran mostrar su obra y compartir su propio enfoque sobre el tema. Uno de ellos fue Taiel Dallochio, de veinticuatro años, artista plástico, quien se autopercibe como travo no binario y es también estudiante de la Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Nacional de las Artes. Durante el transcurso del año 2022 llevó adelante una obra llamada *DESCORPÓREO*, en ella se apreciaba un trabajo de fotografía que captaba la composición de una estructura construida a base de rejillas, hilos, ganchos de alfiler. Hubo una intención de plasmar la corporalidad representada en estos tejidos, ahora bien, la obra no contaba con los ejes temáticos de castigo corporal, transfobia, etc. Por ese mismo hecho, más allá de haber sido producida por un artista trans, la obra no es tomada dentro del género, exigiendo el sufrimiento o la exposición para serlo.

El otro artista entrevistado fue Julián Baldo, de veintiún años, ilustrador, quien se percibe como varón trans, estudiante de la Universidad de Buenos Aires en la carrera de Diseño Gráfico. En su caso, la obra cuenta con una marca distintiva, su estilo más caricaturesco o “infantil” a la hora de llevar a cabo algún tipo de representación. Y esto queda en claro, en la obra *MULTIPERCEPCIÓN*, realizada con microfibra sobre papel, en la que se ve una representación extensa y diversa de sí mismo. Lejos de una carga corpórea, la obra aborda los tres años en hormonas del autor, enfatizando en rasgos como el poco vello facial, los granos o las distintas formas de verse uno mismo. Lejos de un tono morboso o serio, representa algo usual y cotidiano en la comunidad. Y al igual que con Tael, no es estrictamente tomado como arte trans.



Imagen 2 – Registro fotográfico del objeto tridimensional de acople al cuerpo a partir de composición de rejillas, telas, alfileres de ganchos e hilos, 2022, Magalí Molina y Tael Dallochio



Imagen 3 – Microfibra sobre papel, 2023, Julián Baldo

CONCLUSIÓN

Como conclusión, retomo el principio de esta ponencia: en boca del público general el arte es un área de expresión donde se entrecruzan aspectos históricos, sociales, políticos e identitarios, etc. Y, sin lugar a dudas, en esta ponencia se tocaron solo algunos puntos de cómo poder visualizar el arte trans, las relaciones que tienen con los otros ejes del género, etc. Sin embargo, lo importante es que la pregunta sigue abierta, y les invito a poder llevar más adelante estas discusiones. Sobre todo, porque no es únicamente la población trans la que tiene limitado este canal de expresión, más de un espacio o comunidad también debe restringir su discurso y de alguna manera este arte se ve socavado. Al finalizar, surge la pregunta si los discursos son restringidos. ¿De qué otras maneras y en cuántas se bifurca esta necesidad de expresión?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bajtín, M. (1982). *El problema de los géneros discursivos. Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.

Baldo, J. (27 de septiembre de 2023). Entrevista personal.

Butler, J. (1999). *El género en disputa*. Paidós.

Dallochio, T. (28 de septiembre de 2023). Entrevista personal.

Farneda, P. (2020). *Escrituras travestis-trans: ¿cómo hacerse un cuerpo propio? Historia feminista de la literatura argentina*. Eduvim. 425-449.

Wagner, L. (2022). *Diccionario Iberoamericano*. Muzlera, J. y Salomón, A. (eds.). Recuperado el 26 de septiembre de 2023 de

<https://www.teseopress.com/diccionarioagro/chapter/extractivismoT>

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Corporalidad, espacio e identidad: la dimensión significante del cuerpo trayecto como posicionamiento espectadorial

Romina Laura Pellegrino (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Esta ponencia se inscribe en una investigación cualitativa y exploratoria, enfocada en los denominados *consumos móviles* (Tatavitto, 2023), que estudia la pre-construcción del cuerpo en tanto mirada, que deviene en el cuerpo en tanto trayecto (Urry, 2011).

Desde una perspectiva socio-semiótica (Verón, 2013), se plantea el análisis de un caso de consumo móvil cuyo disfrute proviene tanto de discursos que modelizan la mirada desde el ámbito público y privado e implican un determinado posicionamiento espectadorial (Urry, 2002), como de la inmersión del cuerpo en un conglomerado discursivo que torna disponible el territorio para las formas móviles de fruición (Tatavitto, 2023). La premisa es que la confluencia de un territorio narrativizado y un cuerpo performático produce múltiples efectos de sentido que inciden en la configuración identitaria del espacio urbano, dando lugar a la democratización de la experiencia turística. A estos fines, se propone distinguir ciertos marcadores simbólicos (Culler, 1988; MacCannell, 1976) que promueven el consumo de determinados relatos vinculados con el barrio de La Boca, así como también diversos modos de actuación performática del cuerpo en el espacio.

El corpus de análisis está compuesto por textos diversificados en múltiples soportes y vías de comunicación que tematizan el barrio (sitios web, catálogos, artículos de prensa, visitas guiadas, etc.).

De esta forma, se busca transmitir la trascendencia de investigar las prácticas de consumo móvil de espacios textualizados por discursos de la cultura y del turismo, a fin de involucrar respuestas corporeizadas al campo estético, convirtiendo la experiencia personal en social y lo privado en público.

Palabras clave: Consumo; Cuerpo; Espacio; Relato; Mirada.

Introducción

Esta ponencia forma parte de una investigación que, desde una perspectiva socio-semiótica y con un horizonte exploratorio, se enfoca en los denominados *consumos móviles* (Tatavitto, 2023), para estudiar la pre-construcción del cuerpo *en tanto mirada*, que deviene en un cuerpo *en tanto trayecto* (Urry, 2011). En este sentido, se parte de la premisa de que la confluencia de un territorio narrativizado, por un lado, y de un cuerpo performático, por el otro, produce múltiples efectos de sentido que inciden directamente en la configuración identitaria del espacio urbano, contribuyendo asimismo a la democratización de sus vías de exploración.

Si bien el marco teórico de este trabajo está constituido por la socio-semiótica y, particularmente, por la Teoría de los Discursos Sociales de Eliseo Verón, lo cierto es que, debido a la complejidad del objeto de análisis, se nutre también de estudios provenientes de fuentes que proceden del turismo, de la antropología y de la sociología.

Consumo móvil (Tatavitto, 2023) es una denominación que se refiere al fruir o disfrutar en clave artística un entorno o espacio textualizado por diversos discursos, dando así lugar a que los productos culturales se conviertan en productos de consumo. En este sentido, se produce un fenómeno de interpenetración entre el campo del arte, por un lado, y el de la geografía y el turismo, por el otro. Dentro de esta dinámica, el cuerpo, cuyo placer radica en la vinculación con el espacio a través del sistema kinestésico y cinestésico, se desplaza, deambula. De este modo, el movimiento se traduce en trayecto, a partir de la inmersión corporal, de orden indicial, en el espacio. En este sentido, el turista o visitante (estas categorías se utilizarán de modo indistinto en este trabajo) encarna un cuerpo que lleva a cabo una suerte de actuación, en términos de *mirada performática* (Urry, 2020) o de *forma coreografiada* (Edensor, 2000).

Por su parte, la noción de pre-construcción del cuerpo en tanto mirada se relaciona con lo que Dean MacCannell denomina *marcador simbólico*, es decir, la representación de una vista turística que constituye el primer punto de contacto de un turista o visitante con un determinado lugar (MacCannell, 1976). En otras palabras, se trata de información que constituye en espectáculo un sitio, a partir de una representación que lo torna reconocible (Culler, 1990). Entonces, la denominación designa toda información que se adjunta o que refiere a la vista/sitio, pudiendo estar incluida en la misma o incluso separada de ella. Dentro de las categorías posibles, algunos serán *in situ*, como el caso de la típica placa que brinda referencias acerca de un lugar, tales como el nombre, la imagen, etc., mientras que otros serán móviles, como los folletos o panfletos turísticos; también podrán estar fuera del sitio, tal como sucede con los recuerdos de atracciones turísticas o *souvenirs*. En esta línea, las visitas guiadas e historias contadas por personas que visitaron el lugar también ingresan dentro de la categoría de marcadores.

En consecuencia, una determinada vista se constituye en atracción turística en tanto y en cuanto es señalada como tal por un marcador simbólico, respecto del cual el turista tiene

cierto grado de implicación (por ejemplo, un edificio grande al pie del Sena es una vista, mientras que una referencia del tipo “El Louvre es un palacio” es un marcador simbólico (MacCannell, 1976). La proliferación de marcadores construye lo que se podría denominar una *puesta en escena*, respecto de la cual el marcador certifica la autenticidad de la vista, en términos de lo real. Es decir que “lo real” debe estar marcado como real, como vista que vale la pena ver (Culler, 1988).

Por su parte, el turista manifiesta diferentes comportamientos respecto del marcador, tales como descubrir qué características de la visión son realmente relevantes, participar en la producción de nuevos marcadores —escribiendo sobre la visión o fotografiándola—, o comparando explícitamente el original con sus reproducciones. La experiencia turística implica entonces, también, la producción o la participación en la relación entre el marcador y la vista (Culler, 1988). Esta operatoria da cuenta de que las atracciones turísticas son formas plásticas, dado que sus contornos y su estabilidad están socialmente determinados; es decir, que es la sociedad la que dividirá lo que será *una vista* de lo que será una *información sobre esa vista* (MacCannell, 1976).

A partir de las aproximaciones conceptuales desarrolladas previamente, y retomando la noción de corporalidad, se puede decir que el cuerpo del visitante entra en contacto con un determinado espacio o vista a través de una mirada pre-construida por los marcadores simbólicos; luego deviene en trayecto por medio del desplazamiento, vinculándose con el entorno mediante el sistema sensorial, en un registro de orden indicial.

Ahora bien, ¿existe realmente una relación directa o simétrica entre la pre-construcción de la mirada y el reconocimiento de la puesta en escena por parte del cuerpo performático?

Por un lado, dado que la semiosis es infinita, como lo indica Eliseo Verón, el turista no escapa a la relación entre autenticidad en la experiencia turística y mediación de marcadores simbólicos (Culler, 1988). Sin embargo, mediante la asimilación de la figura del

turista con la del *performer*, tal como lo propone Tim Edensor, se abre la posibilidad de identificar diversas formas de caminar o de transitar el espacio, mediante las cuales se generan múltiples representaciones turísticas de un mismo escenario, que desbordan aquellas propuestas en la instancia de pre-construcción de la mirada (Edensor, 2020). Este aspecto de la circulación de sentido se vincula con lo que Eliseo Verón señala como desfase entre producción y reconocimiento y da cuenta de una democratización del espacio que repercute sobre su configuración identitaria.

En relación con la cuestión planteada, se busca identificar —a partir del señalamiento de determinados marcadores simbólicos— dos puestas en escena que promueven el consumo de ciertos relatos en el barrio de La Boca; también describir distintas formas de transitar performáticamente el territorio, promovidas por el cuerpo en trayecto y, finalmente, establecer relaciones entre la escenificación del espacio y las posibilidades de recorrido del mismo. El corpus de análisis está compuesto por textos que tematizan el barrio de La Boca, provenientes de distintas fuentes, cuyos soportes y vías de comunicación son variados (el sitio oficial del Gobierno de la Ciudad, catálogos, artículos de prensa, discurso de visitas guiadas, etc.).

Dicho de otro modo, se analizará un caso de consumo móvil cuyo disfrute, performatividad y visualidad proviene, por un lado, de discursos procedentes del ámbito público y privado, que modelizan la mirada, implicando un determinado posicionamiento espectral (Urry, 2002) y, por el otro, de la inmersión del cuerpo en un conglomerado discursivo que textualiza el territorio, tornándolo disponible para *formas móviles de fruición* (Tatavitto, 2023). A partir de este abordaje, se reflexionará acerca de la incidencia de este fenómeno en la conformación social de la identidad de La Boca.

EL MARCADOR SIMBÓLICO Y EL CUERPO COMO MARCA

En función del desarrollo previo, se propone el análisis de dos instancias de producción de sentido en los consumos móviles, una vinculada con la pre-construcción del cuerpo en tanto mirada y la otra relacionada con el devenir del cuerpo en tanto trayecto. En el primer caso, se hará foco en la noción de marcador simbólico, mientras que, en el segundo, en el concepto de actuación performática.

PRE-CONSTITUCIÓN DEL CUERPO EN TANTO MIRADA

A partir del relevo de diversos marcadores simbólicos, es posible identificar al menos dos puestas en escena simultáneas dentro del espacio urbano del barrio de La Boca. De esta manera, distintos relatos escenificados se entrelazan, otorgando al lugar una identidad multifacética.

En primera instancia, se podría pensar en un relato de tipo tradicional o folklórico, que elabora el tema del barrio extranjero y popular, con personalidad e historia propias. Los motivos a través de los cuales se construye esta idea son el arrabal, el proletariado, lo pintoresco y la mixtura inmigratoria. En consecuencia, los aspectos más marcados de este discurso parecen ser la inmigración de finales del siglo XIX y principios del XX, la idea de suburbio independiente respecto de la ciudad y el carácter proletario y artístico de sus habitantes, ligado tanto a la actividad portuaria como al tango y a las artes visuales. De este modo, la información turística y periodística propone un circuito de atractivos turísticos compuesto, entre otros, por el puerto, los conventillos, la calle Caminito, el Puente Transbordador y el Teatro de la Ribera. Según esta configuración, el puerto es el lugar de ingreso de los inmigrantes, aunque también el origen de los colores brillantes del barrio, por constituir el sitio del que surgieron los sobrantes de pintura de barcos utilizados para pintar los conventillos. Los conventillos, a su vez, representan las precarias viviendas que albergaron a los primeros inmigrantes, así como el símbolo de la clase social que pobló la

zona, preponderantemente trabajadora y arrabalera. Por su parte, las reseñas e imágenes monumentales del Puente Transbordador otorgan a esta construcción el carácter de emblema del progreso comercial de principios del siglo xx, del que también fue parte la clase trabajadora.

En relación con la peculiaridad cromática del espacio urbano, la figura del pintor Quinquela Martín funciona como ícono estilístico y referente del grupo de artistas populares y originarios que definieron los aspectos centrales de la cultura del lugar. Por otra parte, la selección de determinadas obras pictóricas de la calle Caminito, señalada como museo al aire libre, ilustran la vida portuaria y proletaria, al mismo tiempo que el fileteado y el Teatro de la Ribera son individualizados como símbolos característicos del tango, danza estrechamente ligada al arrabal. En la misma línea, la singularidad de la identidad boquense es acentuada a través de la exaltación del exotismo de sus colores, así como también mediante la referencia al carácter extranjero del barrio, plasmado en los carteles y placas que aluden a lo que se denominó “República Independiente de La Boca”.

En segunda instancia y de forma concomitante, sería posible identificar otro tipo de relato, que pone el énfasis en el perfil artístico y cosmopolita de La Boca y que, de alguna manera, tensiona el discurso anclado en la tradición y el folklore. En este sentido, cobran relevancia las ideas de revitalización, desarrollo y apertura a la cultura global, en sintonía con un barrio que es señalado como polo de arte urbano renovado, de carácter nacional e internacional y parte de un todo que busca la promoción, la difusión y el desarrollo económico de las artes, a nivel regional. De esta forma, lo más marcado del discurso tiene que ver con los nuevos imaginarios asociados a la innovación cultural, la noción de distrito y el intercambio nacional y transnacional, con fines de crecimiento financiero, social y artístico. Dentro de esta estructura, algunos de los sitios y eventos que componen el circuito ofrecido son Fundación Proa, Caminito, la Usina del Arte y el festival de arte urbano Color BA.

En este escenario, los marcadores simbólicos señalan diversos espacios de La Boca como parte integrante del Distrito de las Artes, creado por ley en el año 2012 y conformado también por sectores de los barrios porteños de San Telmo, Constitución y Barracas. El distrito es representado visualmente en un mapa, disponible en diversos soportes y definido en relación con su capacidad de articular el ámbito privado con el público, brindando beneficios impositivos e incentivos financieros y de empleo en el área de las artes. Dentro de este marco, la Fundación Proa es un museo privado de arte contemporáneo que atrae nuevos públicos y trastoca la tradición estética de la zona a partir de la década de los noventa, mientras que la calle Caminito es valorada especialmente por sus bares, puestos y restaurantes, disponibles para el consumo turístico. La Usina del Arte, por su parte, es mostrada como referente de renovación edilicia y cultural, así como centro de las nuevas tendencias artísticas nacionales e internacionales, articuladas a partir de la idea de espectáculo. Por otro lado, la invitación a recorrer las obras producidas en el marco del festival de arte urbano Color BA, cuya primera edición fue en el año 2016, enfatiza las ideas vinculadas a la transterritorialidad del arte, a partir de un espacio público intervenido con imágenes provenientes de diferentes imaginarios culturales, que exceden el tradicional, propio del barrio, e incluso el nacional, de las fronteras argentinas.

A partir de las configuraciones discursivas previamente analizadas, es posible pensar en la pre-construcción de un cuerpo, en tanto mirada, cuyo posicionamiento espectacular convoca una *mirada colectiva* (Urry, 2002), es decir, que disfruta a partir de narrativas universales o de carácter general, reprocesadas espacialmente según los formatos del discurso patrimonial. Sin embargo, también se pueden apreciar diferencias significativas, que dan cuenta de puestas en escena bien diferenciables entre sí. En el primer caso, parecen primar rasgos vinculados a la tradición cultural y social y al carácter extranjero de La Boca respecto de la Ciudad de Buenos Aires; por su parte, en el segundo, el foco está puesto en los aspectos cosmopolitas del barrio, que lo definen como parte de un territorio mayor,

atravesado por el eje central y casi exclusivo del arte transterritorial, multidisciplinar y financieramente sustentable.

CUERPO EN TANTO TRAYECTO

Tim Edensor (2020), luego de llevar a cabo una investigación en el Taj Mahal (India), logró detectar modos particulares de caminar que permiten inferir la diversidad de las representaciones turísticas y cómo se forman. Su trabajo parte de la premisa de que el turismo es una práctica en continua (re)construcción y un ámbito cuyas actuaciones tienen continuidad con otras, ajenas a los espacios turísticos. En este sentido, para este autor, toda la vida social puede ser pensada como performativa.

Dentro de esta concepción, la postura corporal y el movimiento físico a través del espacio son formas coreográficas de actuación, en las que los cuerpos comunican significados mediante movimientos y posturas estilizadas. Por otra parte, estos lugares constituyen espacios escenificados por parte de los organismos turísticos, en cuanto a sus cualidades estéticas y sensuales, su forma y materialidad, y presentan reglas que influyen en los tipos de actuaciones de los turistas, aunque no de modo predecible y determinista. En este sentido, el autor menciona que las actuaciones pueden eludir o negociar con estas reglas, dando lugar a nuevas configuraciones de sentido. Es así como la representación social deviene en un proceso interactivo y constante, a partir del cual Edensor elabora una suerte de clasificación de espacios más o menos regulados y actuaciones (*o performances*) vinculadas con estos, más o menos disciplinadas, en función del grado de sujeción respecto de estas normas. De este modo, hará referencia a los espacios *enclave*, por contraposición a los *heterogéneos*, según el nivel y el tipo de regulación a los que están sometidos y discriminará, por otro lado, tipos de representaciones o actuaciones por parte de los turistas, según sean más ritualistas o, por el contrario, revistan un mayor grado de improvisación respecto de las reglas planteadas.

En este punto, se podría establecer un paralelismo entre los marcadores simbólicos de MacCannell y el cuerpo trayecto de Edensor porque, mientras que el marcador simbólico pre-constituye al cuerpo en tanto mirada, a partir de la información brindada respecto del espacio, el cuerpo que deviene en representación performática y trayecto adquiere el carácter de marcador de género, etnia, clase y lealtades subculturales mientras recorre el territorio escenificado.

En el mismo orden de ideas y respecto de lo performático, Urry vincula el paradigma de la mirada turística con el de la actuación, a partir de un enfoque corporeizado y multisensorial de la mirada, que la transforma en performática. Esto implica que los turistas se encuentran con los lugares a través de su sistema sensorial (comen, huelen, tocan), constituyendo esta inmersión en el espacio (escenario ambiguo, propicio para diferentes interpretaciones), un acto de consumo que es, simultáneamente, uno de producción de sentido (Urry y Larsen, 2011). De este modo, el término *mirada* excede la mera visión, para comprender la totalidad de los sentidos involucrados en el esquema sensorial.

Por otro lado, los turistas se relacionan a su vez con otros actores de la puesta en escena. En este sentido, la fotografía es un claro ejemplo de ello, en tanto cuerpo que escenifica las relaciones sociales que los visitantes establecen, no solo respecto del espacio, sino también de los demás actores de la estructura turística e incluso de aquellos que forman parte de lo que el autor denomina “equipos” de pertenencia, tales como el grupo familiar, los amigos, la pareja, etc. En este sentido, la importancia de este enfoque radica en la posibilidad de poner de manifiesto el hecho de que los turistas no se limitan simplemente a contemplar los lugares, sino que lo hacen dentro de un grupo de pertenencia, con cuyos miembros negocian e interactúan corporalmente en relación con qué ver, cómo verlo y por cuánto tiempo (por ejemplo, el caso de los padres que visitan un lugar con sus hijos es diferente de aquel que lo visita junto con un grupo de amigos o en compañía de una guía turística).

CONCLUSIONES

En función de lo comentado y siguiendo a los autores previamente citados, se podría concluir que el barrio de La Boca constituye un caso de consumo móvil, cuyo disfrute proviene de la inmersión del cuerpo dentro de un conglomerado textual heterogéneo, con múltiples soportes y materias significantes. A través de los marcadores simbólicos, determinadas vistas son señaladas como atractivos turísticos, cuya escenificación busca, de algún modo, regular la actuación de los visitantes. De este modo, el cuerpo es pre-constituido como mirada, dentro de un determinado régimen espectacular.

Por su parte, el turista se desplaza, poniendo en juego el sistema sensorial, tanto en cuanto a su proyección cinestésica como kinestésica. En este sentido, la actuación del visitante adquiere condiciones performáticas, que se traducen en una mirada que abarca el conjunto del esquema sensorial y que se despliega durante el trayecto. Si bien es cierto que resulta complejo eludir la regulación que proviene de los marcadores simbólicos, el turista posee la capacidad de evadir o negociar con ciertas reglas, lo que da lugar así a configuraciones de sentido que escapan a las propuestas por el sistema. De este modo, la experiencia del visitante, que excede la estrictamente turística, adquiere un carácter elástico que da lugar a un amplio espectro de escenarios posibles.

La noción de co-producción de sentido en el área de los consumos móviles, a partir de las prácticas sociales previamente descritas, democratiza la experiencia turística y amplía sus horizontes de manera ilimitada. Por su parte, la identidad, entendida como concepción y expresión de la individualidad y la pertenencia, o no, a determinados grupos, adquiere, en el caso de La Boca, una dimensión multifacética. Esto se debe a que los rasgos que la constituyen provienen de un complejo entramado de significaciones de carácter dinámico, en el que intervienen, por un lado, los colectivos públicos y privados involucrados en las gestiones culturales y de consumo, a través de la siembra de marcadores simbólicos en el territorio y, por el otro, las marcaciones que se desprenden de los relatos e historias que las

personas producen en su deambular por ese mismo territorio, a medida que construyen y sostienen sus propias identidades sociales (Edensor, 2020).

A modo de cierre, vale mencionar que este trabajo intentó transmitir los resultados provisorios de una investigación que busca poner de manifiesto la trascendencia de indagar en las prácticas de consumo móvil de espacios textualizados por discursos vinculados a la cultura y al turismo, en cuanto posibilidad de involucrar respuestas corporeizadas al campo estético, que convierten la experiencia personal en social y lo privado en público. En este sentido, y tal como lo expresa la crítica de arte y activista estadounidense Lucy Lippard, en el prólogo del libro *El turista* (MacCannell, [1976] 2003), el turista, al igual que el artista, es un catalizador, generalmente involuntario, de los cambios sociales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Culler, J. (1988). Semiotics of tourism. *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*. Blackwell, 153-172.

Edensor, T. (2000). Staging Tourism. Tourist as performers. *Annals of Tourism Research*, Vol. 27, pp. S22-S44.

MacCannell, D. ([1976] 2003). *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Melusina.

Tatavitto, M. S. (5-7 de septiembre de 2013). *Turismo: una semiosis inadvertida*. IX Congreso Argentino y IV Congreso Internacional de Semiótica. Derivas de la semiótica. Teorías, metodologías e interdisciplinariedades.

Tatavitto, M. S. (2023). Trayectos transpositivos: arte y territorio (en prensa). *En homenaje a Oscar Traversa*. Prometeo Editorial, Asociación Argentina de Semiótica y Área Transdepartamental de Crítica de Artes Oscar Traversa (UNA).

Urry, J. (2002). *The tourist gaze*. Sage.

Urry, J. & Larsen, J. (2011). Gazing and performing. *Environment and Planning D: Society and Space* 29, 1110-1125.

Verón, E. (2013). El cuerpo como operador (I): la apropiación de objetos culturales. *La semiosis social*, 2. *Ideas, momentos, interpretantes*. Paidós, 305-333.

EJE: 2. ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES. 2.1 PRÁCTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

La sonoridad del poema: claves para un desplazamiento disciplinar

María Cecilia Perna
(Universidad Nacional Arturo Jauretche - Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Si consideramos los marcos disciplinares actuales, la poesía es habitualmente circunscripta al ámbito de la literatura, constituyéndose desde su dimensión escrita y dejando velada su dimensión oral. Creemos que dar relieve a la voz en la ejecución de un poema permite pensar no solo nuevas inscripciones disciplinares, sino un modo diferente de pensar los propios límites de la literatura y las prácticas de lectura en su relación con el cuerpo. Para revisar estas posibilidades de desplazamiento, revisamos y contrastamos dos definiciones clásicas de literatura: la de Sartre (1948) y la de Foucault (1964), en las que la concepción del poema es desplazada del exterior al centro, a través de las lecturas posibles de la obra de Mallarmé. ¿Cómo, si se sonoriza a través de la voz, puede salir del volumen del libro a la medialidad del ambiente?

Palabras clave: Poesía; Voz; Literatura; Lectura; Sonido.

Empezaremos por una pregunta inmensa. Inmensa pero clásica: ¿qué es la literatura? Y luego ahondaremos un poco más: ¿qué relación con la literatura tiene la poesía?

Tan elemental como abierta, esta pregunta —¿qué es la literatura?— fue el título de un célebre ensayo que Jean Paul Sartre publicó en 1948. Allí, el filósofo hace una distinción muy clara: el escritor se diferencia del pintor o del músico en el uso de los materiales; si unos trabajan con colores o sonidos, el otro trabaja con signos. El color o el sonido, como materiales, dice, no remiten a nada exterior a sí, no representan nada, sino que *hacen* una imagen: “... el leve sentido oscuro que habita en [estos materiales], tímida alegría o ligera tristeza, sigue inmanente en los mismos o se mantiene trémulo en su entorno como una bruma de color; es color” (Sartre, 2008, p. 50). A diferencia del color o el sonido, dice Sartre, la palabra es un signo, es el instrumento para una representación. Y especifica: “El escritor trabaja con significados. Y todavía hay que distinguir: el imperio de los signos es la prosa; la poesía está del lado de la pintura, la escultura y la música” (2008, p. 52).

Según Sartre, si bien el poeta también escribe y su materia prima son las palabras, no las aborda como signos de representación:

... el poeta está fuera del lenguaje, ve las palabras al revés, como si no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrara en primer lugar la palabra como una barrera. En lugar de conocer primeramente las cosas por sus nombres, parece que tuviera primero un contacto silencioso con ellas, ya que, volviéndose hacia esta otra especie de cosa que son para él las palabras, tocándolas, palpándolas, descubre en ellas una pequeña luminosidad propia y afinidades particulares con la tierra, el cielo, el agua y todas las cosas creadas (Sartre, 2008, p. 54).

Para Sartre, el poeta encuentra en las palabras una afinidad con los elementos, casi como si fueran ellas mismas un elemento más. Las palabras para el poeta no son signos de representación, sino microcosmos de sensación: “Y cuando el poeta pone juntos varios de estos microcosmos, actúa como el pintor que reúne sus colores en el lienzo; se diría que el poeta está componiendo una frase, pero esto no es más que apariencia: está creando un objeto” (Sartre, 2008, p. 56).

Esta discriminación de Sartre entre el uso que hace el escritor de prosa de la palabra como material sígnico, viendo en ella un vehículo de representación, y el uso que hace el poeta de la palabra como material sensible, material para crear objetos, es crucial para definir, según su perspectiva, qué es y qué no es literatura. Del lado de la literatura, queda entonces el imperio de la prosa, porque el escritor de la representación es el único capaz de asumir con su obra un compromiso con la realidad, en tanto puede manipular los signos para crear un mensaje. Y la poesía, ese objeto de sensación creado con palabras, no sería entonces literatura. El poeta, sin ser ni músico ni pintor ni escultor, se asocia a ellos, sin embargo, por ser un creador de imágenes, de mundos sensibles y opacos, incapaces de transmitir con transparencia sígnica un mensaje de conciencia. Así, el poeta es expulsado —una vez más— de la república literaria. Fuera de la literatura, sin embargo, Sartre le asigna a la poesía el campo fértil de la materia sensible, a la larga, quizá, un lugar más deseado para el arte.

Unos 15 años más tarde, Foucault retoma esta pregunta gigantesca en una conferencia en Bruselas, en 1964. Otra vez: ¿qué es la literatura? Para contestarla, parte de un lugar casi opuesto al de Sartre. Parte del hecho poético, particularmente de uno, moderno e inaugural: el gesto de la escritura mallarmeana. Según Foucault, no debemos pensar que la pregunta por la literatura es externa y se adhiere a esa tradición de obras acumuladas en las bibliotecas. La pregunta por la literatura nace del mismo acto de escritura, tal como la obra de Mallarmé lo configura. Esa implicatura entre el acto de escribir y la autointerrogación es el gran gesto moderno que funda *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, el último libro del poeta francés.

En *Un golpe de dados...* el blanco de la página, como superficie de inscripción de la escritura, cobra volumen. No es ya mero soporte de la palabra presente y significativa, por el contrario, es instancia sensible de posibilidad: solo hay grafo escrito si hay un blanco inscribible que ofrece su carne para la marca. El blanco de la página no solo es condición de existencia del poema —y de toda escritura—, es, además, parte constitutiva del mismo. El

blanco participa en la creación de los intervalos rítmicos que orientan espacialmente la lectura. Este lugar abierto, susceptible y tierno, que pide ser inscripto, es el lugar en el que la pregunta por la literatura aflora. Dice Foucault:

La literatura no es para un lenguaje el hecho de transformarse en obra, no es tampoco para una obra el hecho de ser fabricada con lenguaje; la literatura es un tercer punto diferente del lenguaje y diferente de la obra, un tercer punto que es exterior a su línea recta y que por eso mismo dibuja un espacio vacío, una blancura esencial donde nace la pregunta: “¿Qué es la literatura?”, blancura esencial que, a decir verdad, es esta misma pregunta (Foucault, 1996, p. 65).

Desde la perspectiva de Foucault, aquella separación sartreana en imperios —el comprometido de la prosa y el sensible de la poesía— que determinaba qué era y qué no era literatura no tiene asidero. Para este autor, la emergencia de la literatura es posible solo a partir de sus propias condiciones sensibles: la alternancia entre grafo y blanco, que danza ante los ojos del lector, que crea en la página una visibilidad. En otras palabras, antes que meramente legible, en tanto representación signíca, la literatura es visible, en tanto objeto de sensación. Y el objeto de sensación en el que se repliega y despliega la literatura es el libro. Dice Foucault: “Se puede decir, si quieren, que la literatura comienza el día en que el libro sustituye al espacio de la retórica” (Foucault, 1996, p. 79). El Libro, con mayúsculas, es el gran proyecto, el sueño imposible de Mallarmé. Un Libro que en su plegarse contenga el mundo y que pueda desplegar, al abrirse, el mundo por sí mismo (Blanchot, 1969). La primera de las dos sesiones de esta conferencia en Bruselas, Foucault la cierra con un pasaje terminante —casi claustrofóbico— sobre la relación entre literatura y libro:

En la literatura solo hay un sujeto que habla, habla uno solo y es el libro, esa cosa que Cervantes, lo recuerdan, había querido hasta tal punto quemar, el libro, esa cosa de la que Diderot había querido, en Jacques el fatalista, tan a menudo escaparse, el libro, esta cosa

en la que Sade ha estado, lo saben, tan a menudo encerrado, y en la que nosotros en particular estamos, también nosotros, encerrados (1996, pp. 80-81).

¿Habrá en el libro un punto de salida? Volvamos un segundo a Sartre: al ubicar a la poesía en relación con la empresa literaria, el filósofo capta perfectamente el espíritu del proyecto mallarmeano: restituir la dimensión sensible de la palabra. Expuls ndolo de la literatura, Sartre pone al poeta del lado del pintor, del escultor, del músico..., artes con las que los poetas simbolistas gustaban mantener roces secretos. Mallarmé transformó esos roces secretos en vínculos concretos, a través de un audaz salto disciplinar: no solo expandió los límites de la poesía como género, sino también ampli  las posibilidades del acervo verbal como material de creación. Mallarmé restituye a la palabra una dimensión sensible, transformando los hábitos de lectura.

Con Mallarmé el acto de leer recobra una dimensión sensorial: el lector no es ya una pura conciencia o espíritu que interpreta signos; el lector ahora está encarnado. Dentro del cerco sensorial del libro, entre sus pliegues, debe asumir, al leer, un vínculo con su percepción, con su motricidad, con su cuerpo en el mundo. Este *leer percipiente* no solo implica al sentido de la vista, sino también al del oído.

En el proyecto mallarmeano, los grafos inscriptos en la página blanca siempre pueden sonorizarse, utilizando el poema como una partitura. En el prefacio a *Un golpe de dados...*, el poeta indica: "Debo añadir que, de este empleo desnudo del pensamiento con retiradas, prolongamientos y escapes, y de su dibujo mismo, resulta, para el que quiere leer en voz alta, una partitura" (Mallarmé, 2010, p. 11). Si el poema es sonorizado por la voz, la palabra se espesa, adquiere un volumen que excede el pequeño volumen del libro. Se vuelve experiencia perceptual, ahora ubicada en otro espacio, uno distinto al de la superficie blanca de las páginas, apenas abultadas en sus repliegues. El sonido mueve la palabra hacia un espacio, ya no solo vertical, sino también profundo: la medialidad del ambiente (Ingold, 2018). También allí la literatura puede habitar por fuera del libro, sin necesidad de

abandonarlo. Por fuera del libro, el poema leído en voz alta, el poema sonoro, es un acontecimiento nuevo y singular cada vez que se repite. Decimos “el poema”, pero vale esto, quizá, para toda escritura que resista la prueba de fuego: ser leído en voz alta. Con la lectura en voz alta, se abre para la literatura una nueva posibilidad de repliegue y de despliegue: en las volutas del aire, en sus vibraciones físicas. La literatura es música. Sin metáforas. Haciéndose música, esquiva la fijeza polvorosa que puebla las letras muertas de las bibliotecas, para revivir entre los cuerpos, para encarnar entre los elementos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Blanchot, M. (1969). *El libro que vendrá*. Monte Ávila Editores.

Foucault, M. (1996). *De lenguaje y Literatura*. Paidós.

Ingold, T. (2018). *La vida de las líneas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Mallarmé, S. (2010). Prefacio. *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*. Pleamar.

Sartre, J. P. (2008). *¿Qué es la literatura?* Losada.

*EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA
EN LAS ARTES Y LA CULTURA*

¡El Palo Florido en vereda!

Claudia Sandra Rodriguez (Universidad Nacional de las Artes)
Laura Woller (Escuela Superior de Bellas Artes Regina Pacis)

RESUMEN: El Palo Florido es un movimiento artista que enmarca su trabajo en el concepto de *Ecoarticultura* (Rodriguez, 2017), vinculando arte, naturaleza y comunidad. Diseña acciones colectivas en espacios de uso compartido, integrando un significante vital y visual: ejemplares vegetales y cultores (tutores) artísticos, junto con la producción de saberes que surgen a partir de la experiencia de trabajo.

Los espacios abordados se transforman en lugares convocantes y significativos para las comunidades destinatarias, mientras se va revelando y compartiendo la creatividad y sabiduría de los protagonistas.

Presentamos la octava edición de El Palo Florido, junto con el Instituto 55 de Formación Docente de Escobar. Se diseñan varios encuentros para las distintas etapas: transferencia teórica, taller de creaciones y diseño, y finalmente, jornadas para la intervención del lugar.

En una actividad que reunió 150 estudiantes, futuras docentes, en la esquina de la institución en Los Lazaristas y Sarmiento, se intervino un cantero cuyo árbol legendario había sido talado recientemente dejando el lugar huérfano de sombra, convirtiéndose rápidamente en un basural.

Nuestros objetivos en esta actividad han sido la puesta en valor de la esquina; la recuperación de afectos ligados a su historia centenaria; visibilizar el rol del arte en la educación formal y en la vida comunitaria; el encuentro de sabidurías; accionar públicamente desde un cuerpo performático colectivo; vincular arte, naturaleza y comunidad. Nuestras acciones propician una micropolítica de resiliencia y re-existencia pospandemia, territorializando espacios, aquí, en la vereda, limen entre lo público y lo privado, poniendo un cuerpo colectivo en escena.

Palabras clave: Palo Florido; Vereda; Cuerpo performático colectivo.

Introducción

Este escrito a modo de bitácora documenta las distintas ediciones de El Palo Florido (EPF). Mencionaremos solo aquellas en las que las variables sujetas a las actividades, la conformación del grupo, el espacio abordado, las estrategias y la logística tuvieron modificaciones fundamentales. Nos enfocaremos finalmente en la octava edición, que es la que nos convoca.

El grupo Palo Florido es un movimiento activista de conformación abierta, que viene desarrollando actividades comunitarias partiendo en principio de la exploratoria, el ensayo y el error, y avanzando hacia momentos crítico-reflexivos que nos permitieron crecer como grupo y focalizar nuestros intereses y objetivos.

Las primeras dos ediciones fueron en 2014 y en ellas encontramos la imagen y la motivación, además nos cohesionaron como grupo. Su desarrollo obra en las actas del I Congreso Internacional Revueltas en el Arte⁷⁰; la tercera y la cuarta tomaron lugar en

⁷⁰ I CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES ISBN 978-987-3946-13-4

instituciones educativas a cargo de integrantes del grupo y sus estudiantes. Nos detendremos en la quinta edición, de 2017, que presentamos en el II Congreso Internacional Revueltas en el Arte, dado que no llegamos a su publicación. Aquí el grupo adquirió herramientas fundamentales de gestión y amplió la convocatoria a organizaciones gubernamentales y ONG, instituciones educativas, filosóficas y religiosas, junto con integrantes de la comunidad local. La sexta y séptima nuevamente tuvieron lugar en establecimientos educativos y las mencionaremos por el tenor de sus temáticas, para abocarnos finalmente a la octava edición, presentada en el III RDA.

DESARROLLO

El Palo Florido se inicia en 2014 con el grupo de arte Lastres, del cual soy parte junto con las artistas Vanina Salgado y Silvia Vila, las tres en ese entonces compañeras del posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados, de la Universidad Nacional de las Artes, y radicadas en la localidad de Ingeniero Maschwitz. En ese momento, nos dedicábamos al arte correo con una activa inserción en la comunidad local. Nos convocaba el arte grupal y comunitario en diálogo con el barrio.

Habíamos conformado un grupo abierto, con algunos integrantes estables y otros ocasionales. Luego de las dos primeras ediciones de 2014 y de las iniciativas particulares de algunas artistas del grupo, que llevaban las actividades a sus talleres en instituciones, el colectivo continuaba creciendo en ideas para seguir; nos inspiraba el trabajo que venían haciendo Los Articultores⁷¹, colectivo de artistas argentinos liderado por Judith Villamayor, cuya tarea hacia el 2013 era bombardear terrenos baldíos con bombas de semillas, un

⁷¹ https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/02/130214_argentina_articultores_vs

invento del biólogo y agricultor japonés Masanobu Fukuoka⁷², fallecido en 2008. La artista declara su interés por convertir espacios en desuso en lugares embellecidos con comida.

El nuestro venía hasta el momento más por el lado de compartir sabidurías en el encuentro entre arte y comunidad, y el uso común del espacio dentro de un concepto que bautizamos *Ecoarticultura* (Rodríguez, 2017) como una convivencia entre *Oikos* —en griego: casa, aquí, el planeta—, arte y cultura —desde un abordaje comunitario—, un significativo abierto tanto en sentido como en imagen, pero que nuclea este convivir en términos de cuidado y sustentabilidad.

Las unidades significativas, el árbol y el cultor interviniendo una locación pública, construyen y constituyen un bien cultural con un discurso de territorialización, es abordar un espacio y habitarlo. Esta valoración transforma ese espacio invisibilizado en un lugar para vivir, para habitar, un nuevo significativo para llenar de vivencias y emociones.

Con las sucesivas intervenciones tomábamos conciencia de que estábamos transformando espacios amorfos y con vacancia de sentido en lugares significativos para la comunidad. También que, a través de estos encuentros, se propiciaba la comunicación entre los actores que contribuían espontáneamente a las iniciativas, esto se materializaba con el cuidado de los ejemplares, el reemplazo anónimo cuando se secaban, el riego. En todos los casos se

⁷² <https://asuntoimpresoediciones.com/autores/masanobu-fukuoka-285> Masanobu Fukuoka (2 de febrero de 1913 - 16 de agosto de 2008) fue un agricultor, biólogo y filósofo japonés. Nació en la ciudad de Iyo, en la Prefectura de Ehime. Descendiente de una familia dedicada a la agricultura desde hace siglos, comenzó su carrera como edafólogo, desviándose luego hacia la fitopatología. A la edad de 25 años, comenzó a dudar de la sabiduría de la agronomía moderna. Guiado por su intuición, decidió buscar un método de cultivo que protegiese las características de la tierra y eliminase trabajos innecesarios. Dejó su trabajo como científico de investigación, y volvió a su granja familiar en la Isla de Shikoku en Japón meridional para cultivar naranjas mikan ecológicas. Desde ese punto dedicó su vida a desarrollar su sistema de cultivo ecológico único que no requiere escardar (desherbar), usar pesticidas ni fertilizantes, ni labranza. Fue el autor de las obras *La revolución de una brizna de paja* y *La senda natural del cultivo*, donde presenta sus propuestas para una forma de agricultura que es llamada "agricultura natural", que él mismo practicó en su granja a través del conocido "método Fukuoka". En 1988 recibe el Premio Ramón Magsaysay en la categoría Servicio Público (premio llamado a veces el Premio Nobel asiático).

generaba un clima de trabajo en el que ganaban los testimonios, las anécdotas y los distintos modos de saber hacer.

Una intervención artística pública está sujeta a tensiones con la comunidad destinataria. Lo que se opera es un cambio cualitativo en un espacio que se percibe de todos y de nadie a la vez, pero que se comparte. Esta variación visible y funcional del espacio público altera su topología y lo convierte en un lugar tal vez simbólico, con la emotividad de quien estuvo allí construyendo, compartiendo, en algunos casos, en tanto, en otros, esta transformación puede resultar una invasión. Estas reflexiones nos fueron surgiendo y habilitando la comprensión de la dimensión de lo que habíamos emprendido. Continuamos con intenciones de derivar en una práctica social y estética.

Estábamos escribiendo en el paisaje con formas comunicantes, con textos colectivos. Se inscribían en un sueño, el de las posibilidades infinitas que da la vida, el desarrollo, el vínculo, diálogo entre lo vital y lo posible. Habíamos sacado del anonimato un terreno cualquiera, un *no lugar*, al decir de Marc Augé, para hacerlo un terruño, sembramos alegría. EPF es un movimiento autogestionado y hasta ese momento no lo habíamos llevado a una propuesta programática. Acomodábamos las actividades a los vaivenes de la vida de los protagonistas.

En la tercera edición, a cargo de la artista y docente Verónica Lorca, se construyó una huerta en el Colegio Expedicionarios al Desierto, de Tigre, en los fondos del terreno de la institución en desuso, en el que los cultores tutoraron y cantearon plantines y arbustos; y una cuarta con estudiantes de la cátedra de Escultura III, de la Prof. Claudia Rodríguez, de la Escuela de Arte Ricardo Carpani, de Campana, con el proyecto Huellas vivas, en el que los significantes visuales fueron huellas de cemento con ensamble de artículos varios pertenecientes a colecciones de los estudiantes, caracoles, chapitas, pequeñas piedras. Estas piezas se colocaron al lado de distintos arbustos. El conjunto se entronizó en la vereda de la escuela, simbolizando las huellas que quedan en la memoria y en el cuerpo, en el paso por la

comunidad educativa. La motivación fue la inauguración del primer edificio propio de esta escuela. Ambas ediciones se llevaron a cabo en 2015.

Durante 2016 nos convoca una ONG de la localidad, la Asociación Ambientalista Los Talares, para llevar adelante un proyecto llamado Paseo de los Puentes; este trabajo llevó gran cantidad de jornadas durante un año y medio. El arroyo Garín cruza la localidad y sobre él se tienden varios puentes de distinta envergadura y que en todos los casos se habían transformado en basurales. Se juntaban plásticos en las ramas de los árboles, traídos por la crecida como también televisores, colchones, heladeras, bloqueando el paso del agua con el consecuente problema del desborde del arroyo. La zona venía sufriendo inundaciones, con casi ninguna iniciativa para un mejor vivir de parte de gestiones municipales inmovibles.

La dimensión de la tarea nos impulsaba a gestionar. Presentamos el proyecto a los Presupuestos Participativos (PP), dispositivo con el que la nueva gestión tramitaba las necesidades y demandas de la población. Esta nueva edición de EPF, la quinta, sería vinculada al Paseo de los Puentes, dentro del legendario proyecto El Arroyo nos une, de Los Talares. El proyecto fue seleccionado en los PP y nos permitía operar en el espacio público con alguna licencia. Dada la envergadura de lo que teníamos por delante, secuenciamos en etapas y comenzamos por el puente más antiguo sobre la calle Santa Fe y el arroyo Garín. Un grupo de militantes de Patria Grande se ocupó del saneamiento con unas pocas donaciones de dinero de parte de los comerciantes de la zona. Convocamos, en las distintas jornadas, a compartir meditaciones guiadas por el Sifu Koio Samadhi, del templo budista Dhamapada, invitamos a feria de emprendedores, nos ayudaba el Grupo Scout Sagrada Familia de Belén. Estos dos últimos grupos se dedicaron a pintar e instalar en el jardín decenas de maderitas con mensajes hacia el cuidado de nuestro planeta y colaboró también un grupo de estudiantes del colegio Pueblo Educativo, de General Pacheco.



Imagen 1 – Última jornada de 13 durante 2016/17, este fue el día de la siembra de árboles y cultores, luego de otros 12 encuentros de saneamiento, aseo, puesta en valor y decoración del puente de la Santa Fe

La jornada final resultó festiva y el jardín comenzó a crecer, acompañado de las creaciones. Al poco tiempo el municipio agregó luminarias y un banco de plaza, cortaba el pasto y mantenía el lugar. Sin saber aún de qué se trataba el haber ganado ese lugar en los PP, nos fuimos enterando. La Dirección de Planeamiento del municipio se ocupó de sanear, poner en valor y decorar los demás puentes que cruzan el arroyo, cinco en total, y mantener los espacios linderos, incluso instalaron algunas luminarias más y cámaras de seguridad. Meses después, reasfaltaron la calle Santa Fe. El lugar que muestra la foto fue bautizado como la Plaza Las Garzas, la Asociación Civil Los Talaes le puso un cartel y es hoy un espacio de uso cotidiano y de mateadas a la vera del arroyo. Nunca más se juntó basura en el lugar.

ECOARTICULTURA en Ingeniero Maschwitz

La Asociación Ambientalista Los Talares invita a los vecinos a participar en la 5ta. edición de **EL PALO FLORIDO**, proyecto artístico sintonizado con la naturaleza y la comunidad. Esta acción está enmarcada en el proyecto **EL ARROYO NOS UNE**, recientemente incorporado al Presupuesto Participativo 2017 del Municipio de Escobar.

Invitamos a la comunidad a sumarse a esta actividad creativa entre vecinos, para pintar nuevos carteles, plantar arbustos pequeños donados especialmente para este espacio comunitario; cada uno de los cuales contará con un tutor intervenido por los artistas.

Aprovecharemos la ocasión para limpiar el lugar. Contaremos con la participación y colaboración de alumnos de 3er. Año del colegio Pueblo Educativo y de los Scouts Sagrada Familia de Belén, Escobar.

Será una oportunidad para hablar entre todos sobre la continuidad de este proyecto. Traigan sus termos y algo para compartir !!

Al finalizar, el responsable del templo budista Dhammapada, ofrecerá una breve meditación y reflexión grupal.

Fecha: domingo 30 de julio de 2017
Lugar: Puente de calle Santa Fe y el Arroyo Garín.
Hora: a partir de las 14hs.

Si llueve se pasa al domingo 6 de agosto.

ARTISTAS

ADRIÁN Cassici
ANA Carretero
CLAUDIA Rodríguez
DANIEL Hirsch
FABIOLA Antuña
INÉS Moore
IRENE Liberatori
LILIAN Bortí
MABEL Abías
MARIANA Campini
PAOLA Destefano
PATSY
SOLEDAD Lacorte
TOOBEERS
VANINA Salgado

Scouts Sagrada Familia de Belén

CONTACTOS: Corine 011 15 6748 6072 / Claudia 011 15 6440 4061

LOS TALARES
ASOCIACIÓN AMBIENTALISTA

Ingeniero Maschwitz - Partido de Escobar
Personería Jurídica N° 01/156.289 - Matrícula: 23.188

Sentada en quietud, no haciendo nada,
llega la primavera, y la hierba crece por sí misma.
Koan Zen



Imagen 2 – Uno de los afiches con que hicimos circular la información de las jornadas, pegándolos en comercios y postes de teléfono. Hicimos además una edición de 500 volantes para entregar en mano

Otra vez, a partir de la iniciativa artista, habíamos hecho visible un problema que acontecía en un espacio común, echando a andar una transformación. Esta experiencia fue presentada en el segundo Congreso Internacional Revueltas en el Arte, junto con dos de sus artistas estables y docentes de la UNA, Irene Liberatori y Soledad Lacorte, en 2017.

Nos ilumina el camino la sintonía con el filósofo noruego Arne Naess, fallecido en 2009, fundador de la ecología profunda, concepto fundamental que sostiene que los límites ontológicos entre los seres vivos son ilusorios, oponiéndose al antropocentrismo propio de la ecología superficial. Esta última no se responsabiliza del accionar humano a través de políticas sociales y económicas propias del capitalismo, que deterioran el planeta, y de las consecuencias a largo plazo.

Nos mueve lo que muy bellamente ilustra la escritora neozelandesa Juliete Marillier (García Garrido, 2022, p. 3):

Cada arroyo, cada pozo, cada cueva oculta tiene su propia historia. Cada colina hueca, cada roca desolada en el mar poseen un morador mágico, y su historia constituye un secreto. Y están las gentes más pequeñas y menos poderosas que tienen su propio lugar en la red de la vida. Los silfos de la copa del bosque, los extraños moradores del agua con forma de pez, los selkies del ancho océano, la gente menuda de los estanques de ranas y las raíces de los árboles. Son parte de la tierra como lo son el gran roble y el campo de hierba, como el salmón brillante y el ciervo brincador. Es todo uno y lo mismo, interconectado y entretrejado, y si una parte falla, si algo se descuida, todo se vuelve vulnerable. Es como una puerta en forma de arco, en la que cada piedra sostiene a las demás. Si quitas una, la estructura al completo se derrumba.

Nos seguía convocando la red, una red interconectada e interdependiente, anterior y posterior a las acciones, una red que nos sustentaba, hecha de sueños que nos interesaba alimentar y a su vez nutrirnos de ella. Cada experiencia nos iba transformando.

La sexta edición tomó lugar nuevamente en la Escuela de Arte Ricardo Carpani, junto con la ya mencionada cátedra de Escultura, que incluye el trabajo grupal y comunitario en su programa. Fue un homenaje a familiares desaparecidas de integrantes de la institución. Recabando datos encontramos nueve testimonios, algunos de personal no docente, de docentes y estudiantes. La escuela había recibido hacía unos años la donación de cinco árboles del Programa Nacional 30.000 Árboles por la Memoria y resolvimos vincularlo con nuestro proyecto. Así nació 30.000 Palos Floridos por la Memoria. Se construyeron los nueve cultores y se plantaron árboles; algunos fueron a acompañar a aquellos que habían sido donados. El 28 de noviembre de 2019, inauguramos el Jardín de la Memoria con aportes de música de docentes y estudiantes de la carrera de Música, arte textil en vivo y una pieza performática. En 2021, pudimos sentir la resonancia de lo hecho con la indicación

de las Madres con el programa Plantemos Memoria, alentando la siembra por les desaparecidos en todo el país.



Imagen 3 – Algunas piezas en honor a les desaparecidos familiares de integrantes de la Escuela de Arte Ricardo Carpani

Pasó la pandemia, recién en 2022 retomamos el cuidado de lo que quedaba del Jardín. Había ejemplares secos y cultores deteriorados. Ese año, con la misma cátedra y con nuevos estudiantes, se votó para el trabajo colectivo-comunitario, una nueva edición de EPF, la séptima, con el principal objetivo de recuperarnos del vínculo roto que nos había dejado la pandemia. En el mismo jardín proyectamos una suerte de living al aire libre, Ñuguaití, “lugar de encuentro” en guaraní, es su nombre. Con ocho estudiantes instalamos paredes hechas de *pallets* para respaldar la zona de descanso, hicimos catorce asientos recuperando neumáticos con tapas de madera acolchadas, instalamos otros neumáticos que oficiaban de maceteros, otras más de veinte macetas con suculentas colgaban como móviles, instalamos un pizarrón con provisión de tizas para que corra la palabra. Todo con una estética neobarroca a todo color.

Hubo una real transformación del espacio elegido, una zona gris de tránsito, que estaba invisibilizada. Aplica la reflexión de Merleau-Ponty cuando dice algo así como que el espacio sería al lugar lo que la palabra cuando es hablada; a través de la intervención se construyó un lugar, habitado por símbolos traídos allí por cada protagonista, historias de cómo hacer esto y aquello, desde jardinería y botánica hasta de física y teoría del color, cada quien que colaboró aportó un modo de hacer. Hoy Ñuguaití es el lugar en el que se estudia, se matea, se toman exámenes, se guitarrea.

LA OCTAVA EDICIÓN

Finalmente, la edición que trajimos al RDA III.

El Instituto 55 de Formación de Docentes de Nivel Inicial de Belén de Escobar nos invita a presentar una retrospectiva de las distintas ediciones hasta el momento. La docente que nos convoca conoce nuestro trabajo y pretende incorporar esta modalidad de cruce de lenguajes artísticos, visual, verbal y sonoro junto con contenidos de las ciencias naturales, como propuesta de actividad para que sus estudiantes y futuros docentes lo lleven a sus prácticas a los jardines de infantes.

La propuesta nos interesó gratamente, ya que el grupo venía en esas reflexiones de valernos de redes ya existentes como las de instituciones educativas y deportivas, para desarrollar trabajos de más envergadura. Para esto, es necesaria una dinámica preexistente entre los actores del acontecimiento y un compromiso entre ellos.

Decidimos hacer una jornada de índole informativa y teórica, y varias de taller para elaborar cultores y reunir plantines. El objetivo era restaurar la esquina del instituto, en Sarmiento y Los Lazaristas, en la que el árbol que la amparaba con su sombra había sido talado por estar enfermo y constituir un riesgo para los peatones. El lugar se había transformado

instantáneamente en un basural. Incluso, lo que quedaba del tronco se había incendiado parcialmente al haber sido usado de cenicero.

Pensamos que el fuego nos aseguraba la transformación y esto fue un argumento para los encuentros. Las plantas serían medicinales para sanar la esquina. La primera jornada en la calle fue el sábado 2 de septiembre de 2023 y desde allí, semanalmente, se siguieron reuniendo cada jueves a la noche las estudiantes con su docente para continuar. Era la primera vez que desarrollamos esta actividad prácticamente con ausencia de artistas. En este caso, bajo la dirección de la docente, que sí lo es, las estudiantes de inicial pusieron su imaginación en acción y crearon cultores que, luego de instalados en la esquina y rodeando el árbol enfermo, crearon una estética que evocaba un cementerio jujeño. Con su cuerpo en escena, durante varias noches, a la luz del alumbrado público y con ayuda de sus linternas, fueron copando literalmente el lugar, “decorando” a su decir, la esquina.



Imagen 4 – Jornada del sábado 2 de septiembre de 2023

“Espectador”, ¡qué mala palabra! (Boal, 2009, p. 67). El espectador es menos que un hombre y hay que humanizarlo y restituirle su capacidad de acción en toda su plenitud. Él debe ser también un sujeto, un actor, en igualdad de condiciones con los actores, que deben ser también espectadores.

El director de teatro brasileiro Augusto Boal declara que los espectadores de algún modo padecen la visión del mundo que impone la clase dominante a la que directa o indirectamente pertenecen los actores, nosotros diremos artistas en general. Uno de los tópicos a desestructurar es nuestra propia concepción de hacedores de un arte para “brindar”, para que otros admiren. Esto fue lo primero que aprendimos con las contribuciones de estas estudiantes con distinta formación, que evidencia que la capacidad de crear, accionar y protagonizar excede la formación o bien la práctica artística.

En esas cavilaciones debe haber estado Suely Rolnik, al poner de relieve, en “¿El arte cura?”, la dominancia de determinados modos de ver ligados al *establishment* del arte, que imponen una valoración tan potente como el direccionamiento de la opinión de los medios de comunicación. Si bien sería necesario hacer lectura del artículo completo —enlace en referencias bibliográficas— para comprender la dimensión de lo que plantea, concluye que:

Con su Estructuração do self, Lygia Clark desplaza las fronteras históricamente trazadas entre arte y clínica. Entre artista y receptor, sea este el ex-espectador o el ex-crítico, se crea una zona de indeterminación —algo en común, y no obstante indiscernible— que no remite a ninguna relación formal o de orden identitario, ya que el primer polo de la pareja no se ubica ni en la categoría de artista ni en la de terapeuta, y el segundo no se ubica ni en la categoría de espectador o de crítico ni en la de paciente. Es todo un escenario histórico lo que se mueve y, así, esboza un territorio enteramente nuevo. Este condensado de signos es el que nos es dado vislumbrar a través de la obra de Lygia Clark en la que aquí estamos centrados.



Imagen 5 – Los jueves por la noche, horario de la cátedra, ¡espectadores en escena!

Luego de los encuentros teóricos y de taller dentro de las aulas, hicimos juntas la primera salida al espacio público, artistas de EPF, docente y estudiantes del instituto. Nos sorprendió cómo se organizaban y planificaban el encuentro siguiente, qué llevaría cada una, qué tenían en sus casas, palas, plantines, tierra, fotos de referencia. Nuestro *mutis por el foro* fue sin esfuerzo. Se quedaron con el espacio, activándolo, sanándolo, hermoseándolo y quedamos en contacto telefónico. Nos van compartiendo registros para una publicación documentando un proyecto de su autoría y tutorado por su docente Elvira Gómez: “El regreso de la Plástica Visual a su condición de Lenguaje a aprender”, que presentaron a la Convocatoria Nacional Formando Docentes, Ampliando la Participación Estudiantil y que fue aprobado con financiamiento. Como reza el prólogo de *Teatro del oprimido*, de Augusto Boal: “Hacer cuerpo la idea de un artista político” (Dubatti, 2009, p. 9). Le *espectatore* de Boal es le *espectadore* que se convierte en *actore* convocado a dar su parecer escenificando la solución de un conflicto. Lleva esta práctica inteligente e integradora en sus prácticas de

Teatro foro, dentro de lo que ha llamado *Teatro del oprimido*, poner el conflicto en escena y crear salidas, caminos nuevos.

CONCLUSIONES

Nuestras acciones son micropolíticas de resiliencia y re-existencia vitales en estos tiempos pospandemia, territorializando espacios. Aquí en la vereda, limen entre lo público y lo privado con un cuerpo performático--colectivo en escena.

Las producciones de El Palo Florido se escapan del panorama del lenguaje visual con cultores que se pueblan de palabras y artículos sonoros que vibran con el viento. Hay un cuerpo que se pone en escena con el abordaje de un espacio público, una plaza, un cantero en la vereda ligada a una institución, o bien un espacio dentro de una institución pública.

Le artista con su hacer en vivo se responsabiliza de su producción igual o más que con el testimonio de su firma.

Nos interesa que las fronteras imperantes entre artistas hacedores y público que especta se desdibujen y que crezca una zona indeterminada en la que basculen los saberes: saber hacer, decir cómo lo sé hacer, hacer como propone le otre. Esa negociación interna de le artista con su ego y de le espectadore luchando con sus posibles prejuicios de entrar en exposición se hace franqueable cuando lo que está en juego es el bien común, en este caso, la producción de un bien cultural. El conflicto se corre de la escena dando lugar, mediante ese cuerpo performático común, a una escena con trazos de sanación y que rumbea hacia habitar con un mejor vivir el lugar que se crea.

Queda claro que saltamos desde el principio la piedra de arte como bien de consumo y su fetichización como tal, nada de lo que se produce en las actividades de El Palo Florido

atiende a alguna esfera de mercado o mercadeo. Buscamos crear las condiciones de posibilidad de un arte que religue.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Boal, A. (2009). *Teatro del oprimido*. Interzona.

García Garrido, M. (2022). *Las acciones bellas en la crisis ecológica: una aproximación al pensamiento de Arne Naess*. Universidad de Valladolid.

Guattari, F., y Rolnik, S. (2019). *Micropolítica, Cartografías del deseo*. Tinta Limón Ediciones.

Naess, A. (2018). *Ecología, comunidad y estilo de vida. Esbozos de una ecosofía*. Prometeo.

Rolnik, S. (2006). ¿El arte cura? *Quaderns Portàtils*. Recuperado el 7 de septiembre de 2023, 11. https://www.medicinayarte.com/img/rolnik_arte_cura.pdf

AA. VV. (s/f). *Autores, Masanobu Fukuoka*. Asunto Impreso Ediciones. Recuperado el 4 de abril de 2023 <https://asuntoimpresoediciones.com/autores/masanobu-fukuoka-285>

BBC Mundo (14 de febrero de 2013; actualizado 22 de febrero de 2013). *Los tira bombas ecológicos de Argentina*. Recuperado el día 13 de noviembre de 2023 https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/02/130214_argentina_articutores_vs

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Las casas que habitamos: libro de artista expandido sobre la memoria en mi linaje femenino a partir del archivo familiar abordado desde la discontinuidad. Exploraciones entre poesía, espacio, identidad y género

María Lara Schaefer (Universidad Nacional del Nordeste)

Resumen: Esta investigación buscó, mediante la realización de un libro de artista, evidenciar aquello que la fotografía no muestra de historias de las mujeres de mi familia, indagando específicamente en lo que ellas recuerdan sobre sus casas. Se profundizó en la memoria, sus tiempos, sus lugares y montajes. La fotografía fue un punto de partida para que mi madre, mis tías, mis abuelas y yo misma podamos poner en palabras aquello que queda en los dorsos de las imágenes fotográficas. Por esto se partió desde la idea de inoperosidad del lenguaje fotográfico. Sin embargo, la posibilidad de diálogo entre materialidades que caracterizan al libro de artista y los cambios del proceso creativo permitió que la investigación, además de lo referido a la imagen fotográfica y lo que hay más allá de sus funciones comunicativas y de reproductibilidad, explore el espacio y los objetos. La poesía, que se apropió de las voces de los testimonios y los reescribió desde el presente, guio una lectura-recorrido, esbozando así, junto con la estructura misma de la pieza, un espacio fuera

del tiempo lineal, que intentó reunir a todas las mujeres, sus historias y sus dolores, en una sola casa.

Palabras clave: Memoria; Discontinuidad; Fotografía; Casa; Género.

Introducción

En mayo de 2020 comencé a revisar los álbumes fotográficos que había en casa. Como estábamos en cuarentena, tramité que en una de las salidas me trajeran los de la casa de mi abuela paterna, y que mis tías y mi otra abuela me mandasen fotos vía mail o WhatsApp. Les había pedido que me hablaran de las fotos, que me contaran qué significaban para ellas una o dos fotografías que por algo —aunque no supieran explicar por qué— habían elegido. En ese momento yo aún dudaba de ser parte o no del proyecto, pero para experimentar hasta tener sus relatos, me puse a trabajar con fotos propias.

Cuando tuve material de audio, me propuse hacer experimentaciones para un posible videoensayo. En un principio, como yo no tenía muy en claro qué quería, la información era bastante diferente entre ellas, una hablaba de toda su vida mientras las otras mencionaban cosas más puntuales. Intenté hacer un video como línea de tiempo para orientarme, ellas de niñas, de adolescentes, de jóvenes..., pero no me convencía.

No recuerdo en qué punto del proceso, dentro del Taller de Tesina, llegué a la noción de casa, pero en ese momento los puntos de fuga se volvieron hacia dentro. Ya tenía mucha información sobre las historias de vida, más de la que nunca antes había tenido sobre mi familia, pero necesitaba un espacio en el que hacerlas converger, un lugar que nos reuniera a todas otra vez. La casa fue ese espacio, y durante tres años, mientras más conocía de las memorias, más necesitaba volver a ella para reencontrarme con el motivo de este proyecto.

Porque la fotografía dispara, la casa ancla, la voz recorre y el silencio de la rememoración habita aquello que ninguna herramienta ni lenguaje puede tocar en plenitud. Las infancias, maternidades, vejezes, nacimientos, muertes y amores de mi historia habitan en lugares del mundo muy diferentes, en tiempos que ya no están, pero a los que puedo tratar de volver. *Las casas que habitamos* intenta recuperar algo de todo eso, sabiendo que los espacios vacíos de la memoria y los espacios muertos e inútiles de nuestras casas también tienen un rol en nuestras historias.



Imagen 1 – Fotografía de la exposición. Gentileza de Agustina Lazarte. 2023

LAS CASAS QUE HABITAMOS

Tensiones entre el presente, el pasado y el espacio

*Je suis l'espace où je suis.
Yo soy el espacio donde estoy.*
(Arnauld, 1950)

El proceso de creación e investigación me llevó a pensar que no es posible identificar, y menos aún separar, los polos de los que habla Arfuch (2018), primero porque aquello que leemos de la imagen lo construimos desde el presente, y a su vez el yo del presente no deja de reconfigurarse constantemente a partir de las interpretaciones del pasado. Estamos frente a una identidad que es *otra*, múltiple, diversa y mutable. Por lo tanto, no puede tejerse una genealogía que se presente continua, siguiendo los hilos en una lógica lineal entre un antes y un después. Es por esto que la pieza es una genealogía desde la discontinuidad, una red de historias de vida que no tiene comienzos ni finales claros. Cito a Osman Daniel Choque Aliaga (2017) en su artículo “El caballero de la exactitud perversa” cuando menciona sobre Foucault que este: “pretende dar a la historia un espíritu danzante, un movimiento a los discursos que han estado dormidos en el plácido y cómodo sueño del mundo onírico como verdades intocables e incuestionables” (p. 138).

Todo lo que reposaba como certeza de nuestra historia durante los intercambios entró en crisis y en repetidas ocasiones causó la confusión de eventos importantes, como concepciones, vínculos, fechas y decisiones que construyen fuertemente nuestras identidades. Sobre esto Foucault (2004, p. 68) escribe:

La historia, genealógicamente dirigida, no tiene por meta encontrar las raíces de nuestra identidad, sino, al contrario, empeñarse en disiparlas; no intenta descubrir el hogar único del que venimos, esa patria primera a la que los metafísicos prometen que regresaremos; intenta hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan.

En lo material esto se vio evidenciado en los cruces, las elipsis, los recortes generados tanto por mí como por quienes experimentaron la pieza. Algo que creo interesante traer en este apartado es el sonido. El ambiente sonoro fue nutrido por un sonomontaje que recuperaba

fragmentos de los testimonios. No se trataba de un relato oral continuo, sino que estaba separado por silencios y atravesado por el ambiente, la radio y lxs espectadorxs, que en su tránsito por el espacio fueron co-creadorxs de una atmósfera que mutaba todo el tiempo. Una persona me comentó sobre esto:

Me gustó mucho el gesto de la radio, como algo que no terminaba de sintonizar, pero me seguía dando el calor del sonido, un recuerdo que no sé si es recuerdo, pero estaba. Me hubiese gustado escuchar un poco más claro el audio, aunque sea descifrar qué decían, qué palabras, aunque también pienso que es el sonido de una casa, o al menos de una casa de quienes compartimos con otrxs alguna vez, el grito indescifrable de tu vieja, la conversación de otras dos personas, la tele, el perro, el portón.

Acá otra vez aparece la reminiscencia, de la que me habló también otra espectadora en relación con la pieza en general, en cuanto a que creía recordar algo, pero no sabía bien qué. Con la radio que no terminaba de sintonizar encontré un elemento que me permitió traer al plano de lo auditivo y material la inespecificidad que acompaña a la identidad. Una identidad que, a pesar de desplegarse y cambiar, encuentra la manera de hacerse objeto, de hacerse recordar a través de los años en las cosas. Sobre esto me comentaron:

Después, ese eco se fue haciendo más grande y tomó presencia en esas voces que ya no habitaban ese lugar [...] ya no pensaba en las otras personas que estaban ahí, sino en las personas que habitaron esos objetos.

También los olores variaban dependiendo de la hora a la que se asistía, a la mañana la cocina olía más a chipá, por la tarde a naranja y limón, al mediodía a sopa paraguaya. El espacio podía ser sentido, y cada quien construía su habitar transitorio según sus memorias, sus tiempos y el momento del día en el pasaba por la exposición. Una espectadora me confesó: “almorcé ahí a la salida del trabajo, en cada detalle estuve en una casa [...] un recorrido por la intimidad de la casa, una máquina del tiempo”.

Hubo quienes se sentaron o incluso acostaron en la cama, quienes comieron y quienes abrieron cajones, para después decirme que habían vuelto suyo el relato, que también se encontraron en esas casas. Por otro lado, algunas personas no se animaron a sentarse ni a tocar las cosas y me dijeron que incluso sintieron un ambiente hostil. No es posible resumir ni hilar la diversidad de comentarios, cada tránsito fue único.

Asimismo, este proyecto no buscó encontrar respuestas cerradas acerca de quiénes somos como familia, y si así lo hubiese querido, estoy segura de que no iba a dar con ellas. El proceso lo que hizo fue develar los vacíos, darnos la posibilidad de escucha, relectura y reconstrucción. A partir del espacio, de los objetos, las palabras y las imágenes, pude comenzar a explorar la memoria desde una nueva óptica, una más permeable, abierta y desidealizada.

La exposición, planteada desde un inicio como una casa en la que reunir todas las voces, terminó siendo múltiples casas, ya que en cada espacio había objetos de diversos hogares, cruces entre materiales de un lugar, palabras de diferentes habitares y miradas de personas que jamás habían visto ese par de zapatos, esos bordados o esas fuentes.

Así como en las casas cohabitan con nosotrxs muchos objetos, de los que muchas veces desconocemos sus historias, también habitan en nosotrxs nuestro pasado, nuestro presente y aquello que deseamos sea nuestro futuro. Las casas que habitamos reúnen todo lo que fuimos y espejan fragmentariamente eso que somos.

CONCLUSIONES

Considero que los objetivos, aunque tomando nuevas direcciones al expandirse a obra instalativa, se lograron. En primer lugar, y acerca de lo planteado sobre mantener las imágenes fotográficas exclusivamente como disparadoras, creo que no es la imposibilidad de verlas lo que anula la linealidad, porque las mismas fotos desprenden tiempos múltiples.

Elas comenzaron todo, fueron las que abrieron las preguntas, el hecho de recorrerlas, caminar por el espacio, estar en contacto con los objetos, olores, texturas y colores, todo hace a la experiencia del recuerdo. Si las hubiese dejado al margen del cuerpo de la obra, mucha riqueza simbólica se hubiese perdido.

Pude indagar en el carácter punzante de la imagen, eso que llega sin ser buscado, y también comprender la faceta inoperosa de la fotografía sin que eso implique olvidarme de ella y sus posibilidades. Por otro lado, no busqué volver a esa casa primera, llegar al hueso de ninguna historia, sino entender que lo que sucede en el presente le da una vuelta al pasado y lo hace legible otra vez. Al comienzo hablaba de explorar nuevas dinámicas de la memoria, salirme del álbum fotográfico, que de hecho es un objeto que siempre estuvo archivado en casa, me demostró que las cosas hacen en mi historia las veces de álbumes abiertos. Pude notar cómo convivimos con el pasado mientras lo reconstruimos. El libro en el centro y los diferentes espacios orbitándolo, generando tensión, lograron explorar esos cruces.

Cuando comencé este proyecto, quería que el libro fuese desplegable, que se pudiera recorrer. Terminé sacando la casa hacia afuera, porque necesitaba de la tridimensionalidad, necesitaba del espacio. Creo que como seres multisensoriales guardamos la memoria en diferentes partes y, a la vez, que no hay cosa que pueda ser recorrida por un solo lenguaje. Me han hablado de los olores, de las texturas, de la luz, de los sabores que invadían la muestra, pararse a observar la memoria no solo es observar múltiples despliegues temporales, es dejar que atraviesen el cuerpo.

En la poesía, como dijo Claudia Masin en un taller de escritura, generalmente hace falta menos, dejar solo lo esencial. Esto hace a la construcción colectiva de la obra, al aclarar todo estamos cerrando muchas puertas. El proceso tan extendido de escritura me llevó a sacar, a prescindir también de la lengua, a desconfiar de cualquier idea preconcebida de que iba a encontrar la totalidad de la expresión en un solo lenguaje. Sucede lo mismo que en la fotografía, no se trata de contar todo, ni de creer tampoco que solo lo que está en los

márgenes cuenta la verdad, sino de habitar múltiples espacios, pisar terrenos firmes gracias a las anclas que son los objetivos correlativos, y recorrer con humildad y escucha los silencios y los vacíos. Un pensamiento desde el montaje, de eventos que se conectan por *flashbacks* incontenibles y estímulos que despiertan registros acumulados, fue de la mano para crear una propuesta cuyo recorrido sea libre, aleatorio y cambiante. La elipsis fue una herramienta crucial no solo para explorar los espacios vacíos y hacerlos presentes, sino para dejar abiertas zonas en las que otras personas puedan situarse y construir su recorrido, su vivencia.

Retomando los interrogantes que dieron inicio a esta investigación, me gustaría concluir reflexionando acerca de que no es la imposibilidad de ver la fotografía como parte de la obra final lo que contribuye a explorar la discontinuidad de la memoria. Lo que me acercó a esa indagación fue más bien observarla sin ligarme temporalmente a lo que estaba sucediendo en la imagen exclusivamente, es decir, mantenerme permeable a la información que provenía de otras fuentes y lenguajes.

El pensamiento del montaje para acercarme a la memoria y crear así el libro influyó en aspectos prácticos en cuanto a la creación, como por ejemplo no seguir una línea temporal para elaborar la pieza, un formato de exposición que dejó recorridos abiertos al público, un abordaje de la escritura que se caracterizó por no recurrir al desarrollo continuo de una historia en particular y en una yuxtaposición de materiales de diversos orígenes.

La elipsis sobre los discursos de las vivencias personales me acercó a una noción sobre la memoria que integra los vacíos sin intentar explicarlos, sino más bien recorriéndolos como partes constitutivas de nuestras historias. La estructura de la casa funcionó como un espacio en el que esto se vio reflejado, los pasillos que terminan en piezas vacías, los rincones que se llenan de cosas que nadie usa, las sillas que nunca se ocupan, todos esos caminos que trazamos en el día a día, lo que vemos y lo que escondemos también van construyendo nuestras identidades y memorias. En la obra esto se exploró mediante los ejes de objetos y

el espacio entre ellos. El recorrer personal de cada persona unió y generó memorias diferentes en las que tanto lo que se veía, sentía y escuchaba como lo que no, era igual de importante.

En esta construcción danzante de identidades no podemos separar el espacio de la memoria ni los registros de los relatos ni quiénes fuimos de quiénes somos. No podemos construir memorias sobre nuestras casas fuera de las dinámicas familiares y tampoco hablar de nuestras historias fuera del espacio. Hay espacios en la memoria que son tierra de nadie, y caminarlos solas puede volverse muy hostil.

Terminando la carrera, puedo comprender la importancia de haber atravesado tanta diversidad de lenguajes, de haberme acercado a piezas radicalmente diferentes a lo largo de estos años. Haber construido una obra desde diversas técnicas y disciplinas me llevó a entender la importancia de las herramientas que brinda la Facultad. Estar frente a las Artes Combinadas es estar frente a los tiempos; la inespecificidad del arte, más allá de la teoría, nos habla de las voces y de las ópticas que se entrecruzan para construir nuevos sentidos y también para leer aquellos que hacen posible su creación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía*. Adriana Hidalgo Editora.

Arfuch, L. (2002). Problemáticas de la Identidad. Arfuch, L. (Comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo.

Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones de los límites*. Fondo de Cultura Económica.

Arfuch, L. (2018). *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Eduvim.

Arnaud, N. (1950). *L'État d'ébauche*. Le Messenger Boiteux.

Bachelard, G. (1957). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.

Chollet, M. (2017). *En casa*. Hekht.

Choque Aliada, O. D. (2017). El caballero de la exactitud perversa. El tiempo histórico y la discontinuidad histórica en el pensamiento de Michel Foucault. *Estudios de Filosofía*, 55. Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia, 119-143.

Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Anagrama.

Didi-Huberman, G. (2007). Un conocimiento del montaje / Entrevistado por Pedro G.

Romero. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 5.

<https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=141>

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*.

Adriana Hidalgo Editora.

Didi-Huberman, G. (2016). *Memorias de una joven formal*. Random House.

Eger, E. E. (2017). *La bailarina de Auschwitz*. Planeta.

Eliot, T. S. (1992). Hamlet y sus problemas. *Cultural* 154. Diario *El País*. (Obra original publicada en 1919).

Federicci, S. (2010). *Caliban y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.

Foucault, M. (1966). *Utopías y heterotopías*. Cercele d'études architecturales.

Foucault, M. (1966). *El cuerpo utópico*. Cercele d'études architecturales.

Foucault, M. (2004). *Nietzsche, La genealogía, la historia*. Pre-textos.

Gell, A. (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. SB.

González González, P. G. (2016). *El objeto y la memoria. Un punto de partida para la construcción de narrativas visuales. El Théâtre du Soleil como su lugar de encuentro*. [Memoria para optar al título de Diseñador Teatral] Universidad de Chile.

Khun, A. (2006). *Locating Memory*. Berghahn.

Mairata Laviña, J. (9 de enero de 2011). El libro de artista. Diálogo entre la palabra y la imagen. *Menorca*. <https://www.menorca.info/opinion/firmas-del-dia/2011/01/09/1392194/libros-artista-dialogo-entre-palabra-imagen.html> (Publicado originalmente en: *Grabado y edición: revista especializada en grabado y ediciones de arte*, Vol. 14, 2008, 32-41).

Morales Zamora, K. E. (2010). La memoria como relato y representación de la escisión de la infancia frente al universo adulto. Un acercamiento a la poesía de Yolanda Pantin. *Atenea*, Vol. 502, 111-124. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622010000200007>

Pinkola Estés, C. (1989). *Mujeres que corren con los lobos*. B de Bolsillo.

Salehi, S. (2016). *Investigación sobre las prácticas poéticas de ocultación y silencio*. [Tesis de Maestría en Investigación en Arte y Creación]. Universidad Complutense de Madrid.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.

Strand, M. (2000). *The weather of words. Poetic invention*. (René Higuera, Trad.). Alfred Knopf.

Valdeón Lemuz, P. (2017). *La materialidad del espacio doméstico. Reminiscencias de un habitar*. [Tesis de Maestría en Investigación en Arte y Creación]. Universidad Complutense de Madrid.

Wolf, V. (2008). *Una habitación propia*. Seix Barral.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Ante la subexposición: apuntes sobre los encuadres en *Wiñaypacha* (2017)

Melisa Alexandra Silva Tumpay (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: “¿Cómo hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición? ¿Para que aparezcan y cobren figura?”, se pregunta Georges Didi-Huberman al inicio de su libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. El siguiente artículo pretende utilizar estas interrogantes como un puntapié para pensar *Wiñaypacha* (2017), primera película peruana hablada enteramente en aymara. Para ello nos centraremos en el análisis de los encuadres ampliados (planos generales/planos conjuntos, planos enteros) que utiliza el director Oscar Catacora durante —casi— toda la película, encuadres que permiten percibir un relevamiento de los cuerpos y de su entorno. Exploraremos cómo a partir del entendimiento de la cosmovisión aymara el director construye su poética.

Palabras clave: Cine peruano; Pueblo; Cine regional; Historia

“¿Cómo hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición?”, se pregunta el historiador Georges Didi-Huberman en las primeras páginas de su libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Cómo hacer para que no queden “subexpuestos a la sombra

de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente sobreexpuestos a la luz de sus puestas en espectáculo” (Didi-Huberman, 2018, p. 14). El autor francés propone un recorrido que inicia con los trabajos fotográficos de Philippe Bazin, Eugene O. Goldbeck, los montajes de Aby Warburg, atraviesa formulaciones sobre el retrato y el derecho a la imagen en la historia del arte hasta llegar al cine: a los obreros saliendo de la fábrica de los Hermanos Lumière, a los rostros y cuerpos puestos en pantalla por Sergei Eisenstein, los cuerpos líricos y los cuerpos documentados de Roberto Rossellini y los pueblos perdidos de Pier Paolo Pasolini. La representación de los pueblos no es una cuestión ajena a Latinoamérica y sus cineastas. El caso más evidente es quizás el de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau, quienes se propusieron hacer un cine no solo sobre el pueblo, sino con el pueblo.

En el Perú, país al que nos referiremos en este artículo, también han existido cineastas interesados en la exposición de los pueblos. La mayoría de ellos agrupados en lo que se conoce hoy como cine regional, el cual ha ido creciendo “favorecido por el abaratamiento de los equipos de video y la expansión de internet” (Rabelo Rodrigues, 2021, p. 371). Este cine es uno “de bajo presupuesto realizado simultáneamente en muchas regiones fuera de Lima, que cuenta ya con alrededor de doscientos largometrajes, y numerosos cortos, la mayoría de ellos exhibidos en espacios alternativos a las salas comerciales de los multiplex” (Rabelo Rodrigues, 2021, p. 371). *Wiñaypacha* (2017), la ópera prima de Oscar Catacora, forma parte de este cine regional y, según Emilio Bustamante, investigador peruano, es la cumbre de dicho cine:

Wiñaypacha es un hito en la historia del cine peruano por ser la primera película peruana hablada en aimara (la segunda lengua originaria en cantidad de hablantes que existe en el Perú, la primera es el quechua), y porque es una película de altísima calidad, radical modernidad y mirada nueva, hecha por un cineasta con formación académica en teatro y comunicaciones, pero que es hijo y nieto de campesinos (Rabelo Rodrigues, 2021, p. 384).

Nuestro interés se funda en esa mirada nueva que señala Bustamante y nuestro objetivo es examinar cómo Oscar Catacora —en tanto cineasta y, por lo tanto, pensador de la imagen— representa a los pueblos.

Pero antes de avanzar sobre la película, es necesario determinar la noción *pueblo*, ya que entendemos que es un concepto que está siempre en disputa. Plantear una definición cerrada del término implicaría, según Alan Badiou, algo negativo que describe como “[...] lastre de una identidad cerrada —y siempre ficticia— de tipo racial o nacional [...] [que] exige la construcción de un Estado despótico, que hace existir violentamente la ficción que lo funda” (Badiou *et al.*, 2014). Para el autor va a ser “legítimo hablar de pueblo a propósito de este conjunto, toda vez que no tiene derecho a la consideración de la que goza, para el Estado, el pueblo oficial” (Badiou *et al.*, 2014) y también cuando “en la perspectiva de su existencia histórica, cuando dicha perspectiva se ve(a) negada por la dominación colonial e imperial, o por la de un invasor” (Badiou *et al.*, 2014). En “Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento”, penúltimo capítulo de *La imagen-tiempo* de Gilles Deleuze (1987), el autor marca una diferencia entre el cine clásico y el cine moderno, esta diferencia es que en el cine moderno el pueblo es lo que falta, lo que no está. Didi-Huberman, a propósito de describir la justeza política de un filme, va a decir que una película solo tendrá dicha justeza “si devuelve su lugar y su rostro a los sin nombre, a los sin parte de la representación social habitual” (2018, p. 163).

Este breve rodeo nos sirve para avanzar, no sobre una definición, pero sí sobre acercamientos a los pueblos entendidos como los pueblos no oficiales, los que no aparecen, los que no tienen dominancia cultural, los negados, los ausentes, los que faltan. Los olvidados, si pensamos en el título de la película de Luis Buñuel. La tradición de los oprimidos, si pensamos en Walter Benjamin.

Como ya mencionamos, *Wiñaypacha* marca un hito en el cine peruano. Nosotros sostenemos que este hito no es solo por la utilización de la lengua aymara, ni por una mera

voluntad realista, sino por la poética que construye Catacora para su película a partir de la cultura de la que forma parte. Pasamos a explicarlo.

Wiñaypacha narra la historia de una pareja de ancianos: Phaxsi (Luna) y Willca (Sol), quienes esperan la vuelta de su hijo Antuku (Estrella que ya no brilla), de quien solo sabemos que se fue a la ciudad y que se avergüenza de hablar aymara (la lengua de sus padres). Desde el inicio de la película constatamos que la edad ya empieza a dificultar la vida de la pareja. Phaxsi afirma que ya no puede tejer más y Willca se queja del cansancio que le produce el trabajo. Para narrar esto, Oscar Catacora decide mostrar la cotidianeidad de la pareja: los almuerzos, el trabajo, la hora previa a dormir, la celebración del año nuevo andino, la recolección del agua, una fiesta para la fertilidad de los animales. Todo esto filmado en encuadres ampliados. En la primera secuencia de la película, el viento sopla y entre dos montañas de la sierra peruana se acumulan las nubes. Canta un ave, canta un grillo. El plano cambia. Siguen las montañas, pero ahora hay también una casa. Las ovejas balan. Cambia el plano, observamos la misma casa y fuera de ella, un perro. Un hombre, al cual aún no vemos, pregunta por su esposa. La esposa sale de la casa y responde que ahí va. Lleva en la mano alimentos humeantes. En el siguiente plano están los dos sentados, sus animales permanecen a su lado. Durante toda esta primera secuencia los planos han sido generales y enteros. Las montañas, las nubes, los animales y las personas no han sido fraccionados mediante planos cortos y la cámara no se ha movido en ningún momento.

De los noventa y seis planos que componen la película, cuarenta son generales, cuarenta conjuntos, once son detalles y tan solo cinco son primeros planos. La cámara además respeta el tiempo de las acciones y los movimientos de los personajes desde una posición fija, la cámara nunca se mueve y la mayoría de las veces está al ras del suelo. La fotografía, ha afirmado el mismo Catacora, se hizo toda con luz natural (esperando las sombras y la estación perfecta para filmar) y en las escenas de noche se filmó iluminando con fuego. Otra característica fundamental de la película —que ya mencionamos— es la utilización del

aymara. Catacora opera así lo que Pasolini llama una ampliación lingüística, la cual tendría el efecto de modificar “el horizonte no solo lexical y expresivo, sino también social” (Didi-Huberman, 2018, p. 172).

De estas primeras características podríamos ir arriesgando que existe, sí, cierta voluntad o intención realista. Pese a no ser un documental, comparte características con lo que Bill Nichols llama “documental observacional”: luz natural, respeto por el tiempo de las acciones, no uso de música extradiegética, tomas largas y fijas y el uso del idioma original. Mas no podemos pensar que la representación de los pueblos que hace Catacora es fruto solo de una vocación realista. Podríamos examinar muchos aspectos del film, pero lo que nos interesa explorar son los profusos planos generales y conjuntos que utiliza el director para su película.

En un primer acercamiento a los copiosos planos generales que Oscar Catacora utiliza, se podría arriesgar que provienen de una voluntad de “mostrar” las costumbres de la cultura aymara, las fiestas, lo cotidiano, los cuerpos, los animales, la cosecha. Combatir la subexposición, a la que habían estado condenados los pueblos que no habían tenido espacio en las grandes pantallas producto del centralismo, con un vistazo general a su vida y sus costumbres. Como si existiese una intención de compartir una totalidad. Sin embargo, ahora quisiéramos sostener que ello no es así, o que al menos, no es solo así. Que esta forma está imbricada con la cultura de la que proviene.

Con respecto a otros directores peruanos interesados en la representación de los pueblos o no conformes con el centralismo cinematográfico, Oscar Catacora comporta una diferencia. Emilio Bustamante señala, por ejemplo, las distancias que tiene el director puneño con los dos grandes hitos de la representación andina: la escuela de cine del Cusco y Federico García:

[...] las diferencias con la propuesta de Catacora son claras. En Kukuli los actores son campesinos, a diferencia de la protagonista, Judith Figueroa, que es la hermana del director, una descendiente de hacendados. Pero los campesinos son encuadrados con ángulos picados, que son implícitamente paternalistas: el espectador los mira hacia abajo, con la carga de condescendencia que eso conlleva. En cambio, en Wiñaypacha la cámara está a la misma altura que los sujetos que registra. Es un plano de igualdad y creo que esa diferencia es importante (Almenara, 2022).

Bustamante va a hacer hincapié en la mirada horizontal que propone Catacora, fruto de no provenir de un espacio ajeno al que representa (el director ha señalado que la película se inspira en su propia experiencia cuando vivía con sus abuelos). Nosotros consideramos que proviene de compartir y/o entender la cosmovisión aymara.

Con respecto a la cosmovisión europea-cristiana, la aymara se distingue por no tener un Dios creador

[...] trascendente y ajeno al mundo, ni una creación o confección del mundo. La tierra misma es divina y eterna. Pachamama, la diosa principal de los aymaras, no confecciona flora, fauna y humanos: todos estos “nacen” de ella. La divinidad es inmanente en el mundo, está dentro del mundo y se identifica plenamente con la tierra (Van Kessel, 1998, p. 13).

Mientras que, para el hombre occidental, afirma Juan Van Kessel (1998), los recursos de la tierra son materia, para el aymara, dicha categoría es ajena a la cosmovisión andina. Cuando el aymara se relaciona con los elementos de su medio ecológico —en su trabajo, y en su uso y consumo— entabla un diálogo con ellos, los trata como seres vivos. Si pensamos en algunas de las secuencias de la película, vemos precisamente esto. Tanto a los animales, como al viento, al río y a sus dioses, Willca y Phaxsi les hablan con tono de respeto y cariño. Esto impugnaría, primero, algunas interpretaciones que se han propuesto sobre la película,

las cuales sostienen que el conflicto radica entre los ancianos y su entorno. Y segundo, daría cuenta de la elección de Catacora de filmar la mayoría de la película en planos generales, ya que, si el sujeto no se concibe escindido de la “materia”, esto plantea una emergencia de pensar nuevas formas de enmarcarlo. Oscar Catacora se decide por lo amplio, por los planos generales y conjuntos. Por mostrar los cuerpos —y con ello al pueblo— al lado de su entorno. Solo en momentos de perturbación —la pesadilla de Phaxsi y la muerte de Willca— es que aparecerán los planos detalles.

Oscar Catacora recurre a la cultura aymara no solo para dar cuenta de su existencia, para encontrar un tema o una historia, sino para construir su poética, su forma. Pensamos que este podría ser un primer acercamiento a pensar nuevas coordenadas para la construcción de las imágenes de los pueblos que tome como punto de partida —no necesariamente de manera realista, no es lo esencial aquí— la cosmovisión del pueblo que pretende representar pues es ahí, en la exploración profunda de esos sentidos, de su lenguaje, donde se crearán nuevas imágenes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almenara, A. (2022). *Mirar y sentir el mundo desde los Andes*. VIST Projects. Recuperado de <https://vistprojects.com/oscar-catacora-mirar-y-sentir-el-mundo-desde-los-andes/>

Badiou, A., Bourdieu, P., Butler, J., & otros. (2014). *¿Qué es un pueblo?* (C. González & F. Rodríguez, Traductores). Eterna Cadencia.

Deleuze, G. (1987). *La imagen tiempo*. Paidós Ibérica.

Didi-Huberman, G. (2018). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.

Rabelo Rodrigues, C. D. (2021). *El Cine Regional en el Perú. Entrevista a Emilio Bustamante. Imagofagia, (19)*, 367-385. Recuperado de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/145>

van Kessel, J. (2003). *Tecnología Aymara: Un enfoque cultural* (4.^a ed.). IECTA-Iquique.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Cuerpos *cyborgs*: problemáticas en torno a la construcción histórica en una ciudadanía con memorias prostéticas

Victoria Suquilanda (Universidad Nacional de las Artes)
Josefina Rousseaux (Universidad Nacional de las Artes - Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN: La ponencia indaga la dimensión estética en la problemática relación entre historia y memoria en las últimas dos décadas. La memoria actual no es la misma que aquella memoria de los ciudadanos del siglo xx debido a que los cuerpos *cyborgs* llevan consigo prótesis externas que operan como una extensión de la memoria orgánica. En la era del archi-archivo digital no es posible olvidar: habrá siempre archivo de lo sucedido, nada puede ser eliminado. Tan es así que la memoria orgánica deja de ejercitarse. La atención —una gimnasia, al decir de Simone Weil— se debilita. En este sentido, la memoria prostética actúa de forma parasitaria sobre la orgánica. En virtud del panorama planteado, la ponencia esboza la siguiente inquietud: ¿qué tipo de construcción histórica es posible inaugurar para una ciudadanía que asiste a un cúmulo inédito de información proveniente de distintos tiempos y espacios? La memoria es una isla de edición, escribió el poeta Waly Salomao; habrá que recrear y buscar un relato histórico en los pliegues existentes entre la memoria orgánica y la memoria prostética digital. Si bien los ciudadanos contemporáneos acceden a las urbes en la mediación de la prótesis cibernética, consideramos al mapa urbano como una clave sensible para el esbozo del relato; quizás pueda configurar otro modo de construcción de la memoria. Indagaremos, entonces, en la necesidad de concebir a la creación estética como una forma de resistencia a la reducción de nuestra vida a un flujo de información constante.

Palabras clave: Memoria; Cyborg; Democracia; Historia

Introducción

Imaginemos la siguiente escena: volviendo a su casa, una persona huele algo que llega desde una ventana abierta. Se detiene en la mitad de la vereda. ¿Y ese olor? Comienza entonces el viaje de la memoria. Un relato para explicar por qué ese aroma que olió al pasar, ahora, tantos años después, le toma el cuerpo. Vuelve a entrar, entonces, en comunicación con la tierra en que nació, la cultura que le era propia, una lengua, la geografía donde se reconocía a sí mismo. Imaginemos otra escena: ese momento en el que intentamos recordar el camino hacia la casa de una persona querida; sabemos en qué esquina doblar, a cuántas cuadras de la plaza queda, recordamos anécdotas en el barrio. En ambas escenas lo que está en juego es el recuerdo y el riesgo, siempre latente, del olvido. La memoria lidia con la ausencia de lo que estuvo y ya no está.

Llamaremos *orgánica* a la memoria a la que se accede mediante los sentidos y que entra en diálogo con lo que está ausente mediante rituales o talismanes, como aquel aroma cuando opera como puntapié para recuperar lo ausente. Se construye una memoria para transmitirla a modo de legado, para contar a las próximas generaciones cómo era nuestra ciudad, cómo vivíamos, para rescatar de esas imágenes pasajeras algo inmanente. En este sentido, construir una memoria va de la mano con la noción de futuro: se ejercita la memoria porque se cree que el futuro está cerca, y hay futuro solo si contamos con un relato histórico. El migrante recibe un legado, su lazo con la nueva tierra en el futuro será, necesariamente, reinterpretando y transmitiendo ese relato a próximas generaciones. De allí la vitalidad del ejercicio de recordar.

A partir del siglo XXI y la consecuente masificación de los dispositivos digitales, comienza a emplazarse sobre la memoria orgánica una memoria externa a la que llamaremos *prostética*. Una memoria-prótesis se prolonga del cuerpo; consideramos a esta imbricación

de memorias, memorias de cuerpos *cyborgs*⁷³. La problemática de la tecnologización de la memoria refiere a la forma parasitaria en la que la memoria prostética opera sobre la orgánica. ¿Por qué parasitaria? Porque el ciberespacio tiene la capacidad de alojar y recibir archivos de diferentes tiempos y espacios, saturando así a la memoria orgánica. En la era del archivo, en tanto deja de ser posible el olvido, la memoria orgánica no se ejercita y se debilita. Sin embargo, el riesgo de olvidar es de vital importancia; considerar este peligro le confiere vida a una memoria que, lejos de ser estática, se hace en el encuentro. Este riesgo siempre estuvo al acecho, es por eso que la memoria se ejercita: se construyen ceremonias, se crean eventos sociales para preservar lo vivido. La memoria, como dice el poeta Waly Salomao, es una isla de edición: una zona en disputa; si bien hay períodos de consenso más o menos general sobre un relato, el relato histórico se revisa y reescribe todo el tiempo. Es un montaje en el que incidimos continuamente.

¿EL FIN DEL RIESGO?

En la era del archivo digital no es posible olvidar: siempre habrá archivo de lo que sucedió y nada podrá ser eliminado. Al mismo tiempo, la memoria orgánica se debilita, perdemos capacidad de atención si no intentamos salvar a las vivencias del olvido: la tecnologización de la memoria atenta contra nuestra atención. Esa sensación de que no hicimos nada en todo el día, pero a la vez estamos agotados, o que hicimos de todo y estuvimos en muchos lugares, pero no recordamos exactamente qué es lo que hicimos esta misma semana, tiene que ver con la incapacidad de articular los hechos en un relato hilvanado en la forma de la memoria. Para Claudio Martinyuk hay una forma de la atención que es un modo de detención: “El cultivo de la atención como modo de detención, como forma de intensificación de la sensibilidad, es capaz de sumergir el fondo de la memoria, advertir el contorno de la representación y vivenciar la descripción, encarnando y practicando la

⁷³ Siguiendo la definición de Haraway de *cyborg*: “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (2019, p. 10).

amistad y la entrega” (2014, p. 131). Plantea a la memoria como una disputa de sentido, que muchas veces se vuelve una cristalización del pasado en el presente, y que puede promover la indiferencia; en contraposición, la atención como detención promueve un vínculo de simpatía con el presente histórico.

El ciudadano contemporáneo vive junto a apariciones virtuales sin existencia física. El ciberespacio, contracción de tiempos y espacios, plantea una nueva noción del presente. Ya no son solo los diarios, la tinta y el papel mediante los cuales los ciudadanos del siglo anterior accedieron a la vida urbana, sino que usamos aplicaciones que nos brindan el camino más corto y más fácil para llegar a destino. Sin el riesgo de perderse no hay atención: la tecnologización de la memoria implica, entonces, que perdamos atención hasta del mapa urbano.

Hacer memoria es una relación con el espacio y con la palabra: compartir una lengua y saber los nombres de los lugares. Para el ciudadano contemporáneo, la disposición del cuerpo para transitar la ciudad ya no depende de la memoria sensorial o visual, sino que está supeditada a una memoria prostética. Una memoria que es impersonal y externa, sin posibilidad de asimilación con el cuerpo. Con la prótesis se cancela, también, la posibilidad de perderse. Eso que a principios de siglo era una condición, eso que para Ulises era un riesgo, perderse en la ciudad y descubrir, ya no está vigente. Mientras Ulises se desplaza y ensaya distintas formas de cuidarse de la desmemoria, o mientras el paseante de principio de siglo da curso a un movimiento caprichoso en las nuevas ciudades, el habitante de la ciudad contemporánea está paralizado, preguntando cómo seguir, recurriendo una y otra vez a su prótesis para saber cuáles serán las cuerdas siguientes. Qué viene después, pregunta el paseante contemporáneo, la prótesis contesta.

Mark Fisher (2018) señala que el sujeto contemporáneo concibe las relaciones afectivas como una amenaza para su independencia y su bienestar. Y cómo no hacerlo si recibimos las noticias de nuestros afectos por el mismo canal y del mismo modo en que accedemos a las

imágenes de la catástrofe. El ciberanimal, del que hablaba Preciado, se encarga de superponer y transmitir con el mismo énfasis noticias de guerras, mensajes cariñosos, imágenes de puentes que se derrumban, invitaciones a alguna celebración, videos de multitudes que mueren asfixiadas por sus propios cuerpos o chismes. Sin distinción en la caligrafía, títulos o copetes que indiquen jerarquía, las noticias se homogeneizan: todo mensaje es recibido con el mismo nivel de excitación.

El recuerdo y el olvido están muy cerca en nuestra memoria, ese peligro, el que nos enlaza con los amuletos, rituales y ceremonias, es ese peligro lo que hace que el migrante siga buscando, por ejemplo, la comida de su tierra. Es ese peligro, también, el que promueve que nos reunamos; las comunidades se forman en torno a traumas compartidos, se reúnen para disputar el sentido de lo ocurrido. Podemos, entonces, presentar otra característica de la memoria orgánica.

Nos parece que, en contraposición, la memoria prostética se relaciona con lo ausente de forma inmediata. Es como si todo el tiempo el pasado estuviera al alcance de nuestras manos. Estamos en contacto permanente con lo que no está: con una persona que queremos volver a ver estamos en permanente contacto mediante nuestras prótesis. Con esta memoria digital lo que sucede es que el migrante que extraña a un ser querido accede a un encuentro a través de la virtualidad, de manera accesible y en cualquier momento. Frente a esa ausencia, la memoria prostética se ocupa de articular, de manera inmediata e instantánea, apariciones virtuales. Es como si la persona que está extrañando, en el momento en que entra en contacto con el duelo que supone esa ausencia, se pusiera a ver fotos en redes sociales. No hay olvido posible, hay una especie de presencia ilusoria que funciona como el chupete que una madre le da a su hijo.

Nos preguntamos, entonces, qué sucede con una memoria prostética en la que el intento de recordar es satisfecho de forma inmediata. Considerando la superposición de estas memorias en los sujetos contemporáneos, nos preguntaremos: ¿qué tipo de memoria

histórica es posible inaugurar en sujetos de la ciudad democrática que asiste a un cúmulo inédito de información proveniente de distintos tiempos y espacios, en constante contacto con lo que ya no está?

CONCLUSIONES

Como vimos, llevando una prótesis no es necesaria la cercanía física ni quedarse esperando el llamado o la llegada del cartero, las apariciones virtuales de los afectos son, o deberían ser, constantes y, si esas apariciones son espaciadas, debemos desconfiar. Junto a nuestras prótesis nunca terminamos de estar solos y encontrarnos con esa ausencia, tampoco de encontrarnos con otro. El otro reverbera en su aparición virtual, casi como un fantasma.

Vemos como consecuencia que esto exacerba un costado melancólico de la memoria en donde el sujeto contemporáneo se evade hacia lo que está ausente. Podemos decir que la memoria prostética es siempre más melancólica por dos motivos. Uno, porque incita a tener la cabeza en otro lado, en ese pasado añorado o en ese sitio donde no estamos. Y, dos, porque imposibilita el lugar para atravesar un duelo, afrontar que estoy acá y no en otro lado.

Lo que sucede con la memoria prostética es que se caracteriza por reelaborar materiales del presente, se trata de una memoria que repite el presente. Como una copia del presente sin relato, elabora recuerdos de corto plazo exponiéndolos sin ninguna jerarquía. Frente a esta homogeneización, la memoria orgánica puja por establecer una escala de prioridades. Mientras que la memoria prostética vive el día a día, la orgánica ubica un evento en el futuro —la vuelta a casa, la vuelta del migrante, el olvido de esa tierra, etc.—, todas operaciones que funcionan como motor. Ambas memorias entran en tensión. El sujeto contemporáneo obedece a la tecnologización de la memoria. No es posible zafar porque, como plantea Preciado, establecemos una relación de adicción con el poder.

La memoria orgánica se articula en pos de un relato para transmitir a futuro, contempla a un otro que no es el usuario de las redes sociales, sino a un otro todavía impredecible, fuera del cálculo del algoritmo, etc. La memoria prostética tiene un recorte muy acotado, el recuerdo de lo que hiciste ayer, sin proyección a futuro, en cambio, la ejercitación de la memoria orgánica es en pos del futuro: un futuro en el que no estaremos, un futuro para los que están por venir.

Retomamos nuestra pregunta inicial: ¿qué tipo de memoria histórica es posible inaugurar en una ciudadanía que asiste a un cúmulo inédito de información proveniente de distintos tiempos y espacios?, ¿qué rol podría tener la estética en este conflicto? El futuro tiene lugar solo si el paisaje significa, es decir, si es posible discernir en él las huellas y leer allí la memoria de lo acontecido. Esa memoria será, como siempre, histórica, y será, como siempre, lágrimas y sudor. El truco está en, sorteando las trampas del olvido, hacer del paisaje un mapa. E inaugurar, así, una esperanza.

A cuarenta años de democracia ininterrumpida, nos encontramos nuevamente con discursos negacionistas que se empeñan en construir una memoria sin huellas, sin ruinas, sin restos de lo sucedido, al decir de Wajcman (2001). Discursos que vuelven a poner la lupa en el número de desaparecidos, que reviven la teoría de los dos demonios. Se vuelve necesario volver a argumentar, volver a dar las razones, pero también “cultivando nuestra atención como modo de detención, como forma de intensificación de la sensibilidad” (Martynyuk, 2014, p. 131). Parafraseando a Martyniuk, necesitamos que las políticas estéticas de la atención rebasen las políticas éticas de la memoria.

La memoria orgánica entra en tensión con la prostética. No siempre se adecua bien a la superposición. Pensemos, entonces, en la posibilidad de que esta tensión sea atravesada por la creación estética. Según Deleuze (1987), la obra es una forma de resistencia a la reducción de nuestra vida a un flujo de información constante. Podríamos pensar que, tal vez, el ejercicio artesano de componer una obra (la falta de inmediatez en esa creación)

podrá ser una forma de resistencia contra el mercado que reduce nuestra memoria a una memoria sin huellas pero plagada de información. Una respuesta a la memoria prostética. Tal vez sea que, en la medida en que esta tensión es atravesada por la creación estética, pueda inaugurarse la noción de futuro. Mediante la creación, se sale del puro presente, la obra, plantea Deleuze, le confiere eternidad a un bloque de sensaciones que poco tienen que ver con gestos conmemorativos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de creación?* Conferencia en la Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido.
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida*. Caja Negra.
- Haraway, D. (2018). *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx*. Letra Sudaca.
- Martyniuk, C. (2019). *Estética del nihilismo*. La cebra.
- Salomao, W. (2022). *Poesía total*. El cuenco de plata.
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Amorrortu.
- Weil, S. (2009). *A la espera de Dios*. Trotta.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Relatos desplazados: una constelación erótica

Micaela Szyniak (Universidad Nacional de las Artes)
Pietro Di Girólamo (Universidad Nacional de las Artes)
Vicente Armendariz (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: El siguiente trabajo propone indagar en una serie de textos de la narrativa argentino-brasileña, producidos en un período entre dictaduras y transiciones democráticas (1976-1988), que encontraron dificultades o imposibilidades a la hora de publicarse en formato libro en su tiempo y país de origen: *Monte de Venus* (1976), de Reina Roffé; *Eu sou uma lésbica* [Yo soy lesbiana] (1981), de Cassandra Ríos; *Hilda la polígrafa o la bucanera en Pernambuco* (1982), de Alejandra Pizarnik; y *Amatista* (1989), de Alicia Steimberg.

Retomamos el concepto de “diáspora” (Foster, 2002) en relación con la condición de exilio de autores o producciones textuales no heteronormadas y buscamos adentrarnos en esta *constelación diaspórica* con la hipótesis de que son textos circunscriptibles al complejo campo de la literatura erótica. En particular, proponemos esta consignación o puesta en serie retomando las lecturas de Anne Carson ([1957] 2015) y Susan Sontag (1969), específicamente cuando señalan que en lo erótico existe un modo de conocimiento alternativo al del sujeto agente que captura un objeto paciente. De esta manera, procuramos analizar estos textos desglosando formas de lo erótico con la hipótesis de que se trata de la aparición de una dimensión del conocimiento que no traza los caminos habituales de la razón discursiva o de la denotación de un argumento propia del *logos*.

Palabras clave: Erotismo; Brasil; Argentina; Transición; Democracia.

Introducción

El presente trabajo se inscribe en una investigación en curso cuyo propósito consiste en analizar una serie de relatos desplazados tanto en Brasil como en Argentina durante las décadas de 1970 y 1980. Trabajamos con la hipótesis de que la constelación de textos desplazados, diaspóricos, puede circunscribirse en el complejo campo de la literatura erótica. En particular, nos interesa la hipótesis de un erotismo que supone formas de conocimiento alternativas a las de la tradición humanista occidental. Para desarrollar este trabajo desglosaremos algunas líneas sobre el erotismo y sobre las dificultades de circunscribir la época de trabajo. A partir de ello analizaremos apariciones de lo erótico en las novelas *Monte de Venus* (1976), de Reina Roffé; *Eu sou uma lésbica [Yo soy lesbiana]* (1981), de Cassandra Rios; *Hilda la polígrafa o la bucanera en Pernambuco* (1982), de Alejandra Pizarnik; y *Amatista* (1989), de Alicia Steimberg.

La serie de textos desplazados en la que nos interesa indagar fue objeto de los estudios de Arnés (2016), Betchol y Sutil (2020), Cámara (2011), Mallol (1993; 2003), Guerriero (2011) y Borrelli (2021), entre otros. La teoría ha investigado las variaciones en la imaginación de los cuerpos que tales textos propusieron. En relación con estos desvíos, se ha estudiado un traslado de la categoría de los cuerpos propio de las décadas de los setenta y ochenta: de la lógica *sacrificial* (Calveiro, 2005), del cuerpo como instrumento de la revolución con valor bélico y épico hacia una visión del cuerpo como la figuración de un territorio de inscripciones políticas. Asimismo, Palmeiro, sin nombrar el concepto de Calveiro de cuerpo sacrificial, lo ve como territorio de “un conflicto ‘objetivo’ que suponía una economía específica del cuerpo militante que se volvía un dispositivo técnico subordinado a una táctica política” (2010, p. 13). En ese sentido, se ha planteado que con la importación del postestructuralismo a Argentina y Brasil comenzó un trabajo con teorías que priorizaron “no solo los conflictos de clase, sino las categorías de poder” (Palmeiro, 2010, p. 13). De esta manera, se pretende puntualizar el derrotero que llevó a que el cuerpo se tornara el espacio en donde se problematizaron esas

luchas de poder.

Las investigaciones en torno a los cuerpos lesbianos y al cuerpo como desarticulación de los imaginarios humanistas (Arnés, 2016; Borrelli, 2021) y al cuerpo como territorio de inscripciones de poderes (Palmeiro, 2010) se leyeron en textos como *Monte de Venus y Amatista*; a dichas lecturas proponemos sumar *Eu sou uma lésbica* e *Hilda la polígrafa*, y releer los textos ya estudiados como espacios de recategorización corporal inscribiéndolos dentro de una constelación en la que analizamos las imaginaciones de cuerpos politizados y no heteronormativos en relación con su dimensión erótica, es decir, con su modo de conocimiento subversivo para con las discursividades logocéntricas.

EROTISMO

La postulación del erotismo como categoría transversal al corpus se desprende de su presencia en múltiples géneros discursivos (ensayos, biografías, crónicas; novela, cuento, poesía...) en un período que se extiende desde la antigüedad hasta la contemporaneidad y que ocupa las producciones de todo el globo; en otros términos, responde a su difícil circunscripción genérica. Mientras que Patrick Kearney redujo —aunque problematizando esta misma reducción— al erotismo como el intento, por parte de autores y editores, de provocar algún tipo de estimulación sexual en el lector (1982, p. 7), autores como Susan Sontag (1969) y textos como *Encyclopedia of Erotic Literature* (Brulotte & Phillips, 2006) discutieron con el corto alcance de esta noción desde la perspectiva de la recepción y de la producción. Cabe señalar, asimismo, la enorme dificultad suscitada al momento de trabajar con definiciones generales al extremo (ya que podría incluir toda la literatura occidental, por ejemplo, si el vasto perímetro constara de la representación o inclusión del acto sexual en la literatura) o puntualizadas en un solo gesto o, mejor, efecto puntual y fundacional como la estimulación sexual: “erotic literature cannot be reduced to sexual arousal alone. Indeed, these texts are inspired by a multiplicity of objectives, social, political, and moral, embracing

themes and forms that are just as diverse as those of any other literary genre” (Brulotte & Phillips, 2006, xii-xii). En relación con esto, añadió Susan Sontag que este único propósito es espurio, y que resulta absurdo pretender recluir una sensación semejante de un aparato sensible, afectivo y sexual imbricado con aquellas consideraciones que hacen a un sujeto en una época, a su identidad y a su propiocepción: “The physical sensations involuntarily produced in someone reading the book carry with them something that touches upon the reader’s whole experience of his humanity —and his limits as a personality and as a body” (1969, p. 214).

Para precisar, entonces, la dimensión de lo erótico, puede recuperarse la lectura de Anne Carson respecto al poema 31 de Safo. Según Carson, lo erótico implica la aparición de un tercer término que media el vínculo entre amado y amante: “Situaciones que deberían involucrar dos factores (amante, amado) aparecen en términos de tres (amante, amado y el espacio entre ellos como quiera que se lleve a cabo)” (2015). En ese sentido, el erotismo podría figurarse como la apertura de un espacio intersticial que permite desplazamientos, desajustes, que recuperamos en tanto desfasajes y rupturas del decir y del poder conocer. Por eso nos resulta de interés rescatar ciertas reflexiones de *The Pornographic Imagination* (1969), de Susan Sontag, puesto que allí existe una dimensión del conocimiento que se traba con distintas expresiones o territorios comunes al erotismo: la sensibilidad, la sexualidad, la identidad y los límites. Asimismo, este conocimiento no traza los caminos habituales de la razón discursiva del *logos*, i.e., opera por fuera de la lógica de las transmisiones enciclopédicas del conocimiento, puesto que no busca denotar necesariamente su asunto ni se expresa de manera expositiva.

the pornographic imagination says something worth listening to, albeit in a degraded and often unrecognizable form [...], its peculiar access to some truth. This truth —about sensibility, about sex, about individual personality, about despair, about limits— can be shared when it projects itself into art [...] That discourse one might call the poetry of

transgression is also knowledge. He who transgresses not only breaks a rule. He goes somewhere that the others are not; and he knows something the others don't know
(Sontag, 1969, p. 232).

A continuación, se procede a examinar el corpus, atendiendo en particular a estas supuestas características sintetizadas en lo que Sontag llamó *poética de la transgresión*: la hechura y proyección de un objeto del saber relacionado con la sensibilidad, el sexo, la personalidad y los límites, emplazado en una matriz textual *degradada e irreconocible* y asociada a motivos que se insertan en el campo semántico de la pobreza, la anormalidad, la locura y otras formas de la producción iletrada.

ANÁLISIS

Eu sou uma lésbica relata el descubrimiento de la homosexualidad de la narradora por medio de diversas aventuras eróticas con otras mujeres. Flávia, la narradora, desde muy temprana edad siente deseos por Kênia, una vecina de su madre. La primera manifestación del deseo erótico de Flávia es durante una sobremesa, cuando, a los seis años de edad, entra debajo de la mesa y empieza a lamer los pies de Kênia. Eso termina en un juego en el que, a solas, las dos mujeres hacen lo que la narradora elige nombrar como “jugar al gatito” (Rios, 1981, p. 13). También en la última escena de la novela, la narradora relata un encuentro con Kênia: ambas coinciden en un hotel y el encuentro amoroso/sexual es descrito otra vez como el juego del gatito, que consta en reemplazar las palabras por una onomatopeya “miau” y lamerse. Nos interesa este atentado al signo lingüístico que aparece en la escena sexual, en tanto se propone un uso de la lengua que quiebra su capacidad representativa para en todo caso imitar (como un símbolo, en términos de Saussure) el sonido animal. En esa pérdida de arbitrariedad del signo queda en suspenso el principio fundamental del sistema de la lengua. Es por medio de esta interrupción que la protagonista logra acceder al encuentro sexoafectivo. Cuando Cecilia Palmeiro analiza el período de

desbunde, afirma que la alternativa que la contracultura encontró para lidiar con las represiones tanto del aparato militar cuanto de la propia izquierda fue convertir el sinsentido en arma, o, como afirma Rancière, “transformar el no-lugar lógico en lugar de demostración polémica” (Palmeiro, 2020, p. 27). Cassandra Rios, por medio de sus fisuras en el modo de nombrar, evidencia la necesidad de hacer presente ese no-lugar. El juego del gatito, con sus maullidos y onomatopeyas, es usado tanto como recurso para desarrollar una imaginación de lo erótico, como manera de polemizar los usos del erotismo en la literatura.

Por otro lado, la novela también trabaja sobre una cartografía de las disidencias sexuales, exponiendo cómo el deseo, cuando se trata de cuerpos homoeróticos, está desplazado de los centros. Las protagonistas podían habitar sus deseos, sus encuentros sexoafectivos desde la marginalidad, a escondidas y en casas de amigas. El terreno de la marginalidad, entonces, se presenta como un mundo agresivo, machista y abandonado. Flávia descubre que, desde lo marginal, todo es un simulacro: lesbianas que mantienen relaciones con hombres por beneficios económicos e incluso una alusión a la falsedad de lo legítimo del deseo homoerótico cuando una de las amigas más grandes dice a Flávia: “Mulher é assim, prova pica e repica” (Rios, 1983, p. 28). Una vez que Flávia, la protagonista, empieza a frecuentar las reuniones marginales de un grupo de amigas, una lesbiana de cincuenta años le dice: “A nosotras solo nos quedan las prostitutas” (Rios, 1980, p. 37), insertando una ocasión para dudas y reflexiones. Hay acá un doble camino hacia la marginalización, como si la única salida a los que tienen deseos marginalizados por la sociedad sea buscar la resolución de tales deseos en la marginalización de los oficios sexuales.

Tal como ha señalado Roffé, “*Monte de Venus* llamó la atención por el género que inaugura: lesbianismo y marginalidad” (Borrelli, 2021). Este cuerpo lesbiano que supone una ruptura con la tradición literaria heteronómica (Arnés, 2016) ingresa en una tradición de “pasiones que rebasan el entramado erótico que sustenta nuestro imaginario y se ubican como

exteriores a la serie (proponen otras éticas y otras retóricas)”, serie que se señala como posiblemente iniciada alrededor de 1950. Coincide Arnés en que en las últimas décadas del siglo xx la reflexión sobre el amor y la sexualidad, que venían operando como motor narrativo desde comienzos de siglo, intensifican su foco en las disidencias, los desvaríos o desvíos que algunos cuerpos proponen. En esa línea, nos interesa destacar un asunto respecto al tratamiento de lo erótico en esta novela. Barú, la protagonista, establece una relación con Elsa y parte del pueblo a la ciudad. Allí ambas conocen a unos hombres que venden bonos y Barú también se vuelve vendedora de bonos. A partir de esa secuencia comienza un derrotero laboral y sexoafectivo que cobra paulatina y cada vez más marcadamente la forma de una estafa: una prostituta a la que ayuda le roba toda la ropa en la pensión; ella pide un cheque a quien le había ofrecido trabajo en una carpintería y por ser galante con su novia le agrega algunos ceros; en un viaje a Mar del Plata la llevan a un falso hotel, entre otras. De modo que la falsedad de los contratos media el avance de esta trama, que parece, en un gesto realista, desnudar algo que la verdad no puede hallar. El punto cúlmine de la modalidad de la estafa aparece en el final, cuando se revela que todo el dispositivo de narración se funda en un enamoramiento y un robo: ella se enamora de la docente de Literatura, la docente le pide que narre su historia para escribir un libro y ella, en un gesto de amor, le revela que cometió un asesinato en defensa propia. Con esa confesión la docente la chantajea y se apropia del hijo de Barú, quien no puede acudir a la policía. De modo que no solo la narración se funda en un intercambio entre amor y mentira, sino que la literatura (sus agentes) es lo que finalmente ejerce las condiciones de esa trampa. Nos interesa resaltar también que entre estos núcleos de acción existe el espacio para el despliegue de reflexiones sobre la propia lesbiandad, así como sobre la situación del país que ingresa mediante el dispositivo de un diario íntimo en que se anotan con fechas cuestiones como “Julio - 20º aniversario de la muerte de Eva Duarte de Perón. El 15 de agosto Héctor J. Cámpora anuncia en Madrid que Juan Domingo Perón volverá a Argentina antes de fin de año”.

En *Amatista* una mujer asume el rol de maestra del saber en su forma erótica y sensible. Por medio de sesiones acordadas y pagas, un doctor detenta el papel del neófito o aprendiz. Esta formación se pliega a los preceptos de toda *ars erotica*: enseña a mantener e incrementar las competencias sexuales y los orgasmos respectivamente. Sin embargo, estas instrucciones distan por mucho de afincarse unívocamente en la técnica del coito, vectorizada por una transmisión más bien esotérica, secreta y bilateral (Foucault, 1998, p. 35): de hecho, el lugar de esta formación erótica y sensible lo ocupa el lenguaje, la literatura; en particular, el relato enmarcado, el *exemplum* puntual.

Si pasamos, en este caso, al comienzo y desarrollo del texto, podemos ver que la voz femenina cuenta, frente al espejo, la historia de Amatista (fragmentada, mediante *exempla*); así, en el otro extremo de la habitación, el doctor toma el rol de enunciatario mientras recibe las instrucciones que finalmente configurarán su formación erótico-sensible, virando desde la materialidad misma del placer hacia su reflexión. Con esto en mente, sería útil sugerir una inversión, ya que, en definitiva, se trata de instancias que intervienen en la conformación de un objeto del saber y un aprendizaje determinado: si en el espejo se ven los cuerpos al revés, también los roles están invertidos: es el doctor el que aprende, el que toma el lugar del no saber.

Para los fines de este estudio distinguimos dos campos que actúan dentro de la misma narrativa: un campo actancial (historia, metadiégesis o relato enmarcado) y un campo discursivo (el relato, instancia en la que se despliega la narración, la diégesis). La historia en esa novela está completamente absorbida por el discurso, que, a su vez, funciona como una niebla que oblitera los bordes. Los narratarios, el doctor, quienes leen, se ven subsumidos a esa estructura imbricada. El relato enmarcado está compuesto por una serie de cuentos eróticos desmarcados de las lógicas y peticiones habituales de la narrativa lineal. Y aquí es donde ambas series se intersecan: la educación sexoafectiva del doctor, basada en la premisa de la *scientia sexualis* (pp. 43-44) está permeada, reflejada, ejemplificada e

instruida por las ficciones dentro de la ficción que el lector está leyendo. Dicho de otro modo, no solo existe una distancia para con un tema más o menos definido y denotado, sino que ese mismo objeto del saber, relacionado con las nociones de sexualidad, límite y personalidad, se preocupa por increpar estos discursos desde su misma hechura: la ruptura, entonces, de la causalidad y la linealidad narrativas y argumentales está particularmente vinculada con las formas, con la matriz en la cual se emplazan estos hechos y argumentos. Sin embargo, lo más interesante se da cuando la voz narrativa se piensa a sí misma en lo referente a la creación de un espacio erótico: “No es la persona del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de la imprevisión del goce” (Barthes, 2018, p. 27). *Amatista*, en ese sentido, puede ser leída como la historia de una búsqueda del lenguaje, como una constante investigación léxica para dar los matices justos a lo erótico.

Hilda la polígrafa o la bucanera en Pernambuco, texto que se mantuvo por diez años inédito, se distingue por una distancia crítica y material del habitual lenguaje poético sintético (Mallol, 2003, p. 23) que caracterizó su obra más leída; esta distancia con que se pretende leer la compleja configuración retórica de un texto de difícil circunscripción genérica será abordada por su uso sistemático de lo obscuro. El título, que iguala mediante la conjunción disyuntiva la labor de escritura con la piratería, pareciera ser el primer indicio de subversión tanto en los paratextos como en el cuerpo de la obra (es decir, el abandono de su función canónica para representar otra cosa mediante la parodia de sí mismo). Ninguno de los dos índices (“ingenuo o no” y “piola”) cumplen su función (indicar el contenido y su posición en el libro) y hasta proveen información “falsa” o apócrifa (puesto que varios títulos no están en el texto). Es necesario, sin embargo, mencionar el carácter polifónico y acusmático de un texto que se renueva en cada frase, su inexistente continuidad argumental —y espaciotemporal—, ya que, por similitud enunciativa y retórica, se desdibujan locutores, enunciadores, vocalizadores, un procedimiento de extensión por antonomasia paranomástico y la tímida manutención de la tensión mencionada entre “lenguaje poético” y “escritura paródica”, debilitada y acaso hostilizada. Basta para esto

recordar líneas como “... no resulta medio afligente ser la única náufraga en este cementerio hecho de aullidos de lobo [...] Seguí, no seas vos también la marquesa Caguetti” (Pizarnik, 1985, p. 137) o bien otras de la índole de:

—*¿Existe, ché? (Est-ce qu’ill existe, Tché?)*

—*Poco importa, puesto que sufre. Pero si preferís obrar como los mierdas, ajetréate, jugá al ajedrez con Cristina y Descartes, y proferí la proverbial cantilena de los mierdas.*

—*¿Qué dicen los mierdas? —dijo, demudada, la Cartuja de Esperma.*

—*¿Qué van a decir? ¿Encima que son mierdas querés que digan frases memorables?*

(Pizarnik, 2008, p. 97).

Esto resulta relevante en cuanto el nombre carga lo ridículo y funciona como insulto para desarticular una práctica anatemizada. Resulta pertinente recuperar las ideas relativas a la contraposición de los modos de razonamiento o exposición relacionados con el *logos*, así como las estructuras clásicas de enunciación propias de las narrativas aceptadas y divulgadas en el período estudiado: aquí no solo hay una crítica a un discurso por antonomasia relacionado con la demostración del saber vía el *logos*, sino que hay una disrupción mediante la multiplicidad de géneros discursivos y un borramiento de los locutores o vocalizadores que comentan los modos habituales de pensar, justamente, esta relación entre el goce sensorial, sexual, y la misma materialidad de lo dicho. En otras palabras, este supuesto desnivel, leído, como se ha mencionado anteriormente, como decadencia pendiente de la figura autoral empírica, lo que hace es inmiscuirse en los discursos relacionados con la producción de un saber asociado al cuerpo, la sexualidad o los límites no solo desde el comentario explícito y de denotado argumento, sino mediante la intersección con fórmulas que parecen corroborar la íntima relación entre la matriz textual, la infraestructura preconceptual de la narrativa y estos mínimos deslices, pero en verdad sistemáticos, planificados procedimientos que insisten en la relación entre erotismo y lenguaje.

CONCLUSIONES

La categoría de diáspora permite acceder a las variaciones del decir en una serie de textos enmarcados durante las últimas dictaduras y sus respectivas transiciones democráticas en Brasil y Argentina, disímiles en su especificidad genérica, pero atraídos por un centro gravitatorio común como el de los modos en que se permite imaginar lo erótico. Asimismo, la idea de la recategorización del cuerpo y la aproximación de lo erótico en tanto aparato relativo a un saber que no se enmarca en las lógicas de la razón discursiva permiten tematizar las relaciones de poder con la posibilidad de decir y las discusiones en torno a disidencias de corte genérico, a la vez que señalar una ruptura en lo que podría identificarse como la relación habitual de un tipo textual con las figuraciones de estos cuerpos y sus narraciones posibles. Es importante señalar los anatemas que inscriben y anclan estas producciones a sentidos o lecturas propias de la pobreza —el *erotismo pobre* mencionado para con Ríos—, la locura —como la *devastación* leída en la obra tardía pizarnikeana—, la falta de causalidad y lógica —como sucede patentemente en *Amatista*— y los propios y harto sabidos comentarios relativos al contenido de obras como *Monte de Venus*, encargado asimismo de recuperar, mediante la lógica de la confesión y la enunciación fragmentaria y bipartita, las primeras manifestaciones de la lesbiandad escrita bajo la forma de una narrativa desdoblada y particularmente enrevesada con la historia nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abadi, F. (2019). *El sacrificio de narciso*. Hecho Atómico.
- Aira, C. (1998). *Alejandra Pizarnik*. Beatriz Viterbo.

- Arnés, L. (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Madre Selva.
- Barthes, R. (2008). *El placer del texto y Lección inaugural*. Siglo XXI.
- Borrelli, G. (2021). *Lecturas feministas II. Constelaciones literarias*. Futurock.
- Brulotte, G., & Phillips, J. (2006). *Encyclopedia of Erotic Literature*. Taylor & Francis Group, LLC.
- Carson, A. ([1957] 2015). *Eros el dulce amargo*. Fiordo.
- Cámara, M. (2011). *Cuerpos paganos: usos y efectos en la cultura brasileña*. Santiago Arcos.
- Drucaroff, E. (2000). La narración gana la partida. Jitrik, N. (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Emecé, 7-15.
- Enríquez, M. (2011). Alejandra Pizarnik, vestida de cenizas. Guerriero, L. (ed.), *Los malditos*. Universidad Diego Portales.
- Foster, D. W. (2002). The Homoerotic Diaspora in Latin America. *Latin American Perspectives*, Vol. 29(2), 163-189.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*. Siglo XXI.
- Grupo μ. (1987). *Retórica general*. Paidós.
- Kearney, P. K. (1982). *A history of erotic literature*. Macmillan London Limited.
- Mallol, A. (1993). *Distanciamiento y extrañeza en la obra poética de Alejandra Pizarnik*. Tesis de grado. Universidad de La Plata.
- Mallol, A. (2003). *El poema y su doble*. Simurg.
- Mendoza, J. (2023). *La edad de la teoría: de Tel Quel a Literal: el Lado B de los 70*. EUDEBA.

Palmeiro, C. (2010). *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Título.

Pizarnik, A. (2008). El erotómano. Hilda la polígrafa o la bucanera en Pernambuco. *Prosa completa*. Sudamericana, 87-89 y 91-161.

Rancière, J. (1998). *Aux bords du politique de Jacques Rancière Paris*. La Fabrique.

Rancière, J. (2000). *Esthétique et politique*. La Fabrique.

Rios, C. (2006). *Eu sou uma lésbica*. Azouuge.

Roffé, R. (1976). *Monte de Venus*. Corregidor.

Sontag, S. (2002). The Pornographic Imagination. *Styles of radical will*. Picador, 205-233.

Steimberg, A. (1989). *Amatista*. Tusquets.

EJE 2. ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1 POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Poéticas móviles y hermenéuticas del cuerpo

María Silvana Tatavitto (Universidad Nacional de las Artes - Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN: Este trabajo focaliza lo que denomino fruición móvil, una forma de contacto corporal y apropiación hermenéutica de relatos territorializados, obliterada en la tradición estética y diferente de la tradicional y muy estudiada escena estática (aunque no pasiva) frente al libro. Su particularidad reside en el fuerte compromiso del cuerpo, que, por un lado, activa el principio kinestésico, además del cenestésico; por otro, implica un placer enraizado en el registro indicial —correspondiente al orden corporal y a sus desplazamientos en el espacio— con una intrincada dialéctica entre lo factual y lo ficcional. Para analizar el fenómeno, se aborda *Los escritores y la ciudad: caminatas literarias*, planteando un encuadre teórico que combina desarrollos semióticos con nociones del dominio interdisciplinario de los estudios de movilidad, una de las tendencias recientes en el dominio de las humanidades, ciencias sociales y del lenguaje (Kroon, Jie y Blommaert, 2015; Sheller y Urry, 2006). El examen del caso escogido se realiza a partir de datos recogidos por observación etnográfica en terreno y un conjunto de proposiciones derivadas *del mobility turn* (la injerencia de la dimensión significativa de las prácticas móviles contemporáneas), con señalamientos del último Verón (2013) —en especial su consideración del cuerpo como operador de una apropiación cultural—, los planteos de Fontanille (2004), particularmente su descripción de cómo el entorno firma la superficie corporal, el carácter narrativo de

lugares y trayectos (Floch, 1993; Rickly-Boyd, 2010) y la operatoria del componente performativo en este tipo de consumo (Turner, 1988).

Palabras clave: Cuerpo; Movilidad; *Performance*; Semiótica; Narración.

La partida

Los escritores y la ciudad: caminatas literarias (por Buenos Aires) es una actividad regularmente organizada por los escritores Catalina Lascano y Santiago Llach, cuyo formato grupal se organiza previamente a cada propuesta de itinerario que sigue los rastros de la literatura en la topografía porteña: lugares de emplazamiento de productos narrativos o poéticos, de historias de vida de individuos o colectivos, de momentos o etapas estilísticas, por ejemplo. El día anterior a la salida, se envía al WhatsApp creado *ad hoc* un conjunto de textos literarios relativos a la zona donde transcurre cada recorrido, con la sugerencia de ser leídos con anterioridad. Ese conjunto tiene la función de pre-construir la mirada: prescribir durante el trayecto los enclaves deleitables y significativos por sus remisiones literarias (Urry, 2002). Aun sin lectura previa del conjunto textual, la mediación no desaparece, ya que los coordinadores, durante el transcurso de la caminata, van señalando al grupo los lugares mencionados en ese conjunto textual y descargando por WhatsApp material fotográfico de la zona, relativo al momento en que fue literariamente tematizada. Son marcadores (MacCannell, [1976] 2003), es decir, signos de carácter indicial, por su función *es aquí*. La actividad combina, por lo tanto, dos tipos de mediaciones discursivas: antes (la lectura individual del material enviado por WhatsApp, los textos promocionales en la web, por ejemplo) y durante la caminata (las marcaciones de los coordinadores). De este modo, el lugar se consume a través de la narrativa unificadora del recorrido (Genette, 1989), entendido como el progresivo ir hilando discursivamente la sucesión *in situ* de marchas,

detenciones, escuchas, recreación de acontecimientos: migrantes desde la ficción, los marcadores reales y virtuales seguidos durante el trayecto dirigen la atención a sitios particulares y gestionan la experiencia (Urry, 2002).

Ya aquí están planteados los dos requisitos que permiten postular la experiencia, en tanto recorrido hermenéutico, como lectura en movimiento. Por una parte, un texto territorializado, es decir, un trayecto que es un texto. Por otra, un cuerpo que, al operar la apropiación interpretativa de ese texto, activa fuertemente el principio kinestésico de inscripción en la semiosis (y aquí la diferencia con las fruiciones estáticas) desatando una visualidad multimodal y performativa.

A continuación, las secciones siguientes desarrollan ambos aspectos.

EL TERRITORIO ES UN ENIGMA: RELATO POLICIAL Y COMUNIDAD INTERPRETATIVA

¿Cómo se produce esa textualización del espacio? Sea espontánea o programada, por obra de agentes individuales o colectivos, institucionales o no, hay múltiples modalidades de espacialización textual (Tatavitto, 2023). Sin embargo, de modo general, la mayor parte de ellas pone en juego marcadores que localizan, en el itinerario, el territorio mencionado en los textos *de partida*: recortan del continuum topográfico un lugar deleitable por su conexión con las imaginerías de la literatura. Tal como se indicara, estos marcadores activados por los coordinadores de la caminata descargan su potencia indicial y señalan que en determinados lugares se emplazó una historia o transcurrió un momento significativo de la vida de un autor o de la historia literaria, por ejemplo; remisión que suele oscilar entre dato factual (cuando es fehaciente y comprobada la relación sitio-texto) y potencial (cuando se desarrolla toda una serie de inferencias para concluir que ese lugar reenvía a su mención textual). Sembrados en el territorio, diagraman una secuencia de puntos de visita y, al hacerlo, generan un orden secuencial estructurado narrativamente (MacLeod, 2017; Saretzki, 2013). De este modo, el lugar se consume a través de la narrativa unificadora del

recorrido cuya finalización, al igual que cualquier tipo de texto, lo individualiza como totalidad relativamente autónoma. Todo trayecto realizado por un caminante está dotado de un final: una salida que implica simétricamente una entrada (Floch, 1993).

Casi la mayor parte de los trayectos-textos promovidos por *Los escritores y la ciudad: caminatas literarias* se organizan a partir de la recursividad de un motivo (Segre, 1985) globalmente asociado a uno de los géneros narrativos propios de la modernidad. Es el motivo “en busca de”, por ejemplo, la escultura de Ceres en Parque Lezama donde, según la trama de *Sobre héroes y tumbas*, Martín descubre a Alejandra; cuál sería el posible lugar de Floresta donde se encontraría el almacén *de Hombre de la esquina rosada*; el bar en Rivadavia y Pueyrredón donde discurrían las charlas de Macedonio y Borges; en qué zonas de Constitución estaba *El Aleph*.

En definitiva, se trata de itinerarios que están marcados por dos de las funciones que, según Barthes (1977), organizan la estructura del relato: indicios e informantes. Los primeros, de manera implícita o sugerente, remiten a una atmósfera, un carácter, a diferencia de los segundos, cuya condición de dato puro sirve para autenticar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real: es un operador realista. Cuando el texto es territorializado con marcadores que activan en el espacio la función indicial del relato, tiende a promover, así, un vínculo con el lugar a partir de la actividad de desciframiento que corresponde a la modalidad cifrada de esa función. El territorio, entonces, se va textualizando en un orden narrativo policial para proponer un goce detectivesco y un tipo de placer asociado a géneros primarios del acertijo, el enigma y la adivinanza. Así, el hecho factual —caminar la ciudad— es reprocesado hermenéuticamente en términos de un motivo típico del policial que organiza la experiencia en los sitios literaturizados. Por lo tanto, esta lectura *caminada* es una práctica a partir de la cual el entorno urbano se co-produce como un espacio estético (Knudsen, Metro-Roland y Rickly, 2015; Careri, 2002).

Los caminantes, a menudo en cooperación, tienen que trabajar unos con otros para producir sentido. Constituyen una comunidad interpretativa que juega el juego del desciframiento. La performatividad de esta actividad lúdica es un proceso activo de consumo (además de móvil), caracterizado, entre otros, por dos rasgos: una atención concentrada en el entorno recorrido, para ir recogiendo signos indiciales que reclaman una actividad hermenéutica de desciframiento; y, además, una clara consciencia (muchas veces promovida por los coordinadores) de que el espacio ha sido dispuesto, expuesto y reconstruido a partir de variados fragmentos de un cierto registro narrativo ficcional, a veces, realista, otros. De modo análogo al público en una obra de teatro, los participantes son reflexivamente conscientes de que presencian una escenificación (MacCannell, 2003; Edensor, 2001).

Este acto móvil de consumo narrativo lúdico es, simultáneamente, también uno de producción (Verón, 1993). Los caminantes decodifican la textualización urbana de narraciones literarias, pero también forman parte de la creación de otros textos nuevos a través de interacciones y *performances* continuas con los otros caminantes, la oralidad de los coordinadores, discursos, intercambios en redes sociales, edificios, objetos, fotos, textos, en fin, producidos a partir de complejas retomas que recrean los mundos postulados por la literatura.

CUERPO OJO-CUERPO TRÁNSITO

Pero a los efectos de este trabajo resulta también relevante expandir el segundo requisito, esto es, el tránsito encarnado por una narración territorializada que se va desplegando a medida que va siendo consumida por ese cuerpo-travesía, tal como ocurre con cualquier texto sometido a lectura. En el itinerario se encarna en tiempo y espacio el acto de caminar no solo en su dimensión física, sino en tanto apropiación hermenéutica performativamente cursada del entorno literariamente textualizado por parte de los caminantes. Operación

realizada del mismo modo en que el hablante se apropia y asume la lengua y, a la vez, la produce: caminar en este encuadre es una realización interpretativa del lugar, al igual que el acto de habla es una realización sonora de la lengua (de Certau, 2000), observación que coincide con las consideraciones de la geografía humana o las reflexiones del urbanismo (Matos Wunderlich, 2008). En esta perspectiva, el cuerpo-trayecto coproduce el espacio como texto narrativo: espacio ya no concebido como condición dentro de la cual suceden y se ubican acontecimientos, sino más bien como resultado de la interacción entre personas, discursos y lugares, una dimensión relacional, siempre en progreso” (Hones, 2015).

IMPRESIÓN DE REALIDAD: EL TEXTO SIGNIFICADO EN EL CUERPO

La doble mediación literaria (previa y simultánea) de la caminata modela la experiencia del cuerpo-ojo-en-tránsito, es decir, la fruición móvil hecha cuerpo que en el andar va recogiendo los signos del texto territorializado y es superficie de inscripción de los estímulos sensoriales del entorno textualizado a través de las marcaciones. A medida que fruye dinámicamente, ese cuerpo reprocessa cognitiva e interpretativamente signos visuales, táctiles, sonoros. Esta lectura móvil supone, como se indicara, un conjunto de actos performativos (jugar el juego detectivesco, participar de la escenificación propuesta por el itinerario), dimensión que, así, se revela como una suerte de variable subordinada de la movilidad. El disfrute no se contenta en la pura y exclusiva visualidad, en ver el sitio donde ocurrió una historia particular o donde una escritura retrató magistralmente un paisaje, sino en verificar coincidencias, comprobar diferencias, toda una serie de actos hermenéuticos (Light, 2009). También involucra la multisensorialidad, promovida por el movimiento físico a través de un texto espacializado y la puesta en juego tanto de operaciones cognitivas, que conectan los signos con sus referencias, como también, simultáneamente prácticas encarnadas de tocar, oler, escuchar y, no pocas veces, tomar o recoger objetos, muchas veces como recuerdo, además, claro está, la *cuasi* obligada práctica fotográfica que comprende una serie bastante estereotipada de situaciones y actos, una coreografía

reiterada *ad infinitum* (Larsen, 2005) y cuya relevancia actual habla de un espacio fuertemente mediatizado (Urry, 2002). Por lo tanto, en casi todas las fruiciones móviles, los diferentes sentidos están interconectados para producir un entorno percibido de cuerpos, objetos y varios paisajes sensoriales mediados discursivamente. Es a través de los cuerpos en movimiento que se producen las interpretaciones y atribuciones de sentido a los lugares física y literariamente. Veamos cómo.

El recorrido del espacio-texto por el cuerpo-ojo-en-tránsito moviliza el principio kinestésico de inscripción corporal en la semiosis. Ese cuerpo movilizado, en su contacto con los objetos y situaciones circundantes, es superficie de inscripción del entorno (Fontanille, 2004). El lugar se graba en ese cuerpo móvil: por ejemplo, el sol o el viento en la piel dan cuenta de las propiedades del texto espacializado con la fuerza de la indicialidad, potenciada por ser experimentada, aprehendida por contigüidad *cuasi* inmediata, sin intervención aparente de procedimientos silogísticos. La habitualidad de la situación (sentir el sol, la brisa, caminar, mirar) tiende a generar efecto de realidad, anclado en la contigüidad existencial entre el texto-trayecto y el cuerpo que fruye *directamente, por impresión*, las sensaciones que va desplegando —como sucede con todo texto que se despliega durante su lectura— y descubriendo a medida que somete esa narración territorializada a operaciones hermenéuticas de apropiación *en el cuerpo*. También los olores —al surgir espontáneamente en los desplazamientos— juegan baza verosimilizante: subrayan y sostienen la *impresión* de realidad que aquí, en la fruición móvil, funciona como el revés de la trama de consumos estáticos. Basta pensar, por ejemplo, en el cine o el teatro, que operan por submotricidad y supresión del mundo exterior en una sala cerrada. El entorno donde se realiza el ritual del consumo estático teatral o cinematográfico está deliberadamente diseñado para erradicar todo lo que no sea ocurrencia en la pantalla o en el escenario. He aquí otra diferencia con lo que sucede con la fruición móvil, abierta y afectada, rodeada por las contingencias imprevisibles del espacio-texto polivalente donde se

desarrolla: escena, a la vez, de las imagerías literarias, pero también de la vida social ordinaria.

COMO LA VIDA MISMA: LOS RITMOS DEL LUGAR

La experiencia de lectura móvil en la medida en que se realiza y actualiza a través de la acción de caminar, una de las prácticas del espacio más frecuente de la experiencia humana, entronca con rutinas diarias y se constituye en un ámbito de desempeño habitual y entonces, también por este lado, contribuye a la significación de narración vívida, verídica, indistinguible del mundo actual o factual. De modo que lo cotidiano, parcialmente capturado en una experiencia habitual inscripta en el cuerpo, como es el caminar, trasunta una manera incuestionable de estar en el mundo: “a partir de la encarnación del hábito se le da al yo una consistencia que permite el fin de la duda” (Edensor, 2001, p. 61), tal como Peirce plantea en su descripción del hábito en tanto conocimiento lateral y prerreflexivo, atributo de cualquier actividad repetitiva, relacionada con la noción de cuerpo-sujeto de Merleau-Ponty, que es “la capacidad inherente del cuerpo para dirigir conductas de la persona de manera inteligente y, por lo tanto, funciona como un tipo especial de sujeto que se expresa en forma de un estado preconsciente” (Matos Wunderlich, 2008, pp. 3-4), frecuentemente descripto como involuntario, automático o mecánico. De modo que, al efecto de realidad, el consumo móvil de narraciones territorializadas agrega también otro con el que está conectado, el de cotidianeidad.

Los ritmos normativos y diversificados del lugar recorrido durante la fruición móvil, que están promovidos por los habitantes de la zona, por sus comercios, por peatones, por una gran cantidad de vehículos (camiones, colectivos, automóviles, bicicletas, patinetas), todos moviéndose a velocidades y formas muy diferentes, componen un patrón rítmico; la sintonía sensual y rítmica, generalmente irreflexiva, del lugar y el espacio así familiarizado con la experiencia urbana contribuye a la sensación del lugar como *texto de la vida*. La

marcha automatizada de todos los días, sus ritmos apresurados con prescindencia, por lo general, de las particularidades del entorno al estar motorizada por propósitos prácticos (llegar o alcanzar un destino específico, realizar una tarea concreta) y, en general, con desvinculación corporal (caminar mientras se habla por el teléfono móvil o comiendo son solo algunos ejemplos) promueven esa vívida connotación, acentuada por el contraste con la marcha *discursiva* (Matos Wunderlich, 2008), que actualiza la fruición móvil, caracterizada por un paso y por un ritmo comparativamente más demorado, atenta/sensible a las peculiaridades del espacio urbano como texto narrativo literaturizado por las marcaciones realizadas por los conductores de la caminata. Este *andar discursivo* es una forma participativa de marcha durante la cual se explora semiconscientemente el paisaje mientras se lo experimenta sensorialmente al pasar. A diferencia de la caminata práctica, el discurrir es más importante que el destino final, al igual que los sitios son más relevantes que la conclusión del itinerario.

Este ritmo demorado es sensible a las saetas del mundo atravesado por la caminata, que interrumpen, agilizan o pausan el consumo narrativo en progreso durante el andar, que realiza apropiaciones hermenéuticas de lugares literaturizados mientras experimenta su fluir. Y esta dimensión de la relación corporalidad-espacialidad-sentido es relevante para la descripción del cuerpo como operador de apropiación cultural, tal como postula Verón cuando verifica cómo juega el ritmo en los recorridos interpretativos en ocasión de una muestra realizada en el Centro Cultural George Pompidou (Verón, 2013).

CONCLUSIONES

En el fenómeno analizado se puede observar cómo caminar es una forma de fruir y un medio para inscribir los textos literarios en el mundo, a partir de una poética performativa donde la corporalidad en juego promueve un contundente efecto de realidad que no está reñido con significados de ludicidad. En este encuadre, caminar y recrear —por medios

diferentes de los soportes originales—, en los espacios literaturizados, las historias proporcionadas por cuentos, novelas u otros productos se convierte, por una parte, en una forma de lectura montada en una experiencia corporal, sensorial y rítmica que despliega la narrativa literaria en el tiempo y el espacio y, por otra, plantea una contribución a la expansión imaginativa del mundo de autores o textos en renovada semiosis.

En definitiva, estos consumos móviles entrañan operaciones hermenéuticas y performáticas en el tiempo-espacio que se actualizan en una circulación de complejas intersecciones entre distintos órdenes (artísticos, geográficos, performativos, etc.). Evidencian, por lo tanto, las dimensiones materiales, mundanas, físicas de las obras de imaginación de la literatura (y por extensión del arte), que no pueden descuidarse en la reflexión sobre las modalidades de funcionamiento de la comunicación estética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. Niccolini, S. (comp.) *El análisis estructural*. Centro Editor de América Latina. 2-55.

Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili.

de Certau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.

Edensor, T. (2001). Performing tourism, staging tourism: (Re) producing tourist space and practice. *Tourist studies*, 1(1), 59-81.

Floch, J. M. (1993). *Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos, las estrategias*. Paidós.

Fontanille, J. (2004.) *Soma et Sema. Figures du corps*. Maisonneuve & Lorose.

Genette, G. (1989). *Discurso del relato. Figuras III*. Siglo XXI.

- Hones, S. (2015). Literary Geographies, past and future. *Literary Geographies*, 1(2), 1-5.
- Knudsen, D. C., Metro-Roland, M., y Rickly, J. M. (2015). Tourism, aesthetics and touristic judgment. *Tourism Review International*, 19, 179-191.
- Kroon, S., Jie, D., y Blommaert, J (2015). Truly moving texts. Stroud, C. y Mastin, P. (eds.) *Language, literacy and diversity: moving words*. Routledge. 1-15.
- Larsen, J. (2005). Families seen sightseeing: performativity of tourist photography. *Space and Culture*, 8(4), 416-434.
- Light, D. (2009). Performing Transylvania: tourism, fantasy and play in a liminal place. *Tourist Studies*, 9(3), 240-258.
- MacCannell, D. ([1976] 2003). *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Melusina.
- MacLeod, N. (2017). The role of trails in the creation of tourist space. *Journal of Heritage Tourism*, 12(5), 423-430.
- Matos Wunderlich, F. (2008). Walking and rhythmicity: sensing urban space. *Journal of Urban Design*, 13(1), 125-139.
- Rickly-Boyd, J. M. (2010). The tourist narrative. *Tourist Studies*, 9(3), 259-280.
- Saretzki, N. (2013). Literary trails, urban space and the actualization of heritage. *AlmaTourism*, 8, 61-75.
- Segre, C. (1985). Tema/motivo. *Principios de análisis del texto literario*. Crítica. 339-366.
- Sheller, M., y Urry, J. (2006). The new mobilities paradigm. *Environment and Planning*, 38, 207-226.
- Tatavitto, M. S. (2023). Arte y territorio: dos trayectos transpositivos. Cingolani, G., y Bitonte, M. E. (comps.). *Relés a partir de la obra de Oscar Traversa*. Prometeo. 111-121.

Turner, V. (1988). *The antropology of performance*. PAJ Publications.

Urry J. (2002). *The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary societies*. Sage.

Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.

Verón, E. (2013). *La semiosis social, 2: ideas, momentos, interpretantes*. Paidós.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

La novela de artista contemporánea: *La luz de una estrella muerta* de Paula Klein y la reescritura vivificante

María Jimena Vignati (Universidad de San Martín)

RESUMEN: El presente trabajo se inscribe en mi proyecto de tesis de doctorado en Ciencias Humanas de la UNSAM, que versa sobre las novelas de artistas contemporáneas de habla hispana y las concepciones del arte que se encuentran activas y se vehiculizan en ellas, junto con las relaciones que estas establecen con problemáticas propias de la historia del arte y la disciplina estética.

En este caso, la novela de Paula Klein *La luz de una estrella muerta* (2022), que es una novela de artista con dos protagonistas: el artista Alberto Greco y una tesista que hace un doctorado sobre su obra, permite poner en escena y problematizar diversas cuestiones referidas al arte en general como ámbito de conocimiento y en particular a una práctica artística contemporánea, la de la *performance*, de la que Greco fue uno de sus precursores.

Así, la narradora tesista, al inicio del texto, se pregunta, por un lado, si es posible que un proyecto tan radical como el de la obra de Greco pueda iluminarse en una novela sin caer en el puro anecdótico y, si lo fuera, cómo se podría hacer visible una obra a través de la ficción. Por otro, cómo se podría separar la vida y la obra de un artista si ese límite era precisamente lo que él quería borrar.

La propuesta de la novela tendrá a la reescritura y a la mezcla de géneros como eje. El concepto de hipertextualidad de Gerard Genette junto con la caracterización que hace de la ficción Jean-Marie Schaeffer como un modo de comunicación no económico que hace que el lector se instale en un universo paralelo inventado y construido por el autor (Schaeffer, 2018) y la de la obra de arte como una señal costosa en la medida en que no es separable de su formulación y de su puesta en práctica efectivas (Schaeffer, 2018) resultan fundamentales en este derrotero.

Palabras clave: Novela de artista contemporánea; Alberto Greco; Paula Klein; Hipertextualidad.

Introducción

La novela de artista es un ámbito para reflexionar sobre el arte y los artistas, en el que la ficción cumple una de sus funciones: vehiculizar saberes. Justamente esta primera novela de la escritora argentina Paula Klein, *La luz de una estrella muerta* (2022), pone en escena y problematiza diversas cuestiones referidas al arte en general como ámbito de conocimiento y, en particular, al arte contemporáneo. En el inicio de la novela, luego del título “Espiritismo”, leemos:

¿Por qué este deseo malsano de hacer hablar a los muertos? ¿Para qué jugar con fuego y lanzarme a la reconstrucción peligrosa de una vida y de una obra ajenas? ¿Cómo darle voz a una pasión y a un amor que desconozco? El duende de Lacroix-Bont serpentea en mi cabeza como un mantra y, sin embargo, la voz de Greco me parece cercana. Fiel a sí mismo, su estilo corre parejo en sus cuadernos y en su correspondencia, en las anotaciones que transforman sus obras en un cuaderno de bitácora, en un relicario de sus aventuras. La suya es una obra manchada de notas íntimas y espontáneas, a punto de ser engullida por un impulso más

fuerte que su voluntad, con el demonio sensiblero de la mala literatura correteándole por los talones. Siempre la misma respiración rápida y directa, tan apurada que deja al lector sin aire. Una escritura del fin del mundo, de aliento ahogado bajo una montaña de peripecias y de sensaciones superpuestas. De tanto leerla y observarla, esa voz se vuelve materia plástica y ahuyenta mi juicioso “á quoi bon”. La pregunta no es cómo, sino por qué querrías meterte en la piel de Greco. Dejemos de lado las cuestiones deontológicas, que no me parecen menores, me advierte, algo preocupado, E. B. ¿Cómo podrías iluminar su obra a través de una ficción? ¿No es lo contrario de lo que me decís que querés probar? ¿Que una obra con un proyecto tan radical no merece quedarse en el anecdotario? Asiento de manera pausada. Las preguntas pertinentes de E. B. me agujonean desde hace tiempo y no encuentro una respuesta satisfactoria. Sí, lo más prudente sería renunciar a la ficción. Sí, concuerdo en que el deseo de tomar la voz de los vivos y aún más la de los muertos puede tener consecuencias que no estoy preparada para asumir. Sí, me avergüenza esta obsesión que, por momentos, rosa la necrofilia. Sí, mais.

¿Cómo podría separar su vida y su obra si ese límite era precisamente lo que él quería borrar? ¿Cómo apartar de su proyecto ese calidoscopio de anécdotas que sus amigos contaron y repitieron hasta el empacho? ¿O hasta transformar la vida de Greco en una coral y sus existencias en un homenaje póstumo? (Klein, 2021, p. 9).

Así, el pacto ficcional parte de una pregunta cuya respuesta el lector tiene en sus manos, la novela. La narradora, que es una tesista que está haciendo su tesis sobre Alberto Greco, se pregunta, por un lado, si es posible que un proyecto tan radical como el de la obra de Greco pueda iluminarse sin caer en el puro anecdotario a través de la ficción novelística. Por otro, agrega, cómo se podría separar la vida y la obra de un artista si ese límite era precisamente lo que él quería borrar. El resultado será una novela en la que la protagonista, la tesista, va dejándole lugar cada vez más a su objeto de estudio, Greco (o este lo va tomando), y así ambos, la tesista y Greco, a medida que la narración avanza, ocuparán el espacio narrativo en un juego de dobles.

LA DUPLICACIÓN NARRATIVA Y LA RESCRITURA

La ficción en la novela se presenta como un ámbito que obviamente no solo supera lo anecdótico e ilumina la obra del artista, sino que logra lo que Greco buscó: no separar vida y obra. Luego del inicio citado, la novela se estructura en cinco partes cuyos títulos son: I, Una carpita en medio del caos; II, El encuentro; III, Espíritus y psicomagia; IV, La huida y V, Volver. Cada una de ellas culmina con un Anexo. Los distintos títulos tienen relación con la trama que va ampliándose a medida que la narración avanza cuando la historia de la narradora se va duplicando con eventos y referencias a y de la vida de Greco.

Esta “duplicación” narrativa se activa de variadas maneras. Veamos algunas de ellas. Una, por medio de los títulos que pueden referir e implicar tanto a la protagonista como a su objeto de estudio, Greco. Por ejemplo, luego del título “Argentinos en París” se lee:

París, rue de Michel le Comte, 23 horas y 3 minutos de otro viernes por la noche. Elena se estira, desentumeciéndose el cuello antes de hacer el balance algo magro de su jornada, una taza de café frío sobre la mesa, varios libros abiertos sobre el escritorio, cerca de su computadora. En el piso, pilas de libros y carpetas tiradas por el suelo. Un par de pantuflas debajo de la mesa ratona y un pijama hecho un bollo sobre el sillón de cuerina negra. Este es el destino final de su tesis, ese mamotreto que la acompaña desde Buenos Aires, como una espía. Elena hurga, manosea, se mete donde no la llaman. Toda estrategia es válida si la ayuda a recomponer sus rompecabezas de pintores argentinos en el París de la posguerra. Ese acuartelamiento de la periferia en el centro la imanta. Quiere observar al microscopio los extraños brotes que esa pepita marginal hace germinar. Ella también quiso armar su carpa en medio del bullicio y las luces, en esta ciudad en la que la fiesta se acabó desde hace tiempo. De todos los artistas que hicieron sus armas o quemaron sus naves en la ciudad luz, una historia en particular la conmueve. Había una vez un barco que debía recorrer la distancia entre Buenos Aires y París. En el barco, que podría haberse llamado “el Provence”, viaja un muchacho de unos 23 años que no habla francés y lleva unos pocos billetes en el bolsillo. Quizá traiga algunas miradas con su andar patoso, su carácter tímido y algunos

descuidados gestos de seductor. Quizá espere el momento en que alguien le dé discusión para presentarse como un poeta, pintor, encantador de serpientes o adivino. En las miradas encendidas que lanza a quienes lo escuchan, se filtra la duda. ¿Me irá bien? Tal vez el muchacho, que responde al nombre de Alberto Greco, sonrío mientras siente expandirse en su pecho las primeras oleadas de una angustia difusa (Klein, 2022, p. 15).

En la cita anterior la analogía con Greco se da a partir de un deseo compartido con él por parte de la narradora, pero en diferentes momentos: “armar su carpa en medio del bullicio y las luces, en esta ciudad en la que la fiesta se acabó hace tiempo”. Otra de las formas de duplicación narrativa será por medio de experiencias comunes: recorridos por la ciudad, fiestas, aventuras amorosas, etc.

Asimismo, en la novela aparecen textos en cursiva que tienen relación con Greco de variadas maneras:

1) presentan un epígrafe de una obra de Greco, no publicada en vida, que tiene relación con lo que se cuenta allí. Por ejemplo, un texto es introducido con el título “Historia de un amor” y tiene el siguiente epígrafe de una obra no publicada en vida por Greco, *Los Cuadernos de Centurión*, sí ahora en la edición del año 2020, a cargo de Paula y Eduardo Pellejero, referida en la novela: “No quise preguntarles por si quién era y qué hacía allí. Él continuaba como agitado con toda la sangre en la cabeza con los ojos tremendamente iluminados. Volví a mirarlo con asombro y le sonreí, él también luego me sostendría la mirada sonriendo” (Klein, 2022, p. 43). Luego se lee:

Sus ojos son reflectores. Acababa de llegar al bar y fue lo único que vi durante el resto de la noche. Estaba acodado en la mesa junto a un grupo de amigos con esa sed de novedad que se desprende de los recién llegados. Pienso que debe ser uno más de los que todavía no han sido estropeados por esta ciudad en la que todo lo falso brilla como los decorados de un film. Escuchándolo hablar de sus planes de viaje y de unos cursos de teatro en Londres me pregunto si podría dar marcha atrás y ser un poco como él. Mi felicidad está teñida de una

nostalgia antigua que me acompaña como estas nubes negras de los dibujos animados
(Klein, 2021, p. 43).

2) cuentan o refieren hechos u objetos relacionados con Greco, por ejemplo, obras: “Cómo hago para escribir si el bloc de notas se deshace al contacto con la tinta. Mis últimos cuadros se intitulan ‘Busco guita y un lugar para siempre’ y ‘No tengo guita ni para pagarme el whisky’” (Klein, 2022, p. 50).

3) son textos de Greco que aparecen citados y titulados, por ejemplo, el cuestionario de Alberto Greco de 1961, “La cocina informalista”: “Ocho años después de Jorge Julio, mi hermano mayor y cuatro antes de Edgardo, nací en Buenos Aires Alberto Tomás Greco, Yo. Lo escribo así para darle más importancia y al mismo tiempo hacer el cuestionario menos aburrido” (Klein, 2022, p. 50).

Con estos textos en cursiva en el orden de la escritura se reproduce lo que sucede en la trama: así como la protagonista logra contactarse con el espíritu de Greco gracias a la psicomagia de Alejandro Jodorowsky (personaje que tiene existencia real), los textos de y sobre Greco son reformulados, recontextualizados, interpretados y puestos en una nueva serie, la de la novela. La operación de hipertextualidad definida por Gerard Genette como toda relación que une un texto B, hipertexto, a un texto anterior A, hipotexto, en el que se injerta de una manera que no es la del comentario, sino la de la derivación como una operación transformadora (Genette, 1989), se manifiesta en esta dinámica.

Greco, con su Arte Vivo Dito, seleccionaba en la vida algo, objeto, acciones, personas, y a eso “encontrado” lo dejaba allí, sin trasladar a un museo o a una tela. De la misma manera, en la novela se seleccionan pasajes, citas de la obra o de la vida de Greco y se los inserta en otro contexto, reescribiéndolos. El recorte lo comparten ambos: el objeto encontrado de la obra de Greco es trasladado a la novela de Klein en el juego de la rescritura, vivificándolo.

La serie narrativa de la protagonista termina con la aparición de un personaje, Paula (mismo nombre de la autora), que presenta una edición de documentos inéditos de Greco. Leemos en la novela:

Cuando una serie de documentos inéditos son finalmente publicados, la distancia entre el golpe de suerte y la pesadilla del investigador especializado deviene exigua. Todo depende de la perspectiva desde la que se considere la situación: Paula ve el vaso medio lleno mientras Elena llora ya sobre las últimas gotas del suyo que se disipan en las gotas de la Mancha. Si Elena soñaba con el manuscrito milagroso que le permitiría comprender la muerte de Greco, la aparición de una edición de los archivos que eran, hasta entonces, su domaine de expertise está lejos de regocijarla. La investigación de Paula es un punch a la mandíbula: un film y un libro de manuscritos y otros cuantos documentos inéditos de Greco. Nada hubiera podido hacer pasar su propia investigación más desapercibida (Klein, 2022, p. 129).

De acuerdo con lo manifestado en esta cita, la escritura académica pasa desapercibida frente a un film, manuscritos, etc., no así esta novela que tiene su oponente en esta edición de la obra de Greco: vida y ficción se cruzan, como en la obra de Greco, y pierden sus límites. Dejemos a los lectores futuros dar su veredicto acerca de cuál de los dos dispositivos “ilumina más” la vida y la obra de Greco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Genette, G. (1989). *Palimpsesto*. Taurus.

Klein, P. (2022). *La luz de una estrella muerta*. Mansalva.

Pellejero, E. y Pellejero, P. (2020). *La aventura de lo real: escritos de Alberto Greco*. Julián David Mizrahi.

Schaeffer, J. M. (2018). *La experiencia estética*. La Marca editora.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Procedimientos de lo íntimo y lo público en la fotografía contemporánea: territorios alternativos en las obras de Nan Goldin, Adriana Lestido y Paz Errázuriz

Rosario Villarreal (Universidad Nacional de Córdoba)

RESUMEN: En el actual contexto, donde las narrativas visuales y los discursos hegemónicos imponen sus normas, exploramos el giro afectivo en la fotografía contemporánea, resaltando la importancia de lo íntimo y privado como medio para desafiar el individualismo capitalista. Nuestro enfoque se centra en las obras de Nan Goldin, Adriana Lestido y Paz Errázuriz, analizando cómo estas artistas, mediante diversos procedimientos, establecen conexiones entre lo personal y lo político. Estas fotografías desafían la dicotomía entre afectos positivos y negativos, evidenciando que ninguno es inherentemente opresor o emancipador. El análisis sitúa las prácticas de lo íntimo y lo público en un contexto político y cultural, subrayando la relevancia de estas obras como archivos significativos y su capacidad para construir identidades alternativas.

Palabras clave: Íntimo; Público; Fotografía; Giro afectivo.

Introducción

En el contexto actual, donde las narrativas visuales y los discursos hegemónicos suelen imponer sus normas, José A. Sánchez (2007) destaca la importancia de lo íntimo y privado en el arte contemporáneo como medio para desafiar el individualismo capitalista y contrarrestar la desubjetivización. En este sentido, Cecilia Macón y Mariela Solana (2015), en el ámbito de las teorías de género, abordan el emergente giro afectivo, donde los sentimientos y las emociones se transforman en prácticas culturales y sociales. El interés por investigar las prácticas de lo íntimo y lo público en la fotografía contemporánea surge de valorar su dimensión política. Para ello estudiaremos la obra de Nan Goldin (1953, EE. UU.), Adriana Lestido (1955, Argentina) y Paz Errázuriz (1944, Chile).

Para entender cómo se construyen estas categorías, es esencial analizar los diferentes procedimientos que realizan las artistas. En esta vorágine del deber ser, los afectos pueden ser una forma de resistencia política y cultural: vergüenza, odio, amor, rabia, disgusto, enojo, amistad, etc. Estas fotografías nos invitan a cuestionar la dicotomía entre afectos positivos y negativos. Ningún afecto es inherentemente opresor o emancipador, ni siquiera la felicidad, utilizada para someter a las minorías y subestimar el valor de experimentar el sufrimiento como una forma de actividad (Ahmed, 2015).

El objetivo de analizar las obras de estas fotografías es explorar cómo desafían las normas establecidas al trazar un puente entre lo personal y lo político en el arte. Nuestra investigación se centra en indagar los contextos de producción de estas fotografías, reconociendo también a sus protagonistas, la inscripción de estas series en entornos sociales y los procedimientos empleados. Además, consideramos que estas producciones no solo son creaciones artísticas, sino también archivos significativos debido a su relevancia cultural y social a lo largo del tiempo. Esto nos permitirá investigar cómo estas artistas construyen otras identidades y qué procedimientos de lo íntimo y lo público emergen de sus trabajos.

ÍNTIMO/PÚBLICO

La fotógrafa Nan Goldin se caracteriza por documentar escenas de la vida cotidiana y podríamos decir que una categoría transversal a su trabajo es la autorrepresentación. Comenzó su carrera artística a los dieciocho años tras el suicidio de su hermana y, en ese entonces, el objetivo de la fotógrafa era inmortalizar a sus seres queridos a través de las imágenes que haría de ellos, como si la fotografía permitiese detener el tiempo.

En 1986, Goldin publicó su libro *La balada de la dependencia sexual*, en el cual recopiló una serie de imágenes capturadas en su ámbito privado, que abarcaban desde escenas de relaciones sexuales hasta su experiencia en una clínica de recuperación, así como los impactos del VIH-sida en su círculo de amigos/as. Después de tomar las fotografías, la artista presentaba las miniaturas o diapositivas a las personas involucradas, permitiéndoles decidir si estaban de acuerdo en que esas imágenes se hicieran públicas o no. Sin embargo, cuando comenzó a fotografiar a sus amigos teniendo relaciones sexuales, uno de ellos le pidió que no publicara una determinada foto. Desde ese momento, Goldin comenzó a autorretratarse durante estas situaciones, colocándose en la posición del sujeto de su propia obra. Posteriormente, reunía estas fotografías y las proyectaba junto con una banda sonora en bares que solía frecuentar. Sus imágenes se caracterizan por el uso abundante del color y, en ocasiones, por sujetos que parecen estar saturados por el *flash*. Esto se debe a que la mayoría de sus fotos fueron tomadas de noche:

Fotografiándome a diario, volví a sentirme en mi propia piel, a encontrar mi rostro de nuevo. Durante este periodo, también descubrí la luz del día: nunca antes había sabido que la fotografía estaba relacionada con la luz. Siempre había pensado que la luz disponible significaba la bombilla roja de un bar de madrugada (Goldin, 1996, p. 6).

Esta artista no seguía una composición cuidadosamente planificada, sino que capturaba la vida tal como se presentaba ante su cámara de manera espontánea, “sin glamour, sin

glorificación” (Goldin, 1996). Una de las imágenes destacadas de su serie es “Nan un mes después de ser golpeada” (1996), aunque comúnmente se refiere a esta fotografía como un autorretrato, en el sentido estricto de la palabra no lo es, ya que no fue capturada por ella misma, sino por una amiga. Sin embargo, es importante destacar que la toma fue realizada a petición de Goldin, quien decidió el encuadre y el fondo de la imagen: “Me fotografío a mí misma en tiempos de problemas para encontrar el terreno que pisar en el cambio. Una se ve desplazada y entonces hacerse autorretratos se convierte en una forma de aferrarse a una misma” (Goldin, 2000, p. 72).

El impulso inicial de Goldin era inmortalizar a sus seres queridos mediante imágenes. Sin embargo, la artista reconoce que las fotografías no son meras capturas estáticas, también están imbuidas de su propia perspectiva y experiencia. Ella misma nos dice que la foto no cambió, pero su relación con los sujetos en ellas, y por ende con su obra, sí (Imagen 1). Por eso, lo que pareciera ser algo estático cambia su significado según el momento en que se analice dicha obra:

Sigo creyendo en la verdad de la fotografía, lo que me convierte en un dinosaurio en esta época. Sigo creyendo que las imágenes pueden preservar la vida en lugar de matarla. Las imágenes de la Balada no han cambiado. Pero Cookie está muerto, Kenny está muerto, Mark está muerto, Vittorio está muerto. Así que, para mí, el libro es ahora un volumen de pérdida, sin dejar de ser una balada de amor (Goldin, 1996, p. 7).



Imagen 1 – Kenny en su cuarto (1996). Nan Goldin

Adriana Lestido se sumerge en la vida cotidiana y en las realidades sociales, abordando temas como maternidad y marginalidad. Su fotografía icónica “Madre e hija de Plaza de Mayo”, de 1982, da cuenta de su sensibilidad y capacidad para capturar dimensiones emocionales en este lenguaje:

En la plaza había una niña con un pañuelo blanco en la cabeza llorando. Todos los fotógrafos estaban a su alrededor tomando fotografías. Tuve la vergüenza de levantar la cámara en ese momento. Pero cuando comenzó el acto y los fotógrafos subieron al escenario para fotografiar a los oradores, me paré junto a la niña y su madre, que parecía tener mi edad. En un momento su mamá la levantó, ambas gritaron y yo tomé la foto. Solo hay dos fotogramas. Siempre me gustó mucho esta foto, pero solo con el tiempo me di cuenta de que era la imagen inicial de todo mi trabajo. Es el origen, de él surge todo (Martín, 2019).

Otro proyecto que se originó a partir del tema de la maternidad es su serie *Mujeres presas* (1991-1993); no obstante, evolucionó hacia algo más profundo: la exploración de la cotidianidad en la cárcel, indagando en las soledades, las dificultades y los rastros de las vivencias previas al encarcelamiento. Para comenzar esta producción, Lestido solicitó inicialmente permiso para dormir en la cárcel y, ante la negativa, optó por alojarse en un hotel cercano. Esto permitió a la fotógrafa establecer una conexión más profunda con el proceso creativo y con las mujeres a las que retrataba en la prisión. Dentro de las instalaciones carcelarias, donde las reclusas no tenían acceso a espejos para verse a sí mismas, las fotografías de Lestido se convirtieron en un medio crucial para que estas mujeres tomaran conciencia de su propia apariencia y de las experiencias que estaban viviendo. Estas imágenes llegaron a adquirir un significado sagrado para las presas, ya que representaban, en muchos casos, la primera vez que tenían acceso a retratos de sus propios hijos y la posibilidad de verse a sí mismas después de un largo período. La fotógrafa dice que lo transversal a toda su obra es la ausencia. En el caso de las reclusas, las imágenes, si bien muestran encuentro, sororidad o contención, también revelan ausencia. Esto se manifiesta especialmente a través de los tatuajes que portan las reclusas, generalmente con nombres de hombres que podrían hacer alusión a sus padres, parejas o hijos, subrayando la conexión con seres queridos fuera de las paredes de la cárcel (Imagen 2). Hay estudios que evidencian que, mientras en las cárceles de hombres es común observar filas de mujeres que llevan ropa, comida o simplemente visitan a los reclusos, en las cárceles de mujeres es poco frecuente la presencia de familiares. Este contraste subraya las dinámicas sociales que rodean a las mujeres en prisión:

Otro fenómeno que se da, y que Lestido retrata, es la ausencia masculina. En Mujeres presas, se ve claramente cuando muchas de ellas se tatúan el nombre del ser amado, pero ellos no aparecen. Azucena Racosta, docente del Seminario de Criminología, Comunicación y Medios de la Universidad de La Plata, y fundadora de Radio La Cantora —realizada por personas privadas de la libertad—, explica que las mujeres son abandonadas

inmediatamente por sus parejas una vez que entran en prisión. En las cárceles de hombres, las mujeres hacen fila, muchas veces desde la noche anterior, para visitarlos; mientras que los salones de visita de las cárceles femeninas se ven vacíos (Bula, 2013).

El trabajo de Lestido va más allá de las condiciones sociales de la prisión, y consideramos que desafía la representación estereotipada y estigmatizante de las personas encarceladas en los medios de comunicación y en la sociedad en general.



Imagen 2 – Mujeres presas (1991-1993). Adriana Lestido

La artista Paz Errázuriz se caracteriza por abordar temáticas sociales y políticas, en especial la marginalidad y la vulnerabilidad de ciertos grupos y comunidades de su país. Su serie *La manzana de Adán* (1990) documenta la vida de personas transgénero y travestis durante el gobierno de facto de Pinochet. Este trabajo comenzó en 1981, cuando comenzó a retratar a prostitutas en los burdeles de Chile. Estas mujeres, temerosas de represalias bajo el régimen de la dictadura, generalmente se negaban a mostrar sus rostros. Sin embargo, hubo una

excepción notable: Evelyn, una mujer transexual con la que Errázuriz desarrolló una conexión especial (Imagen 3). Además, esta serie también está dedicada a la madre de Evelyn, con quien la fotógrafa tenía una relación previa a la realización de este trabajo. A través de esta mujer, Errázuriz pudo conocer y retratar a otras prostitutas, quienes vivían en burdeles de la capital chilena, los cuales a menudo imitaban la decoración de las casas familiares y estaban marcados por la violencia policial. El proceso de creación de esta serie duró cuatro años y no estuvo completamente organizado debido a desafíos económicos, de seguridad y represión, tanto para la fotógrafa como para las mujeres retratadas. El toque de queda y las detenciones de las protagonistas complicaron aún más el trabajo. Las imágenes capturadas eran espontáneas y se realizaron en los entornos cotidianos de las trabajadoras, ya que no era posible programar las sesiones de fotografía.

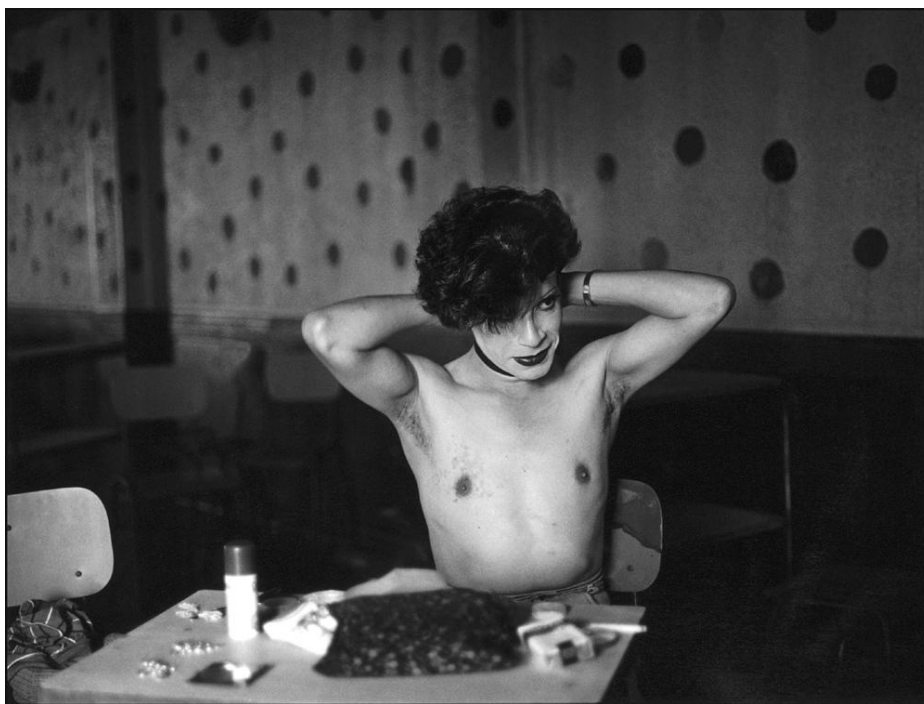


Imagen 3 – La manzana de Adán (1990). Paz Errázuriz

Errázuriz inició su carrera fotográfica alrededor de los veinticinco años con su primera serie llamada *Amalia* (1973), la cual se centra en el retrato de una gallina blanca a la que fue

siguiendo a lo largo de un día completo. En su empeño por publicar un libro sobre esta serie, la escritora Isabel Allende instó a la artista a redactar su propio texto. Es la propia fotógrafa quien revela que experimentó una conexión profunda al percibir similitudes entre la gallina y ella misma.

Durante un tiempo, Errázuriz se aventuró en el mundo del boxeo, un trabajo en el que inicialmente enfrentó rechazo tanto para acceder a este mundo como para ser aceptada en los gimnasios. Además, las imágenes resultantes generaron descontento entre los boxeadores, debido a que no reflejaban la gloria y los triunfos esperados por ellos y no se presentaban a todo color.

Paz describe la fotografía como una conexión personal profunda, ya que siente que lo que captura es un autorretrato permanente, donde puede encontrarse a sí misma, algo que no logró en un álbum familiar. Y a medida que su carrera avanzaba, encontró también un espacio de resistencia y militancia. Su trabajo se enfoca constantemente en lo que ella llama “minorías que considera mayorías” (Errázuriz, 2004), personas y grupos que a menudo son invisibles en la sociedad.

CONCLUSIONES

En el contexto de exploración de lo íntimo y lo público en la fotografía contemporánea, las obras de Nan Goldin, Adriana Lestido y Paz Errázuriz se erigen como manifestaciones visuales que desafían las normas establecidas y establecen un puente entre lo personal y lo político en el arte. A través de sus trabajos, estas artistas han logrado capturar momentos de la vida cotidiana, desvelando la complejidad de las emociones y desafiando las dicotomías tradicionales. Sin embargo, esta investigación está en sus primeras etapas, y más que afirmaciones, preferimos formular preguntas que esperamos abordar a medida que avancemos en nuestro estudio.

¿Cómo las emociones consideradas socialmente inaceptables pueden transformarse en formas de resistencia política y cultural? ¿Por qué algunas mujeres optaron por mostrar sus rostros mientras otras optaron por permanecer en el anonimato? ¿Cómo estas imágenes contribuyen a la construcción de discursos contrahegemónicos? ¿Cómo evolucionarán las interpretaciones de estas fotografías a medida que cambien las visiones archivísticas con el tiempo?

Estas cuestiones podrían empezar a encontrar respuestas a medida que avancemos en nuestra investigación, pero también anticipamos que nos enfrentaremos a nuevas preguntas en el proceso. A través de esta indagación, buscamos no solo comprender las obras de estas artistas, sino también develar los procedimientos y las técnicas utilizados en su creación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones. Programa Universitario de Estudios de Género*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Bula, V. (2013). Capturar lo invisible: Adriana Lestido. *El Gran Otro*.
<http://elgranotro.com.ar/capturar-lo-invisible-adriana-lestido/>

Errázuriz, P. (2004). *Los bellos anónimos*. <https://patrimonio.cl/archivo/los-bellos-anonimos/>

Macón, C., y Solana, M. (2015). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Recursos Editoriales.

Martín, R. (2019). Madres, hijas, prisioneras: Las mujeres de Adriana Lestido. *Revista Zum*.
<https://revistazum.com.br/galeria/mulheres-adriana-lestido/>

Sánchez, J. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Paso de Gato.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.2: VALIDACIONES EMANCIPATORIAS PARA NUEVAS CIUDADANÍAS: PEDAGOGÍAS E INVESTIGACIONES

Sobre dirigir la obra *Felizes para sempre*, de Mario Bortolotto: informe de un proceso

Yaska Antunes (Universidade Federal de Pelotas)

RESUMEN: Todo el proceso de montaje teatral es una investigación (Borgdorff, 2006) y como director-investigador me gustaría compartir algunas reflexiones sobre el proceso de investigación, creación y montaje de la obra *Happy Forever (Felizes para sempre)*, de Mario Bortolotto. Se utilizó el “método de análisis activo” del Sistema Stanislavski. El análisis activo (Knebel, 2016; Dagostini, 2018) es un procedimiento dinámico de análisis del texto “a través de la acción”, es decir, presupone un movimiento continuo de actores entre texto e improvisación, para evaluar lo logrado y tratar de comprender lo que quedó fuera. Al inicio del proceso surgieron algunas preguntas: ¿es posible utilizar la “metodología de análisis activo” de Stanislavski en textos teatrales contemporáneos? ¿Es efectiva esta estrategia para crear un espectáculo teatral? Mi hipótesis era que sí: el procedimiento de análisis activo es efectivamente eficaz porque promueve una comprensión más profunda de los acontecimientos de la obra, y su principio fundamental es la autonomía de creación del actor. De esta manera, aunque el conjunto de actores no haya sido preparado en la técnica del Sistema, la tendencia es que comiencen a desarrollarse más rápidamente junto con el proceso de creación. El análisis activo habla de la razón, el corazón y la intuición del actor. Y el actor lo siente. Dadas todas las limitaciones de tiempo, técnica y condiciones materiales, la producción teatral superó ciertas expectativas, mostrando una razonable calidad estética

así como armonía de los componentes y, principalmente, juego, complicidad y “verdad escénica” (Stanislavski, 2017) en las relaciones entre actores.

Palabras clave: Sistema Stanislavski; Dirección teatral; Análisis activo; Mario Bortolotto.

Presentación

Este informe de investigación pretende compartir algunas reflexiones sobre mi proceso de dirección de una obra de teatro y la metodología utilizada. Según Borgdorff (2006), el proceso de montaje y creación teatral siempre tiene una dimensión de investigación. Lo que distingue la investigación de los colectivos teatrales, en general, de la investigación teatral realizada en el ámbito universitario tiene que ver con la documentación detallada del proceso, así como con la adecuada visibilidad de sus resultados.

El proceso de investigación, creación y montaje de la obra *Felizes para sempre*, a partir del texto del dramaturgo Mario Bortolotto, ocurrió en el contexto de la disciplina Montaje Teatral 1, de la Licenciatura en Teatro, de la Universidad Federal de Pelotas, UFPel, RS. Los aportes conceptuales y metodológicos al proceso investigativo, implementado dentro de la disciplina, surgieron del estudio de los procedimientos del Sistema Stanislavski, proporcionado por la investigación realizada en el Grupo de Investigación Esfera Teatro Laboratório, en el que indagamos sistemáticamente sobre el legado de Stanislavski, a través de reuniones periódicas durante los últimos tres años.

EXPLORACIÓN MENTAL⁷⁴

El estudio del universo inicial del texto y del autor nos mostró elementos importantes a explorar en la puesta en escena: la influencia del movimiento *beatnik*, la cultura pop norteamericana y la cultura de masas, tanto en la elaboración de situaciones dramáticas como en los rasgos de los personajes. El escritor y poeta Marcelo Montenegro escribió en algún lugar que ahora no puedo precisar que “La fuerza del teatro de Mario Bortolotto proviene de sus ‘diálogos-navajas’, agudos y llenos de acción, de su fluidez narrativa, [...], de su humor corrosivo y sarcástico...”. Sebastião Milaré (2011), investigador y crítico teatral, al abordar específicamente la obra *Felizes para sempre*, nos presenta la siguiente sinopsis: se trata de la “vida conyugal” comentada, en tres obras breves, de tres parejas que están “... lejos del concepto burgués y de las conveniencias sociales que estructuran artificialmente las relaciones. Las tres parejas se pelean y, tras apagar sus demonios, se redescubren en el amor”.

ANÁLISIS ACTIVO

Al someter el texto de la obra al *análisis activo* (“análisis a través de la acción”), se confirma el carácter corrosivo y explícito del diálogo entre los personajes, que hace que tales figuras digan lo que dicen en determinadas situaciones: ¿qué quieren? ¿qué hacen? ¿por qué hacen lo que hacen? En el espacio del que disponemos lamentablemente no es posible ejemplificar el tratamiento dado al texto de Bortolotto.

Al subdividir cada escena en *momentum*, buscamos detectar giros —o cambios en la dirección del diálogo—; estructurando el progreso de la acción e identificando los dos

⁷⁴ Este es un concepto proveniente del Sistema Stanislavski, referente al trabajo inicial de contextualización social, política, cultural y filosófica, es decir, el sistema de valores de una determinada cultura; la vida del autor, el tiempo de producción de la obra, el tiempo dentro del obra, el momento de creación del espectáculo y la vida y relación entre los actores.

acontecimientos principales: el acontecimiento inicial y el acontecimiento fundamental. Dentro de los procedimientos stanislavskianos, el acontecimiento inicial es lo que inicia el conflicto y el acontecimiento fundamental es la culminación del conflicto, seguido de su resultado. El análisis activo se realiza a través de la improvisación guiada, es decir, a través de la improvisación de los actores, realizada inmediatamente después del análisis activo de cada *momentum*, en un proceso de evaluación continua de cada improvisación, volviendo al texto siempre que sea necesario.

Incluso frente a los desafíos planteados por la fragilidad de la técnica de los actores y el limitado tiempo disponible, el resultado exitoso del proceso, en este caso, se debió al poder del procedimiento stanislavskiano. Hablamos de la “fragilidad de la técnica de los actores”, debido a que no fueron preparados según los Elementos del Sistema, tal como se recoge en la obra *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Y, en el tiempo que teníamos para el montaje, no sería posible introducir esta preparación adecuadamente. Se hizo en ausencia, según fuera necesario. Evidentemente, el actor preparado que haya desarrollado elementos como Concentración de Atención, Imaginación, Irradiación, Adaptación, entre muchos otros, contará con las herramientas necesarias para su proceso de creación autónomo y no dependerá de que el director le diga qué hacer. Desarrollará una mayor inteligencia escénica y convicción a la hora de proponer soluciones y visiones para su personaje/figura ficticia.

Vale la pena enfatizar que los procedimientos metodológicos que probé fueron elementos de lo que entendí y creí haber asimilado del Sistema Stanislavski, especialmente lo que aquí se llama —después de diferentes traducciones del término ruso— *análisis activo* (Knebel, 2016; Dagostini, 2018).

CONCLUSIONES

La hipótesis de que el método de análisis activo puede ser eficaz en textos contemporáneos quedó demostrada por el alcance relativo del montaje. Este método promueve, independientemente del tipo o estilo de juego, una comprensión más profunda de la estructura del texto y de los acontecimientos de la obra, por un lado, y, por el otro, posibilita la implementación de un principio fundamental del Sistema Stanislavski: la autonomía del proceso de creación del actor. De esta manera, si bien el conjunto de actores no había sido preparado mediante la técnica del Sistema, la tendencia que surgió en el proceso de montaje fue que comenzaron a desarrollarse más rápidamente junto con el proceso de creación.

De hecho, el análisis activo habla de la razón, del corazón y de la intuición del actor. Por tanto, ante todas las limitaciones de tiempo, técnica y condiciones materiales, la producción teatral superó ciertas expectativas, mostrando una razonable calidad estética, así como armonía de los componentes y, principalmente, juego, complicidad y “verdad escénica” (Stanislavski, 2017) en la relación entre los actores. Es posible vislumbrar este proceso viendo este sencillo *teaser*, realizado durante los ensayos del grupo, sin decorados ni vestuario aún listo: <https://www.facebook.com/yaska.antunes/videos/6045366595487894>. Y finalmente, me complace la oportunidad de compartir aquí reflexiones sobre mi investigación, permitiéndome cumplir con mi compromiso académico de registrar el proceso y darle cierta visibilidad al trabajo.



Imagen 1 - Actores de la obra *Felizes para sempre*, de Mario Bortolotto, dirigido por Yaska Antunes. Actores, de izquierda a derecha: Catarina Rassier, Alisson Godoi, Vinícius Machado, Érica de Oliveira, Brenda Castro, Andressa Santos Blas, Elizabeth Silveira, Lucas Furtado

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*⁷⁵.

Dagostini, N. (2018). *Stanislavski e o Método de Análise Ativa: A criação do Diretor e do Ator*. Perspectiva, Coleção Claps.

Knebel, M. (2016). *Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski*. Editora 34.

Milaré, S. (2011). Um sonho de liberdade. Prefacio. Bortolotto, M. *Sete peças de Mario Bortolotto*. Atrito Art Editorial.

Stanislavski, K. (2017). *O Trabalho do Ator: Diário de um Aluno*. Martins Fontes.

⁷⁵ Este texto está basado en lecturas y presentaciones sobre investigación en las artes llevadas a cabo en otoño de 2005 en Ghent, Amsterdam, Berlín y Gothenburg. Agradezco a los participantes en aquellas sesiones sus constructivos comentarios. En un animado encuentro de expertos bajo el título “Kunst als Onderzoek” (Arte como investigación), llevado a cabo en Felix Meritis en Amsterdam el 6 de febrero de 2004, hubo ya un previo intercambio de ideas sobre este tema. La grabación en video de dicho encuentro (lecturas y discusiones incluidas) se puede encontrar en <http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkL.htm>.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.2: VALIDACIONES EMANCIPATORIAS PARA NUEVAS CIUDADANÍAS: PEDAGOGÍAS E INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

CUERPO, DIMENSIÓN SIMBÓLICA Y SENTIDO. El aporte de la Expresión Corporal Danza en la educación formal básica para la construcción de subjetividades y nuevas ciudadanías

Silvia Buschiazzo y Daniel Sánchez (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: ¿Cómo se supone es el proceso en que se construyen subjetividades en el sistema educativo formal? ¿Qué aporta la Expresión Corporal Danza (ECD) como conocimiento artístico en dicha construcción? ¿Y qué incidencia puede tener esto en la formación de nuevas ciudadanías capaces de participar activamente en el fortalecimiento del sistema democrático?

En el DAM UNA se viene llevando adelante, desde el año 2018, un proyecto de investigación (COD. 34/0629) llamado “La Expresión Corporal-Danza como área de conocimiento dentro del sistema educativo argentino, el impacto en la construcción de subjetividades y su rol transformador”, que tiene como objetivos fundamentales analizar el lugar que ocupan, en el diseño curricular y en las prácticas educativas, la corporeidad, el arte y la Expresión Corporal Danza (ECD), considerada esta como un área de conocimiento artístico que construye subjetividades, partiendo de un paradigma monista de cuerpo y con un enfoque basado en los derechos humanos. El proyecto parte de la hipótesis de que la educación formal básica

permanece anclada en la modernidad, en su estructura institucional, contenidos y didáctica, que siguen basados en el dualismo mente-cuerpo.

En este trabajo nos proponemos dar cuenta de los avances del proyecto mencionado y del plan de continuidad. Partimos de la hipótesis de la ausencia del cuerpo como dimensión simbólica en la educación formal básica y fundamentamos el porqué de la necesidad de incorporar a la ECD como herramienta para abordar la construcción de subjetividades y al cuerpo poético como elemento fundamental para la educación corporal integral y la construcción de ciudadanías respetuosas de las diversidades en defensa de los valores democráticos.

Palabras clave: Expresión Corporal-Danza; Dimensión epistémica y simbólica del arte; Monismo-dualismo; Subjetividades; Cuerpo; Educación formal; Nuevas ciudadanías.

El giro icónico y la dimensión epistémica del cuerpo. El papel de la Expresión Corporal Danza dentro de la educación formal básica

La revolución que generó, en el proceso de construcción de conocimiento, lo que se denominó el paso del giro lingüístico al giro icónico, no solo incorporó a la imagen en la ampliación de los sentidos como forma de construir episteme, sino también al cuerpo. Pero no desde su dimensión material funcionalista, sino desde su dimensión comunicativa y simbólica. Este giro epistémico incorpora al cuerpo relacional y contextualizado como elemento clave en la construcción de la experiencia cognitiva multisensorial.

En el DAM UNA se viene llevando adelante, desde el año 2018, un proyecto de investigación (COD. 34/0629) llamado “La Expresión Corporal-Danza como área de conocimiento dentro del sistema educativo argentino, el impacto en la construcción de subjetividades y su rol transformador”, que tiene como objetivos fundamentales analizar el lugar que ocupan, en el

diseño curricular y en las prácticas educativas, la corporeidad, el arte y la Expresión Corporal Danza (ECD), considerada esta como un área de conocimiento artístico que construye subjetividades, partiendo de un paradigma monista de cuerpo y con un enfoque basado en los derechos humanos. El proyecto parte de la hipótesis de que la educación formal básica permanece anclada en la modernidad, tanto en su estructura institucional como en los contenidos y la construcción didáctica, basados en el dualismo mente-cuerpo.

El objetivo es fundamentar la importancia de incorporar a la ECD como herramienta para abordar la construcción de subjetividades, al cuerpo poético como elemento fundamental en la educación corporal integral, a la superación del paradigma dualista moderno y a la construcción de ciudadanías respetuosas de las diversidades, desde la defensa de los valores democráticos.

Este trabajo tiene como objetivo poner en diálogo y compartir los resultados obtenidos en el proyecto de investigación mencionado, partiendo de sostener el rol social, político y educativo del arte y su rol en la formación del sujeto. Consideramos a las prácticas artísticas como productoras de conocimiento y como constructoras de sujetos creadores, participativos y críticos. Creemos también que la corporeidad, entendida como construcción simbólica, es central en los procesos de enseñanza-aprendizaje.

En función de ello, sostenemos que la ECD es un área de conocimiento y una disciplina artística y constituye un aporte indispensable respecto de la educación corporal integral del sujeto, además de un derecho al que todo sujeto debería tener acceso, tanto como espacio disciplinar autónomo como en su aporte transversal dentro de todo el currículum escolar.

Por tanto, es clave resaltar la importancia de visibilizar y dar lugar a la corporeidad dentro de los procesos educativos. Creemos que la ECD puede ser un importante aporte en esto.

CONCEPCIÓN DE EXPRESIÓN CORPORAL DANZA (ECD) DE LA QUE PARTIMOS

La ECD es un área de conocimiento y disciplina artística autónoma, constituye un aporte indispensable respecto de la educación corporal integral del sujeto y en su formación dentro del lenguaje artístico de la Danza. Consideramos que la Expresión Corporal es una forma de Danza (Stokoe).

Constituye un derecho al que todo sujeto debería tener acceso.

Puede aportar a visibilizar la corporeidad dentro de los procesos educativos, desde un paradigma psicokinético, inclusivo e integrador, superando enfoques positivistas y dualistas aún presentes en la enseñanza.

Parte de contenidos conceptuales, procedimentales y valorativos y brinda una metodología y una didáctica específica que colaboran en la construcción de subjetividades desde una concepción de cuerpo-mente como unidad.

Toma elementos de los usos y prácticas corporales cotidianas y aporta a la ampliación y a la riqueza del lenguaje corporal cotidiano.

Aporta herramientas a la didáctica de todas las disciplinas de enseñanza escolar, así como también, específicamente, de las disciplinas artísticas y corporales, de manera transversal a todo el currículum escolar.

Brinda contenidos y herramientas metodológicas pertinentes para la implementación de la ley de Educación Sexual Integral (ESI).

LOS EJES DISCIPLINARES DE LA ECD Y SU VINCULACIÓN CON LA EDUCACIÓN INTEGRAL DEL SUJETO

- El desarrollo de la autoconciencia corporal —desde la sensopercepción—, que incide en la construcción de la autoimagen y la autoestima, y el desarrollo de sujetos sensibles a sí mismos y a su entorno.
- El cuerpo en ECD es un cuerpo construido con otros, es un cuerpo vivido, sensible, consciente y poético.
- La concepción de una “enseñanza encarnada”, que pone énfasis en el cuerpo vivido, dentro de una pedagogía centrada en el sujeto y su experiencia.
- El lugar central de la comunicación y del contexto del aprendizaje. En ECD la expresión se transforma en comunicación y conocimiento artístico.
- La importancia del aprendizaje desde el juego. La ECD promueve el desarrollo de habilidades creativas, tanto para el desarrollo de un lenguaje artístico propio como en la resolución de situaciones cotidianas vitales.
- El enfoque de trabajo desde la salud y no desde la enfermedad.
- La ECD aporta herramientas de construcción colectiva, a partir del trabajo de comunicación grupal, en el que el sujeto es en todo momento protagonista de su proceso de construcción del aprendizaje.
- En ECD se trabaja desde un enfoque de comunicación empática, que permite la superación de situaciones de violencia, actualmente tan frecuentes en el ámbito escolar y social.

POTENCIA DE LA ECD COMO APOORTE A LA EDUCACIÓN FORMAL BÁSICA

Sostenemos que esta disciplina artística puede colaborar para

- superar el dualismo mente-cuerpo y el disciplinamiento de los cuerpos en los procesos de enseñanza-aprendizaje;
- descolonizar el currículum implícito y oculto (no solo el explícito) de estereotipos dualistas y foráneos a nuestra cultura;
- visibilizar la transversalidad del cuerpo en el acto de aprender;
- el desarrollo de un sujeto creador, crítico y autónomo, desde un cuerpo sensible y poético;
- la superación de la danza como copia y técnica y de la Educación Física como competencia y entrenamiento;

- la educación corporal integral del sujeto, desde un paradigma psicokinético e inclusivo y un enfoque de DD. HH.

La ECD parte de contenidos, metodología y didáctica que colaboran en la construcción de subjetividades desde una mirada superadora del dualismo cartesiano moderno, aún vigente en la educación.

Los Diseños Curriculares de Formación Docente de nivel Superior, y también las prácticas educativas en todos los niveles educativos, deberían contemplar esta mirada superadora del dualismo mente-cuerpo que aporta la ECD.

LA TAREA DESARROLLADA

Durante el proyecto 2020-2022, se diseñaron y realizaron entrevistas semiestructuradas con el foco en instituciones de educación formal estatal y pública de la provincia de Buenos Aires, buscando ampliar la muestra exploratoria realizada entre 2018 y 2019.

Se tomó una muestra de veinte docentes de los niveles educativos inicial (segundo ciclo) y primaria (primer ciclo), tanto de maestros de grado o de sala, como docentes de talleres especiales (Educación Física, Danza y ECD). Se priorizó entrevistar a docentes de instituciones, lugares geográficos y extracciones socioeconómicas diferentes.

Como parte de los resultados preliminares del trabajo, se observó el desconocimiento de la ECD como disciplina, además, la no diferenciación entre ECD y la expresión corporal cotidiana.

Entre las frases recurrentes se pudieron observar las siguientes:

... los cuerpos están totalmente, casi totalmente invisibilizados en la escuela...

... es el quedarse quietos, en nuestra aula además el espacio no lo permite, porque estamos todos encastrados como piezas de un rompecabezas. No hay espacio para circular, así que

*el cuerpo tiene que estar en su sitio muy cuidadosamente ordenado para no invadir el espacio personal del otro...*⁷⁶

El cuerpo se asocia a educación física (gimnasia o actividades deportivas y generalmente competitivas), el recreo (descarga, violencia y prohibición de correr por temor a que se lastimen) o la ESI (educación sexual, contando con acotados elementos para poder abordarla de manera integral).

Además, se enuncian limitaciones y contradicciones como la falta de espacios, tiempos y aislamiento del sonido, así como la falta de recursos.

Lxs profesorxs de Educación Física no manifiestan tantas limitaciones de espacio ni de recursos.

Lxs profesorxs de ECD y danza manifiestan serias limitaciones de espacio adecuado, sonido y materiales. Lxs maestrxs de sala o grado también manifiestan, en menor medida que lxs de ECD, falta de espacio y recursos.

Algunxs profesorxs de danza y de ECD manifiestan dificultades para el ejercicio de la autoridad de su clase debido al control institucional: la maestra se queda en sus clases y participa a veces, “obligando”, a su vez, a lxs niñxs a participar, entre otras actitudes de control. Esto no les sucede a lxs docentes de Educación Física.

También se asocia al cuerpo con situaciones de violencia, nombradas como “desborde”, “descontrol”, “agresión”. El registro de que el cuerpo está siempre quieto en el aula y luego se da la “descarga” en el recreo o en educación física. Aparecen con mayor intensidad mencionados los problemas de violencia familiar en contextos de vulnerabilidad socioeconómica.

⁷⁶ Cita textual de entrevista a maestra de primaria.

Se mencionan como problemáticas el registro de temas referidos a la salud en lxs estudiantes como el sedentarismo, la mala alimentación, la obesidad y problemas psicosociales como vergüenza o agresividad, entre otros.

También se registró que las actividades artísticas y de educación física les hacen bien a lxs niños y les gustan. Pero quedan relegadas a escasos cuarenta minutos dentro del cronograma escolar.

Algunxs docentes registran las normas como limitación o excesivo control, pero otrxs mencionan la sensación de soledad y la falta de acompañamiento institucional. La institución les tiene temor a padres y madres. El temor a las denuncias genera acciones de control y represión institucional.

Más allá de las cosas que no están bien, se rescatan muchas situaciones en las que el proceso educativo se desarrolla bien. Muchxs maestrxs de grado y especiales cuentan sus esfuerzos, sueños, motivaciones, pasión por la tarea y malabares para trabajar, a veces sin recursos, proveyendo ellxs mismxs dichos recursos, para que el proceso de enseñanza-aprendizaje se realice adecuadamente.

Surge como pregunta: ¿las instituciones habilitan el cuerpo? Y de hacerlo: ¿qué cuerpo están habilitando?

PROBLEMÁTICA REFERIDA A LA FORMACIÓN DOCENTE

Entre las más observadas se pueden enunciar las siguientes: la desvalorización de las prácticas corporales, lúdicas, comunicativas y artísticas como formas de conocimiento válidas; contenidos a los que se les da un lugar adyacente o secundario en el currículum de la formación docente y también en los Diseños Curriculares de los distintos niveles educativos; no se capacita a lxs docentes en estas áreas ni se transmiten saberes para que lxs docentes las incluyan en sus planificaciones diarias; no aparecen como temática

transversal ni específica (salvo en las áreas “especiales”, que suelen tener tiempos acotados una o dos veces por semana).

El cuerpo muchas veces se asocia al “desborde” y no se problematiza en la formación, ni se les provee de herramientas teórico-prácticas para abordarlo.

La toma de decisiones a la hora de las prácticas suele ser conductista y autoritaria: “no corras”, “sentate”, “callate”, etc.

El arte y el juego se ven como herramientas y no como conocimientos. Como medios para aprender otras áreas (“las importantes”) como Lengua, Matemática, Ciencias Naturales y Ciencias Sociales o como vía de descarga, relajación, dispersión, para luego volver al trabajo sobre lo importante: la alfabetización en Lengua y Matemática y la preparación para los años educativos por venir.

Otros aspectos relativos a la formación docente, que surgieron en el trabajo de campo, fueron las diferencias en la formación docente: entre maestras de grado o sala y lxs docentes especiales de Educación Física, de Danza y de ECD, estxs últimxs tienen al cuerpo como eje de su formación, con diferencias importantes entre el enfoque sobre el cuerpo en educación física y el enfoque que reciben lxs futurxs docentes de Danza y los de Expresión Corporal-Danza.

Las maestras (que en su mayoría siguen siendo mujeres) tienen en su formación pocas materias que mencionen y trabajen el cuerpo y el arte, algunas son de incorporación relativamente reciente en los diseños (Corporeidad y Motricidad, Arte y Educación, Educación Física y un poco fonoaudiología), pero constituyen una materia más entre tantas.

Aparecen contradicciones entre los diseños curriculares de la formación, los diseños curriculares del nivel y las prácticas educativas. Los diseños curriculares no están en sincronía con los saberes que las maestras tienen que trabajar en las prácticas cotidianas.

Las cuatro áreas de formación artística están a cargo de lxs docentes “especiales”. No hay transversalidad de estos conocimientos en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

CATEGORÍAS EMERGENTES DEL TRABAJO DE CAMPO

Con relación al cuerpo de lxs docentes, se perciben cansados, superados, agotados. Aparece la demanda física de lxs niñxs hacia la maestra. Esto habilita la reflexión sobre el rol maternal implícito en muchas prácticas docentes: cuestionar los modos de afectividad en la docencia. La función docente, como práctica fundante de enseñanza-aprendizaje, queda a la par de tareas de cuidado, acondicionamiento del espacio áulico y en varias oportunidades de alimentación. Aparece el no tener herramientas para encauzar las situaciones de “desborde”, “descontrol” grupal, entre otros mencionados, tampoco para trabajar el propio cuerpo. El recreo como único espacio para el cuerpo y la violencia escolar son otras categorías emergentes de las entrevistas.

Con respecto a la pandemia recientemente vivida, se mencionan situaciones de mayor violencia escolar que antes, niñxs más sedentarixs, mayores dificultades en la lectoescritura, la motricidad fina y la socialización, también en la adaptación a las consignas y a los tiempos escolares de la primaria. Encuentran una reducción del tiempo de atención de lxs niñxs.

Algunxs docentes proponen cambios en la planificación en nivel primario, que incluyan dinámicas de “jardín”; tiempos de actividad más breves, estar menos tiempo sentadxs, actividades lúdicas donde se involucre más “el cuerpo”.

Con respecto a la Educación Sexual Integral, sigue siendo una materia pendiente en cuanto a su implementación; aparecen dificultades con las familias y falta de formación en cómo trabajarla. También apareció una diferencia con el nivel privado (que no lo tomamos en esta muestra y queda como tema a indagar en la próxima etapa de este proyecto), donde aparentemente no se trabaja la ESI como en el ámbito estatal. Lxs docentes de ECD

mencionan que el aporte de la ECD podría ser muy importante para trabajar la ESI de manera integral en la escuela.

MATRIZ CUALITATIVA PARA EL ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS

A partir de las categorías que surgieron en el armado de las entrevistas y luego de su realización, se construyó una matriz cualitativa con el fin de analizar los resultados:

Las categorías utilizadas fueron las siguientes:

Información personal de lxs entrevistadxs. Formación docente, información sobre el tipo y lugar de formación, diseño curricular formación docente, año de egreso. Antigüedad docente, edad, sala o grado en el que da clases, promedio de alumnos por sala.

Contexto de enseñanza. Escuela y barrio.

Práctica docente. Desarrollo del rol docente y su planificación, logros y dificultades. Contradicción entre diseños y capacitaciones.

Espacios disciplinares. Arte: Teatro, Plástica, Música, Danza y Expresión Corporal Danza/expresión corporal cotidiana, Educación Física, juego/Lengua, Matemáticas, Ciencias Sociales, Ciencias Naturales

Cuerpo. Cuerpo del alumno: Expresión cotidiana de la corporalidad, limitaciones, salud corporal, logros y posibilidades/Concepción de cuerpo expresada por el docente, dimensión simbólica, dimensión corporal como experiencia de aprendizaje.

CONCLUSIONES DE LO REALIZADO HASTA LA ACTUALIDAD

La educación formal, tanto en los diseños curriculares como en las prácticas educativas, aún sostiene un paradigma de cuerpo, arte y conocimiento anclado en la modernidad y en la separación mente-cuerpo, desde un modelo epistémico positivista que entiende al conocimiento como un proceso puramente intelectual y anclado en la supremacía de la mente por sobre el cuerpo.

Tanto el cuerpo, la corporeidad, como la Expresión Corporal Danza (ECD) como disciplina artística no tienen un lugar preponderante en las prácticas educativas ni espacio curricular específico ni transversal dentro de la formación docente ni en los niveles educativos de inicial y de primaria que estudiamos en este proyecto de investigación.

Descubrimos tensiones entre las prácticas educativas y los Diseños Curriculares, y contradicciones internas dentro de los Diseños Curriculares mismos, respecto del rol del cuerpo en la enseñanza-aprendizaje y la ausencia de la incorporación de la Disciplina Expresión Corporal Danza (ECD) como disciplina artística dentro del ámbito escolar.

Algunas observaciones que surgen del trabajo realizado hasta el momento:

- Vigencia del paradigma positivista basado en la escisión mente-cuerpo en la enseñanza actual.
- El arte considerado como conocimiento pre-epistémico.
- Vigencia de un paradigma biomecánico en la educación física.
- Énfasis en la transmisión oral unidireccional como abordaje pedagógico y didáctico privilegiado.
- Subestimación de la corporalidad en todo acto educativo.
- Rol del conocimiento artístico dentro de los procesos de aprendizaje, desde un paradigma de unidad mente-cuerpo y su potencia para construir subjetividades.
- La ECD es una expresión artística. ¿Qué lugar ocupa la expresión artística del cuerpo dentro del aula en la construcción de las subjetividades?

DESARROLLO ACTUAL DEL PROYECTO VIGENTE

En vistas de todo lo expuesto, nos hemos propuesto, en la actual etapa del proyecto, ahondar en la potencia de la ECD en la enseñanza y para ello se ha generado un plan de desarrollo que contempla entrevistar a más docentes especialistas en esta materia, profundizar en los resultados de los proyectos 2018-2019 y 2020-2022 en cuanto a la importancia de la ECD no solo como disciplina específica, sino en su inclusión en el sistema educativo como área transversal.

Seguimos indagando en los cruces y las comparaciones entre los diseños de Educación Física, de Danza y de ECD, y las vinculaciones con los Diseños de Formación de docentes de los niveles educativos investigados, profundizar en las categorías emergentes surgidas (ESI, pandemia, cuerpo del docente, violencia escolar), profundizar en el contraste y los cruces entre educación pública y educación privada.

Asimismo, hemos ampliado el equipo con estudiantes avanzados interesados en formarse como investigadores en artes, de tal manera de seguir colaborando en la formación de estudiantes-investigadores, desde metodologías de trabajo cualitativo.

Nos planteamos avanzar en la transferencia de conocimientos en la capacitación y formación docente, así como también la transferencia de resultados en la gestión de la actualización de los Diseños Curriculares de Formación Docente de los niveles investigados.

Nos proponemos seguir relevando información para el análisis, a los fines de diseñar un plan de reforma integral en la educación formal básica que promueva la visibilización del cuerpo y el arte como áreas de conocimiento centrales en la construcción de subjetividades, contemplando a la ECD en su dimensión epistémica y simbólica como elemento necesario en la educación del cuerpo poético integral y para la formación de nuevas ciudadanía respetuosas de las diversidades y activas defensoras de los valores democráticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar, H. (2018). *Performatividad o Técnica de construcción de subjetividad*. Universidad Nacional de Río Cuarto.

Aguirre Arriaga, I. (2006). *Modelos formativos en educación artística: Imaginando nuevas presencias para las artes en educación*. Universidad Pública de Navarra.

Akoshky, J. *et al.* (1998a). La Expresión Corporal va a la escuela. Wiskitski, Harf y Kalmar. Terigi, F. (ed.). *Artes y escuela*. Paidós.

Akoschky, J. *et al.* (1998b). Reflexiones sobre el lugar de las Artes en el currículum escolar, Aspectos curriculares y didácticos de la educación artística. Terigi, F. (ed.). *Artes y escuela*. Paidós.

Anttila, E. (2022). Aprendizaje encarnado, y por qué la danza debería ser parte del plan de estudios de la escuela. *Educational Research Review*, 37.

Buschiazzo, S. (noviembre de 2005). *Expresión Corporal-danza con jóvenes en situación de riesgo social*. I Jornadas de Investigación en Educación Corporal, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.

Buschiazzo, S. (agosto de 2006). *Expresión Corporal-danza con jóvenes en situación de riesgo social (ponencia)*. 5º Jornadas Nacionales de Investigación Social de Infancia y Adolescencia. Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, UNLP.

Buschiazzo, S. (19 de septiembre de 2006). *Expresión Corporal-danza con jóvenes en situación de riesgo social*. VIII Congreso Argentino de Antropología Social Globalidad y Diversidad: Tensiones Contemporáneas.

Buschiazzo, S. (10 de diciembre de 2010). *Las artes del movimiento en la construcción de identidad individual y colectiva*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, Mesa 34. Modos del

cuerpo “Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el marco del Bicentenario. Reflexiones desde las Ciencias Sociales”. Organizadas por el Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP.

Buschiazzo, S. (2015). Expresión corporal, danza. Carballo, C. (comp.). *Primer Diccionario Crítico de la Educación Física Académica en Argentina*. Prometeo. 226-229.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Paidós.

Catalá, J. M. (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Universidad Autónoma de Barcelona (UAB).

Chillemi, A. (2015). *Danza comunitaria y desarrollo social. Movimiento poético del encuentro*. Artes Escénicas.

Citro, S. (15 de mayo de 2004). La construcción de una “antropología del cuerpo”: Propuestas para un abordaje dialéctico. *VII Congreso Argentino de Antropología Social*.

Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes*. Biblos.

Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. (2009). *Diseño curricular de Educación Artística - Profesorados de Nivel Superior - Profesorado de Danzas - Orientación en Expresión Corporal*.

Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. (2018a). *Diseño Curricular para la Educación Superior*.

Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. (2018b). *Diseño curricular para la Educación Inicial (Segundo Ciclo)*.

Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. (2018c). *Diseño Curricular para la Educación Primaria (Primer Ciclo)*.

Dirección de Educación Artística. (2016). *El arte como conocimiento - Evolución histórica: de disciplina accesoria a auténtico campo del saber*. Dirección General de Cultura y Educación, Provincia de Buenos Aires.

Eisner, E. (1998). *Educación la visión artística*. Paidós Educador.

Fernández Pais, M. (2018). *Historia y pedagogía de la Educación Inicial en la Argentina. Desde el proyecto sarmientino hasta los inicios del siglo XXI*. Homo Sapiens.

Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. De La Piqueta.

Gardner, H. (1987). *Teoría de las inteligencias múltiples*. FCE.

Gardner, H. (1994a). *Educación artística y desarrollo humano*. Paidós.

Gardner, H. (1994b). *La mente no escolarizada. Cómo piensan los niños y cómo debería enseñar las escuelas*. Paidós.

Gimeno S. (1992). El currículum: ¿los contenidos de la enseñanza o un análisis de la práctica? Gimeno S. y Pérez Gómez, Á. *Comprender y transformar la enseñanza*. Morata.

Goñi, S. (2019). *Sensopercepción. Proceso desde y hacia la Expresión Corporal*. El Bodegón.

Guattari, F. (1991). El paradigma estético. *Revista Zona Erógena* N.º 10.

Guido, R. (2016). *Reflexiones sobre el danzar. De la percepción del propio cuerpo al despliegue imaginario en la Danza*. Miño y Dávila. Colección Psicomotricidad, cuerpo y movimiento.

Gutiérrez, A. (2005). *Las prácticas sociales, una introducción a Pierre Bourdieu*. Ferreyra.

Isse Moyano, M. (2006). *La danza moderna argentina cuenta su historia*. Artes del Sur.

Kalmar, D. (2005). *¿Qué es expresión corporal?* Lumen.

- Le Boulch, J. (1983). *Hacia una ciencia del movimiento humano*. Paidós.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.
- Mora, S. (2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología* (Tesis Doctoral). Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata.
- Oliveto, M. y Zilberberg. (2013). *Movimiento, juego y comunicación. Perspectivas de Expresión Corporal para niños*. Novedades Educativas.
- Penchansky, M. (2009). *Sinvergüenzas. La expresión corporal y la infancia*. Lugar Editorial.
- Piovani, J., y Muñiz Terra, L. (2018). *Condenados a la reflexividad. Apuntes para repensar el proceso de investigación social*. CLACSO, Biblos.
- Restrepo, L. (1999). *El derecho a la ternura*. LOM.
- Rodríguez Kauth, A. (1997). *Lecturas y Estudios de Psicología Social Crítica*. Espacio.
- Rogers, C. (1986). *Libertad y creatividad en la educación*. Paidós.
- Sánchez, D. (2013). *Epistemología de las artes: La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Sánchez, D. (2017). *El arte como proceso y el proceso histórico social como construcción humana incierta e inefable*. Cátedra de Historia Sociocultural del Arte. Departamento de Artes del Movimiento. Universidad Nacional de las Artes.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Katz.
- Seid, G. (16 de noviembre de 2016). *Procedimientos para el análisis cualitativo de entrevistas. Una propuesta didáctica*. V Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales (ELMeCS), FCPYS-UNCUYO. Mendoza, Argentina.

Stern, D. (1991). *El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva*. Paidós.

Stinson, S. (1998). El currículo y la moralidad de la estética. *Revista Pro-Posições*, N.º 2[26], vol. 9.

Stokoe, P. (1990). *Expresión corporal, arte, salud y educación*. Humanitas.

Stokoe, P. (1978). *Expresión corporal, guía didáctica para el docente*. Ricordi Americana.

Stokoe, P. (1978). *La expresión corporal y el adolescente*. Barry.

Stokoe, P. (1976) *La expresión corporal y el niño*. Ricordi Americana.

Stokoe, P., y Harf, R. (1992). *La expresión corporal en el jardín de infantes*. Paidós.

Wagensberg, J. (2014). *El Pensador Intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*. Tusquets.

EJE: 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.2: VALIDACIONES EMANCIPATORIAS PARA NUEVAS CIUDADANÍAS: PEDAGOGÍAS E INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

Reflexiones en torno a la relación entre poéticas artísticas-pedagógicas en espacios de formación

Sara Carpio (Universidad Nacional de Córdoba)
María Gracia Ale (Universidad Nacional de Córdoba)

RESUMEN: Esta presentación es una reflexión crítica-propositiva de los procesos interdisciplinarios que vinculan y complementan la dimensión artística con la pedagógica.

Desde la Cátedra Lenguaje Plástico Visual y Escolaridad I, de 2.º año, y la Cátedra Lenguaje Plástico Visual y Escolaridad II, de 3.º año del Profesorado de Educación en Artes Plásticas y Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, hemos planteado dos formatos: los libros de artista y la maleta didáctica respectivamente. El foco puesto en el libro de artista, al cual preferimos denominar *libro-arte*, estará orientado hacia la producción de una obra artística, que se transformará en material didáctico; en tanto que la maleta didáctica está realizada en primera instancia con una intencionalidad pedagógico-didáctica, y será la que mediará en el posterior desarrollo de la capacidad creadora de los receptores.

Nuestra intención es reflexionar sobre estos dos campos disciplinares: el artístico y el pedagógico, porque ambos se encuentran en el espacio de la formación docente en una constante interrelación, y en este proceso vincular desafían límites y fronteras muchas veces autoimpuestas.

Sucede pues que, en la poiesis —en tanto producción artística—, existe una forma de pensar-sentir el objeto como obra de arte, ahora bien, en el sujeto que se está formando como docente se instala la necesidad de pensar-sentir y construir el objeto de otra manera, la que podríamos llamar lógica poética artística pedagógica.

En función de lo planteado, en los espacios de formación docente, la integración de ambas lógicas nos permitiría reflexionar crítica y creativamente las dinámicas asumidas en la construcción del conocimiento en artes.

Palabras clave: Poéticas; Lenguajes artísticos; Formación docente.

Introducción

La propuesta pedagógica en la formación docente en artes visuales responde a un recorte y una selección interesada en relación con los contenidos prescriptos en el plan de estudio. Muchas veces esa selección está atravesada por un sinnúmero de eventos que responden tanto a nuestra propia trayectoria como docentes, en vínculo con determinado marco teórico metodológico, como a experiencias extraacadémicas que, en nuestro caso particular, fueron realizadas en contextos no formales⁷⁷.

Es por esto que la selección de los contenidos, libro-arte y luego maleta didáctica, son la consecuencia de prácticas que se iniciaron en contextos de encierro y otros contextos no

⁷⁷ Entendemos por contextos no formales a los diferentes espacios que habilitan prácticas educativas diferenciadas a las de la educación formal. Asimismo, la designación “no formal” alude a un término en tensión, en permanente revisión. Suele ser utilizado para designar prácticas que se apartan de la cotidianeidad o del marco regulatorio de la cultura escolar, no obstante, podrían ser realizadas en dichos contextos. Remite también a las prácticas periféricas o emergentes que se realizan en instituciones no reconocidas o no escolares. Por lo tanto, cuando designamos el término no formal, nos estamos refiriendo a toda actividad organizada, sistemática, educativa que puede ubicarse incorporada al sistema oficial o fuera de él.

formales a partir del año 2009. Desde esta fecha hasta el presente la Cátedra ha participado en diferentes proyectos extraacadémicos implementando la curricularización de la extensión.

Este marco nos sirve para delimitar nuestras acciones; es así que en el año 2014 participamos con el Programa de Extensión Centro Editor Cartonero de la Facultad de Filosofía y Humanidades, La Sofía Cartonera, en la convocatoria de la SPU (Secretaría de Políticas Universitarias) con Proyecto de Voluntariado Universitario “Taller artístico y cartonero”. Realizamos prácticas extensionistas en las cárceles de Bouwer y San Martín, en escuelas públicas rurales y urbanas del departamento de Punilla y en el CENPA AMMAR (Centro Educativo Nivel Primario Asociación de Mujeres Meretrices de Argentina, Sede Córdoba). Estas experiencias —pedagógicas y artísticas— iniciaron el primer acercamiento al formato libro, la metodología empleada fue la de taller y el procedimiento consistía en pintar con ténpera los cartones de caja de supermercado transformados en tapas (Imagen 1) y contratapas, su interior se completaba con una obra literaria perteneciente a la colección de la editorial La Sofía Cartonera.



Imagen 1 – Tapas de libros cartoneros. Autores: participantes del Taller “Artístico y cartonero”. Cárcel de Bouwer, Córdoba. Técnica: témpera-mixta. Medidas: c/u 16 cm X 22 cm. Año 2014

De esta manera el libro, como un objeto cultural, se incorporó a la Cátedra de Lenguaje Plástico Visual y Escolaridad I, y se constituyó en una parte importante del desarrollo conceptual y metodológico del lenguaje específico, no ya como un libro literario, sino como un libro-arte, cuya implementación significó priorizar la construcción del conocimiento con la centralidad puesta en las imágenes.

ALGUNAS DEFINICIONES EN TORNO AL LIBRO-ARTE

Al inicio de este trabajo hemos preferido la denominación de libro-arte en lugar de libro de artista, esta opción obedece a la posibilidad de tornar accesible el conocimiento artístico, lograr democratizar el tradicional libro de artista que Antón define como:

El libro de artista es, por lo tanto, una obra de arte realizada por un artista visual que utiliza, para elaborar su obra, el formato del libro actual normalizado, o que se inspira en cualquiera de los soportes históricos de la transmisión escrita (2014, s/d).

En nuestro caso, los términos libro y arte, conjugados como un binomio, aglutinarían su potencia estética con una apertura creativa hacia sujetos no artistas en un sentido estricto, es decir, que esta denominación trasciende un rol y una condición social restringida.

En ese mismo orden, resulta importante reconocer la dimensión pedagógica-didáctica-artística de este formato, el cual, como lo mencionamos, constituye una parte fundamental en nuestra propuesta educativa.

TRANSFORMACIÓN MUTUA I. DESDE LA REALIZACIÓN ARTÍSTICA HACIA EL MATERIAL DIDÁCTICO

Las Cátedras de las cuales somos parte centran su estudio en el lenguaje plástico visual, el enfoque teórico-metodológico-didáctico está orientado a la formación docente en artes, en tal sentido se abordan dos aspectos básicos, uno relacionado con el hacer, la producción artística que tiene como punto de partida las disciplinas tradicionales que responden al canon europeo: dibujo, pintura, grabado y escultura. Para el desarrollo de cada una de ellas el libro-arte se posiciona como un soporte privilegiado, ya que facilita el despliegue de procesos poéticos visuales, para desarrollar aspectos creativos imaginativos, a la vez que técnicos materiales, debidamente contextualizados.



Imagen 2 – Interior (fragmentos) libro-arte plegado/acordeón. Autora: Irene Comelli, estudiante de la Cátedra de Lenguaje Plástico Visual y Escolaridad I. FA-UNC. Técnica: monocopia, xilografía y mixta sobre papel. Medidas: 150 cm desplegado X 21 cm alto. Año 2022

El otro aspecto es el conceptual, cuya propuesta aborda nociones básicas de la enseñanza de las artes visuales desde diferentes autores del campo de la educación artística. Así los dos aspectos, el realizativo creativo, materializado en el libro-arte (Imagen 2) y el pedagógico didáctico, se conjugarán al final del recorrido integrándose con una propuesta de enseñanza que implica el desarrollo de secuencias didácticas, fichas didácticas y etiquetas⁷⁸.

Sobrevuela en este momento una intuición, que podría sintetizarse en la palabra expansión, porque el arte, desde nuestra perspectiva, o más precisamente el proceso creativo realizativo, que incluye también a lo pedagógico, muchas veces suspende certezas acostumbradas a reposar en los límites...

En el espacio de formación las imágenes son centrales, su polisemia habilitaría la posibilidad de dicha expansión hacia significados múltiples, diversos y aún contradictorios. Y, si bien nuestro objetivo está orientado a la formación en el conocimiento del lenguaje, podríamos decir que, en el caso de la realización del libro-arte, se construyen “intersticios” de

⁷⁸ Estas nociones son complementos transformadores que desarrollaremos en otro apartado.

transformación mutua, un movimiento pendular que va desde la realización artística hacia el pensamiento didáctico y viceversa.

Abordar el libro-arte como contenido a desarrollar en la Cátedra propicia que la experiencia artística sea partícipe y enriquecedora.

A través de la integración de las dos lógicas de pensamiento ya mencionadas, emerge la construcción de un producto artístico que será a la vez contenido integrador en sí mismo de todos aquellos propios del lenguaje visual, que se plasmará en un material didáctico para ser utilizado en las futuras prácticas preprofesionales y profesionales.

Con estas prácticas estamos sumando a la formación un elemento de análisis y una construcción que será objeto central de estudio (Imagen 3).



Imagen 3 – Libros-arte. Exposición de trabajos realizados por los estudiantes de la Cátedra de Lenguaje Plástico Visual y Escolaridad I. FA-UNC. IV Jornadas de Educación Artística. Experiencias, ideas y prácticas actuales en la enseñanza de las artes. Año 2022

Es así que esta producción transmutaría en un dispositivo didáctico cuyo estudio funcionaría como tal, por su naturaleza y riqueza de contenido.

Estos libros contienen imágenes, ilustraciones que incentivarían la lectura y la capacidad creadora de sus intérpretes, como bien nos menciona Anthony Browne (2013)⁷⁹ cuando afirma que:

La importancia de estas ilustraciones reside en que desempeñan un papel fundamental para el desarrollo intelectual de los niños: estéticamente causan deleite e inician a la educación del gusto por la belleza; además, sirven para fijar conceptos en la memoria, enriquecen la personalidad, ejercitan la imaginación, la creatividad, la razón crítica, y propician el amor por la lectura.

Para entender el libro-arte y su fuerte conexión con la imagen, es necesario partir de la ilustración infantil haciendo un breve análisis de sus orígenes y su creciente campo dentro de la literatura infantil y la educación.

El uso de ilustraciones en los libros infantiles es relativamente reciente, como antecedente importante encontramos a Comenius (1592-1670), filósofo y teólogo checo conocido hoy en día como el padre de la pedagogía. Este autor, consciente de que la tarea de aprendizaje para los niños era ardua y pesada, en su libro para la enseñanza del latín, *Orbis Pictus* (1658), ponía por primera vez, ante los ojos de los pequeños, grabados de los objetos cuyos nombres les enseñaba en el texto.

Las cosas han cambiado mucho desde entonces. En la actualidad, los libros infantiles no contienen simples ilustraciones que acompañan a un texto. La mayoría de las veces, son las propias ilustraciones las que narran, las que portan todo el significado, con una ausencia casi total de la palabra. No cabe duda de que, para los niños, lo visual es mucho más rico y más

⁷⁹ Extractos de una entrevista a Anthony Browne y su opinión sobre los libros álbumes.

atractivo que lo escrito. Así, la ilustración en los libros infantiles se convierte en una forma artística que es capaz de establecer muchos niveles de comunicación y de dejar una huella muy profunda en la conciencia del pequeño. Por este motivo, la responsabilidad de los creadores es muy grande, ya que su obra es la primera herramienta de los niños para dar sentido a su mundo.

Pero la interpretación y comprensión de las imágenes requiere de un aprendizaje, del mismo modo que se aprende a leer y a escribir. La expresión “alfabetización visual”⁸⁰ se ha extendido en los últimos años, hace referencia a la relación de los niños con los textos visuales. Se refiere a la destreza de ver, dibujar y formular un juicio estético.

Se entiende por este tipo de libros un nuevo género poético literario y visual donde confluyen dos lenguajes: el de la escritura y el de la imagen visual, ambos se relacionan dinámicamente, se contraponen o complementan, conformando una obra integral, participando en la generación del sentido de la obra.

En el caso de los libros álbum, la ilustración no aparece como elemento accesorio, como traducción literal de la escritura o del texto escrito, sino que dialoga con este, aportando sus propios significados. El ilustrador es autor y presenta de manera atractiva las historias al lector a través del libro álbum, las imágenes tienen un rol fundamental, por lo cual se constituye en una excelente herramienta para la alfabetización visual y animación a la lectura de niños y jóvenes.

Es así que el libro-arte se posicionaría como una herramienta pedagógica importante que podría ser utilizada en distintos niveles y modalidades de enseñanza.

⁸⁰ Corriente o perspectiva que surge en EE. UU., en 1970, cuyos representantes más reconocidos son Dondis y Arnheim, donde la imagen se concibe como un sistema de comunicación de tipo no verbal, se plantea de este modo como respuesta educativa al creciente auge de los medios masivos de comunicación y la facilidad de reproducir imágenes mediante las nuevas tecnologías.

Entonces nos preguntamos cómo los libros-arte realizados por los estudiantes en formación contribuirían a potenciar, en las prácticas educativas, la enseñanza del lenguaje plástico visual.

TRANSFORMACIÓN MUTUA II. DESDE EL MATERIAL DIDÁCTICO HACIA LA REALIZACIÓN ARTÍSTICA

Para desarrollar la segunda realización, que es la maleta didáctica, es necesario rastrear sus orígenes.

Las maletas didácticas como recurso pedagógico en sí mismo, en primera instancia, surgen como un recurso didáctico en el espacio de museos; su finalidad fue la de estimular las visitas del modo más motivador posible.

En los museos de tradición menos abierta y dinámica existen algunas prohibiciones de lo que no se puede hacer ni tocar, ya sea por la seguridad de las obras o por su propia modalidad y concepción museística. Es así que apareció la maleta didáctica como solución, que permitió el *tocar* y el *hacer*, habilitando los sentidos y el uso de las capacidades sin tantos condicionamientos (Fernández y Soriano, 2006).

Posteriormente, con los alcances didácticos que posibilitó este recurso, y a través de la utilidad educativa que puede llegar a tener una maleta dentro del aula, se convirtió en una verdadera apertura hacia el desarrollo de innumerables propuestas.

Un elemento que suele simbolizar mejor el viaje es la maleta, algo que pueda estar cargado de sueños y desengaños, que físicamente puede ser de cartón, cuero, tela o aluminio. La maleta al estar cerrada puede encerrar consigo un secreto, un misterio bajo su apariencia cotidiana. Al abrirla nos puede sumergir en un mundo improbable. Proponemos el crear nuestras propias maletas y llenarlas de aquellos objetos y deseos que servirán para realizar ese viaje real o imaginario. O también se pueden crear maletas para personas imaginarias,

para viajes sin regreso, para decir adiós a aquello que no nos gusta (Fernández Cao y Martínez Díez, 2006, pp. 204-205).

Viajar significa trasladarse de un lugar a otro, distante o no, esta idea en sí misma lleva a pensar también en un contenedor que pueda albergar todo lo necesario para ese viaje, es decir, que pensar en una maleta es pensar en la idea de viaje y la idea de materialidad.

En educación la maleta sería portadora de todo aquello que necesitamos para viajar hacia el conocimiento de todo aquello que deseamos conocer con todos nuestros sentidos.

Podemos decir entonces que estaríamos adjudicando a esa maleta el carácter pedagógico.

Sabemos que las maletas pueden ser construidas por los trabajadores de museos como también pueden ser productos desarrollados y creados por los docentes para llevar a cabo, de una manera más lúdica y didáctica, sus propias propuestas pedagógicas independientes del museo.

Por último, mencionamos antecedentes de origen artístico, Marcel Duchamp y Marcel Broodthaers, artistas que realizaron una crítica respecto del sistema del arte y del museo como institución principal de ese sistema, a partir de la creación de museos ficticios y portátiles.

Mientras que Marcel Duchamp realizó, en 1935, un prototipo de museo portátil al que llamó *Boîte-en-Valise*, que consistía en una caja-maleta basada en las reproducciones en miniatura de sus obras más importantes, los famosos *Ready-made*. Por su parte, Marcel Broodthaers, en 1968, inauguró en su casa un museo ficticio: el Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, formado por cajas de embalaje de obras de arte, tarjetas postales de cuadros del siglo XIX y diversas inscripciones sobre ellas. Es la continuación de la *Boîte-en-Valise* de Duchamp y de las proposiciones de artistas creadores de micromuseos como las cajas-museo de Joseph Cornell, de mediados y finales de los cuarenta (Hernández Belver y Marín Prada, 1998).

Es así que los estudiantes construyen sus maletas didácticas de una manera artística; el punto de partida es un referente del campo cultural que es explorado, experimentado y analizado conceptual y procedimentalmente; luego, el aspecto propositivo consiste en la realización de una secuencia didáctica con sus respectivas fichas, además de las etiquetas, como en el anterior caso del libro-arte.

La maleta didáctica se realiza en primera instancia con intencionalidad pedagógica-didáctica, hay un pensamiento artístico didáctico *a priori* que se materializa en el formato realizativo del contenedor (Imagen 4).



Imagen 4 - Maleta didáctica. Realización inspirada en la artista Lucía Koch (Brasil, 1966). Autora: Victoria Sincich, estudiante de la Cátedra de Lenguaje Plástico Visual y Escolaridad II. FA-UNC. Técnica: Mixta sobre cartón. Medidas: 27 cm de ancho × 23 cm de largo × 15 cm de alto. Año 2022

En la maleta didáctica conviven tres dimensiones, la afinidad hacia ciertas poéticas, técnicas y conceptos, y el pensamiento didáctico. Dimensiones que implican transformaciones sucesivas, un movimiento helicoidal ascendente que va desde la identificación de las afinidades conceptuales hacia el pensamiento artístico didáctico (Imagen 5).



Imagen 5 – Maleta didáctica. Detalles del proceso de construcción. Autora: Victoria Sincich, estudiante de la Cátedra de Lenguaje Plástico Visual y Escolaridad II. FA - UNC. Se pueden apreciar los elementos del contenedor: fichas didácticas, materiales y herramientas, secuencia didáctica. Año 2022

COMPLEMENTOS TRANSFORMADORES

Llegando a este apartado volvemos a la pregunta que planteamos anteriormente: ¿cómo los libros-arte realizados por los estudiantes en formación contribuirían a potenciar, en las prácticas educativas, la enseñanza del lenguaje plástico visual?

Encontramos la respuesta en los complementos didácticos denominados *secuencia didáctica*, *ficha didáctica* y *etiqueta didáctica*, estos facilitan los procesos de enseñanza y de aprendizaje volviéndolos más cercanos a los sujetos que los transitan, que, en nuestro caso, son las imágenes.

Los libros [...] son la vía de entrada a la escuela de una enorme variedad de representaciones visuales y audiovisuales (Augustowsky, 2012, p. 36).

Enseñar es mostrar y, si aludimos a la enseñanza de Comenio, este concepto vincula la acción de mostrar con la transmisión de ideas y valores, así como poner en juego todos los sentidos.

Debe ser regla de oro para los que enseñan que todo se presente a cuantos sentidos sea posible. Es decir, lo visible a la vista, lo sonoro al oído, lo oloroso al olfato, al gusto lo sabroso y al tacto lo tangible; y si alguna cosa pudiera ser percibida por diversos sentidos, ofrézcase a todos ellos (Comenio, 1988, p. 110).

Además, como nos propone Augustowsky (2012), el libro ilustrado contemporáneo es en sí mismo un objeto cuya materialidad permite abordar numerosos contenidos valiosos para la enseñanza.

Para que los dos recursos que proponemos se transformen en herramientas didácticas, es necesario definir la secuencia didáctica como un orden o disposición de una serie de elementos que se suceden unos a otros y guardan relación entre sí.

Para Díaz Barriga (2013), la secuencia didáctica es el resultado de establecer una serie de actividades de aprendizaje con un orden interno, con actividades dinámicas que despierten el interés de los estudiantes, para la adquisición de aprendizajes dentro de un contexto real y cotidiano con la finalidad de desarrollar un aprendizaje significativo. Las secuencias deben

tener los elementos que las integren y compongan: el tiempo, los objetivos, la evaluación, entre otros.

Estas secuencias pueden estar acompañadas de fichas didácticas⁸¹ a las que Augustowsky (2012) define como recursos complementarios, de los cuales se vale el educador para que el alumno fabrique el conocimiento.

Así también están las etiquetas didácticas⁸², otro componente o recurso que ayuda a transformar el objeto artístico en objeto didáctico. En este caso nos referiremos a las imágenes, a un buen uso de las mismas.

A fin de explicitar y valorar esta instancia de reflexión didáctica con la imagen y atendiendo a la necesidad de sistematización de la información, tanto sobre las imágenes como sobre sus posibles usos, propongo la elaboración de álbumes/colecciones de imágenes con propósitos específicos de enseñanza. En estas pequeñas colecciones las imágenes cuentan con sus epígrafes habituales y además con una "Etiqueta Didáctica" (Augustowsky, 2018, p. 109).

⁸¹ Son documentos que le sirven al docente para reforzar, practicar y verificar contenidos, además, son una ayuda didáctica para el trabajo con los niños. Son materiales de apoyo que sirven para motivar, reforzar, desarrollar el tema y que cuentan con muchas utilidades más, como evaluar contenidos.

⁸² Augustowsky (2018) dice que la etiqueta didáctica permite catalogar las imágenes con criterios didácticos, registrar sistemáticamente las indagaciones, reflexiones y propuestas para su uso en la enseñanza, legitimar las tareas didácticas con las imágenes (selección, propósitos, secuenciación) como espacio de diseño y desarrollo de entornos virtuales de enseñanza, acumular y complejizar la propia labor didáctica con las imágenes y compartir o producir con equipos de trabajo.

CONCLUSIONES

¿Dónde finaliza la obra y comienza la enseñanza? ¿Dónde finaliza la enseñanza y comienza la obra? En artes visuales, ¿es correcto pensar en términos dicotómicos?

Estos interrogantes que emergen del texto reflexivamente podrían responderse conjeturando la construcción de lógicas especiales entre los campos artístico y pedagógico.

Lógicas que estarían configurando especificidades epistemológicas. Para caracterizarlas, hemos recurrido a dos imágenes retóricas: el movimiento pendular recíproco y el helicoidal ascendente. Ambas funcionan como descriptores de los procesos pedagógicos y artísticos que estarían operando en el libro-arte y la maleta didáctica, cuyo rasgo común sería un tipo de movimiento expansivo.

Entonces podríamos decir que en la interrelación entre lo pedagógico y lo artístico existiría un tipo de lógica poética, artística y pedagógica.

A partir de lo expuesto, integrar ambos campos en la formación docente nos facilitaría la comprensión de algunas dinámicas implicadas en la construcción del conocimiento en artes que, conjeturamos también, ampliarían lo tradicionalmente conocido como específico disciplinar.

Nuestra propuesta pretende ampliar el contenido enunciado de libro de artista, o libro ilustrado o libro álbum. Entonces el libro-arte podría ser un germen que deviene comunicador y a la vez objeto artístico, constituirse como un nuevo género y constructo al integrar y ampliar las propuestas anteriores.

Así los objetos culturales seleccionados contendrían dimensiones poco exploradas, no escindiendo lo artístico de lo pedagógico en la enseñanza del lenguaje plástico visual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Antón, J. E. (2014). Breve visión histórica de los libros de artista. *MAKMA revista de artes visuales y cultura contemporánea*. Recuperado el 11 de diciembre de 2023 de <https://www.makma.net/breve-historia-de-los-libros-de-artista/>

Augustowsky, G. (2012). *El arte en la enseñanza*. Paidós.

Augustowsky, G. (2018). *Las imágenes fijas para la enseñanza en entornos virtuales de aprendizaje. El etiquetado didáctico como recurso meta-analítico*. [Archivo PDF]. <http://revistahipertextos.org/wp-content/uploads/2018/11/3.-Augustowsky-1.pdf>

Comenio, J. A. [(1658) (1993)]. *El mundo sensible en imágenes*. Versión española de Alberto Hernández Medina; estudio introductorio de María Esther Aguirre. CONACYT y Miguel Ángel Porrúa.

Díaz Barriga, A. (s/f). *Guía para la elaboración de una secuencia didáctica*. [Archivo PDF]. http://www.setse.org.mx/ReformaEducativa/Rumbo%20a%20la%20Primera%20Evaluaci%C3%B3n/Factores%20de%20Evaluaci%C3%B3n/Pr%C3%A1ctica%20Profesional/Gu%C3%ADa-secuencias-didacticas_Angel%20D%C3%ADaz.pdf

Educación Portal. (13 de abril 2010). *Entrevista Anthony Browne (parte I)* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JMG1bi0pmCo>

Fernández Cao, M. y Martínez Díez, N. (2006). *Arteterapia. Conocimiento interior a través de la expresión artística*. Tutor.

Fernández, J. y Soriano, M. (2006). La dama d'elx i la cultura ibèrica: Una proposta didàctica per a treballar a l'aula. *La Rella: anuari de L'Institut d'Estudis Comarcals del Baix Vinalopó*, 19, 289-306. Recuperado 13 de diciembre de 2023 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5435711>

Hernández Belver, M. y Martín Prada, J. (1998). La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84, 45-63. Recuperado 13 de diciembre de 2023 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=757630>

Pastor Homs, M. I. (2007). Reflexiones en torno a algunas propuestas de caracterización genérica de la educación no formal. *Bordón. Revista de Pedagogía*, 59(4), 659-672. Recuperado 11/12/23 de <https://recyt.fecyt.es/index.php/BORDON/article/view/36339>

EJE: 2. ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.2. VALIDACIONES EMANCIPATORIAS PARA NUEVAS CIUDADANÍAS: PEDAGOGÍAS E INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

La digitalidad de la obra despojada de su materialidad: construcción del acto pedagógico en el ejercicio de práctica situada autorreflexiva en busca de aquello que solo encuentra sentido en la subjetividad

Juan Martín del Valle (Universidad Nacional de las Artes - Universidad Nacional de La Matanza)

RESUMEN: Esta propuesta describe la construcción del acto pedagógico en el ejercicio de práctica situada autorreflexiva sobre las propias experiencias de desarrollo de propuestas estéticas para el diseño de la imagen, mediante procesos creativos colaborativos, a partir del abordaje del intercambio, desde la complejidad de las particularidades individuales de los actores implicados, mediados por la interacción de sus subjetividades, desde y con la tecnología, en la construcción de significados consensuados, para la creación de mundos posibles —realidades— y sus representaciones. Se teorizó sobre las situaciones de enseñanza y aprendizaje, a través del desarrollo de narrativas pedagógicas de estudiantes y docentes, como una técnica intensiva basada en las declaraciones emitidas por una muestra representativa de una población concreta, dado que únicamente a través de sus discursos informales es posible conocer sus opiniones, actitudes, creencias y valoraciones subjetivas. A través de esta lectura se identificaron rasgos de transformación de las prácticas

provenientes de la digitalidad, que dan cuenta de la adecuación de la comunicación a los formatos digitales de representación en los espacios en los que se desarrollan los procesos creativos colaborativos como ámbitos sociales, de la originalidad proveniente de la información no predicha o ruido, del conocimiento/desconocimiento cultural como diferencia de inteligibilidad de la experticia entre el arte analógico y el digital, así como de la apertura creativa hacia aquello que a partir de la capacidad perceptiva del sujeto no puede ser identificado y solamente encuentra sentido en la subjetividad.

Palabras clave: Acto pedagógico; Proceso creativo; Mediación tecnológica; Digitalidad; Ausencia.

Introducción

El proyecto en el que se enmarca esta ponencia “La digitalidad de la obra despojada de su materialidad en procesos creativos colaborativos para la construcción del mundo posible mediados por la tecnología”, PIACyT 34/0708, Departamento de Artes Audiovisuales, (IIAA), Universidad Nacional de las Artes, recorta en el intercambio creativo desde la complejidad de las particularidades individuales de los actores implicados, mediados por la interacción de sus subjetividades desde y con la tecnología en la construcción de significados consensuados para la creación de mundos posibles —realidades— y sus representaciones a través del desarrollo de propuestas estéticas, en función de reconocer la relación entre las mediaciones y los procesos creativos colaborativos.

Continúa en la línea de abordaje del proceso creativo colaborativo del diseño de la imagen de las producciones audiovisuales realizadas en el marco de los trabajos prácticos de las materias de Dirección de Arte, con la intención de potenciar las capacidades y los saberes

individuales ocultos de los estudiantes, comprendidos como sujetos centrales del proceso de enseñanza y aprendizaje en el espacio áulico concebido como ecosistema comunicativo, que se ha desarrollado en sus proyectos antecesores: “El mundo posible generado por el proceso de diseño de la imagen para la producción audiovisual”, PIACyT 34/0471, y “El proceso creativo colectivo en el espacio áulico para el diseño de la imagen en la producción audiovisual”, PIACyT 34/0595.

El espacio de modalidad semipresencial en el que se realizaron estas prácticas de intercambio creativo en procesos colaborativos mediados por las interacciones de sus subjetividades desde y con la tecnología surgió tras la crisis social de la pandemia y permaneció como una alternativa dentro del conjunto de prácticas culturales que visibilizaron realidades diferentes a la forma de vida establecida (Santos, 2020, 2021).

La documentación de interpretaciones en prácticas pedagógicas permite recuperar la experiencia particular atravesada por aquellas teorías que le permiten analizar la experiencia desde la observación de los programas en acción, las dificultades y las posibilidades particulares a su contexto, así como lo particular de cada escenario en función de comprender qué factores resultan o no vehículos para el proyecto educativo. La identificación y la incorporación de los particularismos culturales al proceso de construcción colectiva de la imagen permiten que el espacio de enseñanza sea un lugar de encuentro cultural donde se reconoce, sin fórmulas estandarizadas, al estudiante como sujeto de derecho inmerso en una trama social particular (Suárez, 2007; Núñez, 2015).

A través de esta lectura, se buscó identificar rasgos que den cuenta de la transformación del espacio áulico como ámbito social a partir de la adecuación de la comunicación a los formatos de representación de los medios de comunicación digitales, la superposición de la ciencia de datos con la inteligencia artificial —decisiones algorítmicas automatizadas sobre determinada cognición que da el mismo resultado al mismo requerimiento en términos de información predicha-no original / Información no predicha o ruido original— y el

conocimiento / desconocimiento cultural de la complejidad de habilidades, técnicas y procesos de producción del arte tradicional y del arte digital proveniente de la ausencia de educación cultural sobre los procesos digitales como diferencia de inteligibilidad de la experticia entre el arte analógico y el digital.

Particularmente se propuso indagar sobre la apertura creativa hacia aquello que no fue definido, que a partir de la capacidad perceptiva del sujeto no puede ser identificado y solamente encuentra sentido en la subjetividad, mediante la incorporación del concepto de ausencia frente al concepto tradicional de esencia de la obra de arte en relación con la condición inmaterial de la obra de arte digital.

En este sentido se aplicó la conceptualización teórica a las prácticas de búsqueda, elección, apreciación, interpretación e intervención de las obras de arte inspiradoras a través de la observación presencial o digital, el desarrollo del proceso creativo y la generación de nuevas configuraciones de recursos expresivos por medio de herramientas que circulan en distintos niveles de interrelación entre los medios en el ecosistema mediático.

CONSIDERACIONES TEÓRICAS

En el contexto de la civilización del acceso, la cultura está codificada y se constituye como la suma de conocimiento, mediación tecnológica e identidad particular en contrapartida al atravesamiento de la modernidad, incorporando la diversidad cultural de los relatos y los territorios, las experiencias y las memorias particulares en interacción con la globalización (Martín-Barbero, 2003).

La imagen se manifiesta como signo que indica o señala una presencia. La mediación aparece cuando ese signo es subjetivado y se transforma en símbolo —cargado de tiempo, memoria, historia—. El uso de dispositivos a través de los cuales la hegemonía transforma los vínculos entre los proyectos colectivos y las elecciones individuales constituye el campo

de las mediaciones en el que se articulan prácticas de producción, recepción y uso que resignifican la cultura masiva. La apropiación simbólica de los sujetos se produce de forma íntima y estructural, a partir de una mediación tecnológica que se define a través de múltiples experiencias en un escenario compuesto por las situaciones relativas a la utilización de la interfaz cultural y sus correspondientes contextos socioeconómicos, políticos y culturales.

En este sentido, la mediación tecnológica de las prácticas de enseñanza y aprendizaje y procesos creativos colaborativos integra los procesos de apropiación en las prácticas en las que tienen lugar la reflexión sobre la que se desarrolla la construcción de subjetividades en interacción con los modos de percepción, lenguajes y discursos de acuerdo a sus sensibilidades y emociones relativas a sus particularismos culturales, sociales y personales. La clave de lectura de modos de uso y apropiación de la tecnología permite indagar sobre las prácticas de aprendizaje, participación social y construcción de la identidad que interpelan el sentido hegemónico de la Sociedad del Conocimiento (Bauman, 2002; Manovich, 2005; Martín-Barbero, 2008).

Las plataformas de comunicación digital intervienen los ámbitos sociales y culturales a partir de su naturaleza distribuida, ejerciendo un rol central en el acceso a la información de interés público tanto a través de los medios que han sido diseñados para la sociedad de la información, como de sus antecesores, que, traducidos a información numérica, han adquirido las mismas características. Las sociedades contemporáneas están caracterizadas por una intensa mediatización en la cual el desempeño en el mundo social está formateado por los medios de comunicación digitales y sus estructuras subyacentes (Manovich, 2005; Couldry, 2013).

La investigación en arte contiene la contradicción relativa al método, donde solo es posible el planteo de aquellos problemas que pueden ser planteados mediante su formalismo y deja fuera de la posibilidad de investigación aquellas situaciones de la experiencia para cuya

representación no se han diseñado términos o métodos para su indagación (Heisenberg, 1959).

Mientras que el reductivismo es un aspecto intrínseco del medio digital y de las artes audiovisuales que requieren la instrumentación de un plan de producción sobre un proceso que es a la vez creativo y técnico, el atravesamiento de la expresión artística por métodos de producción y análisis reductivistas implica una dialéctica arte/ciencia.

Los abordajes cualitativos en las ciencias humanas apuntan hacia la interpretación, los abordajes cuantitativos en las ciencias sociales, hacia la explicación —predicción de valores de determinadas variables a partir de la combinación de otras variables—, mientras que los abordajes en las ciencias de datos apuntan a la automatización (Penny, 1997; Manovich, 2020).

La ciencia de datos se superpone con la inteligencia artificial, ya que es utilizada para automatizar decisiones algorítmicas sobre determinada cognición que da el mismo resultado al mismo requerimiento. Pero estos modelos solamente pueden predecir una parte de la vida real. A la información que no es predicha se la denomina ruido o error, ya que no encaja en el modelo matemático. Por el contrario, en los procesos culturales, la información de interés es justamente la que los modelos estadísticos no pueden predecir. Algo es original si no puede ser predicho (Manovich, 2020).

El desarrollo de las sociedades tecno-científicas expandió y masificó el uso de dispositivos técnicos que eran utilizados exclusivamente por operadores especializados. El desconocimiento del universo digital se da a partir de la falta de socialización y entrenamiento cultural de los conceptos algorítmicos. Es en ese punto en donde radica la diferencia entre la inteligibilidad de la pieza artística analógica y la digital. La idea establecida de inaccesibilidad intrínseca de los dispositivos digitales resigna al sujeto a desconocer los fundamentos de su funcionamiento y, por lo tanto, sus posibilidades de

creación. El sujeto que reconoce los procesos de producción reconoce un posible grado de complejidad compositiva y a partir de ahí los lenguajes por medio de los cuales la realización de la obra busca socializar. La conceptualización de pieza artística no está determinada por su medio, pero es a través de este que logra su sustancialidad (Boden & Edmonds, 2019).

La proliferación de imágenes que circulan en una red caracterizada por la fragmentación textual produce un nivelamiento de significados y significantes en el cual lo imaginario se impone sobre lo simbólico, ahondando el predominio de lo visual sobre lo textual. “La apertura hacia el ‘mundo-imagen’ [...] obliga realmente a las disciplinas estéticas —hasta ahora autorreferencialmente cerradas sobre el valor ‘arte’— a redefinirse en un contexto de amplias mutaciones tecnológicas y socioculturales que han trastocado las formas del ver” (Richard *et al.*, 2015, p. 98; Sartori, 1996).

La obra de arte como organismo es abierta, dada la posibilidad de múltiples interpretaciones en cada acto de goce estético, sin que eso afecte su singularidad. Los sujetos, en su propio contexto sociocultural y situación presente, comprenden a la obra de arte como un mensaje particular y diferente del emitido por el autor y del que pudieran interpretar en otro momento (Eco, 1992).

La diferencia entre esencia y ausencia —considerada como un vacío que se produce desde la subjetividad en la apreciación de la obra de arte y se convierte en creación— ofrece una aproximación alternativa a la tradicional, que presenta al aura como una esencia que hace única a la obra de arte, genera una emoción al espectador al ser observada sin mediatización y puede apreciarse solamente en las obras de arte originales (Han, 2021; Benjamin, 1989; Adorno, 1995). La ausencia no aparece como una sustancia de la cual el sujeto puede apropiarse, sino como aquello que está fuera de ella y puede ser creado a partir de la apreciación en un camino diferente a la idea de ser estático que habita en la obra. “A diferencia del ser, el camino no admite una unidad sustancial. Su procesualidad

infinita impide que algo suscite, insista o persista. No surgen entonces esencialidades fijas” (Han, 2021, p. 7).

Lo material no solo incluye lo que está allí, sino el vacío que hace posible la existencia de aquello que constituye a las cosas. La posibilidad de creación y cambio solo es posible a partir de la existencia de ese vacío que otorga flexibilidad a las formas. Lo real no puede ser reducido a la racionalidad humana. Lo que el sujeto percibe no es lo real, sino una representación de algunos aspectos de las cosas reducidos a partir del atravesamiento de sus percepciones por el lenguaje. Lo que se presenta como realidad es una construcción simbólico-imaginaria que vela lo real. Lo real es aquello cuyas características son independientes de lo que cualquiera pueda pensar que son. Las significaciones que le da el sujeto conforman la subjetividad, la realidad psíquica en la que puede comprender y tranquilizarse. Cuando esos ejes que conforman la realidad se sacuden, aparece la angustia que implica la presencia de lo real, algo que no es simbolizable ni imaginable (Pierce, 1958; Heisenberg, 1959; Lacan, 2008).

El momento abductivo se genera a partir del sentimiento del sujeto sobre una carencia a la que debe dar respuesta a través de una nueva cualidad de sentimientos que no es comparable a ninguna anterior. El razonamiento abductivo se genera cuando una experiencia novedosa da lugar a un hecho sorprendente. El sujeto pierde la estabilidad de sus ejes de realidad, rompe su creencia hacia un estado de duda, entra en contacto con la angustia que representa lo real. Dar cuenta del hecho sorprendente, en función de apaciguar el estado de duda y recomponer los ejes de la realidad subjetiva, es el proceso cognitivo que integra a la inferencia abductiva con el proceso epistémico. Si el estado del sujeto se recompone en una nueva cualidad de sentimientos, la resolución abductiva se convierte en creativa en forma de sugerencia. Esta sugerencia se convierte en creencia a través del proceso creativo —momento deductivo— y la realización de la obra —momento inductivo— (Lacan, 2008; Calleja, 2016).

La ausencia de materialidad de la obra de arte en la representación reductivista a través de un material intangible e invisible está fuera del rango sensorial corporal y de la escala espacial del sujeto. La pieza pierde sustancialidad, aquello que la hace afirmarse sobre su propia esencia en un significado determinado. En lugar de ser un espacio de enfrentamiento por alcanzar la estabilidad, su deber ser se convierte en apertura. La ausencia de materia posibilita el encuentro por lo no explorado. Aquello que no fue definido, y que a partir de la capacidad perceptiva del sujeto no puede ser identificado, solamente encuentra sentido en la subjetividad (Penny, 1997; Han, 2021; Kandinski, 2011).

TEORIZACIÓN DE LAS SITUACIONES DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE DURANTE LOS PROCESOS CREATIVOS

La mediatización del encuentro entre las obras y los estudiantes condiciona y transforma el contenido dándole lugar a la forma. Ya sea en la función de traducción, decodificación o fabricación de significados dentro de un proceso de comunicación, todas las acepciones del concepto sitúan en el centro del acto comunicativo al sujeto y no al objeto. Dado que el medio determina la experiencia del sujeto, esta se refleja en el contenido del mensaje. Toda comunicación tiene un nivel de contenido y un nivel de relación. Por lo tanto, el nivel de relación entre los sujetos y la manera en que es dada afecta directamente al contenido y, por ende, a su interpretación. La multiplicidad e interrelación entre las capas o estratos artísticos y tecnológicos desestabilizan los elementos básicos de la *performance* y afectan directamente al modo en que el espectador las percibe (Aguirre, 2015; Strate, 2012; Couldry, 2013).

El campo de las mediaciones en el que se articulan prácticas de producción, recepción y uso que resignifican la cultura masiva, a través de dispositivos individuales que despliegan una interfaz cultural homogeneizada, se convierte en un espacio híbrido signado por el desconocimiento/conocimiento cultural como diferencia de inteligibilidad de la experticia

entre el arte analógico y el digital que invita a la exploración autodidacta e intuitiva de posibles recursos expresivos por medio de herramientas digitales, globalmente expandidas y masificadas, que son generadas por la visión mundial ingeniera de las sociedades tecno-científicas a partir de la interpretación de procesos y herramientas analógicas tradicionales en cierta discrepancia con las necesidades artísticas producto del reductivismo.

El desconocimiento y descubrimiento en ese espacio híbrido integra el momento inductivo mediante la utilización de herramientas, interfaces y dispositivos, así como canales de comunicación digitales a modo de prótesis cognitiva que genera significantes visuales concretos a la simbolización creativa de las imaginaciones individuales.

Este proceso se encuentra condicionado por las discrepancias entre el arte analógico y el digital relacionadas con el reductivismo, y en estas prácticas en particular, por el recorte del universo que producen los motores de búsqueda y sistemas operativos y por la utilización de paquetes predeterminados de soluciones en software generado para todos los niveles de experticia de los usuarios.

Sin embargo, estas experiencias evidencian que una vez generado el proceso abductivo y la pulsión creativa, mediante la necesaria guía del enseñante inmerso en el proceso creativo de los estudiantes, tanto el desconocimiento como el conocimiento ofrecen —dentro de este universo hegemónico y homogéneo, reductivo y finito— infinitos caminos de realización creativa, generación de recursos expresivos y realizaciones finales inmatrimales que están fuera del alcance de las prácticas analógicas del arte para estudiantes que no se forman en ellas.

La elaboración formal de un plan de trabajo proveniente del proceso creativo, el conocimiento y entrenamiento cultural de los conceptos algorítmicos, los procesos digitales de producción y las posibilidades ofrecidas por el grado de complejidad compositiva, recursos expresivos y lenguajes disponibles, configuran las condiciones ideales de la

instrumentación lógica de la producción artística digital. Pero en el caso de estas experiencias con estudiantes cuya necesidad de expresión supera a la formación artística específica tradicional y digital con la que cuentan previamente, se descubre un universo imprevisto, no predeterminado o al menos considerado como secundario por los propósitos del diseño de herramientas digitales artísticas por parte de las sociedades tecno-científicas.

Ante la idea establecida de inaccesibilidad intrínseca de los dispositivos digitales, que aplica a los estudiantes que desconocen los fundamentos de su funcionamiento y sus posibilidades de creación, la incentivación a la exploración en el espacio áulico colaborativo ofrece un camino de salida de la resignación en el cual la información no predicha, el desconocimiento cultural y la ininteligibilidad de la experticia se convierten en un terreno virgen propicio para la búsqueda de expresiones artísticas caracterizadas por la entrega de los estudiantes a la aventura de la exploración por lo desconocido que a la vez está al alcance de su mano —o bien, literalmente en su mano— como prótesis tecnológica.

A partir de la aplicación de software específico, los estudiantes intervienen las obras de arte dotándolas de una nueva interpretación en la que tienden a profundizar su capacidad creativa a través de la cabeza imaginativa, pero recurriendo a la cabeza objetivada. En lugar de transitar la experiencia perceptual y física con los materiales, generan nuevas formas por medio de recursos que circulan en el ecosistema mediático en el que los niveles de interrelación entre los medios generan nuevas configuraciones (Penny, 1997; Serres, 2013; Aguirre, 2015).

La digitalización de una imagen analógica implica su traducción a información numérica a partir de la cual es representada mediante una trama regular compuesta por unidades de pixel cuyo color y forma componen una expresión exacta y determinada que excluye aspectos naturales resultantes del proceso creativo humano mediante materiales y herramientas analógicas. Los programas de diseño y edición de imágenes están diseñados desde el enfoque de la visión mundial ingeniera en función de supuestas soluciones a

necesidades preconcebidas y funcionan a través de procesos compartimentizadores reductivos que condicionan la totalidad de la experiencia humana a una acumulación de partes. “En contraste, ciertas actividades humanas como la producción y el consumo de arte integran las capacidades humanas en una forma que resiste la discriminación reductiva” (Penny, 1997, p. 22; Manovich, 2005).

Los signos que se generan en cada estudiante a partir de la apreciación de una imagen pictórica a través de mensajes particulares diferentes del emitido por el autor se transforman en símbolos coincidentes en los aspectos que atraviesan sus miradas en común, provenientes de intersecciones de acuerdo a coincidencias culturales particulares, globalización cultural o franja etaria. Pero suelen diferir de acuerdo a la construcción subjetiva de cada uno de formas que despiertan un camino inspirador que conduce sus participaciones individuales en los procesos creativos colaborativos de manera apasionada. Estos sentimientos y emociones despertados por la imagen inspiradora a partir de sus inferencias individuales necesitan ser expresados a través de la obra en función de apaciguar el estado de duda y recomponer los ejes de la realidad. Dado que difícilmente adquieren enunciaciones precisas durante los procesos creativos, estas se trasladan a la obra final como expresión que los identifica.

Esa carencia, a la que el sujeto debe dar respuesta a través de una nueva cualidad de sentimientos que no es comparable a ninguna anterior, sorprende a los estudiantes y los incentiva a continuar el proceso colectivo, superando las abrumadoras dificultades que les genera la experiencia de la mediación tecnológica en el escenario compuesto por las situaciones relativas a la utilización de la interfaz cultural, los diferentes contextos socioeconómicos, políticos y culturales y la subjetividad que define cada mirada en el marco de tensión entre los proyectos colectivos y las elecciones individuales .

Estas inquietudes pueden encontrar empatía en la totalidad del grupo, en subgrupos o individuos, como resoluciones creativas, aunque no adquieran definiciones que permitan

identificar las coincidencias verdaderas ni del mensaje en particular recibido de la imagen inspiradora o la experiencia novedosa que le produce a cada uno en la inferencia abductiva. Se convierten en creencias inferidas por los estudiantes de forma indefinida y diferente de acuerdo a sus subjetividades y contextos —tiempo, memoria, historia— durante el momento deductivo, a través de los diálogos grupales, con la participación del enseñante durante el proceso creativo, y cobran su forma más definida en el momento inductivo, que se materializa en la devolución final —sobre el proceso creativo, la realización y la imagen final— en la que completan el proceso de aprendizaje, dimensionan y valoran el cambio conceptual que realizaron y la transmisión cultural que reconstruyó su subjetividad durante la experiencia.

Este nuevo estado subjetivo, iluminado y enriquecido por la satisfacción de la obra realizada, la valoración del enseñante y el alivio que genera la recomposición de los ejes de realidad perdidos durante el proceso, se convierte en una nueva forma de razonamiento abductivo latente que contiene el potencial de procesos creativos consecuentes, impulsados por la carencia generada por lo que no se ha expresado y experimentado, a la que los estudiantes deben dar respuesta en futuras realizaciones que se vuelven urgentes. Estos impulsos suelen constituir nuevos caminos tanto grupales, subgrupales como individuales, que se vivencian con fe en sus creencias validadas en sus nuevas subjetividades y en sus interpretaciones de la experiencia y de la propia obra.

CONCLUSIONES

La documentación de las experiencias de enseñanza y aprendizaje permitió revisar los métodos y la comunicación en la práctica áulica en función de regenerar las categorías y el lenguaje para abordar nuevas realidades a partir de nuevas teorías que recuperen los sentidos de este tiempo y espacio en particular (Suárez, 2005; Santos, 2021).

De las narrativas pedagógicas que permitieron recuperar las experiencias surgen indicios de transformaciones remanentes del descubrimiento de los estudiantes desde la realidad de los hechos, en el impacto del atravesamiento obligatorio de la tecnología en las prácticas educativas, durante la crisis social de la pandemia.

El determinismo y la racionalidad instrumental tienden a instalarse en los procesos creativos a través de la optimización de recursos, en particular, el tiempo. La disolución de los proyectos colectivos en función del individualismo, en la era del fin del compromiso mutuo, se traslada a la implementación de la comunicación virtual para desarrollar los procesos creativos por medio de redes y plataformas de forma asincrónica, con una notable reducción de encuentros presenciales y, por lo tanto, del intercambio simbólico, de la pluralidad de voces, de las prácticas cotidianas y de los particularismos culturales.

Estas evidencias sugieren la necesidad de explorar e implementar alternativas de acción en las prácticas de formación artística y educativas provenientes de los discursos de la pluralidad de los actores implicados, que las orienten hacia escenarios que incorporen la digitalidad de forma adecuada, en función de preservar los procesos de transmisión cultural.

Las experiencias dan cuenta de estrategias en las cuales los condicionamientos de la comunicación digital y del reductivismo de las herramientas artísticas digitales pueden convertirse en disparadores de procesos inductivos colaborativos en los que se integra la exploración de recursos expresivos y herramientas que tienen posibilidades de generar expresiones artísticas representativas del momento abductivo por medio de procesos de creación y realización que integran arte, cultura y tecnología al proceso de formación como espacio de vínculo y transmisión cultural.

El escenario descrito permite vislumbrar un espacio creativo que, si bien existe en el imaginario y las prácticas aleatorias de la cultura globalizada, no está enunciado en términos de la relación entre la ausencia en la obra de arte y los procesos abductivos. La pérdida de

sustancialidad, generada por la ausencia en la obra de arte digital generada y representada a través de procesos reductivistas, se convierte en apertura posibilitando el encuentro por lo que no fue preconcebido racionalmente por la capacidad perceptiva del sujeto y solamente encuentra sentido en la subjetividad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T. (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Cátedra.

Aguirre, I. (2015). *La experiencia perceptiva en la performance intermedial*. Universitat Autònoma de Barcelona.

Bauman, Z. (2002). *La modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproducción técnica. *Discursos interrumpidos I*. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

Boden, M. & Edmonds, E. (2019). *From Fingers to Digits: An Artificial Aesthetic*. The MIT Press.

Calleja, M. (2016). Razón ampliada, abducción y creatividad musical. *Cuadernos del Sur - Filosofía* 45, 41-57. <https://ojs.uns.edu.ar/csf/article/view/871/539>

Couldry, N. (2013). Mediatization or mediation? Alternative understandings of the emergent space of digital storytelling. *New media & society*, 10 (3), 373-391

Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Planeta.

Han, B-C. (2021). *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*. Caja Negra Editora.

Heisenberg, W. (1959). *Física y filosofía*. La Isla.

Kandinski, V. (2011). *Sobre lo espiritual en el arte*. Libertador.

Lacan, J. (2008). *Seminario 2 - El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Paidós.

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios. La imagen en la era digital*. Ediciones Paidós Ibérica.

Manovich, L. (2020). *Cultural Analytics*. The MIT Press.

Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Andrés Bello.

Penny, S. (1997). La virtualización de la práctica artística: Conocimiento corporal y la Visión Mundial Ingeniera. (Publicado por primera vez en *CAA ART Journal Fall*). *Reflexiones Digitales: El diálogo de Arte y Tecnología*.

Richard, N., Dussel, I., y Gutiérrez, D. (2015). *Estudios visuales y políticas de la mirada. Educar la mirada: Políticas y pedagogías de la imagen*. Manantial.

Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur*. CLACSO Ediciones, Siglo XXI.

Sartori, G. (1996). *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. Taurus.

Serres, M. (1996) *La comunicación: Hermes I*. Anthropos.

Serres, M. (2013). *Pulgarcita*. Fondo de Cultura Económica.

Strate, L. (2012). El medio y el mensaje de McLuhan. *Infoamérica, Iberoamerican Communication Review*.

Suárez, D. (2005). *La documentación narrativa de experiencias pedagógicas*. Ministerio de Educación Ciencia y Tecnología de la Nación.

Suárez, D. (2007). Docentes, narrativas e indagación pedagógica del mundo escolar. Hacia otra política de conocimiento para la formación docente y la transformación democrática de la escuela. [en línea] e-Eccleston. *Formación Docente*. Año 3. Número 7. Otoño-Invierno. ISPEI Sara C. de Eccleston. DGES. Ministerio de Educación. GCBA.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.2: VALIDACIONES EMANCIPATORIAS PARA NUEVAS CIUDADANÍAS: PEDAGOGÍAS E INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

Educación artística universitaria. Algunos ejercicios expandidos

Sofía Delle Donne (Universidad Nacional de La Plata)
Paola Sabrina Belen (Universidad Nacional de La Plata - Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: En este trabajo se tendrá en cuenta la noción de arte expandido que encuentra su origen en una interpretación del análisis artístico de Rosalind Krauss (1996), retomado como material de discusión del Círculo de Estudios: Arte y Educación Expandidas (E-IDAES-UNSAM). Esta prolífica definición será puesta en diálogo con el concepto de *deixis* elaborado por Gumbrecht (2005) y la práctica del *show-and-tell* propuesta por Mitchell (2003). El estudio de estas últimas cuestiones se inscribe en los proyectos de investigación de la cátedra Epistemología de las Artes (UNLP), a partir de los cuales se indaga acerca de la relación entre arte y conocimiento. Por último, la Investigación en Artes (García y Belen, 2013; Belen, 2019; Belen y Delle Donne, 2021; Pozo, 2023) resultará fundamental como corolario propositivo de la problemática planteada.

Palabras clave: Educación artística universitaria; Arte y conocimiento; Investigación en artes.

Círculo de Estudios: Artes y Educación Expandidas (E-IDAES, UNSAM) y Epistemología de las Artes (FDA-UNLP)

En esta ponencia confluyen experiencias sistematizadas de dos espacios de investigación. Por esta razón, comenzaremos explicitando los objetivos y alcances de cada uno. El grupo de estudio Círculo de Estudios: Artes y Educación Expandidas existe como comunidad desde el año 2018 y alcanzó su espacio académico dentro de la E-IDAES UNSAM en 2021. Lo lidera Lalys dos Santos, mientras que los coordinadores son Valeria Viden y Luciano Pozo, quienes también participaron de este congreso en otras mesas⁸³. Sus objetivos y motivaciones giran en torno a promover la ampliación de los campos disciplinares estancos desde la praxis artística, entendida esta como investigación-acción que, en tanto método de creación de conocimiento, es aplicable tanto en el campo del arte como en la educación en general. Los modos de hacer que este grupo promueve se basan en la inter y la transdisciplina, en un entorno de debate democrático. Por ello, en los sucesivos encuentros del grupo, las discusiones académicas no giran solo en torno a los contenidos, sino también a los modos de seleccionarlos, estudiarlos e interpretarlos. Actualmente el equipo se encuentra interesado en ejercitar la escritura de sus prácticas, como así también en seguir desarrollando los encuentros mensuales del Círculo de Estudio en los cuales se discuten textos y problemáticas con relación a las experiencias artísticas contemporáneas y a la educación.

Por otra parte, Epistemología de las Artes es una materia de la Facultad de Artes de la UNLP, en la que ambas somos profesoras adjuntas. Desde el 2009 se dicta en cuarto año de las carreras de Artes Plásticas, Diseño Multimedial, Historia de las Artes y Artes Audiovisuales. Esta asignatura construye un fundamento teórico, que entiende lo artístico como proceso relacional y situacional y que tiene un modo específico de generar y sistematizar el

⁸³ Una de nosotras, Sofía Delle Donne, se ha incorporado al grupo en el año 2023.

conocimiento factible de ser analizado y replicado, tanto en su experiencia receptiva-interpretativa, como en su operatoria constructiva-creativa. Aplica un especial énfasis en la operatoria constructiva-creativa, a partir de la denominada Investigación en Artes, entendida como la puesta en acto de la Epistemología de las Artes desde el proceso creativo. En esto nos detendremos en la última parte de esta presentación. Como equipo hemos desarrollado diversos proyectos de investigación, que entendemos en estrecho vínculo con nuestra práctica docente y con la propuesta pedagógica de la materia.

SOBRE LA NOCIÓN DE CAMPO EXPANDIDO

Desde sus inicios, el grupo de estudio de la UNSAM ha abordado la relación entre arte y educación expandidas desde diversos puntos de vista: el vasto marco teórico referido a la educación expandida, la estética de lo performativo y el rol del cuerpo en el arte de lo expandido. También han considerado derivas de la noción, por ejemplo: la gráfica expandida (Dolinko, 2017), la investigación en artes expandida (Pozo, 2023) y la cerámica expandida (Olio, Toro y González Alonso, 2022); además, se han estudiado los alcances de la expansión en la música y en el teatro en tanto hibridación de nuevos lenguajes.

Demostrada la variedad y la amplitud de los intereses del equipo, en este trabajo nos remitiremos al texto *La escultura en el campo expandido* de Rosalind Krauss (1996). Este es uno de los textos fundacionales del Círculo y en esta ponencia se retomará con el objetivo de realizar consideraciones con respecto al concepto y su posible relación con otro marco conceptual: Epistemología de las Artes.

Krauss rompe las filas del formalismo por considerarlo un sistema inocente que entendía la historia del arte como objetiva y prescriptiva. Dicha teoría consideraba que en el ámbito de la recepción habría que discernir entre la propia experiencia, la introspección subjetiva y la pureza objetiva. Por otro lado, en el ámbito de la producción, privilegiaba la pintura en la cual solo debía estar presente su interés estético, es decir, la abstracción por medio del

color y la línea. Frente a este panorama, en el cual Krauss se formó, su noción de campo expandido es fruto de una batalla teórica.

Sobre la plasticidad que adquiere la noción de escultura en la propuesta formalista, al ser forzada para introducir las producciones de posguerra en el devenir histórico, Krauss señala: “El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia” (1996, p. 60). La búsqueda de paternidad de las nuevas obras, para ponerlas dentro del modelo de evolución o para generar genealogías, habría dado como resultado el desgaste de las categorías de análisis, sobre todo en la escultura. Por esta razón propone la noción de campo expandido, con el objetivo de tratar con las nuevas prácticas artísticas, para las cuales la etiqueta de “escultura” ya no resultaba significativa.

Para abordar este problema adopta una perspectiva interdisciplinar, lo cual le permite incluir aspectos del análisis lógico, como lo es la teoría de grupos. El denominado Grupo de Klein le permite demostrar cómo en el arte posmoderno es posible un pensamiento artístico complejo en donde la práctica no se define por un medio dado (escultura), sino “más bien con relación a las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio [...] puede utilizarse” (1996, p. 72). Así la serie de posibilidades es expandida pero finita, se trata de posiciones relacionadas para ocupar, explorar y trabajarlas más allá de un medio particular.

El análisis realizado por Krauss será relevante para nuestra presentación al nivel de su conformación. Es decir, nuestra autora no parte de reflexiones puramente técnicas ni “contenidistas” para abordar la problemática, tampoco las introduce como un binomio de opuestos. Por el contrario, el campo expandido ofrece un modo conceptual de articular práctica y teoría. Añadamos a ello que el ejercicio crítico que ella realiza no intenta administrar el lenguaje para hacer de él un uso instrumental, sino, por el contrario, su método se revela dialógico, al permitir un encuentro entre las producciones existentes y su propuesta interpretativa.

UNA OPORTUNIDAD PARA PENSAR LA EPISTEMOLOGÍA DE LAS ARTES COMO UN CAMPO EXPANDIDO

En las carreras artísticas, no pocos estudiantes llegan a las materias consideradas “teóricas” con ciertos prejuicios que pueden ser afirmados por la academia o criticados por ella. En dicho contexto, vale la pena preguntarse por las alternativas que se puede ofrecer a este forzamiento previo que suele relegar la reflexión oponiéndola a la producción artística.

Como ya comentamos, Epistemología de las Artes es una materia de formación común y su objetivo es abordar la relación entre arte y conocimiento. Estudiar esta vinculación como parte de la formación de grado de las carreras artísticas puede comprenderse como un campo expandido, un modo de pensar complejo, en donde la práctica (el estudio) no se define por los medios requeridos (lectura, comprensión, análisis, etc.), sino en relación con las operaciones (aquí entendidas como procedimientos artísticos reflexivos) que demanda la propuesta formativa, que funciona solo en términos culturales, y que se presenta como posiciones puestas en juego y no como una serie de principios taxativos. Tales posiciones, como bien señala Krauss, están disponibles para ser ocupadas, exploradas y trabajadas, más allá de la rigidez que imponen las propias disciplinas artísticas, como así también la herencia moderna que aún pugna por separar teoría y práctica.

La Epistemología de las Artes, como un campo expandido, promueve un diálogo edificante que impacta en las producciones de los/as estudiantes al mismo tiempo que el propio hacer modifica sus lecturas e interpretaciones a lo largo de la cursada. Tal como establece la filosofía pragmática, entender las teorías, mediante las cuales se expresa el pensamiento mismo, para desentrañar la realidad, implica una acción, una actividad inteligente que se vale de signos:

... estar en posesión de una teoría —de un sistema de conceptos con los que atrapar cognoscitivamente la realidad— es estar en posesión de una práctica —de una conexión

*de acciones potenciales/fines, conexión inteligente y, por lo tanto, mediada simbólicamente)— **con respecto al campo de experiencia que la teoría cubre** (Faerna, 1996, p. 18. Las negritas son del autor).*

Como la dimensión del sentido es dominante en nuestras sociedades, en las cuales la conciencia constituye el núcleo de la autorreferencia humana, el desafío actual para el futuro de las humanidades y las artes, según Gumbrecht (2005), debe concentrarse en cuestionar las fronteras entre las disciplinas para potenciar los efectos de presencia en oscilación con aquellos del significado. La presencia aparece en su propuesta como un deseo intenso de tangibilidad cercado por una cotidianeidad centrada en la conciencia. Esta añoranza hace meollo en su teoría a partir del interés por las materialidades implicadas en la experiencia estética, en la historia y en la pedagogía.

Al desplazar el binomio signo/significado, forma/contenido y toda ejercitación metafísica que prescinda de las corporalidades, nuestro autor sostiene que la tarea pedagógica, al menos en el nivel académico, debería estar enfocada en “[...] confrontar a los estudiantes con formas de complejidad intelectual [...] deberíamos realmente concentrarnos [...] en producir gestos deícticos, esto es, apuntar a ocasionales condensaciones de tal complejidad” (Gumbrecht, 2005, p. 103).

En este tipo de marco pedagógico, el componente “arte” tiene un papel protagónico porque acerca las actividades académicas a las artísticas, en vez de desplazar lo artístico hacia una disciplina más de la academia. Este posicionamiento es de relevancia epistemológica, pues nos invita a considerar otras maneras de vincularnos con la producción de saberes, un modo que comprenda ambos efectos de sentido: la presencia y el significado.

Según nuestro autor, al hacer énfasis en la epifanía que puede promover la experiencia estética, se pueden propiciar momentos de intensidad específicos en la práctica pedagógica. En estas oportunidades no hay un mensaje que extraer de ellos, sino un nivel más alto del

funcionamiento de nuestras capacidades cognitivas, emocionales e incluso físicas⁸⁴. Estos momentos tienen su encanto específico porque no los podemos encontrar en nuestros mundos cotidianos y porque promueven la concentración en ciertos objetos de la experiencia vivida.

La experiencia estética tiene entonces un marco situacional, histórico y culturalmente definido, que se basa en su insularidad respecto del mundo cotidiano⁸⁵. El apartamiento de la percepción habitual que posibilita la experiencia estética también conlleva la no adecuación a las reglas institucionales que sostienen esa misma cotidianeidad. Por lo tanto, adaptar la intensidad estética a la ética implicaría normativizarla y en tal caso “sería más eficiente articular el mismo mensaje ético en conceptos y formas más directos y explícitos” (Gumbrecht, 2005, p. 109).

¿Cuántas veces las prácticas pedagógicas en la universidad reproducen este afianzamiento institucional de la ética por sobre la estética? ¿Cuántas veces en ciertas prácticas pedagógicas se propone como reflexión “tomar postura”, “realizar una lectura crítica” y ello solo implica adaptar las producciones a un mensaje o a la tendencia promulgada como “correcta”?

Fue Walter Benjamin (2004) quien, en 1934, señaló claramente los peligros del rutinario estético, aquel que abastece un aparato de producción sin modificarlo. Por el contrario (y sin proponer el camino inverso, es decir, una práctica pedagógica de la autonomía artística), una alternativa expandida consistiría en invitar a nuestros/as estudiantes a alcanzar un estado de serenidad (estar al mismo tiempo abiertos a nuevas reflexiones y concentrados

⁸⁴ El autor sostiene que en estos momentos no hay un mensaje ni nada que realmente podamos aprender de ellos. En este trabajo ponemos en tensión la polémica que puede suscitar su enunciado, ya que tenemos en cuenta que podemos aprender de otras maneras que no impliquen recibir un mensaje.

⁸⁵ Diferente del concepto de “autonomía estética” como garantía para la experiencia subjetiva que el autor reserva para experiencias artísticas específicas que se desarrollaron durante el siglo XVIII y el XIX.

en ellas) para producir una disposición específica que promueva la percepción y articulación de los efectos de la presencia.

Alcanzar estas experiencias de concentrada intensidad no puede ser llevado a cabo mediante la reproducción de los modos de percepción que priman en la actualidad: el resumen, el aceleramiento de las voces e imágenes, la disposición de nuestros cuerpos al relajamiento inducido por un estado de entretenimiento permanente, etc. No sostenemos que sería estéril incorporar estos modos de saber provenientes mayormente de los dispositivos móviles y del consumo cultural que proveen las redes sociales. Pero sí consideramos que la experiencia pedagógica en una universidad de artes debería promover otros modos de relación que amplíen lo que el mercado del capitalismo cognitivo ya provee. Siguiendo a Gumbrecht, estos *otros* modos deben ser de mayor intensidad y la actitud pedagógica debe ser deíctica, de señalamiento de dicha complejidad.

Para no reprimir ni poner en paréntesis la presencia física de las cosas, no será necesario anular la producción de significado, sino hacer evidente la oscilación entre unos y otros efectos y en lo artístico, sus distribuciones específicas.

Se remite a ambas dimensiones como “efectos” porque son inevitablemente efímeros. Solo podemos encontrarlos en medio de una cultura del significado “porque están necesariamente rodeados por, envueltos en, y acaso incluso mediados por, nubes y almohadones de significado” (Gumbrecht, 2005, p. 112). Es imposible para nosotros/as no “leer” ni dejar de atribuir significados. Y, según nuestro punto de vista, es necesario trabajar en ellos también desde una perspectiva hermenéutica. Una perspectiva que, siguiendo los trazos de la hermenéutica gadameriana, parta de asumir nuestra inscripción en una historicidad que define, además, nuestras posibilidades de construir sentidos y conocimiento desde el diálogo racional y crítico con lo que interpretamos.

Trabajar con la materialidad de cada objeto de la experiencia estética puede ser un ejercicio prominente. Avancemos con Mitchell (2003) para luego pasar a la investigación en artes.

LA INVESTIGACIÓN EN ARTES COMO UNA PUESTA EN PRÁCTICA DE LA EPISTEMOLOGÍA DE LAS ARTES

Show-and-tell es un ejercicio tradicional de la educación elemental americana. Consiste en una breve exposición oral sobre un objeto o tema. Mitchell lo retoma como una herramienta para “descorrer el velo de la familiaridad y la evidencia que rodea la experiencia de la visión, y tornarla en un problema susceptible de ser analizado, en un misterio que debe ser sacado a la luz” (2003, p. 18).

El objetivo de cada sesión de *show-and-tell* es “mostrar la mirada”. Cada estudiante debe preparar su exposición asumiendo que es un etnógrafo que proviene de una sociedad que no tiene conocimiento acerca de lo que es la cultura visual y a la cual le deben explicar en qué consiste la misma. El ejercicio se desarrolla sobre la base de que no deben presuponer ningún tipo de conocimiento ligado a la visualidad, ya sea color, línea, ropa, expresiones faciales, etc. La cultura visual se transforma entonces en un dispositivo orientado a mostrar lo extraño, aquello que necesita explicación. Lo paradójico en ello es que permite la presentación visual de objetos e imágenes que en su percepción habitual eran considerados ya “sabidos”.

En Epistemología de las Artes ponemos en práctica la investigación en artes como un ejercicio epistémico que requiere retomar las estrategias productivas reflexivamente a partir de la sistematización de los procesos desde una perspectiva interdisciplinar. Como un desplazamiento de la investigación tradicional, proponemos un trabajo práctico final (TPF) de cursada que se realiza de manera procesual a lo largo del cuatrimestre. Este motiva a desandar modos metodológicos de la producción de conocimiento científico para promover nuevas herramientas para sistematizar el saber artístico, lo cual también implica “mostrar la

mirada”. No se encarga simplemente de volver lo existente a formato de proyecto. Por el contrario, invita a detectar aquellas regiones de pensamiento en donde aún opera la pretensión de que para “saber” hay que exteriorizar un objeto de estudio, poner distancia y analizarlo.

La investigación en artes se presenta a las/los estudiantes como un ejercicio complementario a un abordaje metodológico, un aporte al debate sobre cómo pensar una metodología que considere las particularidades del campo artístico en oposición a aquella que reclama la implementación de un método válido y universal. De hecho, si bien presentamos una guía de realización del trabajo final, esta puede ser modificada por los/as estudiantes en relación directa con sus objetivos.

Dicha guía orientativa estipula los tres apartados que componen el TPF (esquema operacional, rúbrica y cronograma) precedidos por un resumen. Uno de los aspectos que suele llamar más la atención, y que requiere nuestra insistencia como docentes, es la propuesta de practicar una escritura académica que sistematice la experiencia del proceso de producción, en principio porque los/as estudiantes parecen estar acostumbrados/as a realizar largos trabajos justificativos de sus producciones o donde directamente estas ilustran los “conceptos teóricos de los autores”. Con relación a ello, también suele resultar llamativo a los/as estudiantes la estrategia pedagógica de “operativizar el marco teórico”, lo cual implica poner en acción las unidades del programa al incluir los autores, las problemáticas o los conceptos clave en la formulación de los objetivos desde un criterio heurístico. De esta manera, la investigación en artes propicia el encuentro entre la capacidad reflexiva y las resoluciones técnicas.

El proceso creativo se vuelve complejo, en tanto adquiere nuevos niveles de profundidad en el trabajo de volver siempre a las estrategias de producción seleccionadas para encontrar en ellas diálogos latentes con los problemas teóricos que se proponen. También opera aquí el protagonismo de los/as estudiantes en tanto hacedores/as reflexivos/as: pueden apropiarse

de los contenidos que mejor interpelen a su investigación. De hecho, a medida que la cursada avanza, es común observar que los grupos debaten en torno a la modificación de los problemas o autores incluidos en su TPF.

CONCLUSIONES

Frente a ciertos prejuicios estudiantiles y algunas prácticas pedagógico-académicas que entienden la adaptación de las producciones a la tendencia o al mensaje considerado “correcto” como una “toma de posición”, aquí hemos considerado algunos ejercicios expandidos. Junto con Gumbrecht analizamos los modos deícticos de la pedagogía en tanto actividad de señalamiento de experiencias de mayor intensidad. Por otra parte, consideramos dos ejercicios que podrían colaborar a enfatizar el rol de las materialidades sin descuidar la práctica de la significación. Por esta razón, rescatamos el ejercicio *Show-and-tell* propuesto por Mitchell y describimos el trabajo final de cursada de Epistemología de las Artes que consiste en un proyecto de Investigación en Artes.

En esta presentación hemos puesto en diálogo los aportes del Círculo de Estudios: Arte y Educación Expandidas referidos a la noción de campo expandido con los objetivos de nuestra mencionada cátedra, particularmente la vinculación entre arte y conocimiento. Como resultado, hemos obtenido la posibilidad de comprender la Epistemología de las Artes como campo expandido. Esto nos provee de una fundamentación teórica por la cual se comprende que la propuesta de la materia no se puede determinar por los medios de estudio que requiere ni por los límites disciplinares estancos. Por el contrario, considerarla como un campo expandido implica rescatar la teoría como modo de acción inteligente y la práctica como un acto reflexivo que puede ser sistematizado. Demanda, entonces, un modo de pensar complejo en el cual las operaciones, como procedimientos artísticos, funcionan solo en términos relacionales y situacionales y se presentan como posiciones puestas en juego que esperan ser activadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Belen, P. S. (2019). *La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva*. Edulp.

Belen, P. S. y Delle Donne, S. (2021). *La dimensión epistémica de la imagen. Una perspectiva relacional y situacional del proceso artístico*. Edulp.

Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Itaca.

Dolinko, S. E. (2017). Apuntes sobre una gráfica expandida. *Rinoceronte*, 8, 2-5.

Faerna, A. M. (1996). *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento*. Siglo XXI.

García, S. y Belen, P. S. (2013). *Aportes epistemológicos y metodológicos de la investigación artística. Fundamentos, conceptos y diseño de proyectos*. Editorial Académica Española.

Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Biblioteca Francisco Javier Clavigero.

Krauss, R. E. (1996). La escultura en el campo expandido. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, 59-74. Alianza.

Mitchell, W. J. (2003). Mostrando el ver. Una crítica a la cultura visual. *Estudios Visuales*, 1, 17-40.

Olio, G., Toro, C., y González Alonso, A. (2022). La relación Barro-Cuerpo-Espacio. Una propuesta pedagógica experimental en el campo de la Cerámica Expandida. *Revista NUPEART*, 1(26), 17-18.

Pozo, L. (2023). Florisgrafía: Modos de hacer en la producción gráfica. Investigación de soportes alternativos y orgánicos en la práctica artística contemporánea. *Revista Arte y Diseño A&D*, 9, 54-68. <https://doi.org/10.18800/ayd.202201.005>

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.2: VALIDACIONES EMANCIPATORIAS PARA NUEVAS CIUDADANÍAS: PEDAGOGÍAS E INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

Arpilleras, testimonios e identidades: el potencial transformador del arte textil en espacios socio-comunitarios

Adrián Gonzalo Carballo (Universidad Nacional de Tres de Febrero)
Soledad Schönfeld (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: El presente trabajo busca indagar en los alcances del quehacer artístico desarrollado en talleres de arpilleras —piezas textiles de denuncia nacidas en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990)—, brindados entre los años 2017 y 2022 en diversos espacios sociocomunitarios, en Buenos Aires, Argentina. Se analizará el impacto de los talleres como facilitadores de la exploración identitaria, del relato testimonial, de la revalorización de las prácticas colectivas y del fortalecimiento en la autopercepción de los concurrentes. A su vez, a través de la teoría de género, se presentará cómo ciertas labores como el bordado y la costura siguen estando performativamente ligadas al universo de lo femenino. Por último, se reflexionará sobre el poder emancipador del arte en cuanto herramienta para la inclusión, la lucha compartida y la consolidación de los lazos comunitarios así como también para el reconocimiento de las identidades y las diversidades.

Palabras clave: Arte textil; Identidad; Arpilleras chilenas; Género; Inclusión.

Introducción

No hay momento en la historia de la humanidad en el que el quehacer textil no haya sido empleado, en sus infinitas posibilidades, como medio narrativo. Así, tapices, tejidos, bordados y vestimentas han dejado plasmadas —a lo largo de los siglos— la identidad y la memoria de los pueblos. La técnica de narración textil que se conoce con el nombre de

arpillera chilena surge en el marco de la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990) con un doble propósito. Por un lado, es una forma de expresión que emerge estrechamente ligada al apremio de narrar lo vivido y plasmar en imágenes el horror de lo acontecido en esos años. Por el otro, se busca su venta clandestina en el exterior a través de redes internacionales de cooperación, de manera de garantizar un ingreso para estas mujeres sumidas en la pobreza tras la desaparición forzada de sus maridos e hijos, sobre quienes tradicionalmente recaía el rol de proveedores o jefes de hogar.

En las arpilleras conviven retazos de género (muchas veces reciclados de las propias prendas de los desaparecidos) cosidos sobre sacos de papa y conjugados con bordados, tejidos y apliques que —aún en su impronta colorida, alegre y hasta infantil— dejan registro de temáticas tan trascendentales como ollas populares, protestas, salas de tortura y represión. En este sentido, cabe recordar las palabras de Guy Brett (1986) cuando plantea que contextos de conflictividad social empujan a la sociedad a expresarse artísticamente más allá de su formación, saberes técnicos y recursos. Hay un impulso creador universal que se impone ante situaciones injustas o apremiantes y que testimonia su época en diversos productos culturales para elaborar lo acontecido, sanar y, a su vez, construir memoria.

Así como las arpilleras utilizaron sus saberes domésticos (espontáneamente, sin exigencias estilísticas ni formales) para resistir a la opresión sociopolítica del momento, hoy, distintos grupos sociales pueden valerse de este lenguaje para visibilizar desigualdades, exponer problemáticas, reivindicar posiciones y explorar cuestiones identitarias, comunitarias y políticas. Así pues, este trabajo se basa en creaciones, vivencias y testimonios surgidos a partir del dictado de talleres en diversos espacios sociocomunitarios de Buenos Aires, Argentina, entre los años 2017 y 2022. Tomaremos como fuente las experiencias resultantes de los siguientes encuentros llevados adelante por Soledad Schönfeld: en primer lugar, el Voluntariado Universitario De UNA (de la Universidad Nacional de Artes) en Centros de Día para Adultos Mayores de CABA durante los años 2017 y 2018; por otro lado, el taller regular de arpilleras sostenido durante todo 2019 de manera presencial en la Biblioteca Popular La Carcova (en el Barrio La Carcova de José León Suárez, del partido de General San Martín) y de manera virtual y asincrónica durante el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) de 2020, en contexto de pandemia; en tercer lugar, la jornada que convocó a distintas mujeres referentes barriales en El Campito del Barrio Lanzone (también de José León Suárez, Gral. San Martín), en abril de 2021, de la mano de CALAS y, por último, una serie de encuentros creativos compartidos en el pabellón de mujeres del Complejo Penitenciario Conurbano Bonaerense Norte durante 2021 y 2022 de la mano del proyecto Migrantas en Reconquista.

A través de la exploración textil y el compartir con otros, estos espacios de encuentro han pretendido indagar en elementos particulares de la cotidianeidad, el entorno y la historia de los concurrentes para poder —a partir de la reflexión individual y colectiva— plasmarlos en

relatos visuales en tela. En este contexto, creemos trascendental tener en cuenta el perfil general de los destinatarios de las propuestas de talleres anteriormente mencionadas. Como primer punto, cabe destacar que la mayoría de los participantes fueron mujeres. Sumado a esto, gran parte de ellas eran de barrios populares, otro alto porcentaje era de edad avanzada y —casi en su totalidad— sin estudios formales. Otro de los factores comunes fue la condición de migrantes de un alto número de las personas convocadas. Además, a muchas participantes debemos sumarles el hecho de estar privadas de su libertad. Todos estos elementos revisten especial interés e importancia, en tanto demarcan subjetividades contrahegemónicas atravesadas por determinadas vicisitudes y conflictos en los que el trabajo artístico —por fuera de los espacios académicos dominantes— cobra particularmente sentido.

Sobre la importancia del perfil de los DESTINATARIOS

Los rasgos previamente enumerados nos permiten caracterizar grupos socialmente desplazados por los discursos hegemónicos. Son los estratos sociales más bajos los que se ven mayormente afectados por su histórico relegamiento no solo económico, sino también informativo. Podríamos mencionar, asimismo, otros tantos niveles de opresión y violencias que recaen sobre estos grupos: sexistas, etarias (edadismo), laborales, entre otras (Faur y Gogna, 2016).

A estos sectores o grupos poblacionales les ha sido atribuido un valor inferior, una desigualdad de estatus, un lugar periférico o incluso marginal. Por este motivo, experiencias como las descritas en este trabajo, emplazadas en espacios alternativos y de gesta colectiva, permiten dar luz sobre esta problemática e instituir —a partir de la acción comunitaria— relatos otros que generen discursos heterodoxos desde los márgenes. Estas propuestas de trabajo reivindican las prácticas liberadoras y permiten pensar y desarrollar la noción de inclusión por fuera de los espacios tradicionales, al acercarse y contener a las comunidades en su propia territorialidad y brindar estrategias acordes con sus necesidades. Son tareas que deshacen y desarticulan las condiciones opresivas que sufren estos grupos históricamente pospuestos.

Abrir estos espacios sociocomunitarios, establecer un lugar de creación artística desde donde alzar la voz y testimoniar realidades ocultas por los discursos del poder es construir resistencia y, a su vez, una posibilidad efectiva de acción y transformación. Es erigir un lugar social de enunciación personal, así como también de escucha colectiva e intercambio mutuo, lo que conlleva la consolidación de nuevas subjetividades y modos de relacionarse. Por lo tanto, entendemos estas propuestas en tanto prácticas ante todo políticas y, al mismo tiempo liberadoras, que facilitan el empoderamiento de la comunidad y sus miembros. Esto no podría ser de otro modo si se contempla que el origen mismo del

lenguaje arpillerista es de raigambre política, estrechamente vinculada con los decires contrahegemónicos y la puesta en tensión de los relatos instituidos.

Praxis colectiva, exploración identitaria y autorrealización

Más allá de lo diverso de cada comunidad en la que fue desarrollada cada propuesta, e independientemente de que cada experiencia ha revestido un cariz particular, hay un denominador común: en todos los casos, indefectiblemente, se han nutrido y fortalecido las prácticas colectivas. Observamos que ha emergido un compartir de índole narrativo, que se da en el plano del testimonio, del poner en palabras la historia personal con los otros; pero hay también un compartir de saberes y conocimientos e incluso (en una esfera más tangible) un compartir de materiales. Es común ver telas, agujas e hilos a disposición de todos los participantes, sobre la mesa, y ver muchas manos trabajando en simultáneo sobre una misma pieza, priorizando la realización colectiva por sobre la tarea individual.

Nos parece relevante detenernos en la importancia de estas conductas, teniendo en cuenta lo que implica hoy en día tender lazos solidarios y embarcarse en una labor común y romper así con las lógicas egoístas del mundo actual. En estos tiempos caracterizados por la preponderancia del interés propio y la exaltación del individualismo, los talleres de arpilleras constituyen un espacio propicio para la facilitación de encuentros interpersonales, el intercambio de experiencias y el enriquecimiento mutuo, lejos de la competencia y la lógica mercantil.



Imagen 1 – Práctica colectiva en una mesa de trabajo del Centro de Día N.º 7 del GCBA

Otro aspecto común que hemos podido detectar, como resultado de los talleres brindados, es que estos han funcionado de manera insoslayable como facilitadores de la exploración identitaria: identidad que se manifiesta no solo en términos individuales, sino también territoriales. En lo individual, tal como sostiene Marina Vinyes Albes, se da un proceso de subjetivación, ya que cada concurrente asume un lugar de habla, una autoridad que implica una toma de posición y un lugar de interpretación del mundo “que se expresará a través de sus actos y de su discurso” (Vinyes Albes, 2018, p. 354). Muchas de las arpilleras surgidas en estos talleres hablan de la condición de migrantes de sus creadoras, del ir a la universidad siendo pobre, del reciclado urbano, de la maternidad, de la salud sexual y reproductiva, del estar privado de la libertad. Nos resuenan aún con fuerza ciertas frases volcadas en las piezas: “Nadie se salva solo”, “Una vida entera no cabe en una maleta”, “Cuidémonos en comunidad”, “Mujer, no dejes que nadie te diga cómo y cuándo ser tú”, entre otras.



Imagen 2 – Arpillera creada en la jornada convocada por CALAS. “Una vida entera no cabe en una maleta”

En lo territorial, por otra parte, se consolidan nuevos modos de relacionarse desde lo comunitario: entretejer una trama colectiva (si se nos permiten las analogías textiles) modifica y trasciende la vivencia personal. Por ejemplo, varios de los talleres impartidos fueron en el marco del proyecto Migrantas en Reconquista, el cual permitió articular estratégicamente con las instituciones barriales y sus referentes. En ese sentido, el armado

de redes y vínculos territoriales empujó, acompañó y sostuvo estrechamente la tarea creativa: se han recibido donaciones gracias a acciones conjuntas, se hicieron compras comunitarias con los aportes que cada cual podía brindar, se expusieron las obras colectivamente y se armaron visitas grupales a las muestras realizadas en el salón Tornavías, de la Universidad Nacional de San Martín. Podemos mencionar, también, que las mujeres arpilleristas del Penal de San Martín pudieron tener una salida transitoria y concurrir a la exposición de sus arpilleras en el Museo Casa Carnacini de Villa Ballester y fotografiarse orgullosas junto a sus obras. Puede destacarse, incluso, que los adultos mayores de los centros de día hicieron lo propio en el Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova en lo que fue la fiesta De UNA. Esto da cuenta de la importancia de la colaboración entre organizaciones barriales, proyectos en espacios sociocomunitarios e instituciones para fortalecer el tejido social y promover el bienestar colectivo.



Imagen 3 – Mujeres exhiben su pieza *Nadie se salva solx* en el Campito de Lanzone

Por último, en todos los casos han subyacido, al término de los talleres, el orgullo y la satisfacción por las obras creadas. Hacer arpilleras implica una fuerte puesta en jaque de lo que se entiende por Arte con mayúsculas, supone subvertir la visión canónica del arte alto que se opone a la artesanía, y reforzar la idea de que se puede hacer arte con esos saberes (bordado, tejido, costura) históricamente asociados a la esfera de lo doméstico y, particularmente, de lo femenino —por oposición a la cultura letrada, logocéntrica y racional de lo masculino— (Vinyes Albes, 2018, p. 353). En esta línea, creemos que, al trastocar estos supuestos, se da como consecuencia un fortalecimiento en la autopercepción y autovaloración de los concurrentes, quienes se saben ahora sujetos capaces de hacer arte con esas herramientas históricamente soslayadas y relegadas a la esfera de lo artesanal. Varios de los participantes manifestaron su sorpresa y su gratitud al poder usar en piezas artísticas aquello que les fuera enseñado para fines estrictamente utilitarios.

Cuestión de género

Como se mencionó, las tareas implicadas en la creación de una arpillera —como el bordado y la costura— están asociadas performativamente al universo sexo-genérico femenino. Al hablar de performatividad, nos referimos conceptualmente al planteo de Judith Butler (2019) en relación con aquellos constructos socioculturales que, a través de rituales repetitivos, se naturalizan y se sostienen en el tiempo. Durante muchísimos años, producir arte sobre la base de estos saberes estuvo prácticamente vedado. Como señala María del Carmen Bastacini (2023) al retomar las palabras de Galia González Rosas (2020):

En la intención patriarcal de despojar a las mujeres de los lenguajes artísticos y enmarcarlos en el ámbito doméstico, imponiéndoles el bordado o el tejido, las mujeres encontraron lenguajes para construir resistencias y defender las vidas de todas y su derecho a la palabra (Bastacini, 2023, p. 75).

Sumado a esto, consideramos importante remarcar, en el mismo sentido, que ciertos conceptos ligados al tabú y la abyección se evidenciaron en la reticencia inicial de ciertos participantes biopolíticamente asignados hombres a involucrarse en las experiencias. Según refirieron, esto se dio por ser algo típicamente de mujeres o por no estar familiarizados con aquellos procedimientos que, por el contrario, muchas mujeres adquieren desde una temprana edad (Figari, 2009). No obstante, cabe la pena mencionar que ese recelo que se dio en un primer momento por los concurrentes hombres fue prontamente superado para disponerse al trabajo colaborativo, en muchos casos empuñando una aguja por primera vez en su vida.

Por lo tanto, ha de advertirse que si el discurso performativo y hegemónico tiene una mirada biologicista, fisiológica, androcéntrica, heteronormativa y etnocéntrica (Morgade, 2016); en estos talleres se busca entender el tejido, el bordado o la costura no como prácticas específicamente femeninas, sino disponibles a quien guste de explorarlas



Imagen 4 – Participantes hombres se aventuran al mundo de la costura en el Centro de Día N.º 19

desprejuiciadamente, aunque sin perder de vista su potencia como arma de expresión. Y nótese que hablamos de arma y no de medio, por su carácter eminentemente político y combativo, en tanto ha servido a las mujeres para dejar huella de la violencia, las desigualdades y la injusticia.

En este sentido, valiéndonos de los aportes de Jacques Rancière (2009), creemos pertinente recuperar la idea de la partición del espacio sensible y el concepto de desigualdad en la participación política y estética. La sociedad decide quién tiene el derecho de ocupar ciertos lugares y roles en la esfera pública, así como también de determinar qué voces son consideradas legítimas y qué experiencias son reconocidas. En consecuencia, ciertos grupos o individuos son excluidos o marginados de la participación plena en la creación del orden social y en la configuración de la experiencia estética. Los talleres de arpilleras resitúan a las mujeres en la esfera pública, las dota de discurso para decir su experiencia, pero con un lenguaje propio que las reinserta en la trama social, rompiendo con la tradición doméstico-utilitaria asociada a este.

Resistencia política y estética

Así, las arpilleras son una potente herramienta para la inclusión, la lucha compartida y la consolidación de los lazos comunitarios. Gran parte de su valía radica en el hecho de que ofrecen un modo de hacer al alcance de todos, que “se aparta de patrones hegemónicos basados en la estética, la prolijidad y la perfección” (Bastacini, 2023, p. 75). Recordemos que, en su origen, las arpilleras nacen de la urgencia y en la clandestinidad. Por lo tanto, en ese contexto de ocultamiento e inmediatez, la ejecución aparentemente desprolija no implica en modo alguno una limitante o una reprobación. A su vez, es menester recordar que las personas que elaboraban arpilleras a menudo tenían recursos y materiales acotados. La creación de estas obras, por consiguiente, con frecuencia da como resultado una estética

rudimentaria que, nuevamente, no va en detrimento ni de su capacidad comunicacional ni de su valor artístico. Por el contrario, la urgencia por comunicar sus vivencias y resistir a través del arte supera la preocupación por la perfección estética (y esa rebelión inintencionada, creemos, es una carta de triunfo en sí misma frente a siglos de mandatos académicos de dominio de las técnicas y excelencia de los acabados).



Imagen 5 – Mujeres de la Biblioteca Popular La Carcova muestran orgullosas sus producciones

Por todo lo expuesto, la resistencia de las arpilleras es de naturaleza dual: política y a la vez estética. Política, en tanto eludieron la censura, evidenciaron la realidad social que se pretendía ocultar, documentaron la historia y denunciaron los hechos acontecidos. Estética, en tanto instauraron un modo de expresión nuevo a partir de lenguajes previos asociados a otro tipo de prácticas, desafiando las convenciones establecidas y produciendo objetos culturales inusitados hasta el momento.

Las arpilleras conllevan un potencial liberador, permiten la recuperación del relato y la escucha mutua y —en ese ejercicio discursivo— el reconocimiento de las identidades, lo que conduce a la (re)construcción de la memoria individual y colectiva. Queremos presentar aquí la voz y el recuerdo de Valentina, una señora que concurría a los talleres en el Centro de Día para Adultos Mayores N.º 19 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, quien nos sorprendió y nos emocionó con relatos de su infancia en la Quebrada de Humahuaca. El contacto con el material de la arpillera la remontó al pequeño pueblo que la vio crecer, Las

Higueras, donde trabajaba la tierra con su familia y guardaba en bolsas de arpillera todo lo que cosechaban. Entre puntadas e hilvanes, Valentina nos contó sobre su niñez, los cerros, el río, los sauces llorones, las peregrinaciones y todo lo que dejó atrás al venir a Buenos Aires. Esta fue una temática recurrente entre varios concurrentes: la tirantez entre el campo y la ciudad, el sentirse hijo/a de dos tierras, el añorar el lugar de origen. Otras aristas se vincularon con las prácticas comunitarias, las ollas populares, el compartir alimentos y cuidados. Varios decidieron homenajear al mate, símbolo argentino por antonomasia y compañero ineluctable en las horas de soledad. En fin, los temas fueron variados, pero en cada pieza creada emergió un decir reflexivo y compartido. Por todo lo expuesto, reivindicamos, a partir de estas experiencias, el poder emancipador del arte en general, pero, sobre todo, de las arpilleras en particular por su poder narrativo y testimonial (o, si se nos permite hacer un juego de palabras, textimonial).

Conclusiones

Para concluir, queremos hacer énfasis, una vez más, en la importancia de generar espacios comunitarios alternativos donde, desde los márgenes, pueda emerger un arte vinculado con sus circunstancias inmediatas, con sus propias reglas técnicas, reflexiones y temáticas, y que permita desarticular los discursos dominantes y ofrecerse como opción frente a la cultura hegemónica. Hoy más que nunca, en este contexto apremiante de crisis, sostenemos que la salida sigue siendo colectiva y que, así como la aguja permite el remiendo y la recuperación de prendas, también posibilita la recuperación de la voz de aquellos sistemáticamente silenciados.



Imagen 6 – Algunas creaciones surgidas en los talleres que dan cuenta de la exploración identitaria

Referencias bibliográficas

Bastacini, M. (2023). Cruces del arte textil y la protesta social: otras formas de resistencia. *Conciencia Social. Revista digital de Trabajo Social*, 6(12), 71-82. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ConCienciaSocial/article/view/41078>

Brett, G. (1986). *Through our own eyes*. New Society Publishers.

Butler, J. (2019). *El género en disputa*. Paidós.

Faur, E. y Gogna, M. (2016). La Educación Sexual Integral en la Argentina. Una apuesta por la ampliación de derechos. En Angulo, J. F. (ed.) *Voces de la inclusión: Interpelaciones y críticas a la idea de Inclusión escolar*. Praxis Editorial, 195-227.

Figari, C. E. (2009). Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación. Figari, C. E. y Scribano, A. (comps.). *Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una sociología*. Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS, 131-140.

González Rosas, G. (2020). Bordar es resistir. Reflexiones feministas entre la aguja y el hilo. Recuperado de: <https://hysteria.mx/bordar-es-resistir-reflexiones-feministas-entre-la-aguja-y-el-hilo>

Morgade, G. (coord.) (2016). *Educación sexual integral con perspectiva de género: la lupa de la ESI en el aula*. Homo Sapiens Ediciones.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo.

Vinyes Albes, M. (2018). Un gesto común. Arpilleras y Subjetivación Política. *Oxímora Revista Internacional de Ética y Política*, 13, 342-359. Recuperado de:
<https://revistes.ub.edu/index.php/oximora/article/view/22110>

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.2: VALIDACIONES EMANCIPATORIAS PARA NUEVAS CIUDADANÍAS: PEDAGOGÍAS E INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS.

Los conflictos de enseñar conflicto. Una aproximación a las pedagogías de la escritura dramática

Javier Grinstein (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: “Los conflictos de enseñar conflicto” se aproxima a las pedagogías puestas en práctica tanto en el campo intelectual de las Artes Audiovisuales como en el de las Artes Dramáticas en relación con la enseñanza de la escritura. Luego, estudia de forma comparativa sus fundamentos, sus filiaciones y sus límites a partir del material discursivo provisto por docentes y profesionales fuera del ámbito académico de ambas disciplinas, como también personas que formen parte de más de uno de estos campos.

Palabras clave: Pedagogía; Artes Audiovisuales; Artes Dramáticas; Escritura; Artes Escénicas.

La investigación

Esta investigación se realizó en el marco del trabajo de graduación de la Licenciatura de Artes Audiovisuales. Para su desarrollo se llevaron a cabo entrevistas a quince profesionales entre los que se destacan Ariel Barchilón, Miguel Pérez, Alejandro Turner y, sobre todo, Mauricio Kartun. Luego, se cruzó este material discursivo con material bibliográfico

compuesto por autores específicos de las áreas y disciplinas aludidas como también de campos de estudio asociados tales como la Literatura y la Historia del Arte. El resultado es un texto de cuatro partes que indaga y se aproxima al objeto de estudio a través de distintos ángulos. En la primera parte se introducen las líneas de investigación y la metodología y se sitúa el trabajo en tiempo y espacio. Luego, tomando como disparador arbitrario la forma tripartita de la expresión “pedagogías de la escritura dramática”, el texto se detiene en sus siguientes tres capítulos en el material asociado a lo pedagógico, el material asociado a la técnica y el arte de la escritura y el material asociado al campo dramático (compuesto sobre todo, en este caso, por el teatro y el cine). Finalmente, la investigación no propone una acumulación conclusiva y teleológica del material expuesto, sino una interrelación abierta de sus partes.

En este artículo se podrán leer dos fragmentos del producto de esta investigación.

TRES ESCENAS

Cuenta el mito que Mauricio Kartun, el célebre dramaturgo, decidió empezar a dirigir sus propias obras a partir de un incidente: se acercaba el estreno de una de ellas y fue al Teatro San Martín a presenciar el ensayo general. La directora, Laura Yusem, junto con el elenco, se sorprendió cuando, al final de la pasada, Kartun salió de la sala sin decir una palabra. Lo esperaron para escuchar su devolución con intriga. Cuando regresó, treinta minutos después, trajo consigo la noticia de que, en ese lapso de tiempo, había hablado con alguien del teatro para que cancelaran el estreno.

Víctor Chacón fue uno de los entrevistados para el proyecto de investigación que en este texto llega a su fruto. Durante la entrevista, Chacón cuenta que escuchó la anécdota mencionada en el anterior párrafo desde la voz de la directora misma, en una clase de la Maestría de Dramaturgia de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), aunque haciendo algunas salvedades: Kartun con lo que estaba diametralmente en desacuerdo de la puesta

no era con el trabajo de la directora, sino con la escenografía demasiado barroca o excesiva, desde las didascalias del texto él ya había asentado algo más minimalista. Y, además, que no pidió cancelar el estreno, sino postergarlo.

Haciendo una rápida indagación sobre la congruencia de esta anécdota, nos encontramos con que la única obra llevada al cartel porteño por Yusem y escrita por Kartun fue *Rápido nocturno, aire de foxtrot*, en 1998 (repuesta al año siguiente), efectivamente, en el Teatro San Martín, pero que la primera obra dirigida por el dramaturgo no llegó hasta el año 2003.

¿En el medio? Kartun trabajó en cuatro proyectos teatrales distintos: tres adaptaciones y una supervisión dramaturgica. El primer material completamente propio que presentó, luego de *Rápido...* es *La Madonnita*, su primera obra como director.

Mauricio Kartun es quizás el referente de mayor centralidad en la escena de la dramaturgia que fue entrevistado para esta tesis. En ese espacio, hablando sobre las convenciones y los formatos, donde la dramaturgia se empieza a alejar y a convertirse en otra cosa (literatura, por ejemplo), Kartun define esto como “un lugar interesante, de resolución dramática. No en sentido dramaturgico, sino en sentido personal. [...] Un conflicto concreto que enfrentamos”. Confiesa que su impulso por comenzar a dirigir viene de la necesidad de “encontrarle solución escénica a formatos dramaturgicos propios que se iban de todo canon”.

Esta escena nos resulta relevante para preguntarnos sobre los alcances tangibles de lo que conocemos como conflicto o drama. Para empezar a develar la cantidad y la variedad de capas que cubren el drama ficcional. En esta escena sola podemos observar conflictos operando en la capa de las convenciones y las instituciones, en la de las subjetividades, en la de las expectativas personales. ¿Podemos hablar de drama solo entendido a través de los conflictos que encarnan los personajes de la ficción? ¿Se puede aislar la producción artística

del contexto en el que se la produce? ¿Nos sirve hablar de los conflictos que rodean un texto para entender algo de su contenido?

Las Artes Dramáticas tienen conflictos dentro y fuera de sus universos ficcionales. La producción artística, en una puesta en abismo, está configurada por tensiones que aparecen en múltiples aristas. Por puntos que creemos compatibles y otras relaciones, tomaremos también para este estudio, una al lado de la otra, a las Artes Audiovisuales. Ambas, por ejemplo, en sus formas más convencionales se nutren de la escritura de un texto dramático que luego es traducido por un director e interpretado por actores. Debido a diferencias en sus formas de presentación, los textos (el guion y la obra dramática) adquieren distintas convenciones que devienen en formatos. Comparten con la literatura (y otras formas de escritura) una serie de rituales y herramientas que constituyen la labor del escritor. Sin embargo, guionistas y dramaturgos tienen un punto en común fundamental, ya ampliamente demostrado por distintas corrientes poéticas y artísticas: diferente de lo que sucede en la literatura, la escritura previa de un texto por un guionista o dramaturgo no es indispensable para la realización de una obra audiovisual o escénica.

Una perspectiva que es utilizada por distintos teóricos compara en su utilidad los textos de guionistas y dramaturgos con manuales de instrucciones para la realización de sus respectivas películas u obras de teatro. A partir de esto, tendremos en cuenta uno de los primeros factores dramáticos que atraviesa la vida de ese texto: su interlocución. ¿Quién va a leer este guion o esta obra? Los actores y actrices que lo van a interpretar, los productores que van a capitalizar los derechos, un director que va a encabezar su realización, un lector casual que va a disfrutarlo o un docente que va a evaluarlo.

El otro factor de drama en el que nos podemos detener es el viaje del texto hacia la puesta. Las decisiones, censuras, tergiversaciones, adiciones, relecturas, ya sea de forma activa o pasiva por ese autor inicial o esos otros que intervienen y participan. ¿A quién le pertenece la obra? La *autoría/autoridad* sobre el material escrito es una gran fuente de conflictos.

Aun así, la escritura no está poblada de retos y obstáculos solo frente a la mirada ajena. Ya en la concepción, el escritor se enfrenta (en similar manera que los personajes que habitan su escritura) con conflictos internos. Páginas en blanco, contradicciones éticas, lugares comunes, reincidencias, sobreexigencias, faltas de materia prima, temáticas personales no saldadas, *impasses*, etc. Por eso, la experiencia de la escritura es rica para ser explorada más allá de los intercambios dentro de distintos campos culturales y entre ellos.

Una escena que nos habilita a pensar los conflictos que puedan aparecer en la actividad de la escritura se la pedimos prestada a Stephen King de su libro *Mientras escribo* (2016). El escritor estadounidense comienza un capítulo hablando sobre un tío suyo que tenía una pesadísima caja de herramientas. Una vez, cuenta, de chiquito, Stephen acompañó a su tío Oren a resolver una simple tarea doméstica, arreglar un mosquitero. Haciendo el rol de ayudante, el pequeño vio cómo el tío cargaba trabajosamente la pesada caja para luego no utilizar más que un solo destornillador. Esto provocó una inmediata duda existencial: ¿para qué cargar toda la caja? La respuesta del tío Oren fue: “Siempre es mejor llevar todas las herramientas, porque corres el riesgo de encontrarte con algo que no esperabas y dejar a medias la faena”.

Stephen King utiliza la escena de su tío como ilustración de las *herramientas del escritor* utilizadas a la hora de resolver la tarea de la escritura y recomienda: “Fabricarse una caja de herramientas, y luego muscularse para poder llevarla” (King, 2016).

La figura de la *caja de herramientas* nos sirve para pensar la escritura también como oficio, en el que se construye y se arregla. Aunque esto podría también habilitar una mirada “menos problematizante” sobre la escritura. Aun así, nos habilita preguntas sobre esas *herramientas*. Primero, sobre si existen. ¿Cuáles son? ¿Cuáles sirven para escritores, cuáles para dramaturgos y cuáles para guionistas? Si son las mismas. Si son adquiribles, transmisibles, perfeccionables, perecederas, polifuncionales, etc.

La presentación de estas dos escenas nos prepara para llegar al centro de la investigación: *las pedagogías. A priori*, para pensarlas como una capa más donde anticipamos conflictos.

Ya sea en instituciones académicas de rígidas estructuras verticalistas y esquemáticas curriculares, hasta en grupos y talleres informales, la práctica docente aplicada a disciplinas artísticas tiene problemas más allá de la pedagogía más general.

A las tensiones que ya existen en las relaciones de poder que suceden en cualquier espacio pedagógico se le suman las disputas por la legitimidad de ciertas convenciones institucionales, el problema del lenguaje, el problema del juicio estético, entre muchos otros.

Los espacios de aprendizaje son campos de cooperación e intercambio, pero lógicamente, también están habitados por tensiones. En la misma sintonía, podemos aventurar una analogía entre el espacio pedagógico y los mundos ficcionales con los que se trabaja en la enseñanza artística; también entre alumno y protagonista. Incluso entre docente y mentor (o protagonista según el caso). Pero ¿se puede trazar una línea clara que divida persona de personaje? ¿Qué beneficios nos puede aportar este paralelismo?

Clara Charrúa, guionista y docente de un taller, entrevistada dentro de esta investigación, cuenta un intercambio con una alumna de doce años en el que encontró un problema en la intersección de los límites de la voz del docente y del alumno. En un material presentado con consigna libre, esta alumna entregó un guion de cortometraje con una peculiaridad: en cierta escena, a mitad del texto, un personaje (la madre de la protagonista) fallece. La devolución de Clara a su alumna le sugería que, en las escenas posteriores, algo de este evento demuestre efecto. “Me quedé con ganas de saber qué le pasa al personaje con esta situación”.

La alumna ante esta devolución demostró resistencia: “¿Por qué tiene que haber un efecto?”. Clara respondió a esto ofreciendo la herramienta de *estrategia emocional* con la

que guionistas gestionan la expectativa de las audiencias y dándole a conocer su mirada personal: “Yo me quedé con ganas...”.

La interacción se volvió anécdota porque Clara cuenta que esa alumna luego no volvió al taller. Algo del orden de lo irresuelto quedó flotando en su experiencia como docente. Sin dejar siquiera la certeza de que esta devolución fue la causa de la deserción.

En la búsqueda por la trasmisión y el desarrollo de su alumna, Clara encontró una tensión entre generar un espacio de seguridad y confianza, y plantear un desafío. La contradicción como motor de transformación que está presente en los textos de Egri (1947) sobre *carácter* quizás permita interpretar algo de la escena ficcional de su alumna, algo de su posible conflicto en la escritura y, también, claro, algo sobre la intervención de Clara.

Entonces, habiendo formulado preguntas que son ajenas al orden del vínculo docente-alumno y a los dispositivos pedagógicos, podemos ahora indagar sobre las pedagogías. De esta forma quizás logremos evadir levemente la tendencia gravitacional que existe y nos empuja a preguntarnos sobre la educación de los educadores, que tal vez nos limita, y pensar en los límites de esas pedagogías más allá de ese punto. Aunque, por otro lado, no deja de ser de lo más relevante a indagar.

También nos vamos a preguntar sobre la particularidad en la enseñanza del arte y sus mecanismos de actualización. ¿Cómo proponer una consigna en un campo donde se valora el incumplimiento de ciertas consignas? Y esto se vuelve aún más complejo cuando se piensa en la voz autoral, ¿es posible aprender arte con otro sin perder algo de la voz autoral propia? ¿Es posible enseñar arte sin impregnar al otro de la voz propia?

La escena de Clara nos permite incluir una última nueva capa de conflictos a las que ya veníamos abordando para poder problematizar, teniendo en cuenta estas distintas (aunque muy relacionadas) aristas.

¿Puede un docente hablar del drama escrito por un alumno solo entendido a través de los conflictos que encarnan sus personajes en la ficción? ¿Los guiones escritos en espacios pedagógicos pueden o deben cumplir con las mismas reglas que los que están implicados en otro nivel de interlocución? ¿Se puede pensar en una *caja de herramientas* docente de la misma manera que con la escritura? ¿Son las mismas herramientas?

Mediante el cruzamiento de las experiencias de distintos docentes, dramaturgos y guionistas nos aproximamos a distintas formas de encarar estos cuestionamientos. De esa forma se arma un breve mapa provisorio y parcial de pedagogías de la escritura dramática, en el que indagamos sobre distintos mecanismos de resolución de conflictos durante la producción, el intercambio y la transmisión de la escritura dramática en espacios de enseñanza y aprendizaje.

¿SE PUEDE ENSEÑAR A ESCRIBIR?

En el marco de las entrevistas, se dejó para el final esta pregunta. En todos los casos, no era un devenir orgánico de las temáticas que asomaban. Durante estas largas conversaciones se venían ensayando reflexiones sobre la labor del maestro y las condiciones propicias en un espacio de enseñanza para luego, en el cierre, cuestionar si todo eso “es posible”. Es pertinente mencionar la cita más frecuente sobre *El maestro ignorante*, de Rancière (2013), en la que habla de que la necesidad de explicación está más en el maestro que en el alumno.

La respuesta generalizada a si se puede enseñar a escribir fue un contundente “Sí”, aunque seguido consistentemente por un “pero”. Entonces, ¿qué beneficios aporta el cuestionamiento sobre esta pedagogía? ¿Qué nos devela ese consistente “sí, pero...”?

Meirieu (2003) baila entre dos extremos pedagógicos buscando una posible tercera opción. Nos invita a “escapar de la abstención pedagógica y la fabricación del alumno”, y en cambio

propone “construir un sujeto en el mundo”. Con estas limitadas categorías podemos traducir muchas de las respuestas que aparecieron en la conclusión de las entrevistas.

German Loza responde: “A veces ya se viene con esas herramientas y el espacio pedagógico ayuda a bajarlas a tierra. El docente formatea”; Clara Charrúa señala que “se pueden dar cuestiones técnicas y orientar”; Vanesa Pagani confirma: “Se puede enseñar a escribir dramas, siempre y cuando se dé lugar a lo escurridizo”. Lucas Ranzani toma como objetivo de la enseñanza: “Generar la intriga, la rutina, el deseo. Y también las herramientas. Más que enseñar a escribir, se enseña a tener ganas”. Alejandro Turner complementa: “No perder el placer de la escritura en contextos no placenteros”. Miguel Pérez dice que “no hay métodos válidos” y, finalmente, Kartun responde: “Es fácil enseñar a escribir de una forma. Lo difícil es enseñar a escribir de cualquier forma”.

En un lugar más cercano al “no”, George Steiner dice: “Hay ‘técnica’ en las artes, sin embargo, hay una diferencia. Lo ‘tecnológico’, en su sentido más amplio, no está abierto al espontáneo desacuerdo y a la refutación como en una proposición filosófica o moral”. Y luego expande:

Los criterios mensurables, “examinables”, de una obra artística o musical no se corresponden, o lo hacen solo en el sentido más superficial, con los de la escritura. Las clases de escritura creativa, por muy honradas que sean, constituyen un alivio de la soledad, una oportunidad de oírse a uno mismo en otras voces. Se pueden enseñar tácticas de posible publicación, una introducción en el mercado (Steiner, 2005).

Tali Goldman, sobre la Maestría de Escritura Creativa, comenta sobre este asunto que, más que ayudarla a escribir, la ayudó a leer (Racciatti, 2022).

María Aparecida de Souza realizó, para su doctorado, una investigación titulada *Dramaturgia de la Polifonía. Un estudio sobre las prácticas de la enseñanza y aprendizaje de las escrituras dramáticas en el Obrador Internacional de la Sala Beckett de Barcelona*, otro

antecedente valioso para esta investigación. Tomamos de su introducción un fragmento donde compone las bases de la metodología que emplea, apostando a la “reconstrucción de significados”, al uso de un “lenguaje metafórico”, a la utilización de un “procedimiento inductivo” y de una “orientación concretizadora, flexible y desestructurada” (de Souza, 2015).

De la entrevista por Racciatti antes mencionada, podemos también aportar otros testimonios que provienen de otros campos culturales, por ejemplo, el de Vitagliano:

Si nos referimos al aprendizaje de técnicas para escribir un guion no hay dudas de que esos procedimientos se pueden enseñar. Lo que no implica que después se pueda escribir Citizen Kane, pero sin duda esas herramientas serán suficientes para realizar el guion de una serie, de programas televisivos y de documentales efectivos.

Sigue: las carreras donde se enseña la escritura “ofrecen el estudio de técnicas, fomentan la disciplina en el trabajo, e invitan a la reflexión. Indudablemente eso es positivo para quienes se interesen en escribir, pero no garantiza que ese escribir sea literatura” (Racciatti, 2022).

Quizás en la pregunta por la posibilidad de la enseñanza esté escondido algún fundamento, que distinga distintas pedagogías. Seguramente haya más para escarbar en la experiencia, en sus praxis, en su relación con el contexto, el campo y su tiempo. Pondremos el ojo en las capas de sentido que se desocultan donde aparecen tensiones y conflictos por fuera de la ficción. Y también, nos detendremos en el lenguaje empleado por los entrevistados. La suma de todas estas aproximaciones a este titánico universo nos permitirá lograr eso: aproximarnos a pensar cómo se enseña a escribir dramas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

de Souza, M. A. (2015). *Dramaturgia de la Polifonía. Un estudio sobre las prácticas de la enseñanza y aprendizaje de las escrituras dramáticas en el Obrador Internacional de la Sala Beckett de Barcelona*. [Tesis de Doctorado en Lengua y Literatura Catalana y Estudios Teatrales, Universidad Autónoma de Barcelona].

Egri, L. (1947). *Cómo escribir un drama*. Bell.

Grinstein, J. (2021). *Los conflictos de enseñar conflicto. Una aproximación a las pedagogías de la escritura dramática*. [Tesis de Licenciatura en Artes Audiovisuales, Universidad Nacional de las Artes] <https://audiovisualesuna.ar/wp-content/uploads/2023/09/Javier-Grinstein.-Los-conflictos-de-ensenar-conflicto-Javier-Grinstein.pdf>

King, S. (2016). *Mientras escribo*. Debolsillo.

Meirieu, P. (2003). *Frankenstein Educador*. Alertes.

Racciatti, E. (13 de febrero de 2022). *Crece el debate: ¿Se puede enseñar a escribir?* Télam. <https://www.telam.com.ar/notas/202202/583484-escritura-creativa.html>

Rancière, J. (2003). *El maestro ignorante*. Octaedro.

Steiner, G. (2005). *Lecciones de los maestros*. Fondo de la Cultura Económica/Siruela.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.2: VALIDACIONES EMANCIPATORIAS PARA NUEVAS CIUDADANÍAS: PEDAGOGÍAS E INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

Un dispositivo de análisis didáctico para la comprensión de las clases de artes

Diego Hartzstein (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Este artículo presenta un dispositivo de análisis didáctico para el análisis de clases de artes, construido a partir de estrategias de tipo representativas, que permitieron captar los sentidos que adquieren situaciones de clases de artes vividas por estudiantes de las distintas carreras de Profesorado de Artes de la Universidad Nacional de las Artes. El material recogido constituye el corpus documental de una investigación en curso, en el marco del programa Proyectos de Investigación en Arte, Ciencia y Tecnología (PIACyT), de la Universidad Nacional de las Artes.

Sobre la base de considerar a las situaciones de clases como ambientes complejos, insertos en determinados contextos institucionales y sociales, en las cuales se producen múltiples interrelaciones, el dispositivo se orienta a posibilitar la indagación desde una perspectiva cualitativa y comprensiva de las características particulares y de los distintos sentidos subyacentes, manifiestos y no manifiestos, que adquieren tales situaciones para los participantes.

Este dispositivo toma como referencia bases metodológicas propuestas por Gloria Edelstein, referidas a la reconstrucción desde la memoria de situaciones de clase vividas. A partir de estrategias de carácter representativo y simbólico, se busca capturar los sentidos con los

que la situación quedó inscripta en los relatores y las relatoras. Esta reconstrucción y representación simbólica de las situaciones de clase posibilita el análisis y la comprensión de la complejidad de las clases, la identificación de la diversidad de situaciones de clases de artes; y, también, la reflexión respecto de las propias implicaciones de los/las estudiantes del Profesorado de Artes.

Palabras clave: Educación artística; Clases de artes; Paradigma ecológico, Sentidos y significados; Dispositivo de análisis.

Introducción

Este artículo presenta un dispositivo de análisis didáctico, utilizado en la realización de una investigación referida a un análisis comprensivo de relatos de situaciones de clases vividas y narradas por estudiantes de las carreras de Profesorado de Artes de la Universidad Nacional de las Artes, en el marco de los Proyectos PIACyT del Programa de Incentivos.

Este dispositivo se orienta a que los/las estudiantes puedan plasmar, en forma representativa, escenas vividas en clases de artes, que tengan particular resonancia en su biografía escolar. En estas escenas, reconstruidas desde la memoria, más que el relato descriptivo de los eventos objetivos y manifiestos de la clase, se busca capturar aquellos “sentidos” que la situación dejó inscripta en la memoria de los relatores, siendo estos los que tiñen la relación cognitiva con el conocimiento artes, para, de esta manera, poder avanzar en la comprensión de los vínculos profundos, no siempre conscientes, que se establecen en la relación de la tríada docentes-estudiantes-conocimiento artes, en sus múltiples facetas.

Diana Mazza recupera conceptos de Luria por los que distingue a su vez los conceptos de significado y de sentido. “Significado” hace referencia al sistema de relaciones construidas

social e históricamente, asociadas objetivamente a las palabras. En cambio, “sentido” es una aportación individual de aspectos subjetivos en correspondencia con el momento y la situación. “[...] el sentido es en esencia situacional y subjetivo. Su captación de alguna manera supone en los hablantes la capacidad de incluir el significado de las palabras en un complejo conjunto de datos no lingüísticos que las redefinen” (Mazza, 2014b, p. 9).

Para esta tarea se diseñó un dispositivo que propiciara obtener relatos de clases vividas, a partir de una reconstrucción desde la memoria, y que fueran expresados en forma representativa con distintos componentes —dibujo, palabras, frases cortas, título de la escena y relatos cortos— presentando la escena y el nudo percibido de la situación. A partir de esos elementos, los relatores y las relatoras transmiten las improntas que quedaron grabadas en su memoria, respecto de la situación vivida.

Los relatos no constituyen la descripción objetiva de las clases reales, sino que son la situación percibida e interpretada por el relator o la relatora. De la misma manera, el conflicto o los conflictos que aparecen en el relato no son necesariamente los conflictos reales, sino que constituyen la realidad subjetiva y percibida por el relator o la relatora. Así, a través de esos componentes de tipo representativo, es posible captar los sentidos que se le otorgan a la situación relatada, siendo este un indicio de la perspectiva desde la cual el/la futuro/a docente interpreta las situaciones de clase.

Por una parte, el análisis de la multiplicidad de relatos de situaciones de clases, referidas a distintas artes, en diferentes niveles y contextos educativos, posibilita la identificación de aspectos y características propias de las dinámicas y de los procesos de interacción que ocurren en las clases de artes, y también permite identificar ciertas recurrencias según artes y niveles o contextos educativos.

Por otra parte, entendiendo que la tarea del docente refiere a la gestión académica de la clase y a la gestión de la vida social y afectiva de la clase, el análisis reflexivo de estos relatos

y de los sentidos capturados en ellos posibilita que los futuros y las futuras docentes avancen en la comprensión de la complejidad de las clases y en el análisis de las propias implicaciones, motores de las interpretaciones que realizan en la inmediatez del devenir de las clases.

LA COMPLEJIDAD DE LAS CLASES Y LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS

Este dispositivo se fundamenta en las consideraciones de las clases como situaciones singulares y complejas, inscriptas en un contexto institucional y social, que constituyen ambientes o ecosistemas particulares donde ocurren múltiples procesos e interacciones.

En las últimas décadas surge una línea de investigación referida al análisis del currículum vivido en las situaciones de clase, siendo este el contexto donde los estudiantes encuentran eventos curriculares en los que deben actuar con respecto al contenido (Doyle, 1995).

Estos ambientes se constituyen en exigencias que el profesorado debe atender y a las que debe adaptarse para coordinar las situaciones de clase. Es a partir de esas situaciones y de las interrelaciones que ocurren en ese ambiente de clase que los y las estudiantes toman contacto con el currículum y otorgan significatividad a los aprendizajes.

Gimeno Sacristán destaca las características complejas y de impredecibilidad de las situaciones en clases. Estas requieren de la acción docente desde la inmediatez, sin posibilidad de un control técnico riguroso, y que ocurre desde la “negociación”, con un alto nivel de implicación personal, “creando un entramado psicológico fuerte en el que todos quedan implicados” (Gimeno Sacristán, 1991).

Alicia Camilloni señala que esta perspectiva toma como referencia los análisis etnográficos y de carácter interpretativo, donde el centro de interés lo constituye la vida en la escuela y en las aulas. Se introducen, en el campo pedagógico, la perspectiva antropológica, la sociología comprensiva, el análisis del interaccionismo simbólico y la sociolingüística, destacando el

carácter cualitativo, la atención a las dimensiones subjetivas, culturales, políticas y sociales que constituyen la trama no visible de la educación. Menciona los análisis de Jackson, de tipo etnográfico, los estudios de S. Delamont referidos al interaccionismo simbólico, en torno a conceptos como poder, negociación, control, código, reglas y marcos, para caracterizar las dimensiones manifiestas y ocultas de los procesos de interacción en el aula. También menciona los estudios de V. Edwards, quien analiza los procesos de circulación y existencia material del conocimiento, destacando las formas en las que es presentado y transmitido por el maestro y cómo los alumnos participan en la construcción del mismo (Camilloni, 2008).

También señala otros aportes importantes, que son los numerosos enfoques centrados en lo grupal, que destacan el carácter social del aprendizaje producto del intercambio grupal e interpretan el dinamismo y el funcionamiento grupal como reflejo de lo institucional y de lo social.

Se incorpora, de este modo, una serie de aspectos al análisis de las estructuras visibles y latentes de las clases: la estructura de comunicación y de roles psicosociales, la dinámica grupal, la historia, los conflictos y resistencias, las fantasías e imágenes, la relación con la tarea (Camilloni, 2008, p. 108).

Walter Doyle emprende una línea de investigación desde el paradigma ecológico, adoptando una visión social e interactiva; presentando el concepto de “tarea”, la cual organiza las formas de actuación y relación de docentes y estudiantes en la clase, y de esta manera organiza la cognición de los y las estudiantes. Los y las estudiantes aprenden la información y los procesos que utilizan para realizar las tareas que encuentran (Doyle, 1995). De esta manera la tarea refiere a la estructura académica y a la estructura social de las clases, la tarea de gestión del profesor o de la profesora, los procesos de negociación y las formas de mediación del currículo.

A. Pérez Gómez destaca el carácter social de la vida en las aulas, señalando que:

El docente y el estudiante son procesadores activos de información y conocimiento, no solo como individuos particulares, sino como miembros de una institución que tiene una intencionalidad y una organización que crea un clima de intercambio, genera roles y patrones de conducta individual, grupal y colectiva, desarrollando una cultura particular (Pérez Gómez en Sanjurjo y Rodríguez, 2005, p. 153).

Ese contexto transmite a la clase sus códigos, formas, significaciones y valoraciones. De esta manera, en las clases se pueden identificar aspectos propios y particulares de los individuos que participan, surgidos de sus historias de vida y de su personalidad en singular, y también aspectos propios de la institución —su cultura, sus dinámicas, su funcionamiento— y del contexto social en el que está inserta la institución, convirtiéndose en portadores de aquellos significados.

Cada situación de clase se constituye en un ambiente singular, en el que los actores y las actoras desarrollan formas de pensamiento y de actuación, amalgamando significados y sentidos particulares, grupales e institucionales. Así, es importante destacar que las clases constituyen situaciones en las que, a partir de las múltiples interacciones, docentes y estudiantes interpretan los múltiples eventos y construyen sentidos que atraviesan la vida del currículum.

Con referencia a la comprensión de la complejidad y de los distintos significados que atraviesan y circulan en las clases, Marta Souto propone un análisis desde un enfoque multirreferenciado, considerando los polos instrumental, psíquico y social. El Polo de lo Instrumental (o polo de lo técnico, de lo disciplinar, referido a la circulación del conocimiento) resulta significado y atravesado por aspectos provenientes de los Polos de lo Social y de lo Psíquico.

Como acto social, el acto pedagógico “surge en y para una sociedad”. Su estructura refleja la estructura social en la cual se inscribe. El poder social rige el poder pedagógico e impregna de significado lo educativo. Como acto psíquico, el mismo está impregnado de las significaciones psíquicas y afectivas, representaciones y deseos tanto de quienes aprenden como de quien enseña, que opera desde el nivel de lo latente. “Dos polos ocultos, lo social y lo inconsciente, dos polos distintos pero complementarios, dos motores: el deseo inconsciente y la lucha por el poder, que energizan el devenir del acto pedagógico” (Souto, 1993, p. 43). De esta manera, la dimensión técnica está en conexión con lo social y con lo psíquico, haciendo eco y resonancia a los significados que circulan en las prácticas de la enseñanza (Souto, 1993).

María Rosa Marchena Gómez, al analizar las clases y sus dinámicas, menciona que la tarea docente refiere a la gestión de la clase tanto del ambiente como de las tareas de enseñanza, entendiéndolas como dos facetas interrelacionadas. En esa conjunción se intercambian significados y se produce una interrelación docente-estudiante de tipo cognitivo-social y afectivo (Marchena Gómez, 2011).

En sus escritos, Diana Mazza destaca los distintos vínculos de tipo emocional —en gran medida de tipo inconscientes— que se producen en la relación intersubjetiva en las situaciones de clases, en torno al conocimiento. Desde ese enfoque, Mazza recupera las distintas conceptualizaciones de Sigmund Freud, Melanie Klein y Walter Bion para analizar las características de esos vínculos intersubjetivos. Destaca que los vínculos de conocimiento nunca son del todo objetivos, sino que se encuentran atravesados y significados por los distintos niveles de implicación personal (Mazza, 2014b).

EL ANÁLISIS DIDÁCTICO Y LA FORMACIÓN DOCENTE

Respecto de antecedentes metodológicos, este dispositivo se orienta a la comprensión, desde una perspectiva de análisis cualitativo y comprensivo, de los procesos y los sentidos

particulares que aparecen como destacables en las particularidades de las clases de artes. Elliot Eisner (1998) señala que la investigación cualitativa intenta percibir las cualidades, no solo las visibles directamente, sino también las que se experimentan a través de los sentidos.

Como referencias para esta propuesta, es de destacar el estudio desarrollado por Andrea Alliaud, en el que analiza las biografías escolares de los residentes próximos a concluir sus estudios de magisterio (Alliaud, 2002). Gloria Edelstein (2011) propone el análisis didáctico de las prácticas de la enseñanza y el trabajo de reflexión a través de la reconstrucción desde la memoria, considerando una perspectiva de análisis cualitativo, de carácter comprensivo e interpretativo. En artículos anteriores, Edelstein destaca la importancia de la tarea de análisis didáctico, a partir de la reflexión como reconstrucción crítica de la experiencia vivida. En esos análisis busca encontrar las secuencias y estructuras de la clase, buscando captar los sentidos de esos momentos (Edelstein, 2000). Castellá, Comelles, Cros y Vilá (2007) realizan un pormenorizado análisis de las estrategias comunicativas de los docentes bien valorados, que impactan tanto en la vida social del aula como también en la construcción del conocimiento.

Por su parte, Diana Mazza hace referencia, en diferentes artículos, al Enfoque Clínico como un modo de análisis para la comprensión de los sentidos que adquieren los distintos aspectos de la clase, a partir de las interrelaciones y los vínculos entre sus participantes, considerando aspectos subyacentes o no manifiestos directamente (Mazza, 2014b).

LOS CONFLICTOS EN LAS CLASES

Marta Souto señala que su perspectiva de análisis didáctico “incorpora al conflicto como motor de los fenómenos y procesos de transformación y autoorganización, y como herramienta de análisis y conocimiento de lo grupal” (Souto, 1993, p. 38). Conflictos que

atravesan las distintas articulaciones en las relaciones docente-estudiantes-conocimiento artístico.

Los análisis de los conflictos que se presentan en las clases de artes, tanto en forma manifiesta como no manifiestas directamente, constituyen buenas ventanas o puertas de entrada para la comprensión de los múltiples procesos que ocurren en ellas. De esta manera, resulta una importante oportunidad para desentrañar los sentidos que los participantes encuentran en las situaciones de clase.

LA SINGULARIDAD DE LAS CLASES DE ARTES

Las clases de artes conforman un campo de estudio específico, dada la complejidad del objeto de enseñanza y la singularidad de las relaciones que se establecen, marcadas por las características particulares de las interrelaciones respecto a expectativas, representaciones y significaciones referidas a las concepciones artísticas y a los desempeños sociales y profesionales en las prácticas artísticas.

Las artes constituyen un objeto complejo, que determina lógicas propias de enseñanza y de aprendizaje, donde se funden las tensiones entre lo conceptual, lo sensorial y lo perceptivo, lo motriz y lo técnico, lo racional, lo volitivo y lo afectivo, lo singular y lo social, lo histórico y preexistente y lo innovador y original. Aprender artes demanda al individuo poner en juego no solo múltiples dimensiones de relación epistémica, conceptual, racional, sensorial y técnico-motriz, sino también aquellas que involucran fuertemente las dimensiones afectivas y emocionales de la cognición y de las particulares relaciones y vinculación que se producen de forma personal con el objeto de aprendizaje, entre estudiantes y docentes, entre pares, con la situación de aprendizaje. Estos aspectos movilizan, en forma intensa y constante, dimensiones preconscientes o inconscientes referidas al deseo y al miedo, el autoconcepto y a la autovaloración (Hartzstein, 2002).

EL DISPOSITIVO Y SU INSTRUMENTACIÓN

Las clases de artes son ambientes o ecosistemas particulares y complejos, donde ocurren múltiples y simultáneos procesos en los que la circulación del conocimiento y las interacciones de carácter cognitivo entre docentes y estudiantes se encuentran atravesadas por aspectos de tipo social (relativos a la articulación del poder en las clases) y aspectos de tipo afectivo (relativos a la articulación de la emocionalidad en las clases), que otorgan sentido a los vínculos y a las interacciones en las clases.

Con este dispositivo, se busca generar un instrumento que permita captar la complejidad de las situaciones de clases y los significados que quedaron inscriptos en los y las estudiantes de profesorado a partir de las experiencias de clases de artes vividas, para, de esta manera, colaborar con la formación docente, posibilitando un análisis reflexivo de esas situaciones y de sus particulares características.

Para la comprensión de las características profundas y de los sentidos que circulan y se intercambian en ellas, se requiere de dispositivos que habiliten un tipo de análisis específico, que permitan captar y comprender la singularidad de los procesos de carácter social y afectivo que se articulan con la circulación del conocimiento artes, atendiendo a sus características propias.

El dispositivo de análisis didáctico que se propone se construye a partir de principios y experiencias realizadas con Gloria Edelstein, de análisis didáctico desde la reflexión sobre la propia experiencia, la propia biografía escolar.

Se propone un dispositivo que promueva la recuperación de situaciones de clases vividas en la biografía educativa, que tengan una particular impronta y que aparezcan en forma espontánea, relacionadas con un título con cierto grado ambigüedad. A partir de esa recuperación desde la memoria, se propone una reconstrucción o referencia de la situación con distintos elementos de carácter representativos. Con estos elementos representativos

se busca captar la impronta que quedó inscripta respecto de la situación vivida y así poner de manifiesto los sentidos subyacentes que pudieran presentar la situación relatada, sin que estos estén mediados o filtrados por un pensamiento racional, que ajuste el relato a una pretendida corrección didáctica.

Específicamente, el dispositivo se constituye en lo siguiente:

- Solicitar a los participantes que se conecten desde la memoria con una situación de clases de artes, la primera que asocien a una pauta en particular. Es importante que esta pauta sea lo suficientemente amplia, de modo que permita la libre asociación de los y las participantes, y que no dirija el pensamiento a una situación predeterminada.
- A partir de ese recuerdo, se les solicita que traten de plasmar la imagen de la situación recordada a través de un dibujo esquemático, a mano alzada, sin detenerse en la calidad del dibujo.
- Sobre ese dibujo se solicita, en un primer momento, que anoten cinco palabras sueltas que puedan asociar con esa situación y luego se les piden cinco frases cortas que asocien con esa situación.
- A continuación, se les pide que realicen un pequeño relato de aproximadamente diez o doce líneas, que pueda referir los aspectos más relevantes de la situación.
- Por último, se les solicita que, a partir de la observación del propio dibujo, de las palabras, de las frases y del relato corto, agreguen un pequeño título de la situación, cual se tratara del título de una pequeña obra de teatro.

Finalizada esta primera parte, que hace a los aspectos de tipo más simbólico, el dispositivo se completa con una entrevista por otros participantes, que ahondan en los aspectos más concretos de la situación y del proceso. Con esa información, entonces, se puede construir lo que se denomina un relato ampliado, para diferenciarlo del primer relato corto.

Este dispositivo ha posibilitado que los relatores y las relatoras se conecten primeramente con la impronta que quedó inscripta en la memoria, en forma más directa y evitando el filtro de la racionalidad. Los relatos no constituyen una descripción objetiva de una clase, sino que hacen referencia a la situación que quedó inscripta en la memoria, vinculada con lo que el relator o la relatora percibe a partir del filtro de la subjetividad e interpreta respecto de la situación recordada. Ponen en evidencia aquello que se percibe, como los sentidos y los aspectos significativos y potentes de la situación, siendo un insumo para la reflexión compartida con el relator o la relatora.

En las instancias realizadas con los y las estudiantes, la actividad se centró en relatos referidos a situaciones donde ocurriera un “conflicto” en clases de artes, sin especificar ni predeterminedar las categorías o los conceptos de conflictos.

En esta etapa se puso el foco en los conflictos, dado que estos son buenas ventanas para captar la complejidad de los procesos que se entrelazan en las situaciones de clases. Las situaciones vividas, percibidas como situaciones de conflicto, resultan altamente significativas y son representativas del entrecruzamiento de fuerzas y tensiones.

Por otra parte, los conflictos que atraviesan el relato narrado no son necesariamente los conflictos reales, sino la percepción subjetiva del relator o la relatora, referida al nudo de la situación compleja. De esta manera se constituyen en un insumo muy importante para el análisis y reflexión de los y las estudiantes, respecto de sus biografías escolares, referidas a la educación artística y a sus propias implicaciones sobre esos aspectos.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Este dispositivo se trabajó con doce cohortes de estudiantes del Profesorado de Artes en las distintas artes del Área Transdepartamental de Formación Docente y se obtuvieron

reconstrucciones, desde la memoria, de situaciones de clase de artes vividas como estudiantes, que fueron percibidas como situaciones de conflicto, a los efectos de poder capturar los sentidos que revisten la complejidad y los múltiples procesos de aula y posibilitar su lectura y posterior análisis reflexivo.

Este dispositivo permitió construir, como material de análisis, un corpus muy importante de relatos de clases vividas por los y las estudiantes, relacionadas con clases de diferentes artes, en distintos niveles y contextos educativos, permitiendo observar un panorama de la diversidad de situaciones de clases que hacen al campo de la educación artística.

A su vez, el análisis comparativo de la diversidad de situaciones narradas permitieron observar aspectos, componentes, dinámicas y “argumentos” que presentaban cierta recurrencia y posibilitaron iniciar una primera tipología de clases de artes, según propósitos formativos y conflictos recurrentes. Actualmente se está sistematizando este material por lenguajes y por niveles educativos, para observar las particularidades en esos cortes de análisis.

Como insumo didáctico en la formación de docentes de artes, este dispositivo posibilita el desarrollo de capacidades de análisis de la complejidad propia de las situaciones de las clases de artes. A su vez, ese análisis sobre situaciones de la biografía escolar de los y las estudiantes del Profesorado de Artes posibilitó una reflexión y un análisis de las propias implicaciones, que resultan fuertes estructurantes del desarrollo de su rol docente reflexivo.

Se espera ampliar la utilización de este dispositivo para posibilitar la comprensión de los factores profundos y estructurantes de los roles y los vínculos que se construyen en las situaciones de clase.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alliaud, A. (2002). Los Residentes vuelven a la Escuela. Aportes desde la biografía escolar. En Davini, M. C. (ed.). *De Aprendices a Maestros*. Papers Editores, 39-78.

Camilloni, A. (2008). *El saber didáctico*. Paidós Educador.

Castellá, J., Comelles, S., Cros, A., y Vilá, M. (2007). *Entender(se) en clase*. Graó.

Doyle, W. (1995, agosto) Los procesos del currículum en la enseñanza efectiva y responsable. *Currículum y Reforma Educativa*. IICE Facultad de Filosofía y Letras-UBA. 3-11.

Edelstein, G. (2000). El análisis didáctico de las prácticas de la enseñanza. Una referencia disciplinar para la reflexión crítica. *Revista del IICE, N.º 17*. Miño y Dávila.

Edelstein, G. (2011). *Formar y formarse en la enseñanza*. Paidós.

Eisner, E. (1998). *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Paidós.

Gimeno Sacristán, J. (1991). *El Currículum: una reflexión sobre la práctica*. Morata.

Hartzstein, D. (2002). *Teorías del aprendizaje y objetos epistemológicos en las propuestas de enseñanza*. Presentación en Anales de la II reunión anual de SACCOM.

Loyola, C. y Poliak, N. (2002). El Residente en su laberinto. Un análisis de las interacciones en el campo de la residencia docente. Davini, M. C. (ed.). *De Aprendices a Maestros*. Papers Editores. 121-155.

Mazza, D. (2014a). El sentido de la enseñanza (partes I y II). Una mirada sobre lo que sucede dentro de las aulas. *Revista Noticias*, diciembre.

Mazza, D. (2014b, diciembre). El proceso de construcción de sentido en un enfoque clínico en sentido amplio. *Educación, Lenguaje y Sociedad*, ISSN 1668-4753, Vol. XI, N.º 11. 1-21.

Marchena Gómez, M. R. (2011). *El aula por dentro*. Wolters Kluwer España.

Pérez Gómez, A. I. (1994). La enseñanza para la comprensión. Gimeno Sacristán J. y Pérez Gómez, A. (eds.). *Comprender y transformar la enseñanza*. Morata. 265-333.

Sanjurjo, L. y Rodríguez, X. (2005). *Volver a pensar la clase. Las formas básicas de enseñar*. Homo Sapiens Ediciones.

Souto, M. (1993). *Hacia una didáctica de lo grupal*. Miño y Dávila.

EJE: 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.2. VALIDACIONES EMANCIPATORIAS PARA NUEVAS CIUDADANÍAS: PEDAGOGÍAS E INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

El libro artesanal como objeto artístico

Denise Koziura Trofa (Universidad Nacional de Quilmes - Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: La ponencia propone una reflexión en torno a la idea del libro artesanal como obra de arte, a partir del análisis de estudios concretos. Se tomarán en cuenta las experiencias de las editoriales: *OtrasTintas, Barba de Abejas, Charco y Oficina Perambulante. ¿Por qué deberíamos entender estos libros como piezas de arte? ¿Cómo las actividades de estas editoriales pueden entenderse como acciones artísticas? El análisis será abordado a partir de entrevistas realizadas previamente y de la observación de parte de la producción de estas editoriales. Autores como Ulises Carrión (1975) y Howard Becker (2008), entre otros, nos ayudarán a articular este escrito.

Palabras clave: Libro; Edición artesanal; Arte.

Introducción

En una bolsa hermética, sobre el resto de los libros de mi biblioteca, descansan ejemplares de las editoriales Barba de Abejas, Charco, Oficina Perambulante y *Otras Tintas. Charco es de Berazategui, y las demás nacidas en La Plata. Libros que hablan sobre el libro, pequeñas pilas de papel y cartón, cosidas, abrochadas, tal vez solo apiladas; objetos que encierran los cuestionamientos a su propia existencia: ¿puede un libro ser un objeto artístico? ¿Son los

libros de estas editoriales pequeñas piezas artísticas? ¿Por qué? Puede que estas preguntas sean muy ambiciosas para una sola ponencia, pero buscaremos desandar estos interrogantes.

Para comenzar sería muy apropiado que tratáramos de definir qué es el arte, o más bien, qué entendemos por arte. En este sentido, más que cualidades intrínsecas de las piezas a observar, partiremos de pensar al arte como categoría; entendemos que algo se considera “arte” luego de haber pasado por un proceso de legitimación. Howard Becker (2008) propone que “en principio todo objeto u acción puede legitimarse como arte, pero que en la práctica todo el mundo del arte tiene métodos y reglas que rigen esa legitimación y que, si bien no son unívocos o infalibles, hacen que el éxito de algunos candidatos a la categoría de arte resulte muy probable” (p. 193). Aunque puede parecer una respuesta inacabada, este planteo es muy similar a lo propuesto por Terry Smith al momento de intentar definir qué es el “Arte Contemporáneo”:

es la red institucionalizada a través de la cual el arte de hoy se presenta ante sí y ante los distintos públicos del mundo. Se trata de una subcultura internacional activa, expansionista y proliferante, con sus propios valores y discursos, sus propias redes de comunicación, sus héroes, heroínas y herejes, sus organizaciones profesionales, sus eventos clave, sus encuentros y monumentos, sus mercados y museos [...] en síntesis, sus propias estructuras de permanencia y cambio (2012, p. 299).

En esta línea, esta ponencia busca aportar a la legitimación de estas producciones como objetos artísticos.

LIBRO DE ARTISTA/LIBRO OBJETO

Existe cierto consenso en relación con que los “libros de artistas” forman parte del mundo del arte. Obras creadas por artista plásticos, escultores, fotógrafos, etc., donde “la idea, el contenido, la forma, las texturas se fusiona(n) en el libro para generar una ‘experiencia editorial’” (Marín y Silberleib, 2023, p. 23). Nuestro corpus incluye algunos libros que cumplen con estas características, aunque se orienta particularmente al trabajo del editor artesanal de una manera más amplia: estos libros pueden contener obras de artistas, pero, en tal caso, los consideramos como nuevas obras en sí mismos, donde aparece un nuevo actor/autor: el editor artesanal.

Laura Aluan Canselo, coeditora de Charco, comentaba en 2021 que ellas identificaban a sus libros como “libros objetos”, diferenciándose de los libros de artista, ya que a pesar de las sutilezas sus libros poseen una correlación en la tirada: “Todos se ven, a rasgos generales, iguales, y eso es lo que los diferencia con los libros de artista”.

HABLANDO DE NÚMEROS

Los cuatro proyectos editoriales que conforman el corpus de esta presentación carecen de ISBN en sus publicaciones, y si bien el motivo principal parte de un posicionamiento político ideológico, también es cierto que estos “libros” no cumplirían con los requisitos para ser catalogados bajo este registro: algunos de los volúmenes no poseen sus títulos en la tapa y en otros casos hay obras que infringen los derechos de autor (ya que se publican textos de otros autores —en su mayoría ya fallecidos— sin solicitar el permiso de quienes poseen los derechos patrimoniales sobre la obra). En esta línea, sin embargo, es necesario aclarar que estas editoriales respetan estrictamente los derechos morales de los sujetos, es decir, siempre mencionan quién es el autor del texto que compone su publicación. Propone Eric Schierloh (Koziura, 2019), editor de Barba de Abejas, que la elección de no optar por el ISBN no se relaciona con evitar el pago o un trámite —que es muy sencillo—, sino que “esta

estrategia práctica e identitaria de algunas editoriales artesanales resulta, a un mismo tiempo, gesto, dinámica y cuestionamiento de ciertas normas establecidas. Otros asuntos por analizar en este sentido, con más tiempo y espacio, podrían ser los derechos de autor y el derecho, el *copyright* y el *copyleft*, la democratización del acceso a la cultura, etc.”.

Entre los paratextos de los libros de Barba de Abejas puede leerse “Objeto único impreso en Argentina”, junto con el número del ejemplar y las características de la impresión. Todo esto, muy propio del mundo del arte. En 2021, a partir de un ciclo de entrevistas que realizamos desde *El Sur También Publica* (UNQ), conversamos con Eric sobre sus libros como “obras en colaboración”, en tanto que poseían múltiples autores. Concretamente hablamos sobre un ejemplar que contiene tres conferencias de Herman Melville —autor de *Moby Dick*— recuperadas por Schierloh. En esa instancia, Schierloh (2021) reafirmó el lugar del editor artesanal como un autor más en el marco de la publicación, ya que, entre otras cosas, el editor artesanal le pone el cuerpo a la publicación, lo que significa “perfilar, perforar, coser, pegar, poner bajo peso... lograr que la publicación tenga la forma deseada”. El sello Barba de Abejas, en particular, entiende la circulación de las ideas como una agencia, y en este sentido, sus libros —aunque numerados— no dejan de publicarse. El primer libro de esta editorial aún está disponible, en diez años cuenta con más de seiscientos ejemplares y coexiste con el último que posee apenas unos treinta.

Si bien la importancia de la circulación de las ideas es compartida por todos estos sellos, no todos optan por una cantidad indefinida de publicaciones. Gisela Mardón, de *OtrasTintas, firma acuerdos con los autores que componen su catálogo y en estos define la tirada: generalmente una primera edición de cincuenta ejemplares y una segunda, siempre que el autor esté de acuerdo. Quisiera detenerme en mi experiencia personal con esta editorial, pidiendo las disculpas del caso, pero creo que es muy útil para ilustrar este punto. Este año,

2023, publicamos *Presente 651*⁸⁶, y digo “publicamos” porque, incluso en el acuerdo que firmamos, coincidimos en que debíamos explicitar nuestro carácter de coautoras de este libro: ella del diseño y la maquetación y yo del ensayo fotográfico y del texto. ¿Por qué? Al ver la propuesta de maquetación de Gisela, entendí que, si bien el ensayo fotográfico era de mi autoría, su diseño implicaba la posibilidad de múltiples lecturas de este trabajo, lo cual hacía del libro una nueva obra en sí misma.

Los libros de Charco, por su parte, también juegan con la posibilidad de múltiples lecturas, poniendo en tensión la propia idea de libro y de una lectura secuencial. Dice Ulises Carrión (1975, p. 39), “en el arte viejo todos los libros se leen de la misma manera. En el arte nuevo cada libro requiere una lectura diferente”. Pero las decisiones estéticas no solo acaban en la maquetación, sino que también implican la elección de la tipografía, el tipo de papel y tinta que van a emplearse en la producción. Algo también muy propio del mundo del arte. Pensemos, por ejemplo, en los libros de Oficina Perambulante, creados a partir de pequeñas cajas de cartón y de las significaciones que encierran. En una entrevista del 2019, Carlos Ríos me explicaba que había elaborado un libro llamado *Un relato infantil* a partir del cartón de la Cajita Feliz de McDonald’s, a su vez realizó la distribución de quince libros de pequeño formato en una caja de porotos negros con el lema “listos para disfrutar”. Este autor aprovecha, además, los viajes que realiza, para recolectar cartones de diferentes partes del mundo. “Materiales que hoy forman parte de sus nuevas obras. En este acto, Ríos deja un pedacito de su historia de vida en cada libro. Transformándolos, a partir de su unicidad, en pequeñas obras de arte”. Explicaba Carlos Ríos que sus libros estaban realizados con el cartón americano que encontraba en las calles:

Yo agarro el cartón más fino, que es el cartón americano, ese que se usa, por ejemplo, para las cajas de bombones, la de los kioscos. Esas cajas que son muy

⁸⁶ Esta obra encaja en lo que comúnmente se conoce como “libro de artista”, en esta línea nosotras preferimos llamarlo “libro de artistas”.

*coloridas... y también uso cajas de cereales, uso las cajas del tetrapack de leche...
Queda como la memoria gráfica del diseño de la caja de cereal. Por ejemplo, una
caja de fósforos porque el tamaño del libro es chiquito, también las cajas de
fósforos Patito quedan bien. Yo las guardo y después terminan en un libro...*
(Koziura, 2019).

UNA PIEZA QUE CONDENSA

Que un libro sea artesanal no significa que no cuente con procesos industrializados, al menos de manera parcial. *OtrasTintas realiza algunas de sus impresiones en gráficas y trabaja a partir de los pliegos. Charco utiliza procesos seriados de elaboración al tiempo que aplica técnicas de serigrafía, grabado y entelado, lo mismo que Barba de Abejas, que incluso cuenta con su propia prensa.

Gisela Mardón defiende el estatuto de arte de sus piezas, así como el de muchas otras editoriales artesanales, la editora de *OtrasTintas plantea que sus libros son arte en tanto que buscan generar preguntas, “desafían lo político, lo ideológico y lo hegemónico [...] todo el proceso de decisiones al momento de elaborar un libro son prácticas artísticas”. Explica, además, que “hay poesía que no se repite de un libro a otro”, y que busca insertar el libro de artista, no en las galerías, sino en el circuito editorial. Esto coincide por lo planteado por las editoras de Charco, quienes expresaban su deseo por elaborar “libros populares”, buscando “sacar el aura de obra de arte, en tanto cuestión elitista o de ‘cosa que no se puede tocar’”.

Los proyectos que llegan y son seleccionados pasan “por un atravesar colectivo que es la identidad de Charco”, es decir, al momento de seleccionar los trabajos a publicar las

editoras⁸⁷ no seleccionan proyectos acabados, sino aquellos en los que ellas puedan intervenir e imprimir su sello.

PALABRAS FINALES

El “poner el cuerpo”, es decir, el tipo de proceso de trabajo, es lo que distingue estos libros como objetos artísticos. Los libros de Barba de Abejas, Charco, Oficina Perambulante y *Otras Tintas no son solo vehiculizadores de ideas, medios para “hacer llegar” una obra, sino que, a partir de su trabajo, los libros son obras de arte en sí mismas. Libros que son arte no solo como objetos acabados, sino por todas las acciones que encierran. Libros que son la excusa para el encuentro, que son generadores de otras prácticas, como propone Bourriaud (2009) sobre las obras de arte contemporáneas, más que un objeto acabado, o el fin de un proceso creativo, las obras son una interfaz, un generador de nuevas actividades. Tal vez, entonces, queda para futuros análisis preguntarnos si debemos defender el estatuto de arte de estos objetos, o simplemente entender que nos encontramos frente a editores que ofician de artistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora.

⁸⁷ Laura Aluan Canselo y Eugenia Lenardon.

Carrión, U. (1975). *El arte nuevo de hacer libros*. Disponible en:

https://monoskop.org/images/f/f6/Carrion_Ulises_1975_El_arte_nuevo_de_hacer_libros.pdf

Koziura, D. (2019). *Sobre "Oficina Perambulante": un caso para pensar sobre la autogestión editorial*. I Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos: Universidad Nacional Arturo Jauretche.

Marín, M. y Silberleib, N. (2023). *Libro de artista. Objeto de sí mismo*. Fundación Santander y Banco Hipotecario. Recuperado de:
<https://drive.google.com/file/d/1QDbFvmYUilihS92uNtfxjnqS96K8voO3/view>

Schierloh, E. (2021). *La escritura aumentada*. Canopus.

Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo? Siglo XXI*.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.2: VALIDACIONES EMANCIPATORIAS PARA NUEVAS CIUDADANÍAS: PEDAGOGÍAS E INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

MARRÓN. Mediadoras Artísticas Rioplatenses y evaluación

María Laura Martínez Bigozzi (Universidad de Buenos Aires - Universitat de València)

RESUMEN: “MARRÓN. Mediadoras Artísticas Rioplatenses y evaluación” es un proyecto que pretende investigar acerca de las metodologías y de los instrumentos que los equipos educativos de museos, fundaciones e instituciones que se dedican a la colección, exhibición o conservación de patrimonio en artes en Buenos Aires utilizan para evaluar sus prácticas en la actualidad. El proyecto busca generar instancias de diálogo e intercambio en torno a los modos en los que relevan información acerca de las actividades de mediación, los criterios utilizados para establecer juicios de valor y las decisiones que se derivan de dicho accionar. MARRÓN pretende comprender a su vez el contexto institucional, espacial y temporal en el que se realizan las evaluaciones en mediación, situándose en un contexto sudamericano y subalternizado. Finalmente, busca plasmar los vínculos profesionales y afectivos entre educadoras.

Palabras clave: Mediación; Arte; Evaluación; Educación; Museos.

Introducción

Marrón es el color de lo sucio, del fracaso, pero también de la prueba, de la búsqueda. Marrón es el color que resulta de la mezcla cuando se está buscando otro color. El Río de la Plata es marrón y arrastra tierra de más arriba —de Brasil, Paraguay, Bolivia, Uruguay y Argentina— antes de desembocar en ese “entre medias” con el blanco sexy de Europa, el océano Atlántico.

MARRÓN⁸⁸ pretende investigar acerca de cómo evalúan sus prácticas los equipos educativos de museos de Buenos Aires, entendiendo la evaluación como una instancia de reflexión sobre la distancia entre la planificación —un ideal blanco y ordenado— y el encuentro con los públicos —que implica la mezcla, el intercambio, muchas veces la sorpresa y lo no calculado—. A su vez, lo hace desde una posición doblemente subalternizada, por escribir desde la condición de no-blanca para el sistema de producción de conocimiento mundial, y por investigar y recuperar las voces de las educadoras de museos, históricamente ubicadas por debajo de otros departamentos dentro de la institución. Marrón es también contaminación:

Es ineludible que al cruzar la gran frontera Norte / Sur, todos nosotros, quienes habitamos este lado del mundo, cualquiera sea nuestro linaje propiamente biológico y aunque desempeñemos el papel de blancos en nuestros propios escenarios nacionales, seremos vistos desde una perspectiva biopolítica como no-blancos. El hecho inapelable de que somos percibidos como emanaciones del paisaje geopolítico al que pertenecemos y con referencia a la posición histórica de ese paisaje, alcanza y contamina el quehacer intelectual y la

⁸⁸ El presente artículo es una versión acotada de la tesis final de maestría del Programa Experimental de Mediación y Educación a través del Arte (PERMEA) de la Universidad de Valencia, en la que la autora —bajo el mismo título— desarrolla en mayor extensión la investigación sobre la temática. Para acceder a las entrevistas libres y estructuradas, y a los instrumentos de evaluación relevados, ingresar a https://docs.google.com/document/d/1TMqTn5JFn95NGo81XF3fYAG2DrXnJhUGSpH_aclPDbw/edit?usp=sharing

atribución de valor a nuestra producción académica, y determina una valorización diferencial entre los saberes y producciones intelectuales de los autores del Norte y los del Sur. De esto se deriva, por ejemplo, el hecho de que los primeros son productores o atravesadores-distribuidores de los modelos teóricos que adoptamos y constructores-dueños del gran compendio de conocimiento sobre el mundo (Segato, 2015, p. 275).

Si entendemos lo educativo como esencial para la transformación social, entonces investigar sobre la evaluación en las prácticas educativas en museos de arte se nos plantea como una causa primordial. Este proyecto pretende explorar acerca de las metodologías y los instrumentos que se utilizan en la actualidad en los museos, las fundaciones y los centros de arte de Buenos Aires para entender qué resonancias tienen sus prácticas educativas sobre la comunidad. En este sentido, este tipo de investigación nos obligará a reflexionar sobre el lugar que ocupa la educación a la interna de las instituciones, a la vez que sobre nuestra posición como educadoras e intelectuales clasificadas como no-blancas por nuestra localización en el sistema mundial.

Dentro de los museos, quienes llevan adelante los programas educativos para públicos son las educadoras. Mientras que una artista es considerada una agente productora de cultura, las mediadoras suelen ser relegadas a meras transmisoras o reproductoras de conocimientos producidos por otras. Sin embargo, son ellas quienes se comunican directamente con la comunidad, activan las exposiciones y, en definitiva, producen, junto con los públicos, nuevas capas de conocimiento en torno a un hecho artístico (Oviedo Cueva *et al.*, 2022, p. 267).

No es de nuestro interés trabajar la evaluación entendida como una herramienta para medir el rendimiento institucional general en términos económicos. Nos parece urgente y necesario poner luz sobre la evaluación de las resonancias de las prácticas desarrolladas por las áreas educativas en las comunidades porque de ella dependen las tomas de decisiones y la acción política. Por otro lado —y no menos importante—, creemos que es sumamente

riesgoso confundir la evaluación sobre este tipo de prácticas con la mera rendición de cuentas. Entender la calidad de un museo utilizando indicadores de cantidad, de imagen o de servicio es confundir su función de acceso a la educación y a la cultura con los objetivos de rentabilidad de una empresa. En este sentido, creemos que los relevamientos y los juicios de valor generados desde los equipos educativos promueven lo que Padró (2011) describe, retomando a Mörsch, como “transformar desde dentro”, es decir, repensar las jerarquías, los modos de vinculación y, en definitiva, la posibilidad de generar otra institución desde la que se habita.

Lo que, sin lugar a dudas, no queremos es caer en el problema del “paracaidista”, es decir, de la investigadora que aparece de la nada en el contexto, releva los “objetos preciados” y se retira sin más. Tampoco pretendemos generar, como producto resultante, una serie de lineamientos para evaluar de manera estandarizada, más bien nos gustaría poder propiciar espacios de intercambio de donde surjan ideas o propuestas para enraizar metodologías e instrumentos en cada territorio-institución. Citando a Daniel Suárez y Valeria Metzdorff (2018) y trasladando la problemática del contexto escolar al del museo: “Las experiencias que sostienen y viven los docentes y alumnos tienden a ser fragmentadas, categorizadas y modelizadas a través de patrones de ponderación ajenos a la práctica escolar cotidiana y la enseñanza situada”. En este sentido, lo que pretendemos en esta instancia es conocer y documentar el estado de las cosas en relación con las prácticas de evaluación dentro de los equipos educativos de los museos de la Ciudad de Buenos Aires. Diseñar metodologías e instrumentos específicos para ellos implicaría otros tiempos y esfuerzos, para no caer en el riesgo de la generalización.

Quien escribe este proyecto lo hace desde una trayectoria profesional específica, que durante los últimos cinco años se desarrolló exclusivamente en la escuela primaria y secundaria de la Ciudad de Buenos Aires, pero que con anterioridad transcurrió en museos y fundaciones artísticas por alrededor de ocho años. De ahí, la elección de traer bibliografía

de ambos campos y la aventura de entrelazar pedagogías que parecen separadas, pero que guardan estrechos vínculos, la de la escuela y la del museo (Sánchez de Serdio, 2010). Quizás también por eso tomamos como temática la evaluación educativa, sobre la que se ha escrito, normalizado, documentado y visibilizado en mayor cantidad y desde hace ya muchos años dentro del campo de la escuela⁸⁹ en comparación con el de la educación en museos. Con esto no queremos decir que no existan publicaciones que aborden la temática, sino que las hay, pero en mucha menos cantidad, cuestión que entendemos puede deberse a la subalternización del campo de saber.

Finalmente, ciertas cuestiones de las que críticos y comisarios hablan como si fueran una revelación (el carácter dialógico y construido de conocimiento, el reconocimiento de la crítica y el debate en dicho proceso, el cuestionamiento de las relaciones jerárquicas, etc.) no son nuevas en el campo educativo, sino que forman parte de la reflexión que teóricos, docentes e investigadores llevan a cabo sobre la enseñanza desde hace años, tanto desde la educación en general (Ayuste y otros, 1998; Giroux, 1989, 1997, 2001; Goikoetxea y García, 1997) como desde la educación en relación con el arte en particular (Trend, 1992; Hernández, 2000; Agirre, 2005). De todo ello se deduce una falta de reconocimiento de un campo de saber específico sobre los procesos educativos, paralelo a la invisibilización de los agentes mediadores en los procesos artístico-educativos, como son los educadores o los trabajadores sociales (Sánchez de Serdio, 2010).

Vale aclarar que, al hacer esta comparación, estamos entendiendo la evaluación como aquellos criterios y dispositivos que nos permiten relevar información para reflexionar sobre las prácticas de enseñanza-aprendizaje, para luego poder tomar decisiones a futuro sobre la planificación y la acción educativa (Anijovich y Cappelletti, 2017). No incluimos la curaduría o el diseño y disposición espacial de las exposiciones porque en general se trata de

⁸⁹ Alicia R. W. de Camilloni, Edith Litwin y Susana Celman; Rebeca Anijovich y Graciela Capelletti; Mariano Narodowski, Milagros Nores y Miryan Andrada, por citar algunas autoras que han desarrollado el tema en Argentina.

cuestiones que no responden a la órbita de decisiones de los equipos educativos, si bien entendemos que guardan estrecho vínculo entre ellos. En este mismo sentido, tampoco pretendemos generar una trasposición de conceptos de un campo a otro sin atender a la especificidad del contexto, sino que aspiramos a enriquecer uno con el otro en ese cruce. De la misma manera en que no tenemos intenciones puestas en crear un recetario prescriptivo de buenas prácticas en evaluación, sino más bien en propiciar algo más cercano a unas memorias pedagógicas y narrativas sobre la vida de la evaluación en los museos, una especie de instantánea polifónica y plural (Suárez y Metzdorff, 2018).

Por último, nos parece importante aclarar que durante este trabajo utilizaremos la primera persona del plural y en femenino, porque consideramos que el masculino no es un género neutro y que su utilización perpetúa la opresión de las diversidades. A su vez, esta elección se basa en que el campo de la educación en museos está en su mayoría feminizado. Si bien entendemos que no se trata de una solución perfecta, creemos que sí, de una más inclusiva. A su vez, utilizaremos indistintamente el término educadora y mediadora para referirnos a las trabajadoras de los equipos educativos.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La evaluación es un tema con mucho desarrollo dentro del ámbito de la educación escolar. ¿Lo es también dentro de los equipos de educación de los museos de arte de nuestra ciudad? ¿Cómo evalúan las actividades en ellos? ¿Para qué evalúan? ¿Qué técnicas y procesos utilizan? ¿Las educadoras forman parte de estas instancias? ¿La evaluación es a la interna del equipo, a manera de autoevaluación o reflexión sobre la propia práctica, o se incluye a los públicos? ¿Sobre qué aspectos se evalúa en ese caso?

En esta primera instancia, creemos que el problema de la evaluación, entendida como una reflexión sobre las prácticas educativas de parte de las propias educadoras que las llevan a cabo y dentro del contexto específico de la Ciudad de Buenos Aires, puede llegar a tener

algunas cuestiones que la atraviesen y sobre las que sea importante hacer foco. Una de ellas es el estado de subalternización de los equipos educativos (asignación insuficiente de recursos materiales y humanos, poca o nula participación en la toma de decisiones institucionales), que conlleva a su vez a la precarización del rol (contrataciones con monotributo que se renuevan tras un plazo acotado de tiempo). Otra —y unida a estas dos— es la incipiente atención institucional en la creación de oferta educativa en el área, cuestión que promovería la jerarquización profesional del rol. En los últimos años comenzaron a surgir formaciones en el campo de la mediación, propuestas desde el ámbito universitario y museístico⁹⁰. En efecto, en 2022 la carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires incorporó a su programa una unidad dedicada a la educación en museos y centros culturales⁹¹ dentro de la materia de Didáctica Especial y Prácticas de la Enseñanza de la carrera de Artes, cuyas estudiantes son históricamente las que desempeñan tareas de enseñanza en este tipo de instituciones.

Por todo esto, consideramos que esta investigación no será un proceso sencillo de relevamiento de metodologías y acopio de instrumentos. No será ni blanco ni sexy, sino que se verá por momentos sucio, necesariamente marrón.

⁹⁰ Entre ellos, cabe mencionar la Diplomatura en Mediación Cultural de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) junto con el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

⁹¹ <http://artes.filo.uba.ar/didactica-de-las-artes-2022>

Estudios de caso

INTRODUCCIÓN

Nuestra estrategia de investigación será la del estudio de casos. Hemos optado por un estudio colectivo de casos (Stake, 2007) porque consideramos que de esta manera podremos llegar a establecer hipótesis con un grado de precisión mayor.

La metodología a utilizar será principalmente la cualitativa. Teniendo en cuenta la multiplicidad de opiniones, relatos, declaraciones y documentos aportados por las entrevistadas, buscaremos generar más bien nuevas preguntas antes que conclusiones generalizantes. Por momentos, la metodología tomará un carácter cuantitativo, como por ejemplo en relación con la existencia o no de equipos de educación en los museos, o a si se realizan o no evaluaciones como prácticas instituidas. Consideramos que la utilización de una metodología mixta nos habilita una visión más amplia y precisa sobre el tema, a la vez que aprovechamos las fortalezas de cada tipo de indagación.

Herramientas metodológicas:

1. Entrevista libre: para presentar la propuesta y establecer el primer diagnóstico. De manera sincrónica, realizamos un encuentro sincrónico —en la mayor parte de los casos por videollamada— durante el cual nos conocimos, explicamos el proyecto y sus objetivos y realizamos algunas preguntas disparadoras en relación con el tema de la evaluación. Cabe aclarar que, para guardar la privacidad de cada educadora, elegimos no grabar ni difundir públicamente este formato de entrevista.
2. Entrevista estructurada: para relevar las opiniones y experiencias, respetando la voz de cada educadora. A través de una serie de preguntas ordenadas de acuerdo a distintos ejes, siempre yendo de un sentido más general a uno más detallado, nos valimos de la escritura y

de la posibilidad de volver sobre ella, para poder contar con las propias palabras de las educadoras.

En un comienzo, nuestra idea era la de desarrollar una serie de entrevistas en formato de videollamada para poder grabarlas y luego publicarlas en alguna plataforma de forma pública. Con el correr del tiempo y de las entrevistas, llegamos a la conclusión de que la mejor manera de conocer a cada educadora, generar confianza y relevar información era dejando en sus manos la posibilidad de elegir el formato de dicho encuentro, aun entendiendo que se trataba de un perjuicio para nuestro ideal de proyecto. Entendimos que en una entrevista en la que se busca hablar acerca de las prácticas en evaluación en el museo donde se trabaja, se están exponiendo muchas veces debilidades y tensiones a la interna de cada institución. También entendimos que exponer públicamente las opiniones y experiencias de las educadoras sobre sus propios contextos laborales significaba negar la condición de precariedad de sus puestos. Por todo esto, la decisión que tomamos fue la de generar relevamientos escritos de cada entrevista por videollamada. Para intentar suplir esta falta, y en pos de poder contar con las fuentes de forma directa, solicitamos a cada educadora que respondiera luego de manera escrita —con sus propios tiempos y con sus propias palabras— una entrevista estructurada. A partir de los primeros, generamos textos narrativos que buscan transmitir nuestras percepciones sobre cada encuentro. De las últimas, relevamos información estadística. En el cruce entre ambas, pretendemos habilitar un paisaje amplio del contexto desde nuestros ojos como espectadoras.

Por otro lado, comenzamos investigando sobre los equipos educativos de los museos de arte, pero la realidad de la situación nos llevó a sumar otros de distinta categoría. Las educadoras nos recomendaron a otras, por afinidad en el modo de trabajo, algo que iba más allá del tipo de patrimonio estrictamente artístico de la institución, como sucedió con el Museo de Etnografía o Historia. Inclusive, no solo decidimos ampliar el tipo de institución, sino también la zona geográfica, pasando de la jurisdicción de la Ciudad de Buenos Aires a la

de la provincia de Buenos Aires (como es el caso del Museo Ferrowhite de Bahía Blanca). Entendemos que todo esto nos lleva a problemas de rigor científico, aunque nunca pretendimos llegar a generalizaciones, sino tomar “la temperatura” de la evaluación dentro del campo de la educación en museos.

ALGUNAS REFLEXIONES

Toda investigación que conlleve el vínculo con otras personas implica algún grado de movimiento de la dimensión afectiva (Calderón, 2012). En el caso del presente proyecto, poder dar con las educadoras y entrevistarlas supuso un despliegue de cuestiones inevitablemente entrelazadas, que fueron de lo conceptual al cuerpo entero, sus sentidos, su inconsciente y lo no verbal. En la mayoría de los casos, el primer contacto con las entrevistadas vino de la mano de otras personas, que propiciaron el vínculo. En otros, se trató de relaciones más o menos directas de amistad, trabajo o estudio. Luego, poder coordinar un momento de encuentro sincrónico para entrevistar implicó a su vez administrar cuidados (de sí mismas, para no hacer el encuentro en un horario incómodo, y de otras personas a cargo). Finalmente, al comienzo de cada entrevista, explicitamos nuestras intenciones y acordamos qué y cómo íbamos a relevar y a compartir de la información resultante. Todo este movimiento afectivo significó una carga significativa de tiempo, paciencia y esfuerzo de todas las personas implicadas.

Las educadoras respondieron de forma más extensa y detallada durante el encuentro sincrónico que en el escrito individual. Al consultar acerca de la existencia o no de la evaluación de las prácticas dentro del equipo educativo, durante la conversación, la mayoría de las trabajadoras afirmó que las instancias de relevamiento, análisis y reflexión se hacían difíciles de desarrollar por la escasez de tiempos, por no contar con espacio e infraestructura acorde, por la dificultad de coincidir todas a la vez por tener otras tareas que

cumplir. Mientras tanto, en la entrevista escrita y estructurada, la mayoría respondió que la evaluación se daba sin entrar en las complejidades del contexto. Con esto no queremos decir que las educadoras faltaron a la verdad, todo lo contrario. Creemos que, durante la charla libre, pudieron profundizar acerca de lo que significa evaluar en un museo de Buenos Aires. En el caso de Fundación Proa, por ejemplo, las educadoras completan semanalmente grillas de informes desde sus propios dispositivos móviles mientras cumplen su trabajo en las salas de exhibición.

Otro dato que se repite en muchas de las entrevistas dialogadas fue el del cambio constante de trabajadoras, la precarización en el tipo de contratación y la falta de presupuesto. En los casos de Ignacio (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires) y Florencia (Usina del Arte), hacía dos meses que habían comenzado a trabajar en las instituciones y mencionaron que ambas instituciones venían teniendo mucha rotación de trabajadoras en el área. El Museo Etnográfico, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, al momento de la entrevista con Verónica, permanecía cerrado por la postergación de reformas en infraestructura. El Taller de León Ferrari, por su parte, aún se mantiene sin abrir al público por no contar con presupuesto suficiente. Por otro lado, al menos dos educadoras hicieron referencia a la falta de personal: sin su presencia, los espacios no pueden abrir. Esta falta de continuidad de las trabajadoras y de mantenimiento de los espacios lleva necesariamente a trabas en el desarrollo de la evaluación, ni que hablar de la propia acción educativa.

Con respecto a los relevamientos sobre las audiencias, en general las educadoras entrevistadas dieron cuenta de la existencia de dispositivos no instituidos a cargo de los equipos educativos (a excepción de Fundación Proa). Tampoco se reconoció un equipo dedicado activamente a este tipo de estudios por fuera del educativo. Al igual que los resultados observados por Bialagorski y Reca a partir de la entrevista semiestructurada de 2015, no se explicitaron herramientas sistematizadas y de uso regular (del tipo encuesta o libro de visita), aunque sí se mencionó el diálogo como un instrumento de amplia utilización

a manera de “sondeo” de la práctica luego de finalizada la actividad. En algunos casos también mencionaron recibir, luego de la visita, correos electrónicos del público, que hacía devoluciones de forma voluntaria —en general, las docentes de las escuelas que han visitado el museo—, pero no es algo fomentado de manera sistemática desde las instituciones.

Desde Fundación Proa, Rosario (Directora de Programas Públicos y Programas de Formación) nos facilitó algunas herramientas que utilizan para relevar información sobre sus actividades y dispositivos de mediación, tanto a partir de las audiencias como de sus propias educadoras. En el primer caso, se trata del análisis de datos recopilados sobre el uso de la audioguía para la exposición de Kazimir Malevich en 2016. Se realiza a través de SoundCloud, plataforma donde se encuentra el dispositivo que facilita cierto relevamiento de datos (cantidad de descargas, cantidad de escuchas de cada pista), y en formato de encuesta en salas para los públicos. Los ejes planteados en el último caso son los de accesibilidad y contenido (su utilidad para la comprensión de la exposición, su duración, el tono de la voz del locutor). En cuanto a la evaluación sobre las prácticas educativas de las educadoras, Rosario nos compartió una matriz de autoevaluación que pone el foco sobre el manejo del tiempo, del espacio, del cuerpo, del tono de voz y, por último, de la información. Cada uno de estos ejes cuenta con una escala que va de “básico” a “excelente”, donde se valoran cuestiones específicas tales como recibir al grupo puntualmente, organizar el tiempo para alcanzar a realizar una reflexión final, abrir a la discusión, etc.

Otra cuestión que surge de las entrevistas y que repite la dinámica muchas veces opresiva de la escuela es la utilización de dispositivos de evaluación como herramientas de control. Algunas educadoras comentan haber sido observadas por superiores sin ser informadas y luego ser examinadas. En otros casos, el saber que los informes van a ser leídos por la dirección del museo hace que las educadoras repriman o modifiquen comentarios.

Un caso que se nos planteó como paradigmático, para comprender la importancia de la evaluación como herramienta para la toma de decisiones y para el impulso de cambios desde dentro de la institución, es el narrado por Analía y Julieta en el Museo Ferrowhite de Bahía Blanca, a partir de “¡Andá vos a lavar los platos!”. Las educadoras generaron un recurso didáctico a partir de una serie de encuentros con mujeres de la comunidad, donde intercambiaron ideas, memorias y momentos de producción objetual acerca de la temática del trabajo y de las tareas femeninas invisibilizadas. Las mismas educadoras comentan en su ensayo recopilado en *Escribir al Hilo*:

Si bien “¡Andá vos a lavar los platos!” surgió como una necesidad específica del área educativa, su proceso de elaboración terminó teniendo un doble efecto: en la dinámica del equipo de trabajo y en la muestra permanente del museo. Esto no invalida que hubo instancias de negociación. Hasta dónde llevar las estrategias de la ironía y el humor con respecto al título, cuál podía ser su emplazamiento o qué tiempo de exhibición podía tener, fueron algunos de las cuestiones que demandaron un proceso de discusión y consenso. Probablemente el necesario para mirar al museo (y a nosotrxs mismxs) desde las discusiones que traen los feminismos. A su vez, nos permitió reconocer que este dispositivo tenía que incorporarse a la muestra permanente y activar nuevos ensayos museográficos, como la serie de obreras de madera que le hace honor al cupo femenino en sala (García Martínez et al. (comps), pp. 154-155).

Durante la entrevista, las mediadoras comentaron que, a partir de estas actividades y de las reuniones posteriores con todo el equipo del museo, lograron transformar un espacio que en general les es ajeno: el de la curaduría. En este sentido, creemos que su accionar entra dentro del discurso transformativo que desarrolla Carmen Mörsch (2015). A partir de sus propuestas, consiguieron expandir la institución expositiva y posicionarla políticamente como un actor de cambio social. Las educadoras y la comunidad trabajaron para develar los mecanismos institucionales —en este caso, el guion curatorial con sesgo de género—, para

ampliarlos y mejorarlos. Hasta ese momento, la imagen del trabajador dentro del museo era representada por hombres asalariados realizando tareas manuales en el puerto.

Por otro lado, la evaluación que más se da en términos generales entre las entrevistadas es la espontánea. La mayoría de las educadoras recalcaron la importancia de la organización autogestiva de espacios y tiempos para la formación y la reflexión compartida entre colegas, ya sea como un intento por sortear las trabas institucionales, o por la inexistencia de un rol de coordinación (por ejemplo, en el caso de Romina en el Taller Ferrari). Muchas, a su vez, contaron que son ellas las que deciden acompañarse durante las actividades para observarse, a manera de co-evaluación (tal es el caso de Julieta y Analía, de Romina e Ignacio).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alderoqui, S. (2011). *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*. Paidós.

Alderoqui, S. (7 de marzo de 2012). *Política y poética educativa en museos: entre los visitantes y los objetos* [Sesión de conferencia]. Proyecto Sistema Nacional de Museos / Dirección Nacional de Cultura / Ministerio de Educación y Cultura. Montevideo, Uruguay. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=v1J7INaIKNs>

Alderoqui, S. (2015). La educación en los museos del siglo XXI. Espinosa, S. (ed.), *Ciencia, Arte y Tecnología. Enfoques plurales para un abordaje multidisciplinar*. EdunLa, 17-36.

Alderoqui, S. y Linares, M. C. (2005). El libro de visitantes del museo de las escuelas: un diálogo entre narrativas. *Enseñanza de las Ciencias Sociales*, 4(1), 117-128.

Alderoqui, S. y Ricardes, M. (2021). El giro colaborativo en el museo: sobre deseos, promesas, preguntas, mediaciones y reparto de autoridad. *Cadernos do Ceom*, 34(54), 55-67.

Anijovich, R. y Cappelletti, G. (2017). *La evaluación como oportunidad*. Paidós.

Bialagorski, M. y Reza, M. M. (comps.). (2017). *Museos y visitantes: ensayos sobre estudios de público en Argentina*. ICOM Argentina.

Calderón, E. (2012). *La afectividad en antropología. Una estructura ausente*. CIESAS-UAM.

García Martínez, R., García Murillo, J., y Servín Hernández, B. (comps.). (2022). *Escribir al Hilo. Clínica de escritura sobre prácticas educativas en museos. Ensayos reunidos*. Fundación Proa y Museo de Arte Contemporáneo de México.

Mörsch, C. (2015). En una encrucijada de cuatro discursos. Cevallos, A. y Macaroff, A. (eds.), *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica*. Fundación Museos de la Ciudad de Quito, 38-63.

Oviedo Cueva, C., De Pascual Otero de Saavedra, A. y Morales Gómez, E. (2022). *Pulso. Herramienta de autodiagnóstico para las artes escénicas desde la mediación cultural*. Pedagogías Invisibles/Audaces.

Padró, C. (2011). Retos de la museología crítica desde la pedagogía crítica y otras intersecciones. *Revista Museo y Territorio*, 4(1), 102-114.

Perrenoud, P. (2007). *Desarrollar la práctica reflexiva en el oficio de enseñar. Profesionalización y razón pedagógica*. Graó/Colofón.

Sánchez de Serdio, A. (2010). Arte y educación: diálogos y antagonismos. *Revista Iberoamericana de Educación*, 52(1), 43-60.

Sánchez de Serdio, A. (2011). Políticas educativas en los museos de arte españoles. Los departamentos de educación y acción cultural. Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa; Centro José Guerrero - Diputación de Granada; MACBA; Universidad Internacional de

Andalucía - UNIA arteypensamiento; MNCARS (eds.), *Desacuerdos 6. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Gráficas Alhambra, 205-221.

Segato, R. (2015). Brechas decoloniales para una Universidad Nuestroamericana. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Prometeo Libros, 267-293.

Stake, R. (2007). Capítulo primero: El caso único. *Investigación con estudio de casos*. Ediciones Morata, 15-24.

Steiman, J. (2008). Las prácticas de evaluación. *Más didáctica (en la educación superior)*. UNSAM, 125-207.

Suárez, D. y Metzdorff, V. (2018). Narrar la experiencia educativa como formación. La documentación narrativa y el desarrollo profesional de docentes. *Espacios en Blanco. Revista de Educación*, 28(1), 49-74.

Anem més ràpid o anem més lluny? (21 de junio de 2021). Consell d'Associacions de Barcelona. Recuperado el 3 de julio de 2022 de https://cab.cat/sites/default/files/2021/Guia_Accio%CC%81_Comunita%CC%80ria_Associacions.pdf

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.2: VALIDACIONES EMANCIPATORIAS PARA NUEVAS CIUDADANÍAS: PEDAGOGÍAS E INVESTIGACIONES

La incidencia de las técnicas y las tecnologías en la construcción del discurso en el dibujo en Argentina. El dibujo en Argentina desde 1960 hasta 2017

Carlos Molina (Universidad Nacional de las Artes)
Marcela Martinica (Universidad Nacional de las Artes)
Julio Flores (Universidad Nacional de las Artes)
Juan Manuel Cortés (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Las diversas tecnologías habrían provocado un cambio en el ejercicio del dibujo contemporáneo, tanto desde lo conceptual como desde la praxis. El conjunto de operaciones que elegimos al definir las herramientas con las cuales producir implica optar entre modelos de experiencia sensorial, modos de percibir y diálogos con la materia.

Hemos realizado una selección de dibujantes argentinos con el fin de demostrar ese cambio que provoca el uso de esas tecnologías nuevas en la disciplina del dibujo. La producción visual de los artistas seleccionados comprende una primera etapa de investigación, realizada en el periodo 2018-2020, en la cual examinamos obras producidas entre 1990-2017. Esta exploración nos reveló la necesidad de indagar hacia atrás en el tiempo, por lo que decidimos incorporar tres décadas precedentes, desde 1960 hasta 1989. Esta segunda etapa del proyecto se realizó en el periodo 2020-2022. Una vez definido el recorte, efectuamos una pesquisa sobre diversa documentación bibliográfica, catálogos y material de archivo.

Entrevistamos también a varios de los artistas dibujantes que formaban parte de nuestro corpus, en las que realizamos registros fotográficos, grabaciones y videos. A partir del material reunido, se examinaron los procedimientos técnicos o tecnológicos dentro de los recortes establecidos con el fin de reflexionar sobre su posible incidencia en la construcción de discursos visuales en la disciplina del dibujo como propuesta autónoma o como proceso de otros modos de producción visual.

En esta instancia, presentaremos un breve recorte de la investigación mencionada, seleccionando solo unos pocos artistas.

Palabras clave: Dibujo; Dibujantes; Tecnologías; Técnicas; Contemporáneo.

Introducción

Nuestra investigación, titulada *La incidencia de las técnicas y tecnologías en la construcción del discurso en el dibujo en Argentina*, comprende una primera etapa realizada en el periodo 2018-2020, en la cual examinamos obras producidas entre 1990 y 2017.

Esta exploración nos reveló la necesidad de indagar hacia atrás en el tiempo, por lo que decidimos incorporar tres décadas precedentes, digamos desde 1960 hasta 1989. Esta segunda etapa del proyecto se realizó en el periodo 2020-2022⁹².

En ambos proyectos, se estudió la producción visual de un conjunto de autores que surgieron a través de una pesquisa sobre diversa documentación, bibliografía, catálogos y material de archivo.

⁹² Proyectos de investigación del DAVPP, UNA: 34/0542 y 34/0542-34/0661.

Una vez definido el recorte, se entrevistó a varios de los artistas dibujantes que formaban nuestro corpus, y se realizaron registros fotográficos, grabaciones y videos.

A partir del material reunido, se examinaron los procedimientos técnicos o tecnológicos del recorte establecido, con el fin de reflexionar sobre su posible incidencia en la construcción de discursos visuales en la disciplina del dibujo como propuesta autónoma o como proceso de otros modos de producción visual.

En estos estudios se han observado nuevas experimentaciones que devienen de las operaciones técnicas o tecnológicas, aplicadas a la producción de imágenes tanto analógicas como electrodigitales.

Es posible afirmar que, en diversos casos, las herramientas, el conjunto de operaciones plásticas, como así también los soportes o dispositivos, conducen a optar entre modelos que se enmarcan en experiencias sensoriales, diferentes modos de percepción y experimentación con las técnicas y tecnologías.

Uno de nuestros objetivos, además de reflexionar acerca de esas técnicas y tecnologías con las cuales se opera en las prácticas artísticas de inmediata contemporaneidad, fue desarrollar material didáctico que abone a nuestras prácticas docentes en las cátedras del DAV de la UNA y como aporte a futuras investigaciones.

En esta publicación tomaremos solo algunos de los artistas que formaron parte de nuestro extenso corpus.

DIANA DOWEK



Imagen 1 – Diana Dowek. Fotografía

Diana Dowek nació en Buenos Aires, en 1943, y estudió en las escuelas Prilidiano Pueyrredón y Ernesto de la Cárcova.

Su discurso visual refiere siempre a los derechos humanos y a la violencia social, haciendo visibles las situaciones críticas de la historia argentina. Hace referencia a hechos que no se deben olvidar, como la dictadura cívico-militar en Argentina, las Madres de Plaza de Mayo y su lucha, la crisis del 2001, la Tragedia de Once y la ardua tarea de los médicos durante la pandemia del COVID-19.

Entre 1974 y 1981 su obra nos habla sobre los dramáticos momentos vividos durante la dictadura; me voy a detener en una de sus piezas realizada en esos años: *Los anversos del cuadro*, 1976, acrílico sobre tela, 158 × 148 cm.



Imagen 2 – Diana Dowek, *Los anversos del cuadro*, 1976, acrílico sobre tela, 158 × 148 cm

La composición de esta pieza es muy simple y pregnante, de una paleta reducida de tierras, grises y azules. La sencillez de la composición y la mimesis llevan al espectador a acercarse a observar el detalle y a asegurarse de que el alambrado no es real, sino una representación del mismo.

El alambrado es un elemento característico en toda la producción de Diana Dowek, podría tener para el espectador una carga semiótica importante, es un elemento que separa, retiene, detiene y priva. Al estar cortado, podría simbolizar la búsqueda, el deseo o el logro de la libertad.

LUIS SCAFATI



Imagen 3 – Luis Scafati, fotografía tomada por el autor

Luis Scafati nació en Mendoza en 1947, publicó sus dibujos desde los diecisiete años y en 1972 comenzó a publicar en la revista *Hortensia*, firmando con el seudónimo Fati.

Estudió Artes en la Universidad Nacional de Cuyo, de donde lo echaron por su activismo político. Por esta razón se instaló en Buenos Aires en el año 1977.

Como buen amante de la literatura, ilustró gran cantidad de libros: *Drácula*, *El escarabajo* y *Las venas abiertas de América Latina*, entre muchos otros.

En esta ocasión analizaremos una serie de dibujos que destacan el movimiento y el dinamismo expresivo del dibujante.

Las páginas de *Mambo Urbano* son autorreferenciales, Scafati nos muestra el caos de la ciudad que vino a habitar. En esta página Scafati retrata una parte del centro de la ciudad de Buenos Aires, la zona financiera. El signo que nos lleva a reconocer esa representación del lugar mencionado es, en primera instancia, la lectura de los globos de texto (en todas las páginas los globos de texto están agregados con *collage*), ya que el signo lingüístico asevera cuál es el relato en estos dibujos (tal como sucede en gran parte de las historietas). En este caso también la palabra, que aparece como recurso y elemento plástico, nos conduce a una lectura de toda la imagen; comienza la página con un enorme número 52, las letras en el transporte de caudales y la cartelera con palabras y números que da punto final a la composición. También los negros de tinta china aportan a ese recorrido. Dos signos (las flechas) nos invitan a visualizar dos maletines negros que responden al relato escrito.



Imagen 4 – Luis Scafati, *Mambo Urbano*. Ilustraciones para la *Revista Humor*, años 90

Aquí también observamos el dominio de la técnica y sus diferentes modos de ejecución. El pincel pleno, la aguada, el pincel seco, la trama a mano alzada y la perspectiva precisa de la regla.



Imagen 5 - Luis Scafati, *Mambo Urbano*. Ilustraciones para la *Revista Humor*, años 90

En *Mambo Urbano* todo induce a detenerse en el mensaje poético (Eco, 1984), en general las páginas de esta historieta tienen dos o más viñetas, no demarcadas con encuadres, sino con diferentes indicadores, tamaños, rectas, globos de texto y otros recursos plásticos que ayudan al lector/espectador a comprender los diferentes espacios y tiempos representados.

HORACIO ZABALA

Nace en Buenos Aires en 1943. Se recibe de arquitecto en la Universidad de Buenos Aires. Emigra a Europa en 1976 y reside sucesivamente en Roma, Viena y Ginebra durante veintidós años; actualmente vive y trabaja en Buenos Aires.

Exhibe su primera muestra individual en 1967 y publica su primer texto teórico en 1972; desde este año hasta 1976 es miembro del Grupo de los 13. En mayo de 1973 presenta una exposición en el CAYC (Centro de Arte y Comunicación) de Buenos Aires, denominada *Anteproyectos*, integrada por fotografías, heliografías, fotocopias, cartografías impresas, *readymades*, textos, instalaciones y diseños de arquitectura carcelaria, que inaugura la línea analítica que identificará su producción posterior. A partir de lenguajes visuales mínimos y utilizando medios heterogéneos, sus obras exploran críticamente el contexto social y estético de la información y la ficción.

Realiza curadurías y diseña múltiples muestras colectivas. La primera, en 1975, junto con Edgardo-Antonio Vigo, se llamó “Última exposición internacional de artecorreo” y tuvo lugar en la Galería Arte Nuevo, Buenos Aires. Participaron doscientos diez artistas de veinticinco países.

Durante ese mismo año comparte con el Grupo de los 13 la Medalla de Oro Paz '75 en el xxx aniversario de las Naciones Unidas, celebrado en Slovenj Gradec, ex-Yugoslavia.

Establecido en Roma en 1976, Zabala crea y coordina una encuesta internacional dirigida a diseñadores, críticos, artistas, historiadores y teóricos del arte. La operación, denominada *Hoy el arte es una cárcel*, consistió en solicitar imágenes, informaciones y documentos a propósito del arte como sistema cerrado. Se realizó una exposición itinerante que concluyó con un seminario organizado por el Centro Internazionale Studi di Estetica y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Palermo, Italia. En estos mismos años Zabala enfoca el

impacto de los *mass media* en la vida cotidiana como curador de la muestra denominada Test socio-imaginario, en el Palazzo Orsini di Monterotondo, Roma.

En 1984 se traslada a Viena. Comienza una serie de obras a partir de la noción de simulacro en los *mass media*. En 1991 se establece en Ginebra y desarrolla en sus trabajos el tema de la percepción visual de la escritura impresa.

En 1997 concluye una obra interactiva concebida para Internet, producida y difundida por el Centre pour l'Image Contemporaine Saint-Gervais, de Ginebra. En esta ciudad escribe *El arte o el mundo por segunda vez*, que será editado por la Universidad Nacional de Rosario en 1998. Es autor, junto con Luis Felipe Noé, de *El arte en cuestión - conversaciones*, publicado en 2000. También escribió *Marcel Duchamp y los restos del readymade*, publicado en 2008, y *Vademecum para artistas - observaciones sobre el arte contemporáneo*, en 2009.

Desde 1998, año de su regreso al país, convoca a debates y participa en ellos, dicta seminarios y escribe sobre la problemática del arte moderno y contemporáneo.

En 2004 se le otorga el Premio Adquisición del LVIII Salón Nacional de Rosario, y en 2005 el Gran Premio Adquisición del Salón Nacional de Artes Visuales, en la disciplina Nuevos soportes e instalaciones.



Imagen 6 – Horacio Zabala, *Anteproyecto*, 1974. Lápiz sobre papel de calco. Por pieza: 60 × 48 cm. Tríptico: 60 × 144 cm. Obra sobre papel, colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

La obra es un tríptico y está conformada por tres piezas de igual tamaño (teniendo en cuenta su marco objeto) dispuestas de manera horizontal sobre la pared y en las que podemos observar una serie de dibujos esquemáticos y bidimensionales.

En líneas generales podemos decir que el dispositivo que presenta Zabala hace que, como espectadores, relacionemos su trabajo con el diseño de proyectos arquitectónicos.

Si tenemos en cuenta el espacio plástico, podemos decir que tanto el encuadre como los elementos plásticos que componen cada una de las imágenes están dispuestas de una manera tal que establece un diálogo directo con lo que podría ser el diseño previo a un proyecto arquitectónico. Los materiales y el soporte que emplea son el lápiz grafito y el papel. El dibujo se estructura por líneas muy estilizadas y homogéneas, sobre en un fondo cuadrículado conformado por líneas rectas, cuyo valor es más cercano al del soporte. Este contraste genera una percepción más aguda de los diseños y las anotaciones que los acompañan.

Sin embargo, el fondo cuadrículado de la obra opera como un indicador no solo de espacialidad, sino también de con qué tipo de imágenes entra en relación esta obra.

En los términos de Aumont (2013), existe un *arché* o un conocimiento previo de cómo la imagen es construida. Entonces, al observar los materiales, el tipo de dibujo y la cuadrícula, el espectador interpreta que ese trabajo está realizado evocando la idea de diseño. Es decir, algo anterior al proyecto en sí: un anteproyecto.

No menos importante en estos trabajos es la función del marco que opera como pasaje del espacio de la imagen hacia el espacio donde no hay imagen y también agrega sentido, es decir, tiene una función simbólica. Dicha función consiste en dotar ese dibujo de otro

estatus que pone en diálogo ese dibujo o boceto de poco valor con las obras de arte expuestas en instituciones legitimadoras.



Imagen 7 – Horacio Zabala, *Combustión III*, 1973. Lápiz sobre papel quemado, 17 cm X 22 cm, Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat

Este trabajo pertenece a una serie en la que cada pieza se titula *Combustión* y se presentan numeradas de manera seriada. La operación del artista consiste en dibujar un mapa con lápiz sobre un papel que presenta líneas rectas y homogéneas, de color rojo, simétricamente dispuestas en el soporte. En su extremo izquierdo, unos agujeros equidistantes y algo del papel roto indican que fue extraído de un bloc o cuadernillo. Sobre

esto el artista hace una quemadura en el área inferior izquierdo, que coincide con un sector del mapa previamente dibujado.

De manera similar que, en el caso anterior, el artista realiza operaciones retóricas al implementar técnicas y tecnologías que operan en el imaginario del espectador. A saber, el espacio plástico se construye sobre un soporte que podría evocar cierta situación de escolaridad, esto se ve reforzado por el dibujo hecho en lápiz, que alude a los márgenes físicos de un mapamundi. La pertenencia de la pieza a una serie más grande se indica materialmente en el extremo izquierdo del soporte que presenta orificios y rupturas como si hubiera sido arrancado. Además, esto se refuerza de manera simbólica en el título, con el número de la pieza. Un análisis de la dimensión simbólica de lo representado podría resultar en que el artista evoca las múltiples revueltas sociales y políticas que se desarrollaban en esos años en Latinoamérica.

A su vez, una de las operaciones más importantes a lo largo del cuerpo de obra del artista es explorar la dimensión espacial de las imágenes. En este caso, el espacio plástico presenta, en líneas generales, una representación bidimensional del espacio a base de un dibujo lineal, sin indicadores de perspectiva lineal o ambiental.

Sin embargo, al quemar el soporte, Zabala muestra el cuerpo de ese papel, nos indica que, si bien lo representado es bidimensional, la obra debe comprenderse como una materialidad que posee profundidad, espesor y peso. Es decir, esa quemadura vuelve objeto a la imagen, indicando al espectador que lo que está mirando, más que un dibujo, es un concepto.

Las piezas de Horacio Zabala pueden inscribirse dentro de la disciplina del dibujo, pero lo expanden totalmente. Cada trabajo interroga al dispositivo en todas sus dimensiones (espacial, temporal y simbólica), con especial acento en las instituciones que las hacen visibles y quienes participan del mismo.

ARMANDO DONNINI

Armando Rómulo Donnini nació en la Ciudad de Buenos Aires el 12 de marzo de 1939 y falleció el 17 de febrero de 1983, tras quitarse la vida.

Si bien la guitarra era una de sus pasiones de niño, decidió no ingresar al Conservatorio de Música para sí ingresar, en 1952, a la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano y luego, en 1955, a la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. En ambas instituciones ejerció la docencia y la guitarra lo acompañó toda la vida.

Como muchos dibujantes de la época, recibió influencia del húngaro Lajos Szaslay en su paso por Argentina en los años sesenta y de Carlos Alonso, de quienes intentó alejarse para construir su propio discurso visual.

Su obra se enmarca dentro del amplio campo de la figuración de su época, en ella aborda el tratamiento de la figura humana en atmósferas con carácter crítico e irónico, cuestionando al hombre y a la vida contemporánea. Fue un notable dibujante, que exploró con rigor distintas técnicas como la tinta, los lápices de grafito, el óleo, las acuarelas y el *collage*.

“Línea, color y espacio fueron los elementos plásticos primordiales empleados por Donnini, los cuales otorgaron a sus composiciones la profundidad y densidad que manifiestan. [...] El espacio a su vez con sus rebatimientos de planos y sus perspectivas aceleradas ayuda a intensificar su carácter de angustia, opresión y soledad” (Marrube, 2012, s/p).

Su carrera artística comienza en el año 1963 con su primera exposición individual en la Galería Peuser, luego, en 1964, expone en la Galería Van Riel; en 1968 obtiene el 3º Premio de Dibujo del Salón Municipal Manuel Belgrano; en 1969 recibe el 2º Premio de Dibujo del Salón Municipal Manuel Belgrano; en 1970 expone en la Galería Lirolay y recibe el 2º Premio de Dibujo en el Salón de Santa Fe; en 1971 recibe el 1º Premio de Dibujo en el Salón Municipal Manuel Belgrano; en 1972, el Premio Internacional de Dibujo Joan Miró; en 1973

expone en la Universidad de Ottawa, Canadá; en 1974 gana el Premio Fondo Nacional de las Artes en el Salón de Santa Fe; en 1975 recibe el 1º Premio Salón Nacional de Dibujo, expone en el National Art's Center, Ottawa, Canadá, y en Maison Milot, Quebec, Canadá; en 1976, en Recent Latin American Drawings, Estados Unidos; en 1978, Gran Premio de Honor en el Salón Nacional de Dibujo; en 1981, Gran Premio de Honor de Pintura “Prilidiano Pueyrredón” en el 1º Salón Municipal de San Isidro (Provincia de Buenos Aires); en 1982 expone en la Galería El Buen Aire.

Sus obras se encuentran en museos y colecciones privadas de diversas partes del mundo.



Imagen 8 – Armando Donnini, *Cirujano*, 1982. Lápiz. Foto: D. Manessé

Con un manejo magistral de los tiempos que requiere la técnica del lápiz de grafito, Armando Donnini descarga finos trazos sobre el papel, que configuran sutiles capas yuxtapuestas y superpuestas. Este procedimiento le permite definir con precisión contrastes de valor y gradientes de claroscuro que estructuran la imagen y concretan una fina factura.

Los bordes contrastantes de la figura la ubican en el plano plástico de la escena, interrumpiendo los tres planos horizontales que organizan el espacio representado.

El plano horizontal, que representa la mesa o el escritorio o la camilla sobre el o la que se visualizan herramientas, se presenta rebatido. Esta operación plástica establece cierto grado de ambigüedad espacial.

En la imagen se percibe un tiempo representado que alude a lo incongruente, precario, a un tiempo contenido en el que conviven lo real, lo irreal y lo imaginario, quizás como los sueños mismos. El espectador llega a involucrarse con contenido de la imagen y a transitar ese mundo imaginario donde el carácter simbólico refleja sus propias pulsiones.



Imagen 9 – Donnini, *Figura*. Tinta, 1978. Foto: D. Menassé. Ministerio de Educación

Esta obra es una nueva versión de la pieza realizada en el año 1977, también titulada *Figura*, realizada mediante la técnica del pastel color en un soporte de papel de 110 × 84 cm.

Si bien Armando Donnini retoma la misma imagen, aunque en una dimensión menor a la pieza del año 1977 y hace ciertas variaciones sobre la imagen, la realiza mediante la técnica de tinta con pluma sobre papel, procedimiento que explora y ejecuta con gran maestría.

En esta pieza, se puede observar cómo constituye tramas y texturas a través de finos trazos que confluyen en gradientes de valor que concretan sutiles pasajes y potentes planos contrastantes que definen la imagen. En el campo que contiene el plano inferior, un

conjunto de líneas paralelas horizontales representan el piso que, si bien indica cierta distancia, creando profundidad aparente, inmediatamente se contrapone con la ambigüedad espacial que provoca su propio rebatimiento.

La figura se presenta en el centro de la escena, rodeada por un marco que la delimita y la sitúa en el mismo plano espacial que los objetos representados, como el sobre de cartas; la mosca que reposa sobre el sobre, la rata y el cuadro ubicado en la parte superior a la derecha abonan cierto potencial simbólico que conduce al espectador a una posible vivencia de lo absurdo.



Imagen 10 – Armando Donnini, *Martha en el espejo*. Tinta sobre papel, 55 × 40 cm. Foto: D. Menassé

En esta pieza, *Martha en el espejo*, obra realizada por Donnini en el año 1967, como en tantas otras, explora la libertad y el carácter expresivo que brinda la tinta y el pincel cuando se la ejecuta de manera directa por medio de aguadas o de pincel con carga plena sobre

papel. En esta técnica, la gestualidad debe hacerse presente en la organización de los elementos plásticos. En dicha obra, esta problemática está resuelta armoniosamente por el modo en que el autor ubica sobre el plano plástico los campos contrastantes de valor y textura visual, sobre los que acciona con diferentes recursos lineales y grafismos que definen la imagen, que “es la imagen y es el creador” (López Chuhurra, 1975, p. 33).

En el plano de la representación, se observa una figura femenina sentada frente a un espejo en el cual se refleja su rostro y su torso. El carácter expresivo de la imagen es producto de la sensibilidad con que el autor explora la tinta y sus diferentes herramientas. Este procedimiento y la impronta en la ejecución definen una imagen con distorsiones que provocan deformaciones, aunque mantienen cierto grado de analogía con el tema de referencia.

La figura femenina sentada de espalda frente a al espejo establece un juego dialéctico con el reflejo de su propia imagen.

CONCLUSIONES

Luego de investigar un vasto corpus de dibujantes argentinos, llegamos a la conclusión de que las diferentes tecnologías y técnicas empleadas desde los años sesenta provocaron un cambio en el ejercicio del dibujo contemporáneo, tanto en lo conceptual como en la praxis. También todo lo investigado nos lleva a cuestionarnos si todas estas prácticas artísticas modifican y ponen en duda lo que llamaríamos una disciplina específica, como la llamada dibujo. Pero sí podríamos asegurar que las operaciones, técnicas, herramientas y tecnologías que se escogen para producir una imagen manipulan y modifican la poética de las piezas realizadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aumont, J. (2013). *La imagen*. La Marca Editora.

Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili.

Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.

Molina, C. y Martinica, M. (2021). *Conversatorio con Luis Sacafati, Ernesto Pesce y Jorge Meijide*. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=hNyM4QQfrVU&t=639s>

Scafati, L. (1992). *Mambo Urbano*. De la Urraca.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.2: VALIDACIONES EMANCIPATORIAS PARA NUEVAS CIUDADANÍAS: PEDAGOGÍAS E INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

Integralidad, transdisciplina y construcción colectiva de saberes: una propuesta transversal innovadora en Educación Superior

Paula Peltrin (Universidad de las Artes)

RESUMEN: El Diseño de Innovación Educativa que se desarrolla en el presente artículo está orientado al desarrollo de prácticas integrales y transdisciplinares en la Universidad Nacional de las Artes. Se pretende articular la extensión a la enseñanza y a la investigación con el objetivo de elaborar saberes significativos que amplíen las visiones del mundo y promuevan la inclusión a partir de la creación colectiva de un arte crítico que aporte al imaginario de nuevas subjetividades.

A través de la incorporación de un Taller Integral de Extensión Universitaria se procura acercar la Universidad al territorio. Se proyecta la planificación y el desarrollo de propuestas artísticas transdisciplinares, abiertas al diálogo intercultural, con el fin de impulsar la integración de los saberes populares y académicos mediante el trabajo colaborativo.

El concepto hegemónico acerca del ideal occidental de belleza y arte es una problemática que responde a una construcción epistemológica universal que se reproduce a través de la enseñanza en los ámbitos académicos. La creación de nuevos marcos conceptuales acerca de las artes se plantea a través de una mejora innovadora que se expresa por medio de la articulación de la Universidad con la comunidad y en un trabajo educativo coordinado por el

aprendizaje basado en proyectos, el diálogo de saberes, el aprendizaje basado en problemas y la promoción del pensamiento crítico.

Palabras clave: Arte; Innovación educativa; Integralidad; Transdisciplina; Extensión; Ecología de saberes; Investigación en artes.

Introducción

La presente Introducción permite realizar una breve referencia acerca de la organización del artículo y de los apartados que estructuran el Diseño de Innovación Educativa orientado al aporte de ideas y conocimientos significativos para la enseñanza artística del nivel superior.

El apartado “Caracterización del tema y problema, contextualización y justificación” tiene como objetivo demostrar el sentido de la propuesta innovadora. Este encuadre permite argumentar acerca de la necesidad de transformar y actualizar modelos de enseñanza establecidos y poner en discusión “rutinas” que otorgan cierta rigidez al quehacer educativo en artes.

En un segundo apartado se definen los “Objetivos” que orientan este trabajo.

En el apartado “Marco conceptual” se presentan las principales dimensiones de análisis que atraviesan y articulan la innovación. Las prácticas de extensión vinculadas a la investigación y la enseñanza se integran para la construcción de un modelo educativo orientado a producir cambios estructurales en el sistema. Se hace referencia a las implicancias de asumir posicionamientos políticos, sociales, culturales y epistemológicos asociados a los procesos innovadores.

Este trabajo no incluye su implementación. Se desarrollan las dimensiones curriculares con el fin de configurar la organización y el funcionamiento del proyecto.

Interrogarse siempre permite reflexionar, por ello, en el apartado “Reflexiones y conclusiones finales” no se presentan nociones o conceptos cerrados, por el contrario, se indaga sobre cuestiones que permitan enriquecer la propuesta de innovación educativa.

Caracterización del tema y problema, contextualización y justificación

En el campo que nos ocupa, el eurocentrismo y androcentrismo configuraron las epistemologías sobre las que se sistematizó la educación artística en la Argentina. La jerarquización, clasificación y valoración del análisis histórico del arte, de las teorías estéticas, de los referentes culturales y de las prácticas del oficio, estuvieron vinculados al canon occidental de las “Bellas Artes”. Estas concepciones se instalaron con fortaleza en la formación educativa y en la cultura. El arte contemporáneo propone un cambio de paradigma, requiere de una actitud reflexiva para acceder a propuestas plurales, donde los límites disciplinares se diluyen y el discurso prevalece sobre el orden formal. Posibilita la multiplicidad interpretativa y simbólica y requiere de una actitud activa del espectador frente a la producción artística. Sin embargo, ciertos conceptos hegemónicos permanecen en la universidad y estructuran la matriz epistemológica.

Muchos de los rasgos con los que aún hoy se define la Educación Artística comenzaron a instituirse en Occidente durante el siglo XVII, bajo el estatuto y el pensamiento de la modernidad. La Educación Artística surge como heredera de la Tradición Clásica Europea Occidental, fundada en la estética del iluminismo enciclopedista, que acuñó los conceptos de “Bellas Artes”, “Obra” y “Genio Creador”. El arte es visto aquí como complemento del conocimiento —entendido como unívoco y universal— y por lo tanto es reductible a la esfera de lo sensible, opuesta a lo inteligible (Consejo Federal de Educación, 2010. p. 4).

La pertinencia de reflexionar acerca de los procesos que intervienen en la producción, apropiación y democratización del conocimiento en la Universidad Nacional de las Artes está orientado a elaborar y recuperar un arte receptivo al diálogo intercultural, con el fin de comunicar pareceres, malestares y concepciones socialmente compartidas y proponer discusiones relevantes que impliquen abordar problemáticas contextualizadas en la coyuntura contemporánea latinoamericana y de nuestra Nación. Saldar la distancia entre “culto” y “popular” conlleva a la planificación de actividades artísticas que se organicen junto con grupos sociales, culturales o políticos, una aproximación que se articula a través del diálogo con otros conocimientos, aquellos que se construyen a partir de la experiencia social.

El conocimiento pragmático se inscribe en la construcción de un nuevo marco epistemológico que valida los saberes que nacen en la lucha contra las formas organizadas de dominación: capitalismo, colonialismo y patriarcado. La participación de diversos sectores de la comunidad habilita el ingreso de competencias que no son consideradas relevantes y que son diseñadas por sujetos devaluados en el mundo académico. Pensar en la construcción de nuevas epistemologías requiere asumir desafíos metodológicos que impliquen el trabajo colaborativo y horizontal, aceptar e integrar prácticas artísticas alternativas alejadas de las ideas elaboradas por las concepciones occidentales de “Bellas Artes”.



La creación artística implica la construcción de saberes valiosos que circulan en el ámbito académico y supone la representación simbólica del contexto histórico y de las concepciones del mundo que las comunidades comparten en el ámbito sociocultural. El dinamismo caracteriza estos pensamientos y valoraciones que

otorgan entidad a las sociedades, sin embargo, la globalización y el mercantilismo provocaron cierto borramiento de la singularidad cultural y, en ocasiones, el arte pierde la capacidad de simbolizar las ideas constitutivas de la comunidad que lo concibe.

En otros términos, cuál es el lugar de la Educación Artística, como espacio curricular imprescindible en la educación contemporánea de nuestro país, para la producción y distribución democrática de bienes materiales y simbólicos, y para la construcción de la identidad social y política. Esto es, para la formación de sujetos capaces de interpretar la realidad socio-histórica con un pensamiento crítico y de operar sobre ella soberana y comprometidamente con el conjunto para transformarla (Consejo Federal de Educación, 2010, p. 6).

A través del presente Diseño de Innovación Educativa se pretende cuestionar los relatos establecidos. El Taller Integral de Extensión Universitaria se piensa como un espacio educativo integral que posibilite el diálogo de saberes y el trabajo colaborativo junto con grupos representativos de diferentes sectores de la comunidad. Implica la planificación y la realización de actividades, acciones e intervenciones artísticas transdisciplinarias, que se desarrollen en el territorio y que propicien la construcción de saberes emancipadores.

OBJETIVOS GENERALES

- Diseñar el Taller Integral de Extensión Universitaria en el marco de una propuesta educativa integral y transdisciplinar, donde el diálogo de saberes y el trabajo colectivo junto a la comunidad posibiliten la construcción de nuevos conocimientos.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Establecer los objetivos, ejes problemáticos y metodología educativa que sustentará la propuesta de innovación orientada a la articulación de la extensión, a la investigación y a la enseñanza.

- Generar dispositivos de comunicación e intercambio entre los actores sociales y la Universidad, con el fin de pensar la creación de un arte crítico que aporte al imaginario colectivo.
- Promover espacios y dinámicas de trabajo que favorezcan el acto creativo a partir de los conocimientos que se construyen en el Taller Integral de Extensión Universitaria.
- Acompañar, guiar y promover la circulación de la palabra, donde cada uno de los actores exponga los deseos e inquietudes que impulsen la planificación y puesta en marcha de producciones artísticas contextualizadas.

MARCO CONCEPTUAL



La creación del Taller Integral Extensión Universitaria se inscribe en el marco de una propuesta de innovación curricular orientada a producir saberes que indaguen y cuestionen categorías artísticas establecidas con el fin de favorecer el desarrollo de un escenario educativo plural y de construcción colectiva en el campo de las artes. Se propone una alternativa conceptual crítica a las narrativas hegemónicas que se

establecieron como perspectiva de valoración estética dominante a través de la colonización y la devaluación del arte originario. Se piensa la formación e inserción profesional desde una perspectiva solidaria, creativa y de respeto a la diversidad. La elaboración de *proyectos artísticos-educativos integrales* a partir de *ejes problemáticos*, en lugar de contenidos, se centra en una dinámica colectiva de trabajo para la planificación y producción de un arte crítico y contextualizado. Se pretende recuperar prácticas y referentes de nuestro acervo

cultural con el propósito de comprender el cómo y el porqué del devenir contemporáneo y posibilitar la creación de un arte representativo del presente cultural, social y político.

Las culturas no se dan en estado puro. Todas reciben influencias e información desde otros puntos y lugares. Lo popular visto de esta manera es ecléctico, híbrido y sincrético. Se alimenta de lo que la sociedad toda produce y genera. El artista popular es parte activa de la sociedad en la que vive. No es un creador aislado de ella y de su realidad. Es el exégeta del sentir colectivo. Elabora un lenguaje formal produciendo obras que no resultan artificiales. No crea un producto para su propia satisfacción o que solo puede ser interpretado por un grupo de elegidos, sino que sus obras son el resumen del conocimiento y la sensibilidad de toda la comunidad y por consiguiente entendidas y aceptadas por todos los integrantes de la misma (Barbieri, 2007, p. 18).

“Arte popular” y “arte culto” son categorías elaboradas por las teorías estéticas con el fin de articular desde una perspectiva filosófica la legitimación cultural y artística. Estas clasificaciones jerárquicas pueden elaborarse desde diferentes perspectivas conceptuales. Se pretende abordar aquí una definición de *arte popular* vinculado a aquellas expresiones estéticas que se construyen en la marginalidad, fuera de los espacios culturalmente legitimados. El *arte popular* configura una construcción simbólica que define la manera de comprender el mundo y de leer la realidad de aquellas comunidades que, en general, no acceden a los ámbitos académicos. Al compartir determinados conceptos culturales vinculados a su historia, su territorio y su presente, construyen categorías artísticas que les permiten reconocerse parte de un colectivo social. Por lo tanto, no es posible definir un “estilo único” de *arte popular*, posee características específicas vinculadas a su origen, a las técnicas de realización, a la materialidad y a las singularidades formales, estéticas y simbólicas compartidas por cada comunidad.

Se procura asumir la enseñanza como tarea y proceso colectivo, este objetivo implica el diseño de metodologías que permitan la aproximación a experiencias situadas y singulares

donde todos los actores asuman un rol activo y sean partícipes autónomos para la creación de un arte emancipador.

Frente a una arraigada concepción monocultural del conocimiento (y por extensión del arte), la “ecología de los saberes” concibe el conocimiento como “intervención en la realidad” más que una jerarquización de los conocimientos occidentales sobre otras formas de conocer (De Sousa Santos, 2005).

Interpelar a la participación de colectivos sociales y referentes interculturales en pugna con el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado incorpora tensiones, miradas y perspectivas que no limitan la circulación de saberes a los espacios académicos, por el contrario, habilita la creación de espacios plurales de resistencia. Las experiencias sociales donde la polifonía de voces rompe con la producción conservadora de conocimiento favorecen la circulación de diferentes saberes y descoloniza las prácticas de enseñanza, transforman la cultura y obturan la posibilidad de establecer categorías estéticas universales y perpetuas.

EXTENSIÓN, INTEGRALIDAD Y TRANSDISCIPLINA: LA CONSTRUCCIÓN DE CONOCIMIENTOS CON OTRXS

Proponer la *ecología de saberes* como eje formativo de lxs estudiantes implica el *trabajo integral* con lxs actorxs sociales, en este sentido la *transdisciplina en artes* se piensa de manera articulada con aquellos conocimientos que circulan por fuera de los ámbitos académicos. Se pretende ampliar la perspectiva de observación de la realidad en contexto. Continuando con este pensamiento, definimos *trabajo transdisciplinar* como la configuración de un lenguaje con características propias que extiende los límites del campo y favorece el diálogo para construir nuevos conocimientos.

En el marco del Taller Integral de Extensión Universitaria se busca generar en lxs estudiantes la inquietud de repensar los saberes del campo a partir de los conceptos que se construyen

en el trabajo territorial con la intención de impulsar el reflejo de estos nuevos conocimientos en sus tesis e investigaciones y garantizar el ingreso del saber y el arte popular al ámbito académico.

Por otra parte, el trabajo en el territorio interpela a los conocimientos y las prácticas adquiridos en las aulas y en los talleres, promueve el pensamiento crítico en estudiantes, para que asuman un posicionamiento ético-político frente a una realidad que los involucra como parte de una trama social que requiere de sus conocimientos, de su capacidad de trabajo, de su creatividad, de una actitud responsable, sensible y solidaria, en contraposición a una concepción profesional solitaria e individualista. En el marco de un contexto histórico concreto, la comunidad y la universidad se transforman mutuamente. Este cambio de paradigma se propone como respuesta a un modelo neoliberal que configura a las sociedades contemporáneas, profundizando las desigualdades y la falta de oportunidades para las mayorías.

[...] es importante reflexionar sobre la necesidad de una formación crítico-social que le permita al egresado la comprensión del papel que juega su profesión en el contexto social amplio y, por tanto, del que juega él, como profesional, sujeto social, parte constitutiva del tejido social (De Alba, 1995).



Resulta relevante recuperar nuevas propuestas curriculares desde una perspectiva crítica, que fortalezca la dimensión cultural de nuestra sociedad, articulada a una estructura teórica sólida en íntima relación con los procesos prácticos a través de un trabajo colectivo en

donde autoridades, docentes, investigadores y estudiantes elaboren un currículum vívido, representativo de la realidad político-social.

CREACIÓN COLECTIVA DE UN ARTE POTENCIALMENTE CONTRAHEGEMÓNICO

Continuando con la línea de pensamiento que se viene desarrollando, es oportuno reflexionar acerca de la posibilidad de crear un arte crítico y transformador de la realidad.

[...] el arte no puede colmar el vacío, sino habilitarlo como lugar de representaciones, como escena abierta al juego extraño de las figuras. [...] predisponerse para que la presión del deseo pueda desencadenar fuerzas creadoras (volviendo al revés la ausencia para que se convierta en espacio activo de expresiones (Escobar, 2014).

La potencia del arte radica en la posibilidad de promover múltiples formas de comprender la realidad y en la polifonía de interpretaciones que pueda provocar en la sociedad. Su independencia radica en evitar la imitación de la realidad y en escapar a los objetivos y deseos del/de la/de lxs artista/s. Lo indecible, lo sugerente, lo indeterminado conforma su potencia transformadora porque abre el espacio interpretativo y agrieta la realidad establecida para la construcción latente de otras realidades posibles. En este sentido, la propuesta educativa que aquí se presenta plantea la realización colectiva de proyectos artísticos con el propósito de resignificar las relaciones entre las personas, fortalecer las identidades subjetivas y comunitarias, reforzar valores, creencias, significados: implica la resistencia a la lógica de la mercantilización capitalista con el objetivo de reconstruir la “noción del sujeto como categoría histórica y política ineludible de la transformación social” (Stacchiola Fernández, 2016).

Se plantea la relevancia de pretender la distribución equitativa de los elementos culturales, la trascendencia de la acción artística colectiva sobre el acto creativo individual y solitario, la significación de construir una identidad artística grupal y el placer de crear con otrxs.

CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO CURRICULAR TRANSVERSAL: TALLER INTEGRAL DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

PUNTOS DE PARTIDA DE LA PROPUESTA

En el marco de un contexto social injusto y excluyente que nos interpela como institución educativa, surge al interior de la Universidad la necesidad de incorporar el Taller Integral de Extensión Universitaria al currículum, con el propósito de jerarquizar las actividades extensionistas como parte valiosa de la formación educativa y en la construcción de conocimientos relevantes para la comunidad académica y la sociedad en sentido amplio.

El análisis de proyectos integrales y transdisciplinarios de extensión desarrollados con éxito en otros campos e instituciones permite establecer la viabilidad de la innovación, pero implica siempre un proceso social complejo.

En este sentido, es imprescindible una adecuada comunicación y la articulación de actividades que convoquen a docentes, investigadores y extensionistas (conformación del equipo de cátedra donde una persona puede ejercer más de un rol) para el análisis reflexivo de las experiencias previas, a compartir ideas y dificultades y proyectar de manera colaborativa.

La viabilidad de la innovación requiere del consenso y del compromiso de la comunidad educativa a través del trabajo coordinado y la actualización profesional apropiada. Por otra parte, el acompañamiento institucional posibilita crear las condiciones y disponer de los recursos necesarios que hagan posible la implementación y sistematización del proyecto.

Se piensa en la presentación del proyecto innovador al Consejo Superior de la UNA con el propósito de ponerlo a consideración de la comunidad educativa, a fin de obtener la aprobación consensuada para su implementación.

Por otra parte, poner en marcha un proyecto innovador implica la planificación en el tiempo por fases, la revisión literaria y el análisis de experiencias previas.

ESTRUCTURAS CONCEPTUALES QUE ARTICULAN EL TALLER INTEGRAL DE EXTENSIÓN

UNIVERSITARIA

La estructura metodológica educativa del Taller es diversa, pero profundiza la enseñanza en el Aprendizaje Basado en Proyectos y el Aprendizaje Basado en Problemas con el objetivo de promocionar la construcción del pensamiento crítico. En este sentido, se articula a partir de las siguientes nociones conceptuales:



- Transdisciplina e interdisciplina.
- Integralidad de la extensión con la enseñanza y la investigación.
- Vínculo entre la teoría y la práctica para la construcción de saberes.
- Integración de los conocimientos populares y académicos a través de la *ecología de saberes* como eje

transformador de la realidad.

- Trabajo colectivo y colaborativo.
- Rol activo del estudiante en la elaboración de su aprendizaje.
- Rol activo del docente para guiar, acompañar.
- Aprendizaje en contextos formales e informales.

- Evaluación contextualizada y multidimensional.

EJES PROBLEMÁTICOS

Se plantea la planificación del Taller Integral de Extensión Universitaria en torno a ejes problemáticos, con el propósito de establecer los derechos humanos como perspectiva central de la tarea a desarrollar. Temas como desigualdad social, cuidado del medioambiente, violencia de género, violencia institucional, crisis habitacional, crisis en el sistema de salud, “Memoria, verdad y justicia”, crisis alimentaria, educación, trabajo, etc., constituyen los posibles ejes problemáticos que articularán la planificación del trabajo territorial. De esta manera, se pretende desnaturalizar narrativas y visiones hegemónicas que se incorporan al sentido común.

ORGANIZACIÓN Y ESTRUCTURA METODOLÓGICA DEL TALLER

A través de un trabajo articulado del Equipo de Cátedra del Taller con la Secretaría de Extensión Cultural y Bienestar Estudiantil e Investigación Universitaria de la UNA, se analizarán las diferentes problemáticas sociales, educativas, culturales, ambientales, etc., y se convocará a las organizaciones territoriales que deseen participar del proyecto educativo tales como: centros educativos, cooperativas, organizaciones políticas, organizaciones de los barrios populares, clubes barriales, centros culturales, eEspacios para la memoria y la promoción de los derechos humanos, agrupaciones feministas y LGBTI, pueblos originarios de la región metropolitana, organizaciones ambientalistas, entre otros.

El Taller se piensa como una propuesta de extensión de carácter optativo, para ser cursado en módulos cuatrimestrales, en los últimos tres años de carrera de las Licenciaturas en Artes. Cada una de las comisiones que conforma el Taller desarrollará un proyecto territorial específico que será articulado por un conjunto de ejes problemáticos que sistematizará lo dispuesto por el grupo social con el que se trabajará. El equipo docente se propone garantizar la concreción de la tarea planificada en el marco temporal que ofrece el módulo cuatrimestral en encuentros semanales de seis horas cátedra.

Resulta prioritario constituir una agenda comunitaria que permita sistematizar y establecer un cronograma de trabajo para garantizar la participación ecuaníme de todos los sectores. Se crearán mesas de trabajo temáticas, como espacios democráticos de encuentro y participación. Con el propósito de posibilitar la alternancia para el desarrollo de las clases, es conveniente contar con espacios en la facultad y en el territorio como escenarios de trabajo para diseñar, planificar y elaborar los proyectos artístico-educativos.

Construir un taller transdisciplinar supone la participación y el trabajo coordinado de docentes de las diferentes unidades académicas con el propósito de constituir un equipo de cátedra cuyo interés se centre en la revelación de una diversidad de perspectivas que articulen cuestiones interesantes para la investigación en el marco del proyecto extensionista. A través del trabajo colaborativo, será factible la elaboración de producciones artísticas significativas para la comunidad y para la formación de lxs estudiantes. Implicará establecer de manera conjunta acuerdos y acciones.



Por otra parte, montar exposiciones, elaborar publicaciones y documentos, organizar charlas o mesas redondas y crear contenido virtual permitirá compartir con la comunidad educativa las experiencias extensionistas y habilitar la participación de docentes, investigadorxs y estudiantes con el propósito de enriquecer con sus aportes los procesos de evaluación que permitirán mejorar la innovación.

REFLEXIONES Y CONSIDERACIONES FINALES

La circulación del arte en el entramado social, como parte de la vida cotidiana, restaura el lugar ancestral que le pertenece. Habilita la polifonía interpretativa y la potencia transformadora de otras realidades posibles. En este sentido, se propone una innovación educativa orientada a favorecer prácticas de enseñanza transformadoras a partir de articular enseñanza y arte en el diálogo con otros conocimientos, aquellos que se construyen a partir de la experiencia social. Saldar la distancia entre “culto” y “popular” implica la construcción de saberes valiosos, representativos del contexto histórico y de las concepciones del mundo que las comunidades comparten, supone recuperar experiencias y referentes de nuestro acervo cultural con el propósito de comprender el cómo y el porqué del devenir contemporáneo. La creación del Taller Integral de Extensión Universitaria se piensa como un espacio educativo que posibilite el diálogo de saberes y el trabajo colaborativo en contextos sociales más amplios vinculados a la extensión universitaria, e implica asumir posicionamientos políticos, sociales, culturales y epistemológicos. Sitúa a la Universidad como paradigma de transformación desde una perspectiva crítica, a través de prácticas integrales y transdisciplinarias.

Se piensa la formación e inserción profesional desde un lugar solidario, creativo y de respeto a la diversidad ante una realidad, que involucra e interpela a lxs estudiantes como parte de una trama social que exige asumir posicionamientos éticos y políticos que se opongan a una concepción profesional solitaria e individualista.

En el marco de una experiencia educativa que sucede en contexto, la comunidad y la Universidad se transforman mutuamente. Las prácticas de enseñanza colaborativas con las organizaciones territoriales posibilitan el conocimiento mutuo y asociarse para la elaboración de *proyectos artísticos educativos integrales* donde la teoría y la práctica se articulan posibilitando un espacio de investigación plural y abierto a la diversidad de pensamiento. El diseño de una metodología educativa multirreferencial permite la aproximación a experiencias situadas y singulares donde todos los actores asuman un rol activo y autónomo.

Se plantea la relevancia de pretender la distribución equitativa de los elementos culturales, la trascendencia de la acción artística colectiva y se estima la potencia significativa de construir una identidad artística grupal y el placer de crear con otrxs.

El presente artículo no pretende ofrecer respuestas universales y estáticas, está orientado a la indagación y a la apertura de nuevas dimensiones. Invita al debate y a pensar otras/nuevas posibilidades innovadoras para las prácticas educativas.

Para terminar, haré referencia a las imágenes que acompañan el presente artículo. Se trata de la Serie *S.O.S*, un conjunto de grabados que elaboré en el año 2020/2021, en contexto de pandemia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abate, E. M., y Orellano, V. (2020). Temas transversales en acción. *Trayectorias Universitarias*, 6(11), e033, 2020.

Abeledo, C. y Menéndez, G. (2018). Integración extensión e investigación: ¿otra manera de construir conocimientos? *+E: Revista de Extensión Universitaria*, 8(9), julio-diciembre, 96-110.

<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Extension/article/view/7849>

- Ardoino, J. (1991). El análisis multirreferencial. *Colección Recherches et Sciences de l'éducation*, 173-181.
- Barbieri, S. (2007). *Exvotos Argentinos. Un arte popular*. Fondo Nacional de las Artes.
- Bouhaben, A. (2018). La investigación artística eurocéntrica y su decolonización estético-epistémica. Rodríguez, A. y Alsina, P. (coords.). *Arte e Investigación II*. Art-nodes 21, 187-196. UOC. <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i21.3142>
- Castro, S. (2002). Reivindicación estética del arte popular. *Revista de Filosofía* 27(2), 431-451. <https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/RESF0202220431A/9839>
- Consejo Federal de Educación. (2010). RESOLUCIÓN CFE N.º 111/10 - ANEXO. La Educación Artística en el Sistema Educativo Nacional.
- Coscarelli, M. R. (2015). Algunos sentidos del currículum. *Debates Curriculares y Formación de Educadores*. Material elaborado para el Seminario de la Maestría en Educación-Orientación en Pedagogía de la Formación.
- De Alba, A. (1995). *Currículum: Crisis, Mito y Perspectivas*. Miño y Dávila Editores.
- Delgado La Rosa, R. (2013). El trabajo de campo como estrategia pedagógica integradora. *Revista De Comunicación de la SEECI*, (31), 156-183. <https://doi.org/10.15198/seeci.2013.31.156-183>.
- De Sousa Santos, B. (2005). *La Universidad en el siglo XXI: Para una reforma democrática y emancipadora de la universidad*. Umbrales.
- Díaz Barriga, A. (2012). *Currículum entre utopía y realidad*. Amorrortu.
- Edelstein, G. (2000). El análisis didáctico de las prácticas de la enseñanza. Una referencia disciplinar. *Revista IICE*. Año IX, N.º 17. Miño y Dávila y Facultad de Filosofía y Letras-UBA.

Erreguerena, F. (2020). Las prácticas sociales educativas en la universidad pública: una propuesta de definición y esbozo de coordenadas teóricas y metodológicas. *Revista Masquedós* N.º 5, Año 5. Secretaría de Extensión UNICEN.

Escobar, T. (2014). *El mito del Arte y el mito del Pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Ariel.

Fernández Lamarra, N. (comp.) (2015). *La innovación en las Universidades Nacionales. Aspectos endógenos que inciden en su surgimiento y desarrollo*. Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Hernández Hernández, F. (2008) *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Universidad de Barcelona. *Educatio Siglo XXI*, N.º 26, 85-118.

Schneider, M., Bresso, E., y Giuppone, D. (2020). Experiencia de articulación e integración en prácticas de docencia, investigación y extensión en educación superior. *Trayectorias Universitarias*, 6(11), e031, 2020.

Stacchiola Fernández, O. (2016). El arte y la constitución de un sujeto emancipado. *Revista Alzaprima*. Universidad de Concepción. Facultad de Humanidades y Arte. Departamento de Artes Plásticas.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.2: VALIDACIONES EMANCIPATORIAS PARA NUEVAS CIUDADANÍAS: PEDAGOGÍAS E INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

Estar siendo, sospecha epistemológica, indisciplina argumentada. Qué hacer en nuestra escala

Natalia Marina Romano (Instituto Profesional de Enseñanza Superior)

RESUMEN: Este artículo intenta analizar qué prácticas educativas en artes visuales son emancipadoras y pueden nutrir la dimensión/función política y poética de la educación artística en Río Gallegos.

Las experiencias estéticas y la sospecha epistemológica articuladas provocan una didáctica “indisciplinada”, una práctica educativa emancipada, convocan a un estar siendo, a explorar las posibilidades de acción, participación, reflexión de aquello que necesitamos conocer-comprender.

Las experiencias estéticas y la sospecha epistemológica compartida entre estudiantes y profesores, al visibilizar el conocimiento existente y construir otros posibles, desde las artes visuales y en diálogo con problemáticas socioculturales actuales, nos permiten decidir por qué es importante emanciparnos o pensarnos desde otros lugares, analizar en términos de actualidad sociocultural y ejercicio de ciudadanía qué es lo necesitamos aprender de manera glocal y situada.

¿Qué preguntas-sospechas sostener al asumir una posición ante el conocimiento, su construcción y la interdisciplinariedad? ¿Desde qué conceptos pensar las funciones de las artes, su enseñanza, sus materiales, sus referentes? Responder vincularlos con los

problemas sociales y culturales desde los cuales se manifiestan o se construyen las prácticas artísticas, en acciones, experiencias que nos interpelan a ensayar otras opciones en relación con ellos, en las cuales ser estudiantes, profesores, procesos, objetos, conceptos, contenidos, laboratorio de estar-siendo, flexibles, en investigaciones, producciones, reflexiones, debates, construcciones, para pensarnos desde otros conceptos, otras epistemologías, otras ciudadanías, otras utopías para otros mundos, salirse del “arte” (cuál arte) para volver a él.

Palabras clave: Educación artística; Experiencia estética; Sospecha epistemológica; Didáctica performática; Ciudadanías.

Introducción

Mi nombre es Natalia Marina Romano, vivo a 2800 km de la Ciudad de Buenos Aires, en Río Gallegos, donde estudié y donde trabajo como docente en el Nivel Superior. Soy profesora de Artes Visuales y trabajo en formación docente en los profesorados de Nivel Inicial, de Nivel Primario y Especial.

Quisiera contar qué observo con las prácticas educativas en artes visuales en este contexto. Les estudiantes llegan al Nivel Superior con la formación que han recibido en artes de la educación obligatoria. Proviene de diferentes establecimientos, de diferentes barrios-territorios y la mayoría son mujeres. Y aunque sus trayectorias son diversas, los saberes que poseen sobre qué son las artes visuales, de qué se ocupan, cómo lo hacen, cuáles son sus referentes, sus materiales, sus temáticas de interés, poseen demasiado en común.

En sus biografías escolares aparecen vagamente algunos de los códigos, modos y medios del lenguaje visual. Se nombran técnicas de forma aislada, algunas experiencias de lectura o

análisis de imagen, pero solo de los aspectos formales, con algunas obras de arte de famosos pintores blancos hombres. No hay vínculos entre temáticas, contextos socioculturales en los cuales las obras de arte han sido desarrolladas, o en las que adquieren sentido y significatividad. No es posible apreciar la construcción de relaciones entre los contenidos conceptuales disciplinares, y la “producción, apreciación y contextualización” de experiencias estéticas (Barbosa, 2022) que otorguen sentido a los haceres de la producción.

En este panorama es donde ensayo explorar en-con experiencias educativas que permitan repositionar a la educación artística en un enfoque contemporáneo, que favorezcan recuperar su función política y poética. Su capacidad de interpelar, de visibilizar problemáticas sociales actuales desde las prácticas artísticas contemporáneas. Hacer política en el aula como ejercicio de emancipación de las condiciones dadas. Me refiero a hacer política en el sentido que lo hace Víctor Vich (2021) en su libro *Políticas culturales y ciudadanía*:

Para quienes trabajamos con el arte y las prácticas simbólicas, hacer política implica construir y proponer formas que alteren la percepción de lo existente, que muestren posibilidades desconocidas y contribuyan a crear nuevas identidades y nuevos modos de relación entre las personas (p. 12).

Por ello en este relato intento recuperar aquellas líneas de trabajo que nos emanciparon y sostuvieron en experiencias y procesos que desarrollamos con estudiantes del tercer año del Profesorado de Nivel Inicial en la cátedra de Didáctica de los Lenguajes Artísticos.

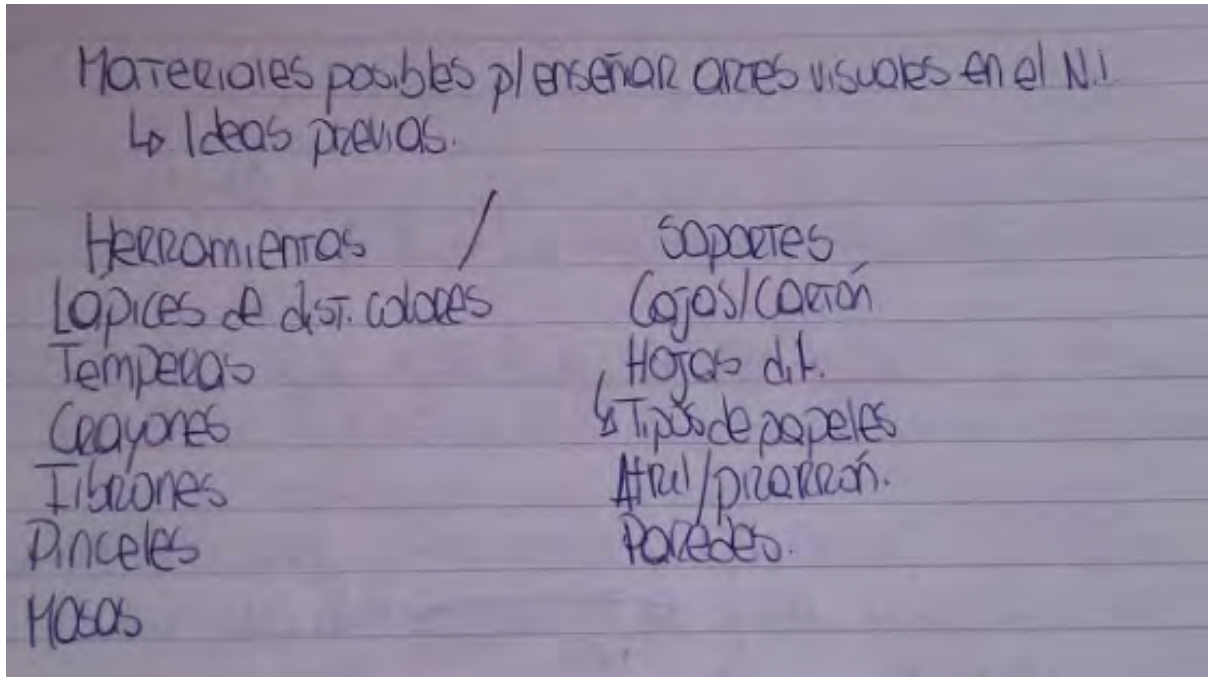


Imagen 1 – Apuntes de cátedra de abril de estudiante de Didáctica para los Lenguajes Artísticos de tercer año, Profesorado de Nivel inicial/IPES Río Gallegos

Desarrollo

A través del Proyecto Cohabitar, que buscó abordar la crisis climática desde el ensayo de lógicas no extractivistas, se propuso a las estudiantes aproximar respuestas artísticas y teóricas a partir de problematizar si criar-cuidar-cohabitar con un ser no humano podía ser una experiencia estética. Elaborar respuestas a cómo, por qué y para qué produjo como resultado de ese proceso una instalación que funcionó de forma interinstitucional, un conversatorio en el Museo de Arte de la Provincia (MAEM) y un repositorio *online* de las experiencias.

Cohabitar fue una experiencia estética individual que se activó a partir de criar una planta y mientras tanto reflexionar sobre sus cuidados, sobre nuestras formas de consumo, su relación con la crisis climática y la necesidad de construir otras ciudadanías.

La búsqueda de respuestas, de cómo contagiar a otros esta experiencia, dio lugar a los procesos que produjeron conocimientos en arte, en educación artística y en ecología política.

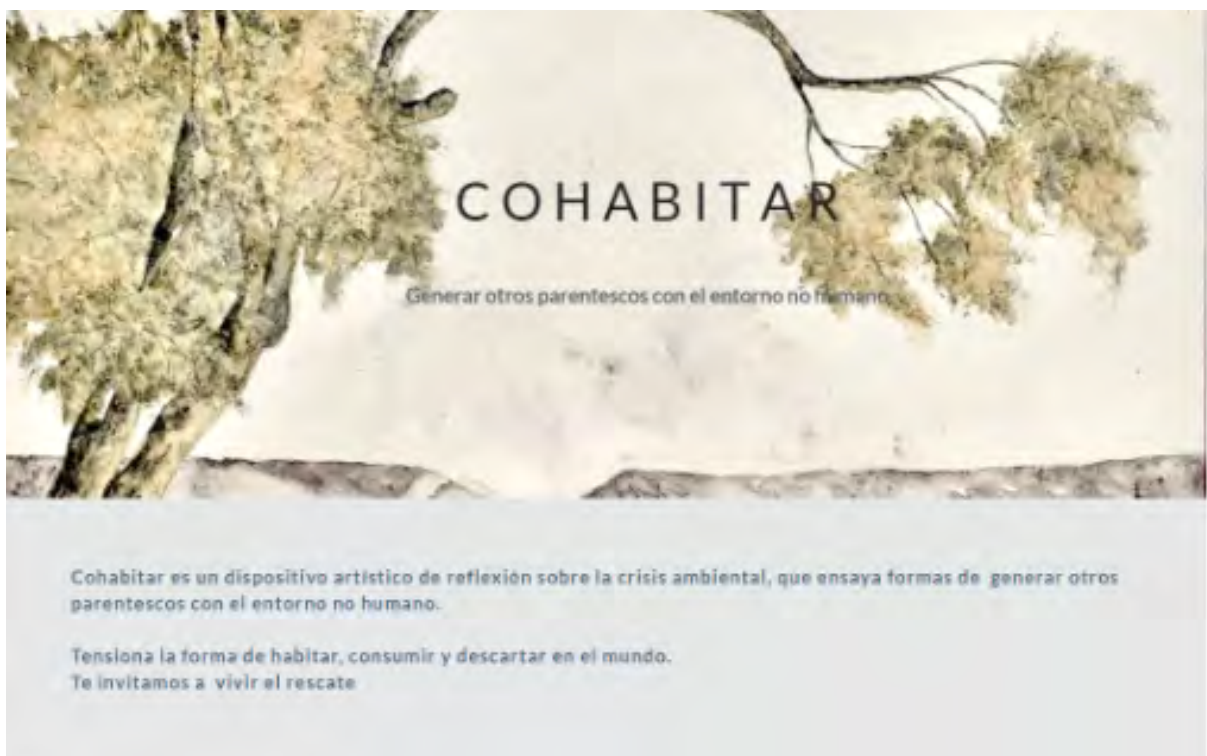


Imagen 2 – Sitio web del proceso. En noviembre, estudiantes de Didáctica para los Lenguajes Artísticos de tercer año del Profesorado de Nivel inicial IPES Río Gallegos y Estudiantes del IPSA comparten, en un conversatorio, experiencias interinstitucionales e intercátedra de criar una planta y sus aprendizajes

¿Por qué esto es una práctica artística contemporánea?

El proceso creativo en el que nos colocó construir posibles respuestas habilitó un “Estar siendo”, desde y hacia la interdisciplinariedad, guiadas por la sospecha epistemológica, para buscar, desde las experiencias estéticas vividas, el ensayo de otras epistemologías.

“Importa qué historias contamos para contar con ellas otras historias; importa qué conceptos pensamos para pensar con ellos otros conceptos” (Haraway, 2019, p. 186). A partir de esta invitación magnífica y singular, a salirse de las narrativas establecidas, para unirse con otros a pensar nuevos relatos, legitimar la posibilidad de producir conocimiento específico no universalizable y jerarquizar la importancia del contexto. Junto con la propuesta de “acciones didácticas” motivadas por Gabriela Augustowsky, se conformó el alimento para buscar narrar, casi performativamente, en el aula, otras formas de mirar, abordar el problema/los problemas y de aprender con él/ellos. Diseñar una praxis que permita activar la necesidad de revisar y asumir las implicancias en la producción de saberes, adherir a una perspectiva epistemológica y no a otra, reflexionar sobre la formación que hemos recibido, analizar si esa mirada del arte y su enseñanza responde a procesos que permitan abordar la problemática sociocultural que nos convoca y entonces armar otra narrativa pedagógica.

A partir del diseño de una experiencia estética individual que nos interpele en relación con una problemática-contexto que nos convoque, nos seduzca y nos invite a vivenciar, sensibilizar, experimentar y explorar las posibilidades de acción, participación, reflexión de aquello que necesitamos conocer-comprender, en favor de la construcción de nuevas ciudadanías. De estas maneras podremos producir conocimiento tal como lo hacen los artistas en la actualidad.

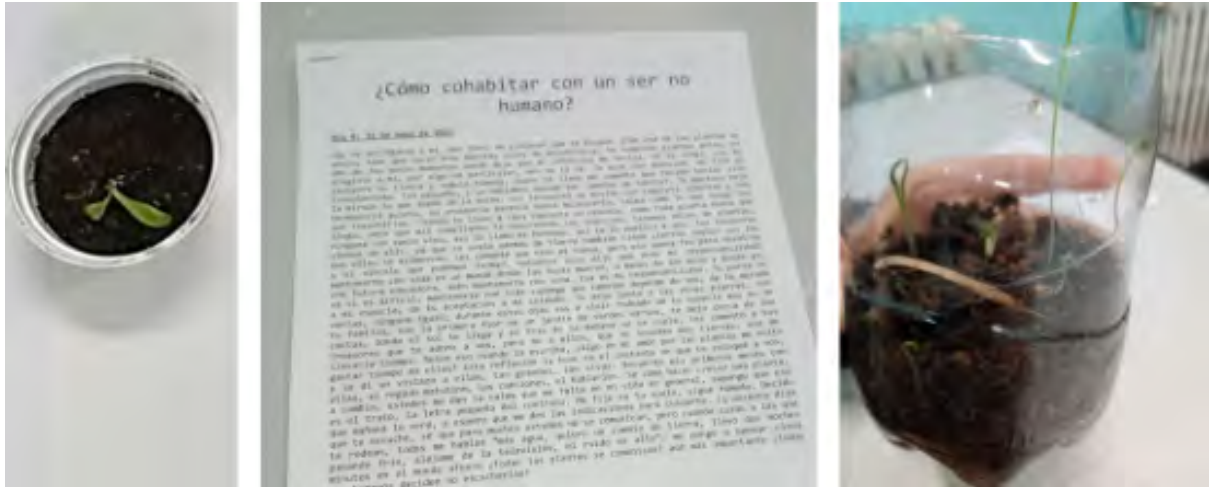


Imagen 3 – Primera experiencia estética del proyecto, estudiantes de Didáctica para los Lenguajes Artísticos de tercer año, Profesorado de Nivel inicial IPES Río Gallegos

Una didáctica performática que nos ofrece un estar-siendo, a partir de experiencias estéticas y educativas, nos permite vivenciar, reflexionar sobre la problemática y sobre la necesidad de implicarnos en ella, vivir la experiencia, producir conocimiento en artes visuales, para comunicar y convidar a otros la experiencia estética vivida. Entonces, las acciones didácticas, las experiencias estéticas y la sospecha epistemológica, articuladas, convocan a una didáctica “indisciplinada”, a una práctica artística-educativa emancipada, a un estar siendo, para explorar las posibilidades de acción, participación, reflexión de aquello que necesitábamos conocer-comprender, en favor de la construcción de ciudadanía. Estas experiencias nos permiten decidir por qué es importante emanciparnos o pensarnos desde otros lugares, a partir de reconocer desde qué lugares nos hemos pensado. Para analizar, en términos de actualidad sociocultural y ejercicio de ciudadanía, qué es lo necesitamos aprender de manera glocal y situada, y decidir qué preguntas-sospechas sostener-construir para asumir una posición ante el conocimiento, su producción y la interdisciplinariedad. Recuperar el lugar de la experiencia estética, a partir de una orientación pragmatista del arte (Aguirre, 2005) tal como lo afirma Shusterman en Aguirre (2005, p. 325).

Buscar explicitar, asumir este enfoque y su vivencia como parte de la didáctica permite, en la experimentación compartida y la recuperación de lo realizado, poder incorporar el ejercicio de reconocer nuestros saberes en relación con la educación artística, y con un problema global, analizar las implicancias, los alcances de nuestras perspectivas y las consecuencias de esas formas de ver, y así conectar con la necesidad de transformarnos, en nuestras subjetividades, como el resultado del cruce de experiencias y los vínculos con el contexto. Salir de la disciplina para regresar, desde la necesidad de conectar con el territorio, con los procesos de producción de conocimiento en artes visuales actuales y en relación con ellos, los existentes y los posibles.

Así, la función transformadora del arte, la función política de la educación artística, a través la experiencia estética, y la sospecha epistemológica como base de la trayectoria compartida, estaban siendo.

Las artes dinamizan su función política a partir del cruce de experiencias que afectan a sistemas simbólicos compartidos (Abad, 2011) y que a partir de las experiencias estéticas nos permiten visibilizar lo que está oculto o desnaturalizar lo acostumbrado, movilizar sentimientos en relación con conocimientos. Joaquín Roldán Ramírez sintetiza al respecto: “Estamos mejor preparados para la vida si somos expertos en miedo, compasión, valentía o amor que si percibimos solo formas, tamaños o pesos” (Escaño González *et al.*, 2003, p. 158).

Conclusiones

¿Qué hacer en nuestra escala? Considerar y activar la potencialidad de la experiencia estética en tres sentidos al menos:

En primer lugar, considerar la experiencia estética como fundamento de la propuesta educativa, invitar a pensar otras realidades, promover vínculos con la transformación de la realidad y la emancipación:

En la experiencia estética se fundamentan las propuestas educativas que ofrecen posibilidades para transformar la realidad e inventar modos de trascenderla y de orientarla hacia una vida digna para todos (basada en una experiencia estética sostenida por las relaciones humanas) (Abad, 2011, p. 23).

En segundo lugar, en relación con los vínculos existentes posibles entre experiencias, aquellas que posee el artista con la realidad; con el proceso artístico; y con el espectador: “la experiencia estética une al artista y al espectador (Dewey, 1949), en tanto que convierte al artista en intérprete de las experiencias que le circundan y al espectador en re-creador de las experiencias del artista” (Aguirre, 2005, p. 327).

Y en tercer lugar (sin jerarquías), en relación con la construcción de nuevas ciudadanía y por ende de utopías:

La experiencia estética permite establecer relaciones sensibles con las estructuras que establecen y conforman las personas con la realidad, con los otros y consigo mismas, en la medida que permite imaginar e inventar otras posibles formas de pensar y representar el futuro (Abad, 2011, p. 23).



Conversatorio *Cohabitar con lo no humano*, 2022.

Estudiantes de IPES e IPSA en el Museo de Arte de la Pcia de E. Minicelli

Imagen 4 – Última experiencia estética del proyecto, estudiantes de Didáctica para los Lenguajes Artísticos de tercer año del Profesorado de Nivel inicial IPES Río Gallegos y estudiantes del IPSA comparten sus cohabitares en un conversatorio en el MAEM

¿Pueden ser estas algunas sospechas y coordinadas para transitar la escala? ¿Para diseñar una praxis educativa que busca narrar, casi performativamente, en el aula, otras formas de mirar, abordar el problema/los problemas y de aprender con él/ellos? ¿En la que estudiantes, profesorxs, procesos, objetos, conceptos, contenidos sean parte de un laboratorio y una escena de estar-siendo, flexibles, en acciones, investigaciones, producciones, reflexiones, debates, construcciones, que nos permita pensarnos desde otros conceptos, otras epistemologías, otras ciudadanías, otras utopías para otros mundos, salirse del “arte” (cuál arte) para volver a él?

Referencias bibliográficas

Abad, J. (2011). Usos y funciones de las artes en la educación y el desarrollo humano. En *Educación artística, cultura y ciudadanía*. OEI, 17-23.

Aguirre, I. (2005). *Teorías y prácticas en educación artística. Ideas para una revisión pragmática de la experiencia estética*. OCTAEDRO / EUB.

Aguirre, I., Jiménez, L., y Pimentel, L. (2009). *Educación artística, cultura y ciudadanía*. Fundación Santillana.

Álvarez Rodríguez, D., Escaño González, C., Maeso Rubio, F., Ramírez Roldán, J., y Marín Viadel, R. (coord.) (2003). *Didáctica de la Educación Artística*. Pearson Educación.

Barbosa, A. M., Augustowsky, G., Peterson, S., de Lima, F., Del Valle, D. (coord.) (2022). *Arte/Educación. Textos seleccionados*. CLACSO; Universidad Nacional de las Artes.

Haraway D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

Vich, V. (2021). La necesidad del arte: Políticas culturales para recuperar lo público y lo común. *Políticas culturales y ciudadanía*. CLACSO, 11-17.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.2: VALIDACIONES EMANCIPATORIAS PARA NUEVAS CIUDADANÍAS: PEDAGOGÍAS E INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

Prácticas artísticas y transmisión de la memoria colectiva en la formación de docentes de nivel inicial y primario

Victoria Orce (Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes)
Claudia Loyola (Universidad de Buenos Aires)
Stella Kuguel (Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN: A partir del análisis de un corpus de experiencias formativas que articulan artes, memoria y pedagogía, nos preguntamos por el lugar de las instituciones de formación docente en los procesos de transmisión intergeneracional de la historia reciente y la memoria. Paradojalmente, la contingencia actual de celebración de los cuarenta años de democracia, en coincidencia con el proceso de elecciones presidenciales, ha intensificado la expresión pública de discursos negacionistas al punto tal de legitimar, por medio del voto democrático, a un gobierno que disputa fuertemente los sentidos del pasado reciente en nuestro país, poniendo en tela de juicio los tres pilares del consenso social constituido por las nociones de Memoria, Verdad y Justicia. Frente a este panorama, nos proponemos compartir algunas preguntas y reflexiones vinculadas a nuestras indagaciones, en el marco del proyecto de investigación sobre arte, memoria y formación docente del Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación de la Universidad de Buenos Aires, acerca de las potencialidades que tienen las artes en la construcción de las subjetividades personales y

colectivas de lxs docentes en formación, posicionando nuestra mirada en un horizonte de emancipación e incorporación de saberes propios del campo artístico.

Partimos de la consideración de que las aulas son escenarios de prácticas pedagógicas y políticas situadas, que permiten la conversación, la repregunta y la discusión, para resistir a las gramáticas hegemónicas, orientadas a la colonización de las subjetividades.

Palabras clave: Prácticas artísticas; Memoria; Formación docente; Pedagogía.

Introducción: un contexto que nos interpela

El contexto histórico de elaboración de este trabajo necesariamente se imbrica con la escritura del texto y nos permite recuperar algunas cuestiones que, desde nuestro equipo de investigación, habíamos anticipado durante el período 2015-2019. Una somera historización nos permitirá exponer algunas situaciones que dan cuenta del preocupante debilitamiento de ciertos consensos sociales en torno a la impugnación de los hechos y de las consecuencias de la última dictadura cívico-eclesiástica-militar.

En las indagaciones que llevamos a cabo en dicho período, advertimos el avance de discursos negacionistas y de ciertos planteos pedagógicos oficiales distantes de la preservación de la memoria histórica y de la recuperación de legados culturales que permitieran inscribir los procesos subjetivos y colectivos en la justicia social y en la promoción de los derechos como sostén de lo común. Afirmamos, en trabajos previos, que la vigencia de una candente disputa entre quienes bregan por el fortalecimiento de la memoria histórica y entre quienes, por el contrario, bregan por la desmemoria, opera en el campo educativo y llega al espacio de la formación docente. Una y otra posición resultan

activas en el magma de la dinámica social y cultural de nuestro pueblo, como una pulseada que va cobrando forma identificable públicamente, en ciertas condiciones.

Identificamos, durante la presidencia de Mauricio Macri, preocupantes avances en el discurso público del descrédito de la defensa de los derechos humanos y la difusión de ciertas expresiones negacionistas. A su vez, se desplegaron políticas represivas en situaciones de luchas populares que expresaron, en la escena pública, el envalentonamiento de criterios y prácticas que buscaron amedrentar la protesta y disciplinar el descontento social. Las figuras de activistas sociales muertos en confusas situaciones, a partir del accionar de las fuerzas de seguridad, emergieron en el marco de una explícita confrontación entre el discurso oficial y la reivindicación de la militancia. Santiago Maldonado y Rafael Nahuel resultaron nombres emblemáticos en cuanto a la impunidad que puede promover el poder del Estado al amparar los excesos del aparato represivo.

Sin embargo, en dicho período se produjo un contundente gesto estético, poético y político, expresado en el Pañuelazo contra el 2×1, en la Plaza de Mayo, el 10 de mayo de 2017⁹³. Dicha manifestación resultó un masivo acto de resistencia ante el intento de avance de privilegios para los condenados por delitos de lesa humanidad.

Tal vez, producto de la alteración en las nociones temporales afectadas en la contemporaneidad, se torna confuso afirmar que ha pasado mucho o poco tiempo, dado que los seis años que marca la cronología desde 2017 al presente no dan cuenta de la intensidad de las transformaciones culturales. Pandemia mediante, la agudización de la situación de desigualdad económica y el avance de los discursos de derecha no solo a nivel local, sino también a nivel mundial, parecen haber intensificado posicionamientos críticos al

⁹³ El 10 de mayo de 2017, durante la presidencia de Mauricio Macri, salió un fallo de la Corte Suprema de Justicia que otorgaba la reducción de su condena a un genocida, considerando dos años por cada año de prisión efectiva (sintetizado en la expresión 21). El pueblo salió a la calle y se concentró de modo masivo en la Plaza de Mayo de Buenos Aires, oponiéndose de modo contundente a la medida en un evento que se llamó “el Pañuelazo contra el 21”. Esta manifestación fue clave e impulsó la revisión y la anulación del fallo.

progresismo, al rol del Estado y, por ende, a los consensos democráticos, que parecían sólidamente establecidos en las mayorías sociales.

En los días en los cuales escribimos el presente texto, se concretan los cuarenta años de continuidad democrática en nuestro país y, paradójicamente, asume el gobierno una fuerza política ultraliberal, La Libertad Avanza, que ha conformado una alianza con Juntos por el Cambio que incluye, de modo explícito en su plataforma política, propuestas negacionistas y hasta apologistas en relación con la última dictadura. Esos rasgos planteados en relación con la Memoria, la Verdad y la Justicia durante el gobierno macrista parecen enfatizarse en el proyecto que accede al poder en este momento. Mediante el voto, en el que se han condensado múltiples y poliédricos sentidos, se ha legitimado, más o menos conscientemente, junto con una retracción de la impugnación de la dictadura, un modo dicotómico de mirar a la otredad, que se ha sintetizado discursivamente en el aval explícito por parte del electo presidente Milei a “los argentinos de bien”, con la implícita exclusión de aquellos que no acepten las nuevas reglas de juego.

Esta situación necesariamente reverbera en un cuestionamiento profundo hacia el sistema educativo. Su responsabilidad en la formación ciudadana y su potencia en relación con la conformación de una ciudadanía activa y consciente de los valores democráticos necesarios para garantizar el “Nunca más” se actualizan en el presente y se proyectan hacia el futuro.

Lxs maestrxs, como multiplicadorxs de sentido hacia las nuevas generaciones, resultan mediadorxs estratégicxs en relación con su potencialidad para el despliegue de miradas sensibles y propositivas referidas a esta cuestión. Pero también debemos decir que el calor de los sentidos de época modela las interpretaciones que ellxs ponen en juego al transcurrir las experiencias de formación y las intenciones con las que proyectan sus futuras prácticas. En el marco de esta tensión, el lugar de las instituciones de formación docente es clave en cuanto a las interpelaciones que puedan construir para interrumpir la inercia de ciertas ideas fuerza que parecen colonizar las subjetividades en este contexto histórico. Algunas

condiciones que alienta dicha potencia para la interrupción es la convergencia de miradas desde diversas disciplinas, el diálogo intergeneracional combinado con la apertura de diálogos intrageneracionales, la puesta en circulación de lo que Rouso (2012, citado por Legarralde, 2018) denomina “vectores de memoria” vinculados a los objetos y producciones culturales que se ponen a disposición de la reflexión en las situaciones formativas.

LOS INSTITUTOS DE FORMACIÓN DOCENTE: ESPACIOS DONDE LA MEMORIA SE DISPUTA

Los espacios educativos institucionales son relevantes territorios de disputa en torno a la memoria histórica de nuestro pasado reciente. El investigador Martín Legarralde afirma: “El territorio escolar es un ámbito privilegiado en el conflicto por las memorias” (2018, p. 14).

En las instituciones educativas se llevan a cabo prácticas de enseñanza, más o menos canónicas, que contemplan las temáticas vinculadas a la memoria como contenido propio del hacer cotidiano de las escuelas, pero que se expanden a prácticas sociales en sentido más amplio.

Entre estas prácticas educativas es posible encontrar indagaciones o adquisición de contenidos en materias vinculadas a las ciencias sociales; la socialización y puesta en cuerpo de obras literarias, visuales, musicales o audiovisuales prohibidas en aquella época o vinculadas a la temática, concreción de visitas a sitios de memoria u organización de eventos institucionales con participación de referentes de organismos de derechos humanos. También se desarrollan acciones tales como la colocación de memoriales — baldosas, placas, etc.— que recuerdan a luchadores sociales desaparecidos o fallecidos en la lucha por sus ideales, o en reconocimiento a organizaciones de DD. HH.; la participación en la Ronda de las Madres de la Plaza de Mayo en algún jueves, entre otras.

Específicamente, en algunas de las instituciones de formación docente con las que venimos trabajando en esta investigación, ciertas fechas emblemáticas, como el 24 de marzo (Día por

la Memoria, la Verdad y la Justicia) o el 22 de octubre (Día por el Derecho a la Identidad), resultan oportunidades en las cuales se llevan a cabo eventos puntuales o una semana plagada de propuestas articuladas en torno al conocimiento, la sensibilización y la actualización de lo ocurrido en la última dictadura.

Ahora bien, aun cuando experiencias como las mencionadas tienen una importante presencia en las instituciones educativas, parecen no resultar suficientes para afrontar las disputas de sentido sobre la memoria y el pasado reciente. Como investigadoras, nos encontramos ante la necesidad de formular nuevas preguntas, considerando especialmente los contextos descritos en la introducción:

- ¿En qué medida este repertorio de experiencias resulta interpelante para las subjetividades atravesadas por múltiples preocupaciones ligadas a la intensificación de demandas de cuidado y a la precarización de las condiciones de vida de lxs jóvenes que transitan los institutos de formación?
- ¿Cuáles son las interlocuciones que hoy pueden resultar significativas en relación con este tema para habilitar su problematización?
- ¿Cómo promover que la memoria personal se vea interpelada por la historia reciente en pos de la actualización del consenso del “Nunca más”? ¿Cómo impulsar que el “Nunca más” sea considerado como un tópico relevante al momento de la construcción de una identidad docente ligada a ciertas historias, ciertas memorias y ciertas tradiciones de lucha para reivindicar?
- ¿Cómo hacer para diversificar y actualizar los diálogos y las conversaciones promovidas sobre este tema, desde distintos lenguajes artísticos y pedagógicos, para que puedan procesarse estos contenidos para activar nuevos modos de comprensión?

LAS ARTES EN LA COTIDIANEIDAD DE LA FORMACIÓN DOCENTE

Un análisis en términos de propósitos y cantidad de horas del actual plan de estudios para la formación docente de nivel inicial y primario en la Ciudad de Buenos Aires nos lleva a afirmar que el arte no es un campo ponderado en la formación de lxs futurxs maestrxs. En la formación de docentes de nivel inicial, existen algunas instancias curriculares destinadas a fortalecer la enseñanza de las artes visuales, la literatura y la expresión corporal, que coexisten junto a otros espacios formativos que buscan el fortalecimiento cultural y subjetivo a través de talleres específicos que llevan el nombre de “lenguajes artísticos expresivos” (LAEs) o, en algunas instituciones, en Espacios de Definición Institucional (EDIs). Los planes de estudios correspondientes a los profesorados de educación primaria solo cuentan con estos últimos espacios.

Aun desde ese lugar tangencial, el arte y la educación pueden afectar los modos de entender la relación entre el presente y el pasado. La historia puede ser resignificada en el marco de cada uno de estos campos y, por supuesto, también cuando ambos se combinan con una intencionalidad interpelante. Y la peculiaridad que se pone en juego en la relación entre arte y educación es la combinación entre dimensiones sensibles, narrativas, imaginativas, cognitivas que buscan convocar a la participación de lxs destinatarixs de dichas propuestas.

En esos espacios y ocasiones formativas, hemos identificado como relevante el aporte de las instancias curriculares vinculadas al campo del arte, las prácticas artísticas, sus hacedorxs y lxs profesorxs a cargo, que impulsan la participación de lxs estudiantes en dichas propuestas. La amalgama entre sensibilidad y cognición en el abordaje de estas propuestas resulta de valor en el tratamiento de un contenido clave para el fortalecimiento de la trama de sentidos que inscriben a los procesos de escolarización en el marco de la formación ciudadana. Dichos espacios abordan necesariamente una dimensión política, dado que proponen la reflexión sobre el poder del Estado, sus fundamentos, y la participación de los

sujetos sociales en relación con dicho poder (aceptación, cuestionamiento, reclamo, etc.). A su vez, necesariamente, lo histórico se actualiza vinculando pasado y presente, al activar procesos de agenciamiento y lectura crítica colectiva.

Afirmamos una y otra vez la relevancia de esta dimensión formativa en vistas de la potencialidad multiplicadora de este contenido central en relación con la formación ciudadana.

En el mes de mayo de 2023 realizamos, desde nuestro equipo de investigación, las Jornadas “Arte y memoria en la formación docente. Saberes y experiencias en las disputas del presente a cuarenta años de democracia”. Durante tres días, en el Centro Cultural Paco Urondo, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, se presentaron experiencias, proyectos pedagógicos, producciones artísticas y trabajos de investigación que promovieron la reflexión y el intercambio acerca de los escenarios de participación estudiantil y ciudadana vinculadas a la memoria y los derechos humanos en el ámbito de la formación docente.

Dichas presentaciones se organizaron en ocho comisiones de intercambio, armadas en función de ejes temáticos articuladores que nos llevaron a expandir nuestras consideraciones previas: de la formación docente inicial a la socialización profesional y la formación docente continua, de la memoria vinculada al pasado reciente a las memorias propias de las instituciones educativas, entre otras.

A modo de panorama general, presentamos brevemente algunas de ellas.

Un grupo de presentaciones abarcaron cuestiones tales como: los restos de memoria en las aulas y los aportes del cine como tensión o normalización educativa, los lenguajes artísticos y estéticos en procesos de reforma curricular y la memoria de una clase en tanto biografía social. En otros espacios se socializaron las experiencias realizadas en diversas instituciones de formación docente en CABA y en la universidad, llevadas adelante por colectivos de

docentes y estudiantes. También estuvieron presentes las articulaciones entre arte y memoria en otros niveles educativos: nivel inicial, escuela primaria y educación secundaria. Muy importante fue la presencia de los diversos lenguajes artísticos que abarcaron el trabajo con imágenes —fotografías, audiovisuales, murales populares—, con la literatura y con el lugar del cuerpo a partir de propuestas performáticas, musicales y de danza. La articulación entre arte y política para trabajar la memoria desde la formación fue un eje transversal que enlazó los relatos de las prácticas pedagógicas, así como la dimensión estética y poética de las distintas acciones presentadas.

EL PARTICULAR APORTE DEL ARTE A LA TRANSMISIÓN DE LEGADOS: EDUCACIÓN Y MEMORIA

El artista-investigador Eduardo Molinari afirma:

Toda práctica artística se desarrolla al calor de un mundo de ideas [...] pone en acto una potencia: nuestra capacidad de expresarnos a través de distintos lenguajes. A través del lenguaje corporal, gestual, sonoro, verbal, escrito, visual, damos forma a algún tipo de texto, relato, narrativa, que, a su vez, da cuenta de nuestra cosmovisión (2015, p. 11).

En tanto puesta en escena sensible de ideas y conceptos, el arte nos moviliza a otros saberes, inesperados, no calculados en relación con los saberes lógico-verbales que priman en la mayoría de las instancias curriculares que se desarrollan en los profesorados. En tanto práctica, el campo del arte interrumpe las gramáticas institucionales, de distribución de espacios, tiempos, roles y corporalidades. Al interior de una clase, las prácticas artísticas pueden suspender o lentificar el tiempo, desarreglar el espacio para inventar otro, horizontalizar los roles entre docentes y estudiantes, incitando a habitar las aulas de otros modos, a desenvolver otras formas de estar juntxs.

Para nuestra investigación, resulta fundamental rastrear en estas escenas no solo la comunicación de información posible, sino las fuerzas de expresión subjetivas, como plantea

Molinari (2015). Estos modos de hacer, inherentes a las prácticas artísticas, implican procesos de subjetivación de pensamientos, percepciones, afectos y, por lo tanto, educan.

El campo del arte, en cuanto aporte epistemológico, produce conocimiento no-positivista, metafórico; habilita conexiones y cruces con elementos de la historia personal y social, y si sabemos interrogar a las producciones artísticas, también nos lleva a ubicar problemáticas sociales contemporáneas y situadas. Personales e inevitablemente epocales, podemos indagar en las obras y prácticas artísticas las sensibilidades que corresponden a una cosmovisión.

El ensayista y teórico de las artes Eduardo Gruner (2001) afirma que el arte ha contribuido históricamente a la construcción de una “memoria de la especie”, entendida como la estructura de representaciones de lxs sujetxs que condiciona una serie de “reconocimientos sociales, culturales, institucionales e ideológicos” (p. 17). En este sentido el arte-memoria es también un archivo sensible y singular de la historia, un habla (no verbal) que nos llega y señala algo, atrapa voces reprimidas de un momento, presenta un dolor, una causa, un detalle que revela. Muchas veces nos presenta un problema, como sostiene Luis Camnitzer (2016), o una dimensión nueva de un problema antiguo, a veces es críptico y cerrado. En todos los casos, mientras podamos darle lugar en nuestro presente, mientras podamos darle “tiempo” en un aula, mientras podamos interrogarlo y que nos interpele, nos puede brindar una mirada singular de un sentido común acerca del pasado. Esta textura opaca del arte (en tanto no transparencia de su significado) es la que permite abrir interpretaciones, buscar en la lógica de sentido que propone la obra y cotejar las lecturas que surgen con elementos de la vida social e histórica.

Este modo de significar el arte tiene la potencialidad de abrir cauce a situaciones divergentes, en las cuales los sentidos puestos a disposición a través de las prácticas y los objetos artísticos tienen efectos particulares. Hemos hipotetizado hasta aquí que en ciertas situaciones el campo del arte genera condiciones más propicias para impulsar procesos de

transmisión productiva, en términos de Legarralde (2018). Estas prácticas y objetos (películas, poemas, pinturas, esculturas, etc.) pueden ser entendidos en tanto “vectores de memoria”, que por sus características polisémicas intensifican la posibilidad de ser reinterpretados, reapropiados de modos peculiares, sin cristalizar y simplificar interpretaciones, sino brindando la posibilidad de reactualizar la disidencia con la dictadura cívico-eclesiástica-militar en el presente. Sin embargo, el contexto actual nos anima a profundizar las preguntas sobre las condiciones requeridas para que dichas experiencias logren desestabilizar la apatía y la desconfianza en los procesos de transmisión —a los que se adscriben intencionalidades adoctrinantes— y abrir canales hacia la criticidad que reafirmen su valor en las subjetividades de las nuevas generaciones.

A MODO DE CONCLUSIÓN: LA CIUDADANÍA EMANCIPATORIA, ¿UN HORIZONTE QUE SE ALEJA?

A lo largo de esta ponencia, hemos mencionado el potencial de las prácticas artísticas implicadas en la transmisión de la memoria en la formación docente. En nuestro proyecto de investigación recabamos y analizamos una importante cantidad de experiencias formativas centradas en los cruces entre artes y pedagogías.

Desde nuestro posicionamiento como docentes e investigadoras, consideramos que lxs futurxs maestrxs, en tanto sujetos políticos, son potenciales multiplicadorxs de prácticas orientadas a la defensa de la Memoria, la Verdad y la Justicia en la formación de nuevas ciudadanías. Ponemos nuestra mirada en los institutos de formación docente en tanto espacios públicos de formación, donde se establecen lazos de filiación y pertenencia. En este punto compartimos los planteos de Inés Dussel (2018) en relación con las posibilidades que dichas instituciones generan en los sujetos para “alzarse sobre sí mismos y expandir el mundo, así como conocer otras perspectivas del mundo propio” (p. 145). Es en la trama de la cotidianidad de estas instituciones donde reside el interés por identificar experiencias en

las que se vinculen arte y memoria, para indagar las resonancias y las improntas que dejan en sus estudiantes.

Sin embargo, también hemos desarrollado algunas reflexiones y preocupaciones sobre el contexto sociopolítico actual, en el que se disputan fuertemente los sentidos acerca del pasado reciente y la memoria, contruidos en estos cuarenta años de democracia. Circulan hoy con fuerza discursos negacionistas y apologistas de la dictadura, se conmutan las penas de los genocidas condenados por crímenes de lesa humanidad y se instala un relato que impregna rápidamente a diversos sectores de la población.

Esta situación se nos presenta como un panorama desolador que nos lleva a intensificar la pregunta por cuáles son las narrativas y las experiencias que pueden resultar interpelantes para dar continuidad a un núcleo de sentido relevante para la formación ciudadana.

Seguimos sosteniendo que lxs estudiantes de profesorado y lxs docentes formadores no son merxs receptorxs de las disputas mencionadas, sino que participan activamente en esta batalla cultural y esa participación es constitutiva de sus procesos de subjetivación. Pero notamos cada vez más que los discursos pedagógicos oficiales sobre la educación en general y la formación docente en particular incitan a la creatividad por vía de la innovación y la educación emocional individual, desvinculada de los legados culturales significativos y colectivos.

Estas reflexiones, lejos de desanimarnos, nos ayudan a reivindicar y profundizar las líneas ya desarrolladas, poniendo énfasis en otras situaciones emergentes y abriendo la escucha atenta a lxs jóvenes estudiantes de carreras de formación docente de nivel inicial y primario. Se vienen tiempos en los que el campo de las artes y la educación requerirá ampliar sus fuerzas experimentales, expresivas e investigativas (Molinari, 2017) para activar subjetividades singularizantes desde lo micropolítico, eludiendo la masificación y generando resonancias expansivas hacia la construcción de lo común (Rolnik, 2019).

Pese a la complejidad del presente, el plexo de experiencias relevadas en el proyecto de investigación anima la esperanza de que el campo del arte y la educación tienen la potencialidad para generar la sinergia que se requiere en este momento histórico. La pedagogía de la memoria estará allí, dando las batallas necesarias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Camnitzer, L. (2016). *El arte como forma de conocimiento. Conferencia de Luis Camnitzer*. Repositorio Institucional Universidad de Málaga <https://core.ac.uk/reader/75996641>

Dussel, I. (2018). La politización y la popularización como domesticación de la escuela: como contrapuntos latinoamericanos. Larrosa Bondía, J. (ed.) *Elogio de la escuela*. Miño y Dávila.

Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Grupo Editorial Norma.

Legarralde, M. (2018). *Historizar la transmisión escolar de las memorias sobre la dictadura*. III Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Centro Cultural Haroldo Conti. [legarralde_mesa_6.pdf \(jus.gov.ar\)](#)

Molinari, E. (2015). Producción y transferencia de saberes y conocimientos desde el taller proyectual, pintura. *Investigación y construcción de pensamiento con herramientas artísticas. Cuadernos de investigación*. Universidad Nacional de las Artes.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón Ediciones.

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

Michel Foucault y Augusto Boal: de la política del cuerpo a la emancipación del cuerpo en el teatro del oprimido

Daniela Alfaro (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Se aborda la función del cuerpo en el teatro del oprimido, iniciando con un análisis histórico de la categoría cuerpo en el teatro tradicional-occidental, pasando por la ruptura que hace el teatro del oprimido con el teatro tradicional, ya que el cuerpo se encontraba supeditado a la escritura dramática, pero en Boal, el cuerpo se convierte en el lenguaje del teatro. Luego se establecen las bases del teatro del oprimido y la influencia de Paulo Freire, Brecht y Marx; por último, se realiza una aproximación entre la praxis del teatro del oprimido y la concepción “política del cuerpo” de Michel Foucault en el libro *Vigilar y castigar*. Se hace hincapié en el proceso liberador de cuerpo oprimido/dócil a un cuerpo emancipado, resaltando las técnicas y los tipos de teatro que forman al teatro del oprimido

Palabras clave: Teatro; Cuerpo; Emancipación; Oprimido; Política del cuerpo.

I. Introducción

El teatro del oprimido es un conjunto de estilos de teatro que prioriza la emancipación y la liberación de los sujetos violentados históricamente, se ha ido constituyendo como un teatro de ruptura con respecto a la historia del teatro occidental, concibiéndose no solo como un teatro crítico, sino implícitamente político. Su gran labor ha traído a la teoría del teatro nuevas dimensiones sobre los elementos del teatro y su relación con el entorno, promoviendo la teorización relacional entre arte y política, arte y vida, arte y filosofía.

Una de las propuestas que el teatro del oprimido brinda para un paradigma relacional es el carácter de liberación y emancipación en todas las dimensiones de la vida. El teatro del oprimido conlleva una comprensión histórica sobre las diferentes formas de opresión de la vida y la opresión se hace escuchar desde la vida que la sufre, primordialmente desde el cuerpo. Uno de los elementos que se resalta en la praxis teatral del oprimido es el cuerpo como lenguaje del teatro; esto trae a colación la importancia de la categoría cuerpo, que desde los años cincuenta es priorizada por las vanguardias occidentales.

La categoría cuerpo, como categoría de análisis, ha estado presente en el pensamiento occidental, desde los griegos hasta nuestra actualidad; el teatro del oprimido recuperará esta categoría y la colocará como el fundamento no solo del teatro, sino de la revolución, porque es el cuerpo el territorio de la opresión y desde ahí se hará la emancipación.

II. La función del cuerpo en la escena teatral tradicional (Desde la visión de Augusto Boal)

La praxis teatral ha estado latente en una diversidad de culturas, presentándose en sus orígenes como manifestación y festividad mística-religiosa. Sin embargo, esta teatralidad no es considerada desde una caracterización artística-estética, debido al carácter mitológico

que la rodea, por lo que se ha tomado como baremo histórico la constitución del teatro griego, quedando estas manifestaciones en el ocultamiento occidental. En este sentido, el teatro occidental tiene sus raíces en la Grecia antigua; en el paso del teatro como festividad-comunidad a teatro propiamente dicho, este fue estableciéndose a través de la frontera espectador-actor, atribuyendo a cada cual ciertas funciones en provecho de la acción dramática, así que el espectador tendrá un carácter pasivo, y el actor dirigirá la acción dramática.

En el teatro griego el actor tenía la función de la imitación y se encontraba subsumido en la trama, es decir, en una acción dramática ordenada y con sentido, que debía representar; el actor debía seguir lo que la acción dramática dictaba, con prioridad en la palabra emotiva. Karina Mauro (2010) considera que “tal es el caso del personaje, entendido como fragmento discursivo de una totalidad mayor (que es el de la trama), y que en acción del actor en escena no debe contradecir ni opacar” (p. 31). Lo predominante es la lógica discursiva de la acción dramática, el peso cae prioritariamente en la palabra, es esta la que generará las emociones y acciones deseadas, y el cuerpo del actor se concibe como un medio para reproducir el texto dramático, reduciendo la corporalidad del actor a imitación.

Esta subordinación del cuerpo no es predominante en el origen del teatro griego. En la festividad de Dioniso, el cuerpo es medio de expresión dramática; es hasta el establecimiento de la tragedia en el que el teatro griego delimita la función del cuerpo, este no debe producir, sino reproducir; lo que está en el fondo es la idea filosófica del cuerpo como caos, asociado al desorden, la transgresión, el desmoronamiento del orden simbólico y la ausencia de significado (Mauro, 2010), y el cuerpo como inferior al alma; el actor no podía crear ni expresar desde el cuerpo porque este debía ser dominado, así como en Aristóteles, el cuerpo era sometido al alma.

En la época moderna esto se retoma con mayor fuerza desde la influencia cartesiana de la división entre mente y cuerpo; en el teatro moderno el cuerpo es considerado un

mecanismo que debe ser manipulado y manejado por la palabra, que es la que conforma el sentido de la obra. La fuerza recae en la palabra como producto del pensamiento y el cuerpo del actor se somete a esto. Por tanto, el teatro sigue constituyéndose como un teatro de imitación al texto, a la dramaturgia.

El cuerpo como caos, el cuerpo como cárcel del alma, el cuerpo como una máquina inerte, establecieron una influencia marcada en el teatro occidental en conjunto con una concepción del sujeto expectante pasivo, haciendo del dramaturgo el demiurgo de la acción dramática y del actor el imitador del pensamiento del autor, el teatro era el discurso y el actor era el medio para el discurso; por otro lado, Mauro (2010) considera que:

La premisa de estas posturas normativas es que la actuación no debe dificultar la comprensión de la trama por parte del público, por lo que prioriza la comunicación de la misma, impidiendo que el cuerpo y la acción del actor la obstruyan (p. 33).

El predominio del lenguaje escrito y hablado ante el predominio de otros lenguajes, como el lenguaje del cuerpo, conformó otro factor que dificultó el uso del cuerpo para la expresión teatral, si la obra tenía que decir algo, lo hacía a través del discurso, lo que mantenía al actor en una actividad inactiva, siendo solo un reproductor del texto. Esta situación se transforma a partir de los nuevos horizontes teóricos y artísticos que retoman la categoría de cuerpo desde otras dimensiones. Podemos encontrar estos análisis en textos como el *Teatro posdramático*, de Hans-Thies Lehman, *La irrupción de lo real*, de José Sánchez, y en el prólogo de *El tiempo es lo único que tenemos*, de Bárbara Hang y Agustina Muñoz.

Esta nueva percepción de la corporalidad irrumpe de la mano de un marco teórico filosófico y crítico que concibe al cuerpo como cuerpo viviente y no mecanizado, coincidiendo con la idea del cuerpo del actor como cuerpo expresivo y cuerpo presente fenoménico. En los años cincuenta, en Europa, irrumpen el *body art* y la *performance*, con una fuerte influencia del cuerpo en acción, sin embargo, esto no solo ocurrió en Europa o en los “epicentros

económicos de América”, sino que desde las periferias se gestó un teatro con mirada en la corporalidad, lastimosamente invisibilizado y excluido de los textos sobre cuerpo, teatro y arte en general.

I. POLÍTICA DEL CUERPO: DE LOS CUERPOS DÓCILES A LOS CUERPOS OPRIMIDOS

El teatro del oprimido es una corriente y un método artístico desarrollado por el dramaturgo brasileño Augusto Boal, quien fundó las primeras bases en los años sesenta, bajo el sustento de la pedagogía del oprimido de Freire; Boal tratará de inscribir al teatro desde una perspectiva de la liberación y emancipación, temas ya trabajados por Paulo Freire, que fueron de impacto para Boal. Su caracterización del espectador también se verá influenciada por el pensamiento brechtiano.

La educación fue reformulada por Freire al cuestionar el modelo bancario-educativo, el cual funcionaba como reproducción de la situación política-económica vigente; en este sentido, la educación se desenvolvía como dominación-dominado, en el cual uno posee el papel activo y el otro receptivo-pasivo, binomios sustentados por las perspectivas occidentales. Freire (2005) indica:

En la visión “bancaria” de la educación, “el saber”, el conocimiento, es una donación de aquellos que se juzgan sabios a los que juzgan ignorantes. Donación que se basa en una de las manifestaciones instrumentales de la ideología de la opresión: la absolutización de la ignorancia, que constituye lo que llamamos alienación de la ignorancia, según la cual esta se encuentra siempre en el otro (p. 77).

Y desde Brecht, Boal retoma, aunque modifica, su idea del distanciamiento del espectador, posición opuesta a la identificación catártica del teatro. Y entonces toma implícitamente estas bases para la formulación de los diferentes estilos del teatro del oprimido, entre los

cuales se encuentran: el Teatro Foro, el Teatro de la Imagen, el Teatro Periodístico, el Teatro Invisible y el Teatro Legislativo.

Ahondando en el uso de la categoría cuerpo, se ha considerado que en la teorización de Boal hay un acercamiento a la visión marxista; no obstante, considero que hay una perspectiva que es transversal al pensamiento de Boal, aunque él mismo no lo haya afirmado, que es la teoría foucaultiana del poder.

Desde la teoría marxista, el cuerpo es el punto de inicio del ser social, en tanto que el cuerpo en el trabajo se constituye como la mano de obra que construye historia. Lo que surge del trabajo se enajena del trabajador, se convierte en otro externo, pero que mantiene el esfuerzo y el tiempo corporal del sujeto que lo creó. Marx posiciona el cuerpo como la materialidad que es explotada; el proletario sufre la desigualdad de su época en su corporeidad completa, es el cuerpo el factor que es destruido, siendo llevado a la pérdida de vitalidad en la instrumentalización capitalista. Marx ofreció al análisis histórico la consideración de la corporeidad ligada al trabajo, como principio de la historia humana, esto conllevó al pensamiento de Occidente a priorizar la categoría cuerpo; por ejemplo, Nietzsche colocó en la palestra del derecho penal la nemotécnica del dolor, esto es, la constitución de la memoria a través de la crueldad en el cuerpo, lo que se graba en sangre se recuerda, y consecuentemente, sin olvidar el tratamiento que los posestructuralistas realizaron del cuerpo. Pero es en Foucault donde se fundamenta una genealogía del cuerpo, lo que el propio Foucault llamará "la política del cuerpo ligada al biopoder" en su libro *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*.

Michel Foucault analiza los aparatos disciplinarios que se encuentran dirigidos al castigo y la vigilancia de los cuerpos humanos, cuyo proceso parte del castigo físico y, en consecuencia, del castigo mental que se concretiza en las cárceles. El cuerpo se convierte en el territorio en el cual se marca la disciplina, creándose un modelo disciplinario de poder con respecto al cuerpo, que irá tomando matices en cada época histórica. Se retoma el cuerpo desde otra

dimensión, ya que “el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata” (Foucault, 2002, p. 27). La comprensión sobre el cuerpo desde la perspectiva foucaultiana evidencia que lo que subyace en el fondo de los modelos disciplinarios dirigidos al cuerpo es el biopoder (control de los cuerpos); el cuerpo dominado para la manutención del orden social en todas sus variabilidades: el rebaño cristiano, el contrato social, etc., vida y cuerpo se administran a través de la política del cuerpo. Foucault (2002) indica que:

Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo solo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). El cuerpo solo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido (p. 28).

Lo que para Marx es la causa del desarrollo histórico de la vida humana, para Foucault es una consecuencia de un modelo de dominación; el cuerpo como fuerza de trabajo no es la condición primera del humano, sino que es lo requerido para la dominación del cuerpo. A la corporalidad la anteceden sistemas de sujeción de las vidas. Cada sistema de sujeción contiene diferentes modos de sometimiento del cuerpo, persiguiendo como proyecto la docilidad:

La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles”. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una “aptitud”, una “capacidad” que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta (Foucault, 2002, p. 132).

El cuerpo, al despojarlo de poder, se convierte en un receptor para el dominio ejercido por el sistema disciplinario; el cuerpo se requiere dócil pero óptimo para ser administrado. Sin embargo, esto no solo se muestra en los sistemas jurídico-penales, sino también en todas las formas de administración de las vidas; en la distribución del trabajo se asigna a cada cuerpo una capacidad o competencia que sea adecuada para lo requerido en el conjunto social; cada cual adquiere un papel que debe ejercer. Para que el individuo desarrolle su labor con excelencia, las capacidades serán formadas a través de las disciplinas del cuerpo, de tal manera que invada todas las dimensiones de la vida, y se considere el estado natural del individuo, por ejemplo:

El soldado es por principio de cuentas alguien a quien se reconoce de lejos. Lleva en sí unos signos: los signos naturales de su vigor y de su valentía, las marcas también de su altivez; su cuerpo es el blasón de su fuerza y de su ánimo; y si bien es cierto que debe aprender poco a poco el oficio de las armas —esencialmente batiéndose—, habilidades como la marcha, actitudes como la posición de la cabeza, dependen en buena parte de una retórica corporal del honor: “Los signos para reconocer a los más idóneos en este oficio son los ojos vivos y despiertos, la cabeza erguida, el estómago levantado, los hombros anchos, los brazos largos, los dedos fuertes, el vientre hundido, los muslos gruesos, las piernas flacas y los pies secos; porque el hombre de tales proporciones no podrá dejar de ser ágil y fuerte”
(Foucault, 2002, p. 132).

La docilidad del cuerpo recae en que este cuerpo se convierta en una masa maleable para las formas o papeles que se le impongan: el policía es agresivo y fuerte, así como se le impone ser al padre de familia. La opresión del cuerpo es característica histórica de las diferentes formas disciplinarias, tanto en el medievo con el suplicio del cuerpo, como en la modernidad con el suplicio del espíritu, en las diferentes dimensiones sociales, el sujeto debe convertirse en dócil, entonces, pierde su propia condición de sujeto y se adapta a los papeles y formas de actuar-ser asignadas. Y en esta situación se comprende oprimido. El

cuerpo entonces se presenta como un cuerpo dominado por sistemas que administran y asignan lugares, espacios y características; es cuerpo oprimido, en tanto se mantiene en coerción impuesta. Es desde este punto en el que se comprenderá la teorización de Boal con respecto a la función del cuerpo en la acción dramática del teatro del oprimido.

II. LA EMANCIPACIÓN DEL CUERPO DÓCIL-OPRIMIDO EN EL TEATRO DEL OPRIMIDO

En los modelos disciplinarios, a los cuerpos se les imponen papeles y formas de ser, de esta manera, el sujeto se aleja de sí y se convierte en personaje-objeto, mientras que exista un poder que administre estas vidas; en los diferentes estilos de teatro del oprimido este binomio entre oprimido/opresor, es latente, y retoma más fuerza en el espect-actor, que, para Boal, deberá liberarse de su papel de espectador pasivo en ensayo de la liberación. Al convertirse en espect-actor desmonta, aunque sea en ensayo, el papel impuesto sobre su cuerpo, planteando una redistribución de los cuerpos, ya que destruye la asignación de un cuerpo para una labor específica. Pero volvamos a su relación con Foucault, su concepción de la política de los cuerpos.

La realización de la acción dramática del teatro del oprimido es antecedida por un conjunto de técnicas dramáticas del oprimido que se clasifican en cuatro etapas.

La primera es conocer el cuerpo, en esta etapa el sujeto des-oculta lo que el papel asignado por la sociedad ha hecho de su cuerpo, convertirse consciente de su cuerpo. Para ello, se realizan un conjunto de ejercicios, entre ellos se encuentran la carrera a cámara lenta, carrera de piernas cruzadas e hipnotismo. Estos ejercicios se caracterizan por poner en movimiento el cuerpo físico. La importancia de esta etapa es que los sujetos rompen la docilidad en la que su cuerpo se encuentra, al hacerse consciente de los papeles asignados; con ello, se descubre hasta qué punto su cuerpo se encuentra determinado por su trabajo (Boal, 2009). Este estar consciente, es mostrar las determinaciones sociales-laborales; al

utilizar su cuerpo en los ejercicios, el sujeto se da cuenta de ello, por ejemplo, si es un obrero, sus movimientos poseen pesadez y fuerza. En este sentido, concluye Boal que:

[...] el conjunto de papeles que una persona tiene que desempeñar impone sobre ellos una máscara de comportamiento. Por eso terminan por parecerse entre sí personas que desempeñan los mismos papeles: artistas, militares, clérigos, maestros, obreros, campesinos, terratenientes, nobles decadentes, etcétera (p .17).

Este descubrir y hacer consciente las determinaciones exteriores sobre el propio cuerpo es seguido por la desmantelación.

La segunda es tornar el cuerpo expresivo, se desmantela la máscara social y se construye una nueva a través de los ejercicios de esta etapa, así que el cuerpo se descubre a sí mismo en la expresión de otra máscara, dejando lo asignado para retornar a otra forma. Se hacen ejercicios de interpretación entendidos como juegos, “los participantes son invitados a jugar y no a interpretar personajes, pero jugarán mejor en la medida en que interpreten mejor” (Boal, 2009, p. 19). Estas técnicas se encuentran en los tres primeros estilos del teatro del oprimido: el teatro imagen, el teatro periodístico y el arcoíris del deseo. Vamos a centrarnos en el teatro imagen, retomando la división binomial de Freire y la visión del cuerpo de Foucault; para Boal la imagen es la representación (consciente o inconsciente) de los papeles que nos son asignados en la sociedad, por otro lado, hay una educación hegemónica de la mirada, que es jerarquizante y se interioriza. En el teatro imagen, para deconstruir esas imágenes significativas, se realizan ejercicios de modificaciones corporales del gesto, de igual manera, el teatro periodístico aplica las herramientas de la imagen para recrear lo que los medios presentan. El procedimiento se da en tres momentos: la imagen concreta, la imagen del proceso y la imagen ideal.

La tercera y la cuarta etapa son las que competen a los modos de teatro foro y teatro invisible. Se ponen en práctica los ejercicios de las primeras etapas. En el teatro invisible, el

público ignora que está viendo una realización escénica, un grupo de actores representan una acción en espacios públicos sin que los espectadores sepan que son realmente espectadores y este carácter de inconsciencia de su papel hace que intervengan en la acción. La temática de dichas acciones es de carácter social y lo que se desea es hacer visibles las desigualdades y las vulnerabilizaciones existentes. El teatro foro es el que contiene todo lo anterior comentado, y además agrega un nuevo componente/sujeto, que se llama *curinga* o *comodín*, que es el que va romper con la relación entre el espectador y el actor y activa la participación. Usualmente se presenta el tema-conflicto (acción teatral) y en el momento del foro, las personas que quieren dar la solución a la acción deben actuar esa solución; su cuerpo entrará en contacto con el conflicto, es decir, con la violencia, la cual se hace consciente; la finalidad es la solución corporal, la cual se desenvolverá a través de imágenes, una denominada proceso y la otra, ideal, una resolución: el cuerpo desmonta esta violencia y consecuentemente expresa una manera diferente de vivir.

Es así que el cuerpo obtiene una emancipación dramática para Boal, que lo prepara para la emancipación política, con ello el sujeto-espectador destruye el papel de pasivo y torna su cuerpo en actividad, en espec-actor y hace el ensayo de la emancipación, al proponer desde el cuerpo la liberación que la oprime. En esta perspectiva, la liberación se concibe como el desmantelamiento de estructuras, que han otorgado a los cuerpos lugares, espacios, formas de ser, de hablar, de ver y de hacer, haciendo que el cuerpo se torne oprimido; la liberación es la búsqueda de la emancipación del cuerpo con respecto a los sistemas disciplinarios.

III. Conclusión

El cuerpo en el teatro del oprimido se plantea como el sujeto de la acción dramática, en tanto que el cuerpo es el que, en carne viva, sufre las determinaciones de los sistemas

disciplinarios, por lo que todo cambio emancipador es desde el cuerpo. El teatro emancipa al cuerpo de las máscaras y papeles que le imponen; es, desde una visión foucaultiana, una política del cuerpo; esto trae consigo un reconocimiento de las imposiciones, el teatro del oprimido se presenta desde lo corporal; en su formulación de la actuación, el cuerpo se convierte para el sujeto, de suyo propio, dejando de ser un territorio dócil, un cuerpo supeditado al texto o a la dirección. Por otro lado, reformula la posición del sujeto de la espectación, ya que el espectador desaparece cuando el cuerpo se pone en acción; en el teatro foro, la solución de la acción dramática debe ser actuada y no hablada; la importancia radica en poner al cuerpo como el lenguaje propio del teatro y el que hace revolución. Inmerso el cuerpo en una división de lo sensible que lo convida al dominio, el espectador y el cuerpo, se asimilan el uno y el otro en la docilidad, el salto de esta pasividad a la acción es la que realiza el cuerpo en tanto actúa. Por ello, el ensayo de la revolución es el cuerpo materializando el conjunto de ideas, juicios y resoluciones de los afectados; el teatro del oprimido coincide con la planificación del cuerpo para su pronta emancipación, el teatro del oprimido es el ensayo de la revolución.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Boal, A. (2009). *El Teatro del oprimido. Teoría y práctica*. Alba.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XX.

Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.

Mauro, K. M. (2010). La concepción del cuerpo en la actuación entendida como "interpretación". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 4, 29-39.

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

El giro decolonial en la producción de arte religioso: el vitral como testimonio local

Luisina Bifaretti (Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN: En el siguiente artículo nos proponemos abordar de manera teórica, iconológica e iconográfica un recorte de obras producidas por la artista bolivarensa Nidea Danessa, quien se formó en la Universidad Nacional de La Plata hacia fines de los años sesenta.

Avanzados los años setenta y ochenta, realizó múltiples producciones orientadas al vitral como técnica artística, no solo en parroquias de su pueblo, sino en diferentes templos sagrados de nuestro país.

En el marco de mi tesis doctoral e investigaciones previas, me propongo seguir trabajando con la producción de esta artista argentina que rompió con los cánones establecidos donde la producción de arte sagrado se vinculaba con la realización de obras por parte de los hombres, se impuso como mujer y artista en una época donde el país atravesaba fuertes conflictos sociales y políticos y a su vez trabajó con materiales locales y reciclables.

Su interés por la reunión del pueblo y que el arte sea colectivo es de gran aporte para pensar cómo la producción sagrada de algunos templos argentinos venía ejecutada a la cabeza de artistas no reconocidas en el ámbito académico formal, pero que en sus pueblos fueron grandes representantes del feminismo, de la conversión ecológica y la mirada latinoamericana desde la dimensión epistémica del arte católico cristiano.

Se trabajará con autores de la Filosofía y Teología de la Liberación como E. Dussel, R. Kusch y J. Scannone; autoras del feminismo decolonial como L. Nochlin, A. Montanaro Mena y G. Pollock, entre otros.

Palabras clave: Arte sagrado; Feminismos; Decolonialidad; Vitralismo.

Descolonización artística y feminismos

Para adentrarnos en la figura de la artista visual, haremos un breve recorrido biográfico: ella nació en Bolívar el 25 de abril de 1937, vivió en la ciudad de La Plata y en Tandil. Estudió entre ocho y diez años en la Facultad de Bellas Artes, la actual Facultad de Artes en la Universidad Nacional de La Plata. Se especializó en pintura, cerámica, escultura y finalmente vitral. En la universidad platense se recibió de Profesora Superior de Pintura con alto promedio, realizó investigaciones en museos de Paraná (Entre Ríos) y Brasil, participó en talleres y conferencias en España (Madrid), Estados Unidos, Francia y Alemania.

Vivió un año en España, estudiando el arte románico, además fue estudiante de Historia del Arte. Para ella el arte románico era significancia de expresividad, frescura, imaginación y fuerza dentro del arte religioso; del mismo se inspiró para hacer posteriormente los vitrales de la parroquia bolivarense. En el cortometraje *El vidrio, el vitral y un pueblo* (Imagen 1), que detalla su vida y obra, realizado por el grupo platense independiente llamado Praxis Audiovisual La Plata, perteneciente a los grupos de artes audiovisuales de la UNLP, destacamos algunas cuestiones que la propia artista pone en valor. En un comienzo, que para la época trabajar en el vitral era un arte que estaba en proceso de ser reconocido y reactualizado respecto a los vitrales antiguos. Para la artista fue una manera de hacer arte dialogado y en comunidad.

Nidea afirma que todas las artes nacieron en función de una idea o un proyecto comunitario y civil. La pintura y el vitral responden a la completitud de los templos arquitectónicos religiosos. Asimismo, sostiene que en Latinoamérica los artistas están todos en dependencia de la materia prima para la producción, en su caso el vidrio. De alguna manera, con los materiales que hay se hace siempre una revalorización y una reactualización de la técnica y la estética para trabajar en equipo.

Con el arte se puede ayudar a vivir y entender a los demás, afirma Danessa en el corto “Encontrar en el barro algo fértil que pueda ser fructificado” (1995).

Este corto del grupo audiovisual de la UNLP es el primer archivo de la artista que la muestra en acción, trabajando y dando cuenta de su labor en el taller, junto a sus alumnos; muestra asimismo cómo iba a recuperar el vidrio de los basurales de la provincia para luego convertirlo en obras.

Es el único archivo audiovisual disponible en YouTube para visualización *online*. Por consiguiente, la producción del grupo de cine es la única que muestra en profundidad a Nidea y que se encuentra en la web.

Es interesante pensar la situacionalidad y contextualización de esta artista argentina al momento de producir para la Iglesia adentrado el siglo xx. Podríamos asegurar que Nidea fue parte de la vanguardia artística, y se destacó con todo lo que implicó ser artista y mujer con su obra legitimada en aquellos años de ocultamiento y silencio social en nuestro país, además de destacarse por su gran compromiso comunitario. Se vuelve curioso e interesante pensar la legitimación de esta mujer artista plástica dentro de una institución eclesiástica donde generalmente los artistas suelen ser hombres; podemos recordar famosas figuras desde el Renacimiento en su máximo esplendor.

En esta frecuencia, lo igualitario, comunitario y democrático será posible visualizarlo en tanto se cuestione y revierta la ideología patriarcal y machista dominante (Richard, 2022),

no solo para pensar a las mujeres en la sociedad a lo largo de la historia, sino también en el campo del arte como productoras de conocimiento y simbolismos.

Pensando en la artista bolivarenses, a principios de la década de los setenta se comienzan a visualizar las intervenciones feministas en el arte, que ponen a tambalear el paradigma hegemónico. En este sentido, Linda Nochlin (1971) concluye que diversos factores sociales e instituciones han silenciado el desarrollo libre de las mujeres dentro de las artes visuales y a lo largo de la historiografía. Hay muchas hipótesis del porqué de este silenciamiento, entre ellas se encuentra el “nivel de grandeza” que puede tener la producción de arte en clave feminista. Nidea rompe con esta hipótesis sin necesidad de aclarar este cuestionamiento simplista. Asimismo, quiebra la antigua y acotada versión del artista genio creador, generalmente vinculado al hombre como representante de este estereotipo.

A mediados de los años setenta, se empieza a poner en cuestionamiento esa pretensión desde un feminismo elaborado por “las mujeres de color y tercermundistas”, que será nutrido por los aportes de las feministas poscoloniales, constituyendo, a lo largo del tiempo, un conjunto de aportaciones dispersas en el globo, pero situadas geopolíticamente en el tercer mundo o en la periferia del conocimiento y que apuntan a denunciar el carácter eurocéntrico, etnocéntrico y universalizador del sujeto del feminismo hegemónico y de la forma en que este reproduce la colonialidad.

En América Latina, descolonizar el feminismo es una propuesta no solo teórica, sino también de compromiso político, para deconstruir el conocimiento eurocéntrico y apuntar las carencias del sujeto asumido desde una pretensión universal, pero además apunta a la construcción de nuevas formas de relación política desde la heterogeneidad, así como prácticas nuevas, diferentes y alternativas a las impuestas por el patriarcado capitalista (Montanaro Mena, 2016).

Griselda Pollock (2001) retoma esta idea de la tradición selectiva en la agenda cultural, donde el canon se asocia a “lo masculino” y existe una sistemática devaluación de cualquier cosa estética relacionada con las mujeres. Se han puesto en debate determinadas artes que no encastraban en el concepto de las bellas artes realizadas por el hombre europeo; como por ejemplo los textiles y la cerámica, asociadas al uso utilitarista de las piezas artísticas y no vinculados a lo simbólico, religioso, ideológico o político. En el arte del vitral, Nidea también desmitifica estos preconceptos y prejuicios.



Imagen 1 – Capturas de pantalla del cortometraje *El vidrio, el vitral y un pueblo* / Grupo Praxis
Audiovisual La Plata

Una producción local

Los temas de los vitrales de la parroquia de Bolívar están extraídos de la vida y las experiencias diarias, habituales y cotidianas de la gente del pueblo bolivarense, del que es oriunda la artista plástica. Es interesante pensar estos afectos del pueblo como parte del archivo desde donde se funda nuestro marco teórico.

La presencia de figuras masculinas y femeninas de diversas edades en los vitrales afirman para la artista la presencia de toda la humanidad. Esto lo vinculamos directamente a la afirmación del papa Francisco I, en su *Encíclica Fratelli Tutti* (2020): “No hay que convocar a la cultura del descarte humano mundial y las fronteras deshumanizantes, todos los pueblos del mundo tienen derechos y una memoria social/cultural que no debe ser abolida por ningún sistema económico y político imperialista”.

Se torna interesante pensar en Boaventura De Sousa Santos cuando propone “descolonizar el saber para reinventar el poder” (2010), descolonizar un saber euronormado, pero pensarnos en clave local y reinventar nuestros propios paradigmas socioculturales, a partir de nuestras situacionalidades y necesidades como comunidad latinoamericana.

Pensar nuestro arte, en el que incluimos a los vitrales de Nidea Danessa como parte de la manifestación cultural regional y del Sur Global (De Sousa Santos, 2014).

Rodolfo Kusch, en *América Profunda* (1999), también es un buen referente del pensamiento local sobre la importancia de este “estar siendo en América Latina”, un estar desde el sujeto cultural americano, la revalorización de la sabiduría del pueblo, la comunidad y el suelo propio.

En este sentido el papa Francisco I manifiesta la importancia de la reivindicación de las comunidades y del pueblo muchas veces oprimido por los sistemas que dominan al mundo actualmente. Aquellos excluidos, marginados y relegados por los posicionamientos imperiales que incluso inundan el circuito y la propagación de la cultura y el arte para unas pocas minorías enriquecidas. Aquí vemos cómo surgen los efectos desde el afecto por el territorio nacional, la reivindicación de ser latinoamericanos y cómo esto se manifiesta en la cultura y en el arte.

La carga emocional y sentimental que cada pedacito de cristal o vidrio trajo consigo para la producción multitudinaria y comunitaria de Nidea Danessa. La propia artista, en su libro

Procesión de ofrendas. Los diez mandamientos (1995), detalla esta sección de contacto con diversidades y heterogeneidades que quisieron participar de este encuentro artístico y devocional.

La artista, al ejecutar estos trozos, procedentes de sitios diferentes y de realidades múltiples, pudo reconstruir y transfigurar desde su visión en un solo objeto artístico: los vitrales.

Es verdad, así, que la donación de la materialidad por parte de la comunidad fue testimonio y ofrenda de pequeños grupos que hicieron una obra única y apreciable hasta la actualidad.

Nidea intentó volcar repercusiones de la vida cotidiana para tener un diálogo directo con el espectador y el público visitante/fiel.

Es así que el movimiento en sí mismo es una constante en todo el recorrido de los vitrales (Imagen 2): hay presencia de manchas, curvas, espirales y rectas, en cuanto al orden iconográfico, con la intención ecológica de recrear el movimiento de la comunidad, del pueblo local que va haciendo su camino siguiendo a Cristo en el Evangelio.

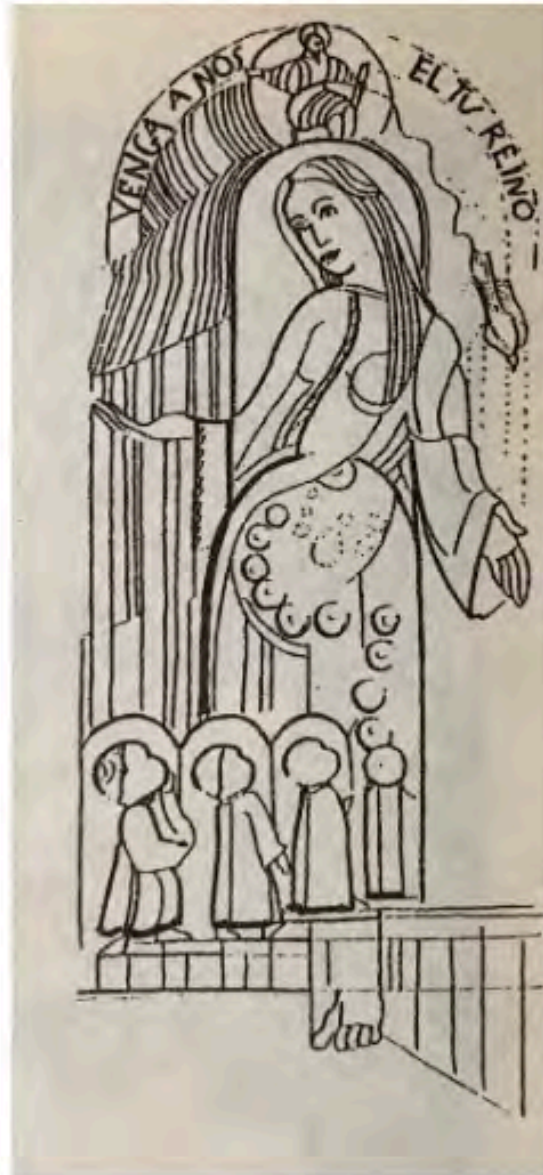


Imagen 2 – Bocetos (selección) de los vitrales de la Parroquia de San Carlos de Bolívar / (1976-1982),
Nidea Danessa

Conclusiones

A modo de síntesis, el caso de la artista Nidea Danessa nos sirve para avanzar en una práctica de descolonización cultural, particularmente del arte religioso en clave feminista.

Una mujer que, en los años setenta, se dedicó a crear arte religioso en conjunto con la comunidad; la misma que se formó desde su juventud en la Universidad Nacional de La Plata y apuntó, con el arte del vitral, a visualizar la impronta ecológica del material y el simbolismo de las costumbres de su pueblo bolivarense. Desmitificó prejuicios respecto al rol de la mujer en las pre y mal concebidas artes canónicas, la función del arte sacro del vitral ejecutado por una mujer en aquellos años, la planificación de un proyecto financiado y apoyado por la academia y la Iglesia católica argentina.

Proponemos, entonces, una hipótesis para seguir investigando y analizando: la descolonización de las artes visuales con perspectiva feminista rebate las condiciones deshumanizantes del mundo imperialista propiciando un acercamiento al arte sacro colectivo, donde hombres y mujeres, con los mismos derechos y obligaciones, puedan sentirse parte de la Iglesia, una comunidad pensada para el pueblo, revalorizando las miradas latinoamericanas y el culto local.

Referencias bibliográficas

Danessa, N. (1995). *Procesión de ofrendas. Los diez mandamientos*. Bolívar.

De Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Trilce.

De Sousa Santos, B. (2014). *Epistemologías del Sur. Perspectivas*. Akal.

Kusch, R. (1999). *América Profunda*. Biblos.

Montanaro Mena, A. (2016). *Hacia el feminismo decolonial en América Latina*. Universidad Carlos III de Madrid. Instituto Universitario de Estudios de Género.

Nochlin, L. (1971). *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, Conaculta - FONCA. Universidad Iberoamericana, 283-289.

Papa Francisco. (2020). *Carta Encíclica Fratelli Tutti del Santo Padre Francisco, sobre la fraternidad y la amistad social*. <https://www.aciprensa.com/pdf/enciclica-fratelli-tutti.pdf>

Pollock, G. (2001). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. FONCA: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Universidad Iberoamericana, 141-150.

Richard, N. (19 de agosto de 2022). Nelly Richard: por su intensa pasión crítica. *Clarín*. [Nelly Richard: por su intensa pasión crítica](#)

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

Entre la decolonialidad y los dispositivos en la representatividad de las cantantes negras brasileñas

Mirele Castanheira Brant (Centro Federal de Educación Tecnológica de Minas Gerais)

RESUMEN: El artículo analiza, a través de la representatividad de algunas cantantes negras brasileñas, la influencia que ejercen en el proceso decolonial en Brasil, que, a su vez, está sujeto a dispositivos. Las cantantes son artistas contemporáneas que cuentan con millones de seguidores en las redes sociales, siendo consideradas voceras del comportamiento feminista en la actualidad. A lo largo de la escritura se consideran conceptos que involucran el proceso de colonialidad y decolonialidad, tales como: identidad, binario, lugares intermedios, imaginario, estereotipo y dispositivo. Para sustentar el argumento, recorro al análisis del discurso francés a partir del pensamiento de Charaudeau (2015) y Charaudeau y Maingueneau (2014), así como de pensadores de la filosofía y la cultura como Agamben (2005), Bhabha (2005) y Gonzales (2020). Se concluye que, en el análisis de las prácticas sociales y los imaginarios discursivos producidos por las cantantes, existen rupturas en los patrones de colonialidad relacionados con la sexualidad y los lugares de poder y discurso, al mismo tiempo que están regulados por dispositivos de conducta e imagen, tales como estereotipos y rinoplastia, determinando el alcance del éxito en Brasil.

Palabras clave: Decolonialidad; Entre-lugar; Imaginario; Estereotipo; Dispositivo.

Introducción

El artículo señala que las cantantes aquí presentadas representan, como portavoces de las minorías, imaginarios colectivos que forman parte de un proceso de decolonialidad popular en Brasil, al mismo tiempo atravesado por dispositivos de colonialidad.

Pero, antes de abordar la decolonialidad, es importante retomar la distinción entre *colonialismo* y *colonialidad*. El colonialismo se refiere al proceso de conquista de América y control del Atlántico por parte de Europa, entre finales del siglo xv y principios del xvi. Formó parte del colonialismo la explotación de los recursos de los territorios ocupados, incluidas la esclavización de los pueblos africanos y la catequización de los pueblos indígenas. La colonialidad, a su vez, está relacionada tanto con la organización de un sistema de dominación cultural que controla la producción y reproducción de subjetividades bajo los auspicios del eurocentrismo y la racionalidad moderna, como con la formación de un sistema de explotación social global que articula todas las formas de control del trabajo bajo la hegemonía exclusiva del capital. Por lo tanto, si bien el término colonialismo se limita en su comprensión al período específico de colonización, la colonialidad puede entenderse como un fenómeno histórico y cultural que continúa después de la experiencia colonial.

La decolonialidad es, por lo tanto, un proceso de reformulación de conceptos, revisiones e intentos de problematizar la colonialidad en sus diferentes formas. Para Quintero, Figueira y Elizalde (2019), los estudios decoloniales comparten un conjunto sistemático de declaraciones que retoman la cuestión del poder en la modernidad como un fenómeno simétrico producido en Europa y luego extendido al resto del mundo.

El proceso de decolonialidad popular que aquí se considera estaría entonces en la influencia ejercida por lo que las cantantes comparten a través de letras, canciones e imágenes, formando un conjunto de enunciados que cuestionan los lugares de enunciación y de poder. Esas cantantes reflexionan y subvierten, a través del arte, las formas específicas de

acumulación y explotación de relaciones asimétricas que envuelven la subalternización de las prácticas y de las subjetividades de las minorías en Brasil.

La identidad construida por algunas cantantes negras brasileñas, como Liniker, Iza, Ludmilla y Anitta, es inestable y se relaciona con lo que produce significado colectivo. A través de la música, ellas comparten estrategias identitarias. Sobre la identidad, Charaudeau (2015) nos dice que es una construcción permanente, que se hace sobre una base de historia que tiene fronteras imprecisas e inestables, en las cuales intervienen múltiples influencias.

El artículo señala también los dispositivos a que esas cantantes están, al mismo tiempo, sometidas como representantes de imaginarios. El término *dispositivo* aquí utilizado hace referencia a un término técnico que proviene del pensamiento de Foucault, el cual tiene una función estratégica concreta insertada siempre en una relación de poder. Agamben (2005) llama dispositivo a todo aquello que tiene, de alguna manera, la capacidad de modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes.

En el análisis de los imaginarios construidos por las cantantes se nota que hay una búsqueda, de parte de ellas, de un estándar de belleza ideal, en el que el biotipo se acerque al blanco con nariz delgada y fina. Así, se percibe la necesidad de adaptarse a una imagen del mercado de consumo en la que hay un dominio eurocéntrico.

En primer lugar, nuestro enfoque será plantear aspectos que estarían contribuyendo al proceso de decolonización popular en Brasil, y luego abordaremos los dispositivos que permanecen presentes en la subjetivación de las representaciones.

Una decolonialidad en el entre-lugar y en el interdiscurso

Existe una lógica binaria a través de la cual a menudo se construyen identidades de diferencia, como blanco/negro, yo/otro, hombre/mujer. Esas diferencias se establecen en

polaridades que se fijan como estándares. En cuanto a la identidad, para Charaudeau (2015), es una construcción permanente sobre una base de historia que tiene fronteras imprecisas e inestables y en esas fronteras intervienen múltiples influencias. La identidad construida por las cantantes negras brasileñas es inestable y está relacionada con lo que produce significado colectivo. A través de la música, producen un reparto de estrategias identitarias. Para algunas de esas artistas, la lógica binaria ya ha sido superada a través de lo que Bhabha (2005) llama *entre-lugares*.

Bhabha (2005) aclara que los entre-lugares son procesos producidos en la articulación de diferencias culturales. Ellos proporcionan la base para la elaboración de estrategias de subjetivación que inician nuevos signos de identidad, como el tránsito entre lo masculino y lo femenino. Los entre-lugares permiten construir la contestación al binarismo impuesto al género como idea de sociedad. Se pregunta:

¿De qué modo se formulan las estrategias de representación o adquisición de poder dentro de las reivindicaciones contrapuestas de comunidades en las que, a pesar de historias comunes de privación y discriminación, los valores, significados y prioridades no siempre son colaborativos y dialogantes, sino que pueden ser profundamente antagónicos, conflictivos e incluso inconmensurables? (Bhabha, 2005, p. 20).

Liniker de Barros Ferreira Campos, conocida como Liniker, es una cantante negra, compositora, actriz y artista visual brasileña. Compone y canta canciones de *soul* y *black music*. En 2014, ingresó a la Escola Livre de Teatro de Santo André (SP) y comenzó a adoptar una identidad visual andrógina. Su *look* empezó a mezclar turbante, falda, lápiz de labios y bigote en sus presentaciones musicales, que incorporan elementos escénicos a su voz ronca y grave.

Su apariencia deconstruye enfáticamente los códigos atribuidos al sexo masculino, al no definirse ni como hombre ni como mujer y ser un ejemplo de persona no binaria. Cuando se

le preguntó, en una entrevista, sobre el pronombre con el que prefiere que la llamen, contestó que prefiere el pronombre femenino porque lo considera más amplio. Declaró que es una mujer trans que utiliza pronombres femeninos.

La construcción de su identidad, como un proceso de entre-lugar, afecta a su público a través de sus actuaciones musicales. Eso influye así en la deconstrucción colectiva de la lógica binaria, impuesta como estándar.

Isabela Cristina Correia de Lima, conocida como Iza, es una cantante, compositora y presentadora brasileña. Nacida y criada en el barrio de Olaria, en Río de Janeiro, es hija de una profesora de música y artes. Durante su infancia, sufrió racismo por ser una de los únicos niños negros en una escuela privada tradicional de la ciudad. Según ella, siempre veía mujeres similares que sabía que eran minoría.

En noviembre de 2023, Iza tenía 17,6 millones de seguidores en Instagram. Su estilo musical, además de otros elementos de la cultura afrobrasileña, incluye el *pop*, el *reggae*, el *fusion* y el *soul*. Iza representa el imaginario de la mujer negra exitosa y deseada.

Charaudeau (2015; 2017) entiende como imaginario los valores compartidos y producidos colectivamente, que constituyen una memoria identitaria que puede ser de creencia, antropológica o socioinstitucional. En el sentido antropológico, resulta del comportamiento colectivo, siendo inconsciente, pero sirviendo como una norma social absoluta.

Encontramos diferentes imaginarios construidos en los videoclips y fotografías de Iza: la mujer rica, moderna, talentosa, afrodescendiente y con un cuerpo bonito. Es a través de las fantasías promovidas por diferentes producciones de vestuario, maquillaje, peinado y escenografía que Iza y otras cantantes propagan discursos visuales de decolonización y empoderamiento femenino negro.

También encontramos, en su red social, imaginarios de poder que permean el interdiscurso. El interdiscurso, para Charaudeau y Maingueneau (2014), es la identidad de un discurso que se constituye y se alimenta de otros discursos. Desde una perspectiva más amplia, para ellos, todo discurso está permeado por la interdiscursividad y tiene el atributo de estar en relación con otros discursos, sea de manera implícita o explícita.

Iza se apropia de la célebre imagen *We Can Do It!* (¡Podemos hacerlo!), título de un cartel publicitario creado en 1943 por J. Howard Miller para la empresa Westinghouse con el objetivo de elevar la moral de sus trabajadores durante el esfuerzo bélico de Estados Unidos. El cartel se basa en una fotografía, tomada en blanco y negro, de una obrera que trabajaba en la Estación Aérea Naval de Alameda, en California. En 1982, el “¡Podemos hacerlo!” fue reproducido en un artículo de la revista *Poster Art for Patriotism’s Sake* y las feministas aprovecharon la actitud renovada y el aparente mensaje para rehacer la imagen, que pasó a ser vista por las mujeres como “¡Nosotras, mujeres, podemos hacerlo!”. Desde entonces, la figura retratada en el cartel pasó a ser identificada como *Rosie, la Remachadora*, un personaje icónico que representa a las trabajadoras involucradas en el esfuerzo bélico. La idea pasó a combatir la desigualdad de género, ya que las feministas vieron la imagen como una personificación del empoderamiento femenino.



Imagen 1 – We Can Do It / <https://www.instagram.com/iza>

Ese interdiscurso creado por ella está en línea con las afirmaciones de Gonzales (2020), importante escritora feminista negra, quien argumenta sobre la importancia de un feminismo afrolatinoamericano. Para ella, el feminismo como teoría práctica resalta las bases materiales y simbólicas de la opresión de las mujeres al centralizar sus análisis en torno al concepto de capitalismo patriarcal, contribuyendo al avance de temas como la sexualidad, la violencia, los derechos reproductivos, además de la conquista de espacios por homosexuales. Sin embargo, advierte que no ocurrió lo mismo con relación a otros tipos de discriminación, como la discriminación racial.

Cuando la cantante Iza, que ejerce una enorme influencia en el comportamiento social de las mujeres, se pone en ese lugar, ella está dando voz a un feminismo que aborda cuestiones raciales, siendo parte de un proceso de decolonialidad popular. En las imágenes

publicadas por la cantante se observa una construcción de imaginarios en los cuales las mujeres negras asumen posiciones de poder en la sociedad.

Pero, en este proceso de decolonización basado en subjetivaciones, también necesitamos reconocer los dispositivos que enfrentan y promueven su aceleración, para poder reconocer y evaluar sus efectos.

La decolonialidad atravesada por dispositivos

Toda la producción creada para la difusión de las imágenes de Iza está pensada para alimentar la idea de poder y seducción. Esa seducción se crea no solo por las letras de las canciones, sino, principalmente, a través de la sensualización de su cuerpo en su danza y en sus imágenes, utilizando escotes que enfatizan los senos, la cintura, los glúteos y las caderas.

Es posible observar la presencia de estereotipos también en sus discursos visuales. Por estereotipos, Charaudeau (2015; 2017) entiende lo que se consolida generalizándose, siendo útil para estudiar imaginarios. Al crear el estereotipo, caricaturizamos al otro, lo deformamos.

Cuando Iza asume el puesto de Reina de Batería en una escuela de samba y tiene su cuerpo representado con cierta exageración, por ejemplo, está desempeñando un papel sexualizado en una representación máxima del estereotipo de la mujer negra sensual y cosificada.

Además de las imágenes estereotipadas de la mujer negra cosificada, también encontramos representaciones que se acercan al modelo eurocéntrico de la mujer blanca. Este patrón se puede observar principalmente por el pelo alisado y por la nariz adelgazada.

Ludmilla Oliveira da Silva es una cantante, compositora, multiinstrumentista, actriz y empresaria brasileña. Comenzó a cantar a los ocho años en las fiestas de *pagode* de su familia y, a partir de entonces, empezó a publicar videos en YouTube. Su género musical es el *funk carioca*. Sin embargo, también explora otros géneros, como el *pop*, el *reguetón*, el *afrobeat* y el *pagode bahiano*.

En octubre de 2019, Ludmilla hizo historia en el Premio Multishow por ser la primera cantante negra ganadora de la categoría “Mejor Cantante” en más de veinticinco años de la existencia de esa premiación. Al igual que Iza, Ludmilla ejerce una enorme influencia en el comportamiento social de las mujeres. Ella da voz a un feminismo que aborda cuestiones raciales y de género, al declararse lesbiana, siendo parte de un proceso de decolonialidad popular.

A diferencia de la cantante Iza, la nariz natural de Ludmilla es ancha, predominando los rasgos afrodescendientes. Por eso, Ludmilla se hizo una rinoplastia, transformando sus rasgos de mujer negra en rasgos cercanos a los patrones de belleza de las mujeres blancas europeas.

La cantante, que ha sufrido comentarios racistas en varias ocasiones, admite en entrevistas que se hizo su primera cirugía de nariz a los dieciocho años, para ser aceptada, porque no se creía hermosa. Además de la rinoplastia, la cantante ya se ha sometido a otros procedimientos plásticos en sus mejillas, para adelgazar su rostro.

Ludmilla afirmó una vez, en una entrevista, que la cantante Anitta tuvo más éxito en su carrera internacional debido a su color de piel, que es más claro, y a haberse sometido a una rinoplastia, logrando tener así una nariz afilada.

Larissa de Macedo Machado, más conocida por su nombre artístico Anitta, es una cantante, compositora, actriz, bailarina, empresaria y presentadora brasileña. Al comienzo de su

carrera, en 2013, fue etiquetada como cantante de *funk*. Pero, en sus siguientes discos, comenzó a explorar la música *pop*.

La cantante fue catalogada por la revista *Vogue* como una de las cien personas más influyentes y creativas del mundo. Anitta fue elegida para el *ranking* por provocar un debate en Brasil cuando expuso, en un video, las fallas sociales del país en cuestiones de desigualdad, racismo, abuso sexista y apropiación cultural. Para grabar el videoclip *Vai Malandra*, en 2017, Anitta fue al Morro do Vidigal, una favela de Río de Janeiro, y usó una bikini de cinta adhesiva mostrando su cuerpo sin retoques digitales, trenzas en el cabello y un tono de piel más oscuro que su color natural. El video fue visto como una prueba de apropiación cultural y Anitta fue acusada de utilizar la negritud cuando le conviene, lo que planteó cuestiones sobre la conveniencia racial. Anitta respondió a este tipo de crítica con la afirmación de que su familia paterna es negra y que en Brasil nadie es blanco.

En 2014, Anitta admitió haberse sometido a seis cirugías plásticas, justificadas por el descontento con su apariencia y con su nariz. Hasta el 2016, Anitta ya se había sometido a dos cirugías de senos, dos rinoplastias, liposucciones, aumento de pómulos y demás. Ella declara que considera someterse a más cirugías plásticas en el futuro.

Nos damos cuenta así de que artistas de importante representatividad están ejerciendo influencia en el proceso de decolonialidad en Brasil a través de identidades no binarias construidas en los entre-lugares y de la creación de imaginarios de ocupación de lugares de poder. Pero, al mismo tiempo, tales artistas se encuentran sometidas a dispositivos como los estereotipos y las rinoplastias.

Conclusiones

El artículo transita por conceptos relacionados con la colonialidad y con la decolonialidad, como el binarismo, los entre-lugares, la identidad, los imaginarios, los estereotipos y los

dispositivos, realizando el ejercicio de analizar prácticas sociales y discursos a través de la imagen construidos por cantantes brasileñas con representatividad negra, que alcanzan e influncian a millones de brasileños.

Podemos ver que, en los imaginarios y en los discursos construidos por ellas, hay rupturas de patrones de la colonialidad relacionados con la sexualidad y con los lugares de poder y de enunciación. Al mismo tiempo, ellas están reguladas por dispositivos de comportamiento e imagen. Una vez que el proceso de decolonialidad implica subjetivación, algunos dispositivos funcionan como funciones estratégicas concretas y forman parte de una relación de poder.

Agamben (2005) llama *sujeto* a lo que resulta de la relación entre los vivientes y los dispositivos. En un mismo individuo, una misma sustancia puede ser el escenario para múltiples procesos de subjetivación. “A la inmensa proliferación de dispositivos que define la fase presente del capitalismo hace frente una igualmente inmensa proliferación de procesos de subjetivación” (Agamben, 2005, p. 13). Los dispositivos serían, para él, máquinas productoras de subjetivaciones. Él dice que las sociedades contemporáneas se presentan como cuerpos inertes atravesados por gigantescos procesos de desubjetivación que no corresponden a ninguna subjetivación real.

La articulación social de la diferencia, de la perspectiva de la minoría, en la que todas las minorías trabajan con sus creaciones musicales, es una negociación compleja, en marcha, que busca conferir autoridad a las hibridaciones culturales que emergen en momentos de transformación histórica.

Bhabha (2005) nos dice que el trabajo fronterizo de la cultura requiere un encuentro con “lo nuevo”. La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de la minoría, en la que cada una de ellas trabaja con sus creaciones musicales, es una negociación compleja y en

desarrollo, que busca conferir autoridad a las hibridaciones culturales que emergen en momentos de transformación histórica.

Concluimos que los dispositivos todavía están presentes como formas fuertes de determinar el alcance o no del éxito y del reconocimiento de representantes feministas de la escena musical negra en Brasil. Pero también son parte de un proceso más amplio de representación, que involucra la proyección de subjetividades y desplazamientos de poder de las minorías, siendo, por tanto, también una comprensión de la decolonialidad.

La ponencia presentada en el III Congreso Internacional de Artes Revueltas del Arte y esta publicación se realizaron con el apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), código de financiamiento 001, fundación vinculada al Ministerio de Educación de Brasil.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2005). O que é um dispositivo. *Revista Outra Travessia*, n. 5, 9-16.

Bhabha, H. K. (2005). *O local da cultura*. UFMG.

Charaudeau, P. (2015). Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal.

Lara, G. P., y Limberti, R. P. (eds.). *Discurso e (des)igualdade social*. *Contexto*, 13-30.

Charaudeau, P. (2017). Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor.

Entrepalavras, v. 7, 571-591, jan./jun.

Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2014). *Dicionário de Análise do Discurso*. 3. Ed. Trad.

Fabiana Komesu. Contexto.

Gonzales, L. (2020). Por um feminismo afro-latino-americano. Hollanda, H. B. (ed.).

Pensamentos feministas hoje: perspectivas decoloniais. Bazar do Tempo, 39-51.

Lima, I. (6 de enero de 2015). *Instagram Iza*. Recuperado el 15 de noviembre de 2023 de <https://www.instagram.com/iza>

Quintero, P., Figueira, P., y Elizalde, P. C. (2019). *Uma breve história dos estudos decoloniais*. Trad. Sérgio Molina e Rubia Goldoni. MASP Afterall.

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

El cuerpo en la danza contemporánea independiente en relación con las regulaciones del deseo y el placer

Laura Lorena Feijoó (Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Los modos de creación que se enmarcan en las prácticas de danza contemporánea en la Ciudad de Buenos Aires son marginales a las demandas del Estado o del mercado. Los cuerpos que las sostienen son cuerpos heterogéneos, con formas de producción asociativas con mayor horizontalidad; son superficies sobre las que se generan o potencian sensibilidades particulares, relacionadas con una diferente gestión del deseo. Este ensayo plantea la posibilidad de que la falta de apoyo y financiamiento por parte del Estado obedezca a una lógica que niega o relega maneras de ver las relaciones entre los cuerpos como aquellas de cooperación, asociativismo, solidaridad o empatía a favor de otras que fomentan la estructura piramidal y la eficiencia, que apelan al consumo de masas y cuyo objetivo principal es la obtención de ganancia, tanto de capital económico como cultural. Este objetivo se podría relacionar estrechamente con la(s) política(s) sobre los cuerpos, las emociones y las sensaciones.

Palabras clave: Cuerpo; Subjetividad; Danza independiente; Estructura social; Placer.

Introducción

Las lógicas de producción de la danza oficial, dentro de la industria cultural en la Ciudad de Buenos Aires, se apoyan en la “organización, estandarización y serialización de la producción masiva de bienes y servicios del sector de la economía que se caracteriza por su contenido simbólico” (Informe SinCA 2019). Las relaciones entre los cuerpos que se dan en las prácticas de danza contemporánea independiente se enmarcan en un modo de creación no supeditado “a las demandas del Estado (lo oficial) ni del mercado (lo comercial)” (PRODANZA 2019-2020), los cuerpos que las sostienen son cuerpos heterogéneos, con formas de producción asociativas con mayor horizontalidad, son superficies sobre las que se generan o potencian sensibilidades particulares relacionadas con una diferente gestión del deseo.

Por lo general, estas prácticas de la danza independiente en CABA circulan por lugares alternativos como salones de casas, galpones, espacios abiertos o locales acondicionados para la práctica. En general, sus posibles lógicas de financiamiento, basado mayoritariamente en el aporte de sus integrantes, no logran sostener en el tiempo a estos grupos y creaciones. Para dar un ejemplo, el financiamiento de la entidad PRODANZA llega tan solo al 4 % del total de las compañías presentadas a subsidio en el año 2019.

Creemos que esto obedece a una lógica que niega o relega maneras de ver las relaciones entre los cuerpos como aquellas de cooperación, asociativismo, solidaridad o empatía, a favor de otras que fomentan la estructura piramidal y la eficiencia, las cuales apelan al consumo de masas y tienen como objetivo la ganancia tanto de capital económico como cultural. Este último objetivo se relaciona estrechamente con la política sobre los cuerpos, las emociones y las sensaciones.



Imagen 1 – LIMBO 11:11 - Obra del Grupo Entrelíneas. Foto: Daniela Morone

¿EXISTE EN LAS PRÁCTICAS DE DANZA CONTEMPORÁNEA INDEPENDIENTE UN MODELO DE POLÍTICAS DE LAS EMOCIONES DISTINTO AL INSTITUCIONAL HEGEMÓNICO?

Al preguntarnos cuál es la idea implícita de cuerpo que maneja la danza contemporánea independiente, que al estar relacionado con el placer puede ser considerado objeto de interés político, y teniendo en cuenta que a partir del siglo XXI los cambios en los sistemas de acumulación, basados en el consumo, en la liquidez y en la subjetividad necesitan del cuerpo excitante como objeto de poder (Preciado, 2008), la idea de cuerpo como “cuerpo sostenido”/“cuerpo agente” (Butler, 2017) que hace posible el movimiento en la estructura social nos da la pauta de inicio para reflexionar acerca de este interés.

En una estructura social donde la racionalización, el consumo y el control son parte de las lógicas en donde se asientan las tecnologías del poder, el cuerpo agente, aquel que se constituye y reconstituye en las interrelaciones con otros cuerpos y otras subjetividades, busca ser sujeto en relaciones de poder que naturalicen modos de ser en el mundo,

funcionales a las lógicas del sistema capitalista contemporáneo, capital que en sus formas de dominación se caracteriza por la “apropiación, depredación y reciclaje de las energías corporales y sociales” en palabras del sociólogo argentino Adrián Scribano (2009).

La danza contemporánea independiente consta de otros cuerpos discretos, distintos a aquellos simétricos y con ciertas proporciones acordes con la necesidad expresiva o de deseo que la mayoría de las instituciones oficiales o producciones de la industria comercial quieren/necesitan mostrar. La danza contemporánea se nutre de las relaciones entre cuerpos no determinados necesariamente por la institución danza, cuerpos que buscan maneras de expresarse no “simétricamente”⁹⁴, con una no necesaria racionalización en la construcción de sus producciones y más cercanos a procesos de exploración, investigación e improvisación; cuerpos críticos del sistema por estar en el “lado B”⁹⁵ del mismo y tener la posibilidad dentro de esa precariedad de ser potencia hacia otra cosa, concretando en la escena la expresión de otras subjetividades y en sus interrelaciones nuevos procesos de creación-producción-circulación.

Y si el cuerpo en tanto dependiente y vulnerable se concibe, en parte, en esta dependencia respecto a otros cuerpos y redes de apoyo, cuando estos cuerpos no encuentran redes institucionalizadas de apoyo, ¿qué pasa? Los cuerpos buscan afinidad con sus precariedades y generan otro tipo de malla. Esto es lo que ha acontecido en la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires, esta malla está compuesta por circuitos de circulación y coproducción como lo es por ejemplo el colectivo ESCENA⁹⁶. Estos cuerpos generan, por lo

⁹⁴ Me refiero a la manera racional, predecible, inteligible en la cual el espacio y los cuerpos son abordados desde la danza académica o la danza de espectáculo.

⁹⁵ El lado marginal, en tanto excluido de un sistema estable de trabajo, si tomamos las pocas compañías estables de danza, o de circulación estable, predecible, en referencia al circuito comercial.

⁹⁶ “ESCENA, espacios escénicos autónomos, es una organización artística, cultural y política nacida en 2010, en un contexto signado por la emergencia, el vacío legal y las clausuras recurrentes. Y, con el tiempo y a partir de la acción, fue dando lugar a una identidad viva, diversa, en construcción y reflexión constante”
<https://escena.ar/>

tanto, una malla de solidaridad, no basada en el rédito material, ya que es conocida la danza independiente por caracterizarse por su escasez de recursos, sus producciones son en cooperativa, donde cada integrante responde colaborando con capital, materiales o su trabajo a un proceso colectivo. Muchas de estas organizaciones tienen las características de ser de tipo horizontal en su toma de decisiones, acercando sus prácticas a la llamada economía solidaria⁹⁷. Nos preguntamos si estos cuerpos son cuerpos que transforman en sus prácticas ciertas estructuras de poder institucionalizadas en los términos de “lo que debe ser” o “cómo se debe hacer” y cuánto, de la regulación del placer, del deseo y de las emociones, por lo tanto, está libre de ser deconstruido fuera de la órbita del sistema capitalista. ¿Es el placer lo que las/os/les mueve y las/os/les sostiene?

Paul Preciado nos recuerda, en su texto *Testo Yonki*, cómo a finales del siglo XIX el cuerpo como cuerpo excitante comienza a ser objeto de poder y de gestión estatal e industrial, la fuerza orgásmica es fuerza de trabajo que no puede transformarse en propiedad privada, siempre es devenir y está más allá de los límites de su carne. En este sentido la búsqueda por la desregulación del deseo en y desde el cuerpo se expresa en la poética de varias obras/*performances* de danza independiente en nuestro territorio⁹⁸.

Estas prácticas generan en las/los/les participantes nuevas subjetividades peligrosas para el sistema hegemónico de dominación de los cuerpos que pone en tela de juicio su dependencia y vulnerabilidad en sentido negativo, haciendo referencia al uso del término que realizan las políticas de ayuda, aún más precarias que estas prácticas del Estado. Y potenciando en su relación práctica los afectos y efectos de otras condiciones de producción de los cuerpos y emociones, desregulados del sistema.

⁹⁷ Tomamos de este concepto de Luis Razeto (1993) como las dimensiones de la economía que refieren a prácticas que buscan formas alternativas de hacer economía basadas en la solidaridad y el trabajo.

⁹⁸ Las obras del coreógrafo Pablo Rotemberg son un conocido exponente de ello.

El cuerpo es un factor implicado en la estructura que hace posible el movimiento. ¿Cuán disruptivo es para el sistema un cuerpo distinto asociado a otros cuerpos distintos, creando prácticas distintas, subjetividades distintas y regulaciones/desregulaciones de las emociones distintas? Me pregunto si este grado de disrupción está asociado a la escasez de recursos que se le brinda a la danza independiente, y si su implicancia política está relacionada con una intención consciente de limitar sus “condiciones de movilidad, de alimentación, de expresión, tecnologías y procesos vitales que lo hacen posible” (Butler, 2017, p. 131).

CONCLUSIONES

Este breve ensayo abre más preguntas que certezas, a fin de poder continuar con una investigación más profunda, por un lado, y por el otro, con la intención de que quien lo lee pueda dar desde su propia experiencia algún tipo de respuesta propia.

Una posible hipótesis próxima podría ser que, desde las industrias culturales, al artista/creador se le sugiere una dependencia que lo vuelve vulnerable, dependencia como señala Butler, a dimensiones no humanas del cuerpo: entornos, máquinas y complejos sistemas de interdependencia social. Por lo tanto, el cuerpo, al estar ligado a estas condiciones, no es el fin de la política, sino el deseo. Son las disposiciones de regulación sobre las emociones y sensaciones⁹⁹ y los dispositivos de soportabilidad social, como señala Scribano (2009), los que están en miras del sistema de dominación política. La relación con los cuerpos en la danza independiente reside, desde nuestra posible hipótesis, en que estos

⁹⁹ Si podemos llegar a perdernos en el otro, como afirma Butler (2017, p. 151), “si nuestras capacidades en todos los sentidos, táctil, móvil, digital, visual, olfativa y auditiva nos portan más allá de nosotros mismos”, es porque el cuerpo no permanece en su propio lugar y porque esa desposesión caracteriza los sentidos corporales de un modo más general. Este es el motivo por el que en ocasiones conviene hablar de la regulación de los sentidos en términos políticos.

están en sistemas de construcción de apoyos, formas de habitar el mundo, que permiten al deseo expresarse como intersubjetivo fuera de las regulaciones del poder.

ANEXO

Algunos datos extraídos del Informe PRODANZA 2019-2020 sobre la danza no oficial en la Ciudad de Buenos Aires, que nutrieron nuestras motivaciones para esta investigación fueron:

- **Profesionalización y Género:** en el circuito no oficial se dedican de forma profesional a la danza mayormente las mujeres (76,6 %), sobre todo entre los 30 y 49 años. En general, tanto hombres como mujeres tienen un alto nivel educativo (el 76,3 % de las personas que contestaron la Encuesta mencionaron tener terciario completo/incompleto o universitario completo/incompleto).
- **Circulación:** dentro de los espacios por donde circulan obras de danza contemporánea se distinguen principalmente los espacios escénicos independientes: salas de teatros y centros culturales con una capacidad de aforo de entre cincuenta y cien personas. La danza contemporánea se programa especialmente los días no centrales, porque los centrales suelen ser para teatro.
- **Recursos:** además de ser escasos los espacios acondicionados para la presentación de danza, las producciones se han ido adaptando a diversos factores:
 1. Las condiciones escénicas (pisos, tamaño y disposición de escenarios).
 2. Los presupuestos (pocos recursos disponibles para pagar horas en salas de ensayo, ensayos previos en los espacios escénicos, técnicos y técnica, etc.).
 3. La disponibilidad de recursos para tareas de prensa.
 4. Las fechas y horarios disponibles (en general, no centrales o de baja convocatoria).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Butler, J. (2014). ¿Puede uno llevar una vida buena en una mala vida?, *Ficcionalarazon.org*

Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.

Cassini, S., Paredes, A., Sánchez, I., y Díaz, C. (2021). *Informe sobre la danza no oficial de la Ciudad de Buenos Aires (2019/2020)*. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Escena. Espacios Escénicos Autónomos. (s/f). “Públicos y audiencias escénicas 2019/2020”. Buenos Aires. Disponible en [Panorama Escena » Escena](#)

Preciado, P. (2008). *Testo Yonki*. Espasa Calpe.

Prodanza y Data Cultura (s/d). *DANZA. Informe sobre la Danza no oficial de la Ciudad de Buenos Aires 2019-2020*. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. <https://buenosaires.gob.ar/prodanza/informe-sobre-la-danza-no-oficial-de-la-ciudad-de-buenos-aires-2019-2020>

Razeto, L. (1993). ¿Qué es la Economía Solidaria? Osorio, J., Weinstein, L. (eds.). *El Corazón del Arco Iris*. CEAAL.

Scribano, A. (2009). *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s): hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. CLACSO-CICCUS.

SInCA Sistema de información Cultural de la Argentina (2020). *Las Industrias Culturales: creadoras de valor simbólico, generadoras de desarrollo económico y de puestos de trabajo (2019)* Subsecretaría de Cultura. Presidencia de la Nación. <https://www.sinca.gob.ar/VerNoticia.aspx?Id=61>

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

Una invención afectiva y a distancia. Tensiones de un imaginario de lo oriental en el estudio de dos casos de artistas contemporáneas argentinas

Silvia Fernández Ferreira (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: El *Sumie* es una técnica de dibujo en tinta negra iniciada en China y llevada a Japón en el siglo XIV por monjes budistas de la secta Zen. Por otro lado, el *Sashiko* es una forma tradicional de bordado japonés desarrollada en el siglo XVII, principalmente entre las comunidades de pescadores, como un modo de remendar ropa.

Julieta Jiterman y Alma Estrella son artistas argentinas que hacen un recorrido muy personal de ambas disciplinas. Ellas ensayan conexiones con su propia trayectoria en un intento de apropiación, es decir, tratando de hacer propia una tradición milenaria que parecería lejana geográfica y culturalmente.

Por todo esto, es la intención de nuestro trabajo el tensionar ciertas concepciones de un imaginario de lo oriental asociado a lo exótico y nociones abordadas por Nicolas Borriaud, en *Radicante* (2009), quien concibe el arte como un sistema y al artista como un

semionauta: un inventor de recorridos dentro de la cultura, que construye conexiones entre la tradición del arte y la transdecodificación formal e histórica, manifestando su propia originalidad y singularidad.

En este sentido nos basaremos en el enfoque metodológico de Rolando García en *Sistemas complejos* (2006), para realizar un análisis del trabajo de dichas artistas desde la perspectiva de sistema complejo, entendido como un recorte representativo de una realidad, cuyos elementos no pueden ser separados ni estudiados aisladamente, sino de manera “interdefinida” para, de esta manera, constituir una problemática compleja en sí, que involucra simultáneamente el carácter social de cualquier hecho histórico y viceversa.

Palabras clave: Sashiko; Oriental; Sumie; Alma Estrella; Julieta Jiterman.

Introducción

El presente trabajo forma parte de una investigación mayor que se cuestiona sobre un vacío en torno a la representación de imágenes de Ix Otrix, vinculado a la confluencia inmigratoria en Argentina y sus sistemas de pensamiento, enfocado particularmente en las comunidades asiáticas. Se tendrá en cuenta no solo la incidencia en torno a su circulación, sino también ciertas prácticas artísticas desarrolladas en nuestro país. En esta ocasión se hará énfasis en el estudio de casos de artistas locales influenciadas por poéticas y disciplinas tradicionalmente asociadas a las artes consideradas orientales, reconstruyendo sus recorridos e influencias.

De esta manera, nuestro propósito es contribuir en la construcción de un estado de la cuestión que ilumine el contexto artístico y cultural de nuestro país a la luz de la presencia

inmigratoria y sobre todo de las comunidades asiáticas, generalmente relegadas en el proceso de construcción cultural e identitaria argentina.

Es nuestra intención el sumarnos a los aportes propuestos por estudios como el de Pablo Gavirati (2022), cuyo abordaje de las lecturas occidentales en torno a la naturaleza desde Argentina propone al japonismo como un tipo de discurso de representación. Dicho trabajo plantea una perspectiva anclada en la semiosis social de Eliseo Verón y en su noción de discurso en reconocimiento, interpretando ciertas lecturas de la representación de la naturaleza como símbolo de lo japonés vinculado a un proceso de producción de sentido desde una enunciación occidental (Gavirati, 2022, pp. 182-184).

No obstante, no es la intención de nuestro escrito el adentrarnos en un tipo de análisis que retome dichos parámetros, sino que intentaremos ubicarnos en las nociones planteadas por Nicolas Bourriaud en *Radicante* (2009), para pensar qué rol ocupan los artistas como constructores de sentidos a través del arte considerado como un sistema complejo y en constante movimiento. De acuerdo con García (2019), es la experiencia organizada por y desde las personas lo que permite establecer conexiones, estableciendo desde un principio no solo su carácter complejo, sino también social y por tanto intersubjetivo, lo que implica un conocer con y desde lxs otrxs. Muchas veces las características de los sistemas complejos no están dadas o no son observables de forma directa, lo que implica la necesidad de un abordaje interdisciplinario, como plantea el quehacer artístico.

Para comprender el viraje que nos propone Bourriaud, necesitamos recordar el peso que tuvo el japonismo¹⁰⁰ y las representaciones de lo “exótico” asociado a lo oriental durante la primera parte del siglo xx (Colta, 1974; Said, 2008 [1978]). El orientalismo, tal como lo plantea Edward Said, se construye desde lo discursivo como unx Otrx que se opone a

¹⁰⁰ Se trata de un término que refiere a la influencia de técnicas y estilos asociados a las artes tradicionales de Japón en el arte de Occidente. Jules Caretier acuña el término en su obra *L'Art Français en 1872*, publicado el mismo año.

Occidente entendido como una unidad cultural indiscutible, reduciendo las posibilidades no solo de pensamiento, sino también de su representación, a determinados rasgos idealizados, uniformes, homogeneizantes y absolutistas. Dicho encuadre se ha constituido en una suerte de tradición que perdura desde el siglo XIX hasta nuestros días, perpetuando, hacia ambos extremos, limitaciones ideológicas, pero también de acción en los abordajes a las culturas a las que se lo asocia. En el plano artístico, por ejemplo, el japonismo se vinculó, por un lado, con determinadas características compositivas en la producción, como la planimetría, la sutileza en el uso de la línea o el color plano. Por el otro, suele hacer referencia a ciertos gustos estéticos, generalmente de las clases más pudientes en determinados objetos y estilos.



Imagen 1 – Kimono sashiko del período Edo. Museo Metropolitano de Nueva York

Imagen 2 – Biombo. Tinta (Siglo XIX) Período Kamakura, Japón. Colección Museo Nacional de Arte Oriental

EL PROBLEMA DE UNA ESTÉTICA JAPONESA

De acuerdo con los casos que traeremos aquí, es importante pensar que las nociones asociadas al arte, tal como las pensamos, asumimos y naturalizamos desde nuestras latitudes, no han tenido un correlato en Japón hasta iniciado el siglo xx. Muchas de las disciplinas o técnicas que hoy consideramos como tradicionales de dicha cultura fueron en realidad sistematizadas y enseñadas como tales hacia la misma época.

Desde finales del siglo xix Japón se encontraba en un profundo proceso de modernización que significó, por un lado, una relativa unificación del territorio en la figura de un emperador y, por el otro, la apertura hacia Occidente; así como la transformación de sus sistemas político y económico, aún anclados en el feudalismo. Dicho período fue conocido como la Restauración Meiji (1868) y significó no solo la apertura luego de siglos de aislamiento, sino también la adopción de avances tecnológicos y costumbres asociadas a Occidente. Esto, desde ya, conllevó muchas ambigüedades y conflictos al interior de la idiosincrasia japonesa.

Uno de los principales hitos de aquel momento fue el ingreso de importantes intelectuales extranjeros que fueron invitados a enseñar en las universidades, a la par que se enviaba a los más prominentes jóvenes japoneses a formarse en el exterior. Durante dicho proceso de occidentalización, el país atravesaba un complejo proceso en el que se aceptaba casi sin objetar todo lo proveniente en especial de Inglaterra y Alemania. Pero en simultáneo los intelectuales extranjeros que se asentaban en el país e impartían sus conocimientos alentaban a sus estudiantes a ser críticos y a poder valorar y preservar sus propias tradiciones. De acuerdo con Bárcenas (2004), se trató de un proceso en paralelo, ya que por un lado focalizaba en una mirada importada del exterior, que ofrecía la posibilidad de anclar la filosofía idealista alemana (sobre todo de Hegel y Schopenhauer) con el idealismo tradicional de Japón, mientras que, por otro lado, se afianzaba la creación de un espíritu nacional. Asimismo, la concepción del arte desde Japón difería en varios sentidos con la que

ingresaba desde Occidente, por ejemplo, en el estatuto de la obra de arte como tal. En la sociedad nipona hasta aquel momento el arte nunca había sido dissociado de la vida cotidiana ni tampoco de su vínculo entrañable con la artesanía.

Sin embargo, ya desde antes de la restauración Meiji, más específicamente desde el periodo Edo, se estaban produciendo acercamientos y aperturas con otras culturas, debido a tratados comerciales que el país mantenía con naciones como Portugal y Holanda. Esto significaba no solo una cierta apertura a productos, sino también a ideas, a través del ingreso de libros. De esta manera, de acuerdo con Kawakita (1974), el giro hacia una suerte de fascinación por las culturas occidentales no fue tan de repente como cabría pensarse. De hecho podemos pensar en personajes como Katsushika Hokusai, renombrado artista del período, famoso por sus estampas o *Ukiyo-e*, cuyo estilo técnico y formal fue luego estudiado meticulosamente por los artistas europeos, sobre todo dentro del impresionismo, como siendo partícipe de dicha apertura, ya que Hokusai estudiaba también las técnicas occidentales (principalmente asociadas al realismo), tomando aspectos plásticos desarrollados desde uno y otro lado para lograr su estilo singular y propio.

En lo que respecta más específicamente a las artes visuales y al desarrollo de un pensamiento estético en Japón, es importante tener en cuenta el aporte de Ernest Fenollosa, filósofo norteamericano y Kakuzo Okakura, que fue su discípulo, quienes emprendieron la labor de sistematizar los primeros estudios en profundidad de las artes tradicionales japonesas, sus características propias y su ética luego difuminada por Occidente.

Es interesante notar que la producción escrita de Kakuzo fue producida en inglés, pero no en su propia lengua, lo que hace pensar que su labor de difusión iba dirigida especialmente a un público extranjero, y sobre todo específico.



Imagen 3 – Ernest Fenollosa (siglo XIX)



Imagen 4 – Okakura Kakuzo (siglo XIX)

NIHONGA, SUMIE Y SASHIKO

De acuerdo con esta mirada que recupera las tradiciones de Japón y empieza a pensarlas estéticamente como formas de arte sistematizadas, la historiadora Cynthia Schaver (1992) sitúa la aparición del *Sashiko* durante el siglo XVIII, del período Edo (1615- 1868), considerado uno de los momentos más fructíferos artísticamente, o tal vez, el periodo más difundido fuera de Japón y el más aprovechado formalmente para “exportar” hacia el resto del mundo. Dicha práctica se inició como una técnica de remendar y reforzar ropa entre campesinos. Su nombre refiere a los diseños que se dibujan (generalmente blanco sobre fondos azules) en forma continua y recta, generando patrones¹⁰¹.

Por otro lado, a pesar de basarse en tradiciones de más de mil años de antigüedad, el *Nihonga* fue acuñado en el periodo Meiji del Japón Imperial, para distinguirlo de las obras

¹⁰¹ El tamaño y la continuidad de las puntadas, por ejemplo, variaba por región. Cada estilo tiene a su vez su nombre específico: *moyozashi*, se relaciona con formatos geométricos y lineales; *hitomezashi*, se caracteriza por no incluir curvas ni diseños tan unificados, pero sí acepta entrecruzamientos de líneas. Ambos estilos pueden ser combinados.

de estilo occidental o *Yōga*. Generalmente eran producidos para colgar en rollos (*kakemono*) o biombos (*byōbu*).

Finalmente el *Sumie* es una técnica de dibujo monocromático en tinta negra que se desarrolló en China durante la dinastía Tang (618-907). Fue introducida en el Japón a mediados del siglo XIV por monjes budistas zen y creció en popularidad hasta su apogeo durante el período Muromachi (1338-1573).

LA CIRCULACIÓN DE OBJETOS DE ORIGEN JAPONÉS EN ARGENTINA DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Para entender las imágenes de “lo oriental” que circulan en nuestro territorio desde aquellas épocas, es interesante notar el recorrido de este tipo de objetos y representaciones desde Japón hacia la Argentina gracias a la apertura del puerto de Nagasaki y las nuevas políticas de comercio que favorecieron el intercambio de bienes como pinturas, lacas y biombos. En consonancia con las modas que alentaban el gusto por lo “exótico”, provenientes de Europa, hacia principios del siglo XX nuestro país ya contaba con distintas firmas internacionales, pero también locales, que comenzaban a construir sus locales en las calles más importantes de la ciudad. Aquí es importante mencionar la figura de Kenkichi Yokohama (miembro fundador de la Asociación Japonesa de Argentina), quien desde su tienda Maison Satuma llegaría a reunir una gran colección, que posteriormente formaría parte del acervo del Museo Nacional de Arte Oriental. Sin embargo, su lugar de defensor y promotor de las artes no-occidentales fue mucho más allá. Sus diversos emprendimientos buscaron dar visibilidad e inserción, en el campo artístico local, a dicho tipo de representaciones, así como el sentar bases para el surgimiento de espacios y establecer vínculos con instituciones públicas que promovieran la difusión y el estudio de expresiones estéticas provenientes de Asia (De Francesco, 2020).

En ese sentido cabe mencionar la compra y posterior donación de una obra de Tsuguharu Foujita al Museo de Bellas Artes de Buenos Aires en la década del treinta, luego de la visita que realizó el artista a Argentina.

Dicho caso resulta interesante, ya que Foujita no es un pintor de estilo tradicional japonés, sino todo lo contrario. Formado en su país por artistas japoneses que cultivaban el estilo occidental, siguió su formación en París, tomando contacto directo con las principales vanguardias del momento.

El paso del artista por nuestro país en aquellos años fue beneficioso tanto para los círculos intelectuales de la época que pretendían mostrar Argentina como un país moderno, abierto a las nuevas corrientes de pensamiento, aunque diferenciado de Europa, así como para la Asociación Japonesa, que al donar una de sus obras al museo más importante del país, propició un claro gesto político de la comunidad de dar a conocer “lo japonés” por fuera de sus estereotipos y en consonancia con los gustos e intereses del momento (Fernández Ferreira, 2022).



Imagen 5 – Kenkichi Yokohama y su mujer reciben en Buenos Aires al maestro Soko Sen



Imagen 6 – Tsuguharu Foujita en Buenos Aires (1932). *Revista Aconcagua*

**JULIETA JITERMAN Y ALMA ESTRELLA, UNA PRÁCTICA MUY PERSONAL DE DISCIPLINAS
TRADICIONALES DE JAPÓN**

En ese sentido cabe pensar qué representaciones de un aparente Japón tradicional perduran en nuestro país, qué aspectos son actualizados, cuáles reversionados. De esta manera, es pertinente pensar las obras de las artistas contemporáneas argentinas que traemos hoy como ejemplos que también ponen en tensión las concepciones universalistas y estereotipadas de “lo oriental” bajo la mirada crítica, fragmentada pero también fluida, que propone el arte contemporáneo.

Jiterman se graduó de la Universidad Nacional de las Artes (ex IUNA) como docente y Licenciada de Artes Visuales. Si bien su camino la llevó por la pintura y la escultura, según sus palabras (Jiterman, 2023), nunca pudo encontrar algo que le permitiera sentir pertenencia dentro de esas disciplinas. Fue al realizar estudios de posgrado en la escuela Ernesto de La Cárcova que tuvo sus primeras incursiones en el *Sumie* y, alentada por su profesor, empezó a dedicarse plenamente a dicha disciplina. Así fue como, al poco tiempo, concretó una beca del gobierno japonés para hacer un máster de arte tradicional allí. Durante sus estudios en la Universidad de Utsunomiya se especializó en *Sumie* y *Nihonga*.

Jiterman menciona que desde que descubrió esta forma de expresión nunca pudo volver a ninguna otra y que, a pesar de ser en apariencia muy rígida o monótona, por sus temáticas asociadas a la naturaleza, fue a través de ella que pudo encontrar la libertad para crear y generar un estilo propio. Una mezcla compleja entre destreza técnica y azar, estructura y libertad.



Imagen 7 y 8 – Obras de Julieta Jiterman de la serie *Bosques de Metal*.

Ante los motivos pautados y perennes que propone la técnica (crisantemo, ciruelo, bambú y orquídea)¹⁰², Jitermann propone sus *Bosques de Metal*, innovando así en el soporte que utiliza, en vez del tradicional papel de arroz, los realiza sobre aluminio. Esto no solo introduce una nueva materialidad, sino que también condiciona el trazo, volviéndolo más impredecible. A su vez, Jiterman aprovecha ese efecto azaroso para acentuar la abstracción.

En el caso de Alma Estrella, su vida se vio atravesada por la costura desde joven.

Incurсионando en la confección de prendas, descubrió la técnica de *Sashiko* y empezó a estudiarla seriamente de forma autodidacta. Dice que su vida entera se la pasa cosiendo, telas, a veces palabras, a veces videos, dice que “vive” cosiendo.

En sus distintas actividades, que unen lo intelectual y conceptual con la materia, Estrella construye conexiones continuas que van solapándose, pero también dejan espacio al azar y a la fluidez.

Desde que empezó a realizar *Sashiko*, tuvo muy en claro que su objetivo era traerlo a las condiciones del presente, como una forma de acercar ambos “tiempos”. El momento medieval, asociado a lo manual, a lo analógico, aprendiendo minuciosamente su tipo de

¹⁰² Cada forma vegetal se corresponde con una de las estaciones del año y conforman unos de los motivos específicos que se representan en la técnica del *Sumi-e* conocidos como *Los cuatro nobles caballeros*.

manufactura específica, pero luego haciendo participar en el proceso las herramientas digitales que la contemporaneidad habilita. El quehacer de Estrella no tiene que ver con rescatar una tradición, sino que, en sus propias palabras, es “inventar una memoria singular” del *Sashiko*, entendiéndolo no solo como una “invención afectiva, sino también a distancia en el tiempo y geográficamente” (Sanderico, 2022). Como si su proceso fuera el de ser una intermediaria, propiciar la unión de estos dos momentos, estos dos mundos y las condiciones de producción de ambos.



Imagen 9 e imagen 10 – Obras de Alma Estrella

En ese sentido podemos pensar el trabajo de ambas artistas enmarcado en la contemporaneidad, produciendo lo que Bourriaud denomina una *traducción*, un esfuerzo por reconocer lo Otro como tal, como un pasaje de un código a otro, pero sin perder información en el camino. Implica un complejo dominio de ambos mundos: el propio y el ajeno, además de una condensación.

El autor desarrolla su pensamiento en torno a la idea de una *altermodernidad* específica del siglo XXI, a partir de su concepción de lo *radicante* que caracteriza lo contemporáneo, interpelado a la vez por la necesidad de un vínculo con el entorno y las fuerzas del

desarraigo, entre la singularidad y la globalización, la identidad y el aprendizaje de lx Otrx. Lo altermoderno se anuncia como una modernidad traductora.

En ese sentido piensa al artista entendido como una figura nómada y habitante de mundos fragmentados, errantes, en constante cambio. Ese rol del/de la artista como cazador-recolector contemporáneo trata de poner en jaque una visión occidental clásica europeizante que funciona a partir de pertenencias. Bajo esa mirada, cada individux se vería así localizadx y atadx a su lugar de enunciación (Borriaud, 2018).

Cabe pensar que, si existe una concepción del otrx que es a la vez real, física y tangible, es a la vez también conceptual. De acuerdo con Greiner (2019), podemos decir que existe un anclaje fabular, ficticio de estx otrx, en la medida en que, al igual que con los individuos, toda imagen se constituye a la vez como un proceso de individuación y no como algo terminado y listo.

Así, la *función fabuladora* es una función, pero también puede pensarse como un estado corporal que remite a la multiplicidad de estímulos, como en un flujo constante. “Lo que el arte hace (o puede hacer cuando no está subordinado a los dispositivos de poder) es radicalizar esta disponibilidad haciendo de la alteridad un estado de creación” (Greiner, 2019, p. 131).

De acuerdo con Borriaud, el proceso de traducción es por esencia un desplazamiento. Al transportar el objeto del que se apropia, sale al encuentro de lx Otrx para presentar algo ajeno bajo una forma familiar. De esta manera, lo *radicante* se presenta como un pensamiento de la traducción, tomando la forma de una trayectoria o un recorrido. Antes de la localización de la enunciación, es ese nomadismo, el movimiento en sí, lo que permite la constitución de una identidad en proceso pero siempre infinita. En este sentido Borriaud elabora la figura de lx artistx como *semionauta*. Como nómades recolectoras de signos, Estrella y Jiterman organizan los signos para multiplicar una identidad por otra, desde un

estado de creación que se ubica en los márgenes. A su vez, al poner las formas y los mundos en movimiento, inventan recorridos o trayectos por los que van construyéndose a sí mismas.

CONCLUSIONES

De acuerdo con García (2006), podemos decir que hemos intentado, por un lado, dar cuenta de la complejidad de conexiones que se presentan en el abordaje de la otredad desde el quehacer artístico entorno a la imagen sostenida aún por la tradición de lo oriental, en tensión con nociones que se desprenden de la reflexión del sujeto y el arte desde la contemporaneidad, dando principal protagonismo a lo social, lo que implica un conocer con y desde lxs otrxs.

Por el otro, podemos entender dichos sistemas como sumamente sutiles, en cuanto carecen de límites precisos. La maleabilidad entre sus fronteras termina por disolver lo que está adentro de lo que está fuera de ellos, demostrando que la importancia de su dinámica se encuentra en verdad en sus procesos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bárcenas, A. (2004). La belleza de lo impermanente como proyecto humanista: un ensayo sobre los orígenes de la estética japonesa y sus raíces en la filosofía alemana. *Contrastes: Revista internacional de Filosofía*, 9, 17-38.

Bourriaud, N. (2018). *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora.

Colta, F. (1974). *The Great Wave, The influence of Japanese Woodcuts on French Prints*. The Metropolitan Museum of Art.

De Francesco, L. (2020). *Kenkichi Yokohama: una figura clave en la difusión del Arte Oriental en Buenos Aires*. Congreso del Centro Argentino de investigadores de Arte.

Espinar Castañer, E. (2009). *La difusión de Japón en Argentina (1900-1945)*. Memoria de Investigación. Universidad de les Illes Balears.

<https://core.ac.uk/download/pdf/32994131.pdf>

Fernández Ferreira, S. (2022). *Tsuguharu Fujita en Argentina. Tensiones de un imaginario de lo Oriental en la sociedad argentina de la década del 30*. XI Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani UBA.

García, R. (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Gedisa.

Gavirati Matayoshi, P. (coord.). (2022). *La naturaleza del japonismo. Discursos occidentales sobre tierra, flora y nación: una lectura desde Argentina*. Teseo.

Greiner, C. (2019). *Fabulaciones del cuerpo japonés y sus microactivismos*. Zettel.

Jiterman, J. (2023). Entrevista personal (5 de agosto).

Kakuzo, O. (2018 [1920]). *Los ideales de Oriente. Con especial referencia al arte japonés*. Satori.

Kawakita, M. (1974). *Modern Currents in Japanese Art*. The Heibonsha Survey of Japanese Art. Vol. 24, Weatherhill/Heibonsha.

Mitsukuni, Y. (1984). *The hybrid culture. What happened when East and West met*. Cosmo Public Relations.

Said, E. (2008 [1978]). *Orientalismo*. Cultura Libre. Debolsillo.

Sanderico. (2022). Entrevista a Alma Estrella: el sashiko y la creación dedicada

<https://lalinternanoticias.com/?p=3770>

Sastre de la Vega, D. (comp.). (2019). *Arte y nación. El discurso de la historia del arte en el Japón Meiji*. Bellaterra.

Schaver, C. (1992). *Sashiko: A Stitchery of Japan*. Textile Society of America Symposium.

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

Memorias en las producciones artísticas de las comunidades Mbya Guaraní de Misiones, Argentina

Lorenzo González Baltazar (Universidad Nacional de Misiones -
Universidad Nacional de las Artes - CONICET)

RESUMEN: Cuando se piensan las producciones artísticas y estéticas de las comunidades originarias, lo primero que viene al imaginario es creer que sus operaciones están ancladas al pasado. En particular este trabajo busca exponer y analizar las producciones artísticas de comunidades Mbya Guaraní de la provincia de Misiones desde el 2017 hasta el 2023. Las experiencias múltiples reconocidas en el territorio muestran que conviven diferentes expresiones sensibles, que van desde las más tradicionales como lo son la cestería, la talla en madera y la cerámica, a lenguajes más recientes como el cine. Las primeras no se quedan inertes como muestrarios de lo que fue, sino que son reinterpretadas por las comunidades, y en la última se reconocen búsquedas de reivindicación decolonial por parte de las nuevas generaciones. Como corpus de trabajo se toman las producciones de artesanos y artesanas Mbya y el Colectivo de Cine Ara Pyau, conformados en su totalidad por indígenas guaraníes. La metodología de carácter cualitativa se nutre principalmente del trabajo de campo y el análisis visual. El marco de lectura está conformado desde los estudios decoloniales y las teorías de arte americano. El objetivo de este trabajo es poder generar un primer abordaje de las producciones artísticas actuales de las comunidades Mbya Guaraní, para reconocer sus problemáticas, procesos de memoria y narrativas en un mundo que acelera su proceso de globalización con lógica de mercado.

Palabras clave: Mbya guaraní; Memorias; Decolonialidad; Teoría de arte americano; Cine guaraní.

Introducción

El presente trabajo se propuso como objetivo poder generar un primer abordaje de las producciones artísticas actuales de las comunidades Mbya Guaraní, para reconocer sus problemáticas, procesos de memoria y narrativas en un mundo que acelera su proceso de globalización con lógica de mercado. Como corpus de trabajo se tomaron las producciones de artesanos y artesanas Mbya y el Colectivo de Cine Ara Pyau, conformados en su totalidad por indígenas guaraníes. La metodología de carácter cualitativa se nutrió principalmente del trabajo de campo y el análisis visual. El marco de lectura estuvo conformado desde los estudios decoloniales y las teorías de arte americano.

Comunidades Mbya Guaraní

Para empezar, resulta importante reconocer las distinciones étnicas de la cultura de tradición Tupi-Guaraní, que se conforma a partir del idioma guaraní (Susnik, 1969; Bartolomé, 1978; Remorini, 2001), con un despliegue territorial que recorrió desde el Amazonas hasta la cuenca del Plata (Silva Noelli, 2004), a través del cual se encuentran varios grupos étnicos con sus particularidades. Entre ellos se puede nombrar a: Ka'yguá, Cainguá, Monteses, Baticolas, Apytere, Ava (Remorini, 2001), Tobatines, Guayraes, Guaramabenses e Itatines (Susnik, 1969), pero en la provincia de Misiones, en el nordeste argentino, las poblaciones actuales se reconocen en su mayoría como Mbya Guaraníes y en menor medida Ava Chiripá (Frías, 2011). Los Mbya se movilizan constantemente entre los territorios de Paraguay, Argentina y Brasil, algunos con estadías breves de semanas o meses,

otros, con estadias más largas. Se reconocen parte de una nación guaraní, por ello tienden a ignorar las fronteras entre estos Estados, que se establecen sobre su territorio ancestral.

Las memorias de los desplazamientos, recopiladas por la historiadora Frías (2011) junto con jóvenes y ancianos de comunidades del norte de la provincia, reconstruyen la historia guaraní del último siglo donde proponen dos momentos, un “antes” y un “después”: el antes identificado por la vida en el monte, lugar de plenitud de su cultura, y de desplazamiento libre, antes de la llegada de “los otros”. El después es el periodo que comienza con el contacto continuo con otros grupos, principalmente los inmigrantes colonos, que los desplazaron de sus tierras y los limitaron a espacios acotados y sin monte (Frías, 2011), generalmente a la vera de las rutas. Este cambio se desarrolló entre las décadas de 1940 y 1950 (Frías, 2011). Al respecto Remorini (2001) reconoce que:

Sin embargo, y atendiendo también a los relatos de los Mbyá contemporáneos, surgen como relevantes factores económicos, ecológicos y sociales derivados de los procesos de colonización y de institucionalización de nuevas formas de organización y explotación del territorio y los recursos, en su mayoría ajenas a la cultura Mbyá, y que involucran nuevas relaciones entre los grupos aborígenes y la sociedad nacional (p .2).

Según el censo realizado en 2019 por el Ministerio de Salud de Misiones, se relevaron 118 aldeas o Tekoa (como ellos se denominan) donde habitan 10 218 personas (no refleja la población en centros urbanos), pero estos números son muy fluctuantes por los movimientos ya descritos y por la creación constante de nuevas Tekoas.

Decolonialidad en el arte desde Latinoamérica

¿Por qué el arte se presenta como un concepto colonial? La modernidad europea determinó desde su hegemonía las disciplinas, cualidades y posibilidades donde se podrían desarrollar el saber, la sensibilidad, la estética y, con ellas, el arte (Escobar, 2012; Colombres, 2004).

Todo lo que no entraba en sus acotadas y arbitrarias delimitaciones canónicas era excluido a catalogaciones con menor valor, donde se ponía el acento en cualidades funcionales que desprestigiaban una supuesta aspiración autónoma del arte (Colombres, 2005). Estas creaciones, que no entraban al selecto grupo de las Artes en mayúscula, eran recluidas a las denominaciones de artesanía, oficio, e incluso, de artes decorativas, aplicadas, utilitarias o menores. Si bien muchas de estas producciones sensibles, corridas del Arte, formaban parte de las culturas dominantes europeas, como el grabado o el bordado, entre otras, que estaban vinculadas a la aplicación de un saber artístico para otros fines, se amplía esta clasificación de artesanías o artes menores al englobar casi todas las producciones artísticas de otras culturas, y aquí se puede ver el claro ejemplo de las prácticas y artefactos realizados por las comunidades indígenas de América. Como bien señala Colombres:

Las obras que se apartaban de sus cánones fueron asimiladas al sistema medieval de las artesanías, convirtiendo así a este en un odioso cajón de sastre donde se juntaban los más bellos objetos, de un gran cuidado formal y cargados de sacralidad, con utensilios domésticos sin pretensión estética alguna (2005, p. 1).

Pero el pensamiento decolonial, que piensa desde las prácticas locales, se propuso desarmar estos entramados que están contruidos desde lógicas que no reconocen otras formas culturales. Entre los referentes de la teorización del arte y la estética desde América Latina se reconoce a Escobar (2011), quien propone que, “cuando se habla de ‘arte’, nos referimos a un conjunto de objetos y prácticas que recalcan sus formas para producir una interferencia en la significación ordinaria de las cosas e intensificar la experiencia del mundo” (p. 4), aquí el autor propone una clara función del arte, la de crear significación, una capaz de afectar lo cotidiano, un corrimiento de lugar. En esta dirección genera la conceptualización de un arte indígena popular que “como cualquier otro, recurre a la belleza para representar aspectos de la realidad, inaccesibles por otra vía, y poder así movilizar el sentido, procesar en conjunto la memoria y proyectar en clave de imagen el

porvenir comunitario” (2011, p. 4). Pero reconoce que en ella se aglutinan otras esferas de la vida social que conforman el pensamiento simbólico, como política, religión, derecho o ciencia; incluso las artes mismas no son distinguidas por disciplinas, sino que suceden muchas veces en simultáneo. De este modo se pone de manifiesto cómo estas culturas ignoran la autonomía del arte, la que el arte moderno pretende, pero que en los objetos y rituales americanos las formas sensibles y estéticas no se elevan a un estado superior, sino que se despliegan horizontalmente en la misma dimensión de lo real (Colombes, 2005).

A partir de este marco se analizarán las producciones artísticas de las comunidades Mbya Guaraní de la provincia de Misiones, contrastando estas teorías con las prácticas que van desde las más tradicionales hasta nuevas propuestas que articulan nuevos lenguajes, tecnologías y narrativas.

Prácticas tradicionales: Cestería, talla y cerámica

Las producciones artísticas tradicionales de los Mbya reconocen varias formas, pero en esta oportunidad se acotará el análisis a los objetos, que se caracterizan por su materialidad, un factor muy importante no solo porque cada uno requiere un saber técnico específico y capacidades sensibles propias, sino porque desde aquí aparece la dimensión espiritual. Los Mbya dividen las capacidades de trabajo con los elementos naturales según los nombres que cada persona recibe de los dioses a través del Opygua (chamán guía espiritual de la comunidad), en un ritual que se realiza alrededor del año de vida. Este ritual de bautismo está “vedado a la mirada del hombre blanco, que permite la filiación de un ser a una genealogía celestial y anticipa su destino” (Acuña, 2013, p. 1); el nombre le designa dotes espirituales y una misión, que se vincula a los elementos de la naturaleza con los cuales podrá trabajar. Ahora revisaremos las prácticas artesanales más tradicionales: la cestería, talla en madera y cerámica.

Cestería

La cestería es una de sus artesanías más complejas y ricas en variedades, con morfologías típicas, pero que se fueron adaptando a las nuevas dimensiones y usos. Los materiales son la *tacuara* (caña similar al bambú), la *takuai* (caña más pequeña) y el *tacuarembó* (caña más gruesa y dura), estos materiales pueden ser manipulados por todos los hombres Mbya, pero se caracteriza por ser una tarea mayormente femenina.

El trabajo de campo se realizó en el Colegio Intercultural Tajy Potí, donde la cacique Ruperta Morinigo enseña cestería en las clases de artes visuales a los adolescentes; fue ella quien se acercó al colegio a proponer la enseñanza de sus artesanías, ya que reconoció una falta en la transmisión de estos saberes. Sobre la base de lo relevado en estas observaciones y esta entrevista, se reconocen los procedimientos de la confección, que no están escritos, se transmiten de forma oral, las artesanas guardan en su memoria cientos de tramas y formas que se transmiten en el hacer.

Los diferentes tipos de caña deben ser recolectados y trabajados en el día, para aprovechar la humedad que da flexibilidad a las fibras. La *tacuara* (al igual que el *takuapi* o el *tacuarembó*) se corta en medidas aprehensibles, entre 40 y 60 cm, luego se corta transversalmente en mitades; de cada mitad se cortan, con un cuchillo pequeño y filoso, delgadas lonjas, que según el tamaño del cesto, pueden ser entre 2 y 10 milímetros; luego a estas lonjas se les quita la parte posterior de las fibras (lo que va hacia adentro de la caña) dejando limpia la fase externa, que es lo que se utilizará para la construcción del cesto. Luego de que estas fibras secan, son teñidas con pigmentos, tradicionalmente con plantas recolectadas del monte en las que se hierven las fibras, pero con la demanda de los turistas, sus principales compradores, a quienes les gustan más los cestos con colores estridentes y variados, muchas artesanas Mbya comenzaron a utilizar anilinas industriales para obtener cestos que cumplan con los requerimientos de los compradores. Aquí se pueden reconocer

cambios de esa tradición ancestral por demandas del mercado, pero que no se limitan solo a esto.

En cuanto a la construcción de los cestos, existen diferentes tramas que escalan en dificultad, pero a grandes rasgos ellos reconocen dos tipos: *Ayaka ete*, que se caracteriza por ser una trama cerrada sin huecos entre sus fibras; y *Ayaka ykua*, que posee una trama más abierta donde se pueden observar huecos en la zona media de los cestos. Además, se distinguen los cestos con tapa, que se denominan *Ayaka guazú*. Lo que resulta interesante es el parecido de algunos cestos con las morfologías de las piezas cerámicas de tradición guaraní encontradas en yacimientos arqueológicos de la provincia. Como veremos más adelante, las vasijas se discontinuaron en su hacer, pero la cestería, que por el contrario continuó hasta la actualidad, guarda semejanzas en la forma lobular, con un cerramiento en el tramo superior, una característica de las vasijas es que tenían una base muy pequeña en relación con el cuerpo, y los cestos en varios casos replican esta morfología.



Imagen 1 y 2 – Cestos tradicionales con guardas, fibras al natural y teñidas con tintas naturales /
Registro personal

Pero en la actualidad la cestería no se limita a la confección de recipientes, sino que se adapta a otros objetos preexistentes, que cumplen otras funciones, aquí la cestería pasa de ser una tecnología práctica de uso primario —el de recipiente para guardar o trasladar elementos— al de un uso secundario, el del diseño o la ornamentación. La variedad de objetos recubiertos es amplia, desde lapiceras hasta termos, pero también se observan los cestos tradicionales como lámparas, donde adquieren un uso diferente con la forma original.



Imagen 3 – Cesto tradicional con anilinas artificiales / Registro personal

Imagen 4 – Mates revestidos con cestería / Catálogo de Artesanías Mbya Guaraní, de Parques Nacionales Argentina (2014)

Entonces se reconocen cambios en la cestería, que responden principalmente al orden económico de la venta al turismo, donde hay cambios en las técnicas de pigmentación, en los formatos de uso y en la aplicación a otros objetos, todas estas amplían la posibilidad de creaciones a partir de las técnicas ancestrales, así como su continuidad. Quedan algunas preguntas: ¿cuáles son las apreciaciones artísticas que realizan los compradores de estas piezas? ¿Son justas las condiciones de venta en las que se comercian estos cestos? ¿Cuándo, dónde y para quién son artesanía, arte o diseño?

Cerámica

La cerámica guaraní es una de las artesanías o artes que menos se practican en la actualidad. Esta cultura supo realizar, en su periodo más ancestral, una variada cantidad de vasijas, que presentaban diferentes morfologías, de pequeñas a grandes dimensiones, con vastos tratamientos de superficie, desde táctiles realizados con dedos o elementos orgánicos, hasta diseños con pigmentos, con engobes en tonos negro, rojo y blanco. Estas piezas fueron catalogadas por La Salvia y Brochado (1989) en: “[...] dividido en 6 clases principales de vasijas: 1) *yapepó* (olla); 2) *cambuchi* (tinaja); 3) *ñaetá* (cazuela); 4) *ñaé* (plato); 5) *cambuchí caguabã* (copa); 6) *ñamopyú* (tostador)” (p. 115). Las piezas cerámicas arqueológicas halladas en la región datan de dos mil años de antigüedad (Bonomo, 2012), pero su realización fue interrumpida por la colonización europea, llevada adelante en la región por la Compañía de Jesús en el siglo xv, a través de las Reducciones Jesuíticas.



Imagen 5 – Vasijas *yapepó* y una vasija *cambuchi* (margen inferior derecho), de la colección del Museo Regional Cambas, Posadas, Misiones, Arg. / Registro personal

En la actualidad permanece la confección de pipas *petingua*, utilizadas en rituales por el *Opygua* (guía espiritual), esta pieza conserva el mismo formato que las recuperadas en yacimientos arqueológicos, lo que revela una resistencia al proceso colonial. Pero la práctica cerámica es muy acotada, por varias condiciones: primero la cuestión ritual, solo los designados con nombre específico pueden trabajar el barro *ñau* (arcilla); segundo, la falta de transmisión de las técnicas de modelado y cocción a fuego. Algunos ceramistas y académicos que investigan las vasijas ancestrales se acercan a las comunidades a enseñar estas técnicas para volver a introducir la práctica al pueblo guaraní. Esto, si bien despierta algunas controversias en lo académico, ya es institucionalizado por colegios interculturales que agregan este contenido a sus currículas de enseñanza aprendizaje.



Imagen 6 – Pipas *petingua* arqueológicas pertenecientes a la colección del Museo Regional Cambas, Posadas, Misiones, Arg. / Registro personal

Talla en madera

La talla es realizada en pequeño y mediano formato, las piezas no superan los 30 o 40 cm, son confeccionados en “maderas duras: loro negro, *guatambú* y cerne (duramen) de alecrín, de cedro y de *guayuvira*, mientras que las maderas blandas son: *cancharana*, *kurupí kay* (*Sapium sp*), mora blanca, cedro, fumo bravo o *kaahuetí* y *tembetarí*” (Fabbio y Nicola, 2014, p. 5). Los motivos son la fauna nativa y algunas acciones típicas como la caza, pesca, danza, incluso algunos rituales; estos últimos no son tan comercializados y conforman una imagen tridimensional de sus memorias. Para la talla utilizan hachas, cuchillos y limas, luego de obtener la forma deseada, realizan tramas y planos, con metales que calientan al fuego, dejando tonos oscuros al quemar la madera.



Imagen 7 – Grupo escultórico, talla en madera guaraní, de la colección del Museo Regional Cambas, Posadas, Misiones, Arg. / Registro personal

Imagen 8 – Talla de un tucán, realizada por Ilario Castillo, de la comunidad El Chapa, Misiones, Arg. / Registro personal

En el Parque Nacional Iguazú se realiza la feria Yhary, donde se reconocieron tallas de especies exóticas como elefantes y jirafas (Fabbio y Nicola, 2014, p. 5), estas figuras, que no corresponden al ambiente local, llaman la atención de los turistas y entre los propios guaraníes. Otra incorporación es la “la venta de tallas de loro, tucán y martín pescador pintadas con colores sintéticos a partir de plasticolas, témperas y anilinas” (Fabbio y Nicola, 2014, p. 5). Por otra parte, surge en los jóvenes la talla de pipas de estilo *petingua*, pero realizadas en madera, para que ellos puedan fumar, ya que la tradicional es solo utilizada en rituales o por los ancianos. Esta transmutación de materialidad también se debe a la falta de saber cerámico que se señaló antes y a la facilidad del manejo sobre la técnica escultórica.



Imagen 9 – Talla de tucán pintado con témperas / Catálogo de Artesanías Mbya Guaraní, de Parques Nacionales Argentina (2014)

Otras artesanías comercializadas por los Mbya son las armas de caza como arcos, flechas, lanzas, machetes y cerbatanas; así como pulseras y collares de semillas; instrumentos musicales y colgantes aéreos. Varias de estas piezas, al ser concebidas como productos para el turismo, carecen de detalle, son reducidas en tamaño, y se les aplican las técnicas ancestrales a nuevos objetos factibles de ser utilizados por la cultura occidental, al mismo tiempo que se mezclan con materiales plásticos o metálicos. Lo que resulta interesante es la creatividad de adaptación a las necesidades de consumo para la venta masiva, pero en detrimento de las cualidades culturales que dieron origen a esos saberes y artefactos.

Nueva práctica, el cine

El cine es un arte que ya no es nuevo, pero que sí ha sido uno de los últimos en aparecer en la conceptualización del arte, más allá de eso, es interesante lo que sucede en los últimos años con las formas de acceder al cine o al audiovisual en general; por medio de internet esto se hizo más democrático y accesible, principalmente si pensamos en poblaciones pequeñas que no tienen un cine en su cotidiano. Pero mucho más relevante es el hecho de la producción audiovisual, las tecnologías se hicieron más baratas y domésticas; por ejemplo, con un celular se puede filmar, editar y subir a una plataforma de difusión. Este cambio amplía la posibilidad de voces en la realización, permitiendo que pequeños grupos cuenten sus propias historias. Este es el caso del Colectivo de Cine Mbya Guaraní Ara Pyau, conformado por jóvenes de diferentes aldeas de la provincia de Misiones, que se reunieron a filmar y narrar su realidad, agotados de ser retratados por cineastas del exterior que se llevan el material y no vuelven a mostrar lo que crearon, pero principalmente por el hecho de que sus identidades solo eran descritas por extraños.

Semilla de Ara Pyau es el primer cortometraje (de 24 minutos) del colectivo, donde confluyen experimentaciones fílmicas y narrativas, como lo describe Luz Duarte (una de las integrantes del colectivo) en entrevista a la agencia de noticias Télam, en 2021:

Comenzamos a trabajar en realización cinematográfica hace cuatro años. Lo hacemos a partir de nuestra propia mirada y con el entusiasmo de seguir formando a otros jóvenes indígenas en el uso de herramientas audiovisuales, para hacer que represente nuestras preocupaciones y deseos.

El cortometraje recorre diferentes situaciones de los y las jóvenes en sus comunidades, entre las cuales pueden distinguirse cuatro momentos: primero, el despertar en la comunidad; segundo, el camino hacia el cerro para hacer una toma de la *Tekoa* desde lo alto; tercero, la visita de la antigua *Opy* y, cuarto, la plantación de sandías y cosecha de mandiocas. Cada uno de estos momentos está narrado por un/a joven diferente, que a su

vez es el/la camarógrafo/a de cada escena. Aquí se reconoce una de las características principales de la producción, la historia es de ellos y se pone de manifiesto cada vez que vemos al/a la camarógrafo/a filmarse a sí mismo/a, al hablar escuchamos su voz, que es capturada por la cámara en pleno rodaje, los relatos no son agregados en posproducción. Otra característica es la de evidenciar constantemente que el cortometraje trata sobre hacer un audiovisual, se muestra desde cómo eligen qué toma hacer, la dirección de los niños que actúan, cómo planean el encuadre, incluso se visualiza el momento de edición, interrumpen el relato para mostrar cómo ven el material grabado junto a todo el grupo. En cuanto a lo que narran se reconocen las problemáticas de las comunidades, se recopilan memorias, se piensa el presente en relación con sus rituales y tradiciones, así como el futuro de las mismas.



Imagen 10 – Fotograma de la primera escena, despertar en la comunidad.

Imagen 11 – Fotograma de la segunda escena, camino al cerro.

La primera escena comienza con una toma de la comunidad al amanecer, en la neblina, luego se observa el interior de una choza y cómo se acomoda la cámara para, después, ver a quien la manipuló ponerse a hacer fuego. Esta secuencia continúa mostrando pequeñas acciones del cotidiano, se escucha cumbia y se reconoce el lugar.

La segunda escena comienza con un muchacho que describe que quiere hacer una toma de la *Tekoa* desde lo alto del cerro, para mostrar dónde está ubicada, es así que inicia una

travesía que es acompañada por niños: algunos van jugando, otros, desnudos, se sumergen en el arroyo y caminan en los pajonales. Esta escena culmina con uno de los niños mirando desde el cerro al horizonte mientras el camarógrafo se pregunta por las tierras que falta demarcar por aquellas comunidades que todavía corren riesgo de ser desalojadas y cómo los blancos los van a tratar en el futuro.



Imagen 12 – Fotograma de la tercera escena, visita de la antigua *Opy*.

Imagen 13 – Fotograma de la cuarta escena, la plantación de sandía y cultivo de mandioca.

La tercera escena nos presenta una *Opy* (espacio sagrado de los rituales), que está abandonada, en un tono más solemne e íntimo, escuchamos al relator preocupado por la

falta de un *Opygua* que continúe la guía espiritual de la comunidad; uno de los testimonios dice “ya no hay guías espirituales para dar nombre a los niños o soy yo que no los veo...”. En otro momento una chica que hace sonar una tacuara al golpear el suelo, una forma rítmica utilizada en rituales, dice: “Igual cuando había guía espiritual las mujeres ya no hacían más esto. Yo ya no me acuerdo de verlo...”, lo que surge de este testimonio es la dimensión de género, la participación de las mujeres Mbya y su desaparición del imaginario. Por último, el camarógrafo recuerda a su bisabuelo, que fue el último *Opygua*.

La cuarta escena nos presenta, en formato *selfi* y en vertical, a la última narradora, que va con sus padres y su hermano a plantar semillas de sandía, este relato muestra la importancia del cuidado de las semillas nativas para los guaraníes y la tierra. Al finalizar la tarea, el padre arranca de la tierra las raíces de mandioca, un tubérculo base de la dieta regional, un símbolo metafórico de lo que significa nutrirse de las raíces.

Conclusiones

Si bien esta es una primera aproximación a estas prácticas artísticas de las comunidades Mbya Guaraní, se pueden reconocer algunas características que permiten una posterior complejización. En primer lugar, la distinción entre procedimientos tradicionales que comprenden la cestería, la cerámica y la talla en madera, estas prácticas representan un ejercicio de memoria, en la puesta en acción, el saber que no está escrito, que se transmite desde la oralidad y la performatividad del cuerpo al trabajar, así como en el reconocimiento y cuidado de los elementos del monte, que son fuente para la producción y representación. Es importante reconocer cómo estas prácticas no se estancan en la mera repetición, sino que se reconfiguran según las necesidades de las comunidades, ineludiblemente el comercio para la subsistencia de las mismas es uno de los principales factores que generan estos cambios y nuevas creaciones, hibridando técnicas e imaginarios. Pero algunas no todas las producciones están regidas por el comercio, las pipas *petingua* de cerámica mantienen uso

ritual de forma exclusiva, o en el caso de cestos o tallas realizadas como ofrendas o en homenaje a un ser querido, estas piezas compartidas entre los Mbya mantienen su sentido cultural de cohesión.

Por otra parte, se reconoce lo que se dio en denominar en este trabajo “nueva práctica artística”, que es el cine, una disciplina occidental, reapropiada por los guaraníes en función de sus necesidades narrativas de construir una mirada decolonial sobre su propia realidad. Son ellos, los y las jóvenes, quienes deciden qué y cómo mostrar su cultura ancestral, hacerle preguntas, revelar sus contradicciones y problemáticas, deconstruyendo las formas clásicas del cine, experimentando con la cámara y el guion. El cine Mbya se caracteriza sobre todo por ser realmente una producción colectiva, pero no es una propuesta nueva posmoderna de hacer cine, sino que tiene que ver con la matriz social de los guaraníes, un pueblo que lleva el bien común del grupo por sobre el individuo. El cine permite, desde una búsqueda desprendida de los fines comerciales, indagar en las memorias, en las formas que las ejercitan, con la palabra y la acción.

Referencias bibliográficas

Acuña, E. (2013). Los nombres de Ñande Ru. Bautismo y bendición en los mbya. *Revista Frí (x) iones-entre el psicoanálisis y la cultura* (3).

Bartolomé, M. (1978). La situación de los Guaraníes (Mbyá) de Misiones (Argentina). *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo*, 4(2), 161-184.

Bessone, M. S. y Garcete, D. (2019). *Estructura demográfica de la población Mbya Guaraní, provincia de Misiones*. Ministerio de Salud de Misiones. Posadas. Consultado el 12 de octubre de 2023 <https://ipecmisiones.org/info-destacada/datos-estadisticos-sobre-la-poblacion-mbya-guarani/>

Bonomo, M. (2012). *Historia prehispánica de Entre Ríos*. Fundación de Historia Natural Félix de Azara.

Colectivo de Cine Mbya Guaraní Ara Pyau. (2017). *Una semilla de Ara Pyau*. Disponible en:
<https://vimeo.com/885394264>

Colombres, A. (2004). *América como civilización emergente*. Sudamericana.

Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte*. Del Sol.

Escobar, T. (2011). Arte Indígena, el desafío de lo universal. Jiménez Badajoz, J. (Ed). *Una teoría del arte desde América Latina*. Turner.

Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Servilibro.

Fabbio, F. y Nicola, L. (2014). *Catálogo de artesanías Mbya Guaraní. Feria Yhary del Parque Nacional Iguazú*. Administración de Parques Nacionales Ministerio de Turismo, República Argentina. Recuperado de:
https://sib.gob.ar/archivos/Catalogo_Artesanias_Mbya_Guarani_y_Anexo_2014.pdf
consultado el 10 de noviembre de 2023.

Frías, L. V. (2011). *La Historia Regional en la perspectiva de los (mbya) guaraníes contemporáneos en Misiones a partir de 1920*. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca. Consultado el 10 de octubre de 2023 <https://www.aacademica.org/000-071/200>

Kusch, R. (2002). Anotaciones para una estética americana. *Obras completas*. Fundación Ross.

La Salvia, F. y Brochado, J. (1989). *Cerámica Guaraní*. Posenato Arte & Cultura.

Remorini, C. (2001). *Caminar a través del monte. Una aproximación a la movilidad Mbya en el pasado y en el presente*. II Jornadas sobre Poblamiento, Colonización e Inmigración en Misiones. Instituto Superior Ruiz de Montoya. Posadas. Consultado el 8 de julio de 2023
<https://www.aacademica.org/carolina.remorini/86>

Silva Noelli, F. (2004). La distribución geográfica de las evidencias arqueológicas guaraní. *Revista de Indias*, 230(LXIV), 17-34.

Susnik, B. (1969). *Apuntes de Etnografía Paraguaya. Primera Parte*. Manuales del Museo Etnográfico Andrés Barbero.

Télam. (22 de abril de 2021). *La campaña de jóvenes cineastas Mbyá-Guaraní para relatarse y no ser relatados*. Agencia de noticias Télam.
<https://www.telam.com.ar/notas/202104/551741-campana-jovenes-cine-mbya-guarani.html>

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

Pensamiento por imágenes, pensamiento por superficies. La historia no narrada del arte abstracto en Tucumán (1960-2020)

Bruno Juliano (Universidad Nacional de Tucumán)

RESUMEN: Una pintura de Timoteo Eduardo Navarro (Tucumán, 1909-1965) realizada en 1962 nos abre la posibilidad de reconstruir la historia no narrada del arte abstracto en Tucumán, incluso en episodios que se han descrito como eminentemente figurativos. Nos obliga a volver sobre la historiografía clásica del arte, sus pretensiones y ordenamientos, para reconfigurarla desde sus márgenes. En ese movimiento la imagen nos devuelve algo de lo inesperado, nos habilita un pensamiento, un pensamiento por imágenes, por superficies, para montar una memoria de los gestos más allá de lo figurativo. Una memoria de las imágenes. Un imaginario de las superficies. O, mejor, una memoria de la abstracción. Procuraremos entonces, en primer lugar, presentar una heurística del montaje como opción a la historiográfica clásica del arte en una tensión entre las imágenes y el texto historiográfico, entre la figuración, el paisaje y la abstracción. Luego, nos abocaremos a dirimir el horizonte teórico y de posibilidades que nos abre Aby Warburg (2005) desde su accionar en la Biblioteca y sobre el atlas *Mnemosyne*. Finalmente, ensayaremos un pensamiento por imágenes, por superficies —un exceso de la *Pathosformel* más allá de la representación figurativa— que nos permita, a diferencia de *Mnemosyne*, considerar imágenes abstractas en nuestro montaje.

Palabras clave: Imágenes; Memoria; Arte abstracto; Superficies.

La pintura de un charco (Imagen 1) nos abre la posibilidad de revisar el inicio de la abstracción en Tucumán. Nos obliga a volver sobre la historiografía clásica del arte, sus pretensiones y ordenamientos, para reconfigurarla desde sus márgenes.

En ese movimiento la imagen nos devuelve algo de lo inesperado, nos habilita un pensamiento, un pensamiento por imágenes, por superficies, para montar una memoria de los gestos más allá de lo figurativo.

Una memoria de los empastes, de las incisiones, de los trazos, de la materia, del soporte. Una memoria de las imágenes. Un imaginario de las superficies. O, mejor, una memoria de la abstracción.

Que el inicio de la abstracción en Tucumán se encuentre en los charcos de Timoteo Eduardo Navarro nos aproxima a la heurística warburgiana para revisar el relato de la historia del arte, desmontarlo y reconfigurarlo desde una intuición: un montaje de la memoria de las imágenes que lo completa, trasciende y problematiza.

Presentamos el trabajo curatorial y de investigación que realizamos junto con Gustavo Nieto en el año 2017, *Arte abstracto de Tucumán: espectros*, en el cual podemos revisar el origen de la abstracción en Tucumán desde el paisaje; el paisaje más allá del género, como lugar de la sensibilidad y la experimentación; la abstracción como historia no narrada de Tucumán; la abstracción como un espacio de disidencia, de resistencia, frente al mandato figurativo; una abstracción situada, esto es, pensar la abstracción en y desde Tucumán y, en este sentido, repensar la definición de Tucumán como un bastión de resistencia a las abstracciones contemporáneas de Argentina de los años sesenta (esta hipótesis, que excede la incumbencia de esta ponencia, podría extrapolarse a otros territorios de Argentina e incluso

de Latinoamérica); finalmente, pensar la abstracción como una intuición sobre el funcionamiento institucional del arte de Tucumán.

Charco avichao, de Timoteo Eduardo Navarro, aparece en *Arte abstracto...* como mito de origen de la abstracción en Tucumán.

Navarro se aproxima al paisaje hasta volverlo abstracto, torciendo la línea de horizonte y achatando la profundidad euclidiana en un empaste de materia.

La pintura integra un núcleo de quince obras reunidas en torno al proyecto expositivo realizado en el espacio de una cripta cristiana que permaneció inundada durante cuarenta años por un río subterráneo que tiene su curso por el terreno en el que se encuentra emplazada y donde funciona, desde el año 2008 —luego de su reacondicionamiento—, un proyecto de gestión de arte contemporáneo.

El edificio, aún propenso a inundaciones, aloja y ubica la pintura de Navarro, un óleo sobre madera de 41 28 cm, junto a *Niño feroz III* (Imagen 2), un prisma de 300 300 150 cm construido por Sofía Noble en 2017 con listones de madera de machimbre impregnados con pigmentos naturales que dibujan una línea —de horizonte, del paisaje—, a la altura media de la estructura.

Al otro lado, *Auriga* (Imagen 3), una pintura de 160 160 cm, de Margarita Vera, realizada en 1985.

La abstracción aparece así tanto desde una sensibilidad otra con el paisaje —un acercamiento, una proximidad— como desde un trabajo de experimentación directa con los materiales o desde la superposición e insistencia del gesto sobre el soporte, más allá del pensamiento.

Desde este montaje —un montaje expositivo, de las piezas en concreto, que más adelante pensaremos y ampliaremos desde el montaje de las imágenes—, *Charco avichao* viene a

cuestionar la hipótesis sobre la primacía del realismo crítico en la década de los sesenta, mientras que resiste como espacio de disidencia, de aquello que no fue nombrado.

Ahora bien, ¿cuál es la historia del arte a la cual nos referimos? De los textos de autores tucumanos con los que trabajamos tomaremos algunas citas textuales que refieren a la relación entre figuración, paisaje y abstracción a través de la obra de tres artistas: Joaquín Ezequiel Linares, Luis Lobo de la Vega y Timoteo Eduardo Navarro. De esta forma, podemos pensar en las implicancias del mandato de ser figurativos, del parricidio (la muerte del padre, de los maestros) como un quiebre que necesita de una historia constituida y la diferencia que introduce la abstracción. Frente a esto, advertiremos, además, un exceso de las imágenes que desbordan el texto.

Comenzamos, entonces, con las referencias a Linares y a la figuración en los sesenta. Joaquín Ezequiel Linares nace en Buenos Aires y llega a Tucumán en 1962 como jefe del taller de pintura de la Facultad de Artes. Para la historia del arte, Linares no solo incurre en un desplazamiento físico desde Buenos Aires hacia Tucumán, sino también de la abstracción hacia la figuración. Volverse figurativo es, para Alejandra Wyngaard , (Wyngaard, 2010, p. 11) volverse “verdadero”. Sobre Linares, Celia Aiziczon de Franco escribe: “En 1962 llegó a Tucumán, lugar que adoptó como suyo y desde entonces y a partir de él, nacieron sus verdaderas creaciones[...] (1997, p. 66). “El realismo mágico —lo real maravilloso— se instala en el texto estético de Linares [...]” (1997, p. 3).

Frente a este relato se encuentra *Figura y gato* (Imagen 4), una obra (una imagen) figurativa de Linares realizada en 1958, antes de su viaje. Una pieza que ingresa en nuestro atlas para pensar las tensiones entre la figuración y las síntesis formales deudoras del cubismo, el facetamiento de las formas, la abstracción geométrica y los rostros como máscaras. Un desborde de Linares, más allá del mito del maestro y de la Neofiguración de Francis Bacon.

Veamos ahora una referencia al paisaje. Jorge Figueroa recurre a una historiografía clásica para clasificar el proceso evolutivo de las artes visuales de Tucumán, del paisaje a las producciones experimentales. En este sentido, demarca el límite de lo que denomina un “paisajismo costumbrista y decadente” a fines de los años 50 y plantea el parricidio artístico de los “maestros” en la década de 1980:

Durante los años 90, el paisajismo costumbrista y “decadente” de Luis Lobo de la Vega continuó produciendo, con escuelas y talleres funcionando durante todos los años. Es, a todas luces, un fenómeno residual, puesto que la escuela paisajista tucumana dio todo lo que pudo dar hasta concluidos los años 50 (Figueroa, 2005, pp. 25-26).

Con la generación del 90, el arte ingresa al mundo y comienza a salir de la provincia. Esta es la característica más saliente. Si la generación del 80 comete el parricidio, si sus integrantes se confunden inmediatamente durante los años 90, es la generación del 90 la que abre sus puertas, finalmente (Figueroa, 2005, p. 124).

Sin embargo, al disponer la pintura de un paisaje de Luis Lobo de la Vega (Imagen 5) en un montaje (Imagen 6), podemos advertir las supervivencias contemporáneas del paisaje en una tensión entre la contemplación y la construcción política de la mirada, como lugar de ocultamiento o como un territorio de habitabilidad.

Por último, y volviendo a Navarro, nos interesa recapitular lo escrito por la historia del arte sobre la serie de los Charcos. Celia Terán habla de las “propuestas paisajísticas cada vez menos figurativas” (2008, p. 55) de Timoteo Navarro, explícitamente sus pinturas de charcos, a las que destaca como su producción más lograda. Raúl Ponce dirá sobre los charcos:

Es tentador comparar las obras de ese momento de Timoteo con los Nenúfares de Monet o las sugerentes pinturas de Turner, pero si bien las influencias son inevitables y deseables, creo que Navarro iba en búsqueda de caminos propios e imprevisibles, que se frustraron con su temprano fallecimiento (2014, p. 97).

Por un lado, un alejamiento que no logra concretarse: “cada vez menos figurativas”, pero sin dejar de serlo. Por el otro, un impulso y una intención de aproximación que se abandona: “es tentador comparar”. Insistimos en extrapolar estas distancias. *Charco avichao*, como el origen de la abstracción, introduce una diferencia que reconfigura el tiempo y las supervivencias de las obras contemporáneas.

Instaurar un inicio otro tuerce y redefine lo contemporáneo. Al mismo tiempo, posibilita un montaje y una heurística para pensar otras aproximaciones, otros acercamientos y otras distancias. Se prefigura así un montaje (Imagen 7) en el cual la abstracción se hace visible como el margen de una historia del arte cuyo mandato fue, por décadas, la figuración. De esta forma, los parricidios no serían tales, sino que permanecerían como supervivencias en el montaje, en las proximidades, en los acercamientos, y la tesis sobre la muerte o el agotamiento del paisaje sería plausible de ser revisada.

La abstracción, así, es un espacio de distancia y resistencia. Distancia de la representación desde una aproximación o un alejamiento, desde un rebatimiento o un empaste. Al mismo tiempo, el olvido. Olvido como artilugio. Olvido del mandato, de lo dado. Olvido de la representación. Un acercamiento desde los márgenes, paradójal.

La espacialidad del margen se percibe en nuestro entorno: los campos surcados de los cañaverales, la vegetación sobreabundante de los cerros, el surco como lugar de la germinación, de la contaminación, donde crece la maleza. Los márgenes se configuran como posicionamiento territorial e ideológico, y surgen como necesidad. Un espacio infinito de zonas de atracción que amplían la polaridad más allá de la serie, más allá del panel. Un exceso de la *Pathosformel* indicado por Warburg en el gesto de la reproducción fotográfica de las obras y sus detalles que le permiten un montaje no lineal y que en nuestro atlas se disgrega más allá de las proximidades. *Charco avichao* se configura como margen, como imagen-piedra que abre la historia. Propone una revisión, pone en tensión su historicidad y

las categorías, desgarrar el tiempo, lo agrieta, posibilita un desplazamiento desde los espacios intermedios.

Procuramos una opción, desde la heurística del montaje, que haga surgir las grietas, los espacios intermedios en donde la memoria individual y colectiva sobrevive más allá de la historia y de las pretendidas síntesis conceptuales. El montaje de un atlas que nos permita disponer *Charco avichao* junto a una pintura de la serie de nenúfares de Claude Monet para pensar en la cercanía con el inicio del arte moderno occidental en torno al impresionismo francés, en las indagaciones en torno a la luz, el color, la materialidad de la pintura y el gesto de la pincelada que Monet despliega de una forma particular en los reflejos del agua, ya sea dividiendo la composición de sus pinturas en dos espacios —el de lo real y el del reflejo o, forzando la hipótesis, entre lo figurativo y lo abstracto— para luego volcar la mirada al espacio inferior, el del reflejo, en un desplazamiento desde la centralidad de la representación al espacio de las impresiones, de las experimentaciones del color.

Desde aquí también podemos pensar por qué en *Mnemosyne* no hay abstracción. Por qué Warburg no detuvo su mirada en las producciones abstractas. Si bien no podemos hablar explícitamente de abstracción en la obra de Monet, su pintura nos permite pensar las aperturas que, en los aspectos formales, posibilitarán las indagaciones impresionistas en los artistas europeos de finales del siglo XIX y comienzos del 1900, contemporáneos a Warburg, en torno a una abstracción sensible o racional. Sin embargo, la obra más contemporánea que estudiará Warburg será *El desayuno sobre la hierba*, de 1863, de Édouard Manet, en la cual verá la supervivencia de la Antigüedad clásica en la polaridad maníaco-depresiva de los cuerpos. Justamente, Manet fue un pintor realista, cercano a los impresionistas. Al mismo tiempo, la abstracción instauro otro tipo de heurística con las imágenes y las supervivencias.

Los charcos de Navarro, sin embargo, quiebran el color, que se aplica espeso con espátulas sobre una superficie de madera. A diferencia de las pinceladas impresionistas, que tienden a yuxtaponer colores complementarios sobre la tela, procurando una mayor luminosidad, la

aplicación del óleo con espátula de Navarro tiende a la oscuridad en un empaste sobre el cual el rastro del instrumento metálico queda registrado, como una incisión sobre la obra. De aquí la cercanía con las piezas cerámicas indígenas con inscripciones geométricas que proponemos en nuestro montaje.

Luego, la serie continúa con obras contemporáneas donde la tensión entre el paisaje y la abstracción o la abstracción matérica, sensible o geométrica configura, desde el montaje de los intersticios, desde una curaduría de los intervalos, otra posibilidad.

La memoria insiste, sobrevive, reaparece en el paisaje, en los muros de la ciudad, sobre el suelo, en un papel. Se confronta desde un espacio desconocido, desde los márgenes. Estos encuentros, estas latencias de las tensiones, ponen en crisis las categorías y las definiciones localistas que se corresponden con modelos historiográficos tendientes a simplificar las complejidades en síntesis conceptuales, instaurando estereotipos diferenciados y forzando no solo la lectura de la historia del arte, sino también de la producción artística, volviendo a la imagen ilustración de una teoría o fijándola en una secuencia. Lejos de buscar una síntesis de esta realidad, nos propusimos trabajar en su complejidad.

Los charcos de Timoteo brotan como un margen por donde ingresa lo abstracto, lo que la historiografía del arte tucumana pasó por alto. La abstracción es así tanto un espacio de ausencia en esa historiografía como lo que inaugura la posibilidad de un movimiento sobre la historia para visibilizar la latencia de esos márgenes. Al mismo tiempo, la abstracción nos permite replantear el propio presente y dislocar los órdenes para volver a transitarlos.

Un desplazamiento posible, insurgente.

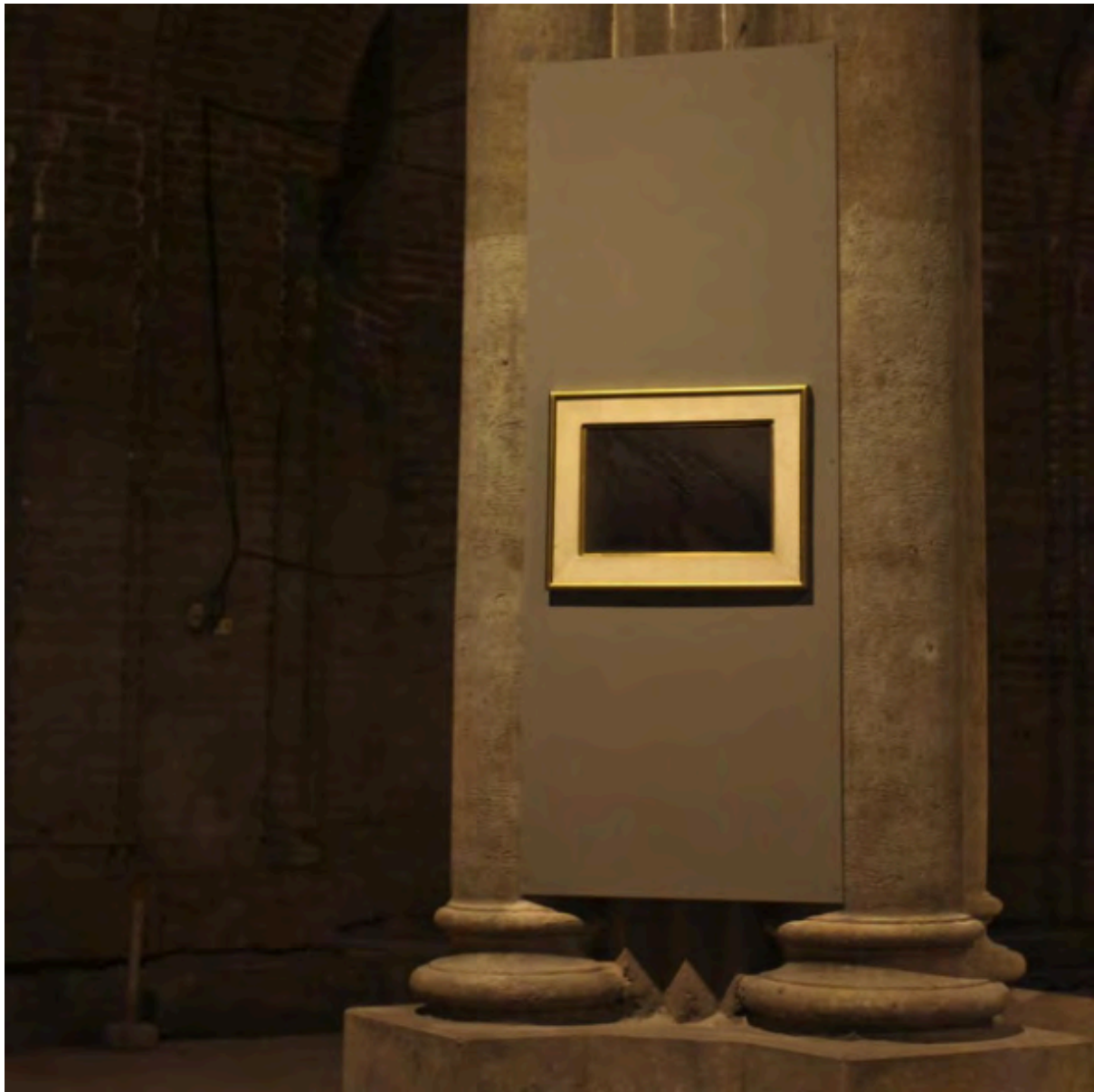


Imagen 1 – Timoteo Eduardo Navarro (Tucumán, 1909-1965), *Charco avichao*, 1962, óleo sobre chapadur, 41 x 28 cm. “Muestra Arte abstracto de Tucumán: espectros”, curada por Bruno Juliano y Gustavo Nieto, 2017, Espacio Cripta, Tucumán. Archivo Espacio Cripta. Fotografía de Gustavo Nieto



Imagen 2 – Sofía Noble (Tucumán, 1978), *Niño feroz III*, 2017, machimbre, pigmentos naturales, alcohol, 300 300 150 cm. “Muestra Arte abstracto de Tucumán: espectros”, curada por Bruno Juliano y Gustavo Nieto, 2017, Espacio Cripta, Tucumán. Archivo Espacio Cripta. Fotografía de Gustavo Nieto.



Imagen 3 – Margarita Vera (Tucumán, 1958), *Auriga*, 1985, óleo sobre lienzo, 160 160 cm. “Muestra Arte abstracto de Tucumán: espectros”, curada por Bruno Juliano y Gustavo Nieto, 2017, Espacio Cripta, Tucumán. Archivo Espacio Cripta. Fotografía de Gustavo Nieto.



Imagen 4 – Joaquín Ezequiel Linares (Buenos Aires, 1927-Tucumán, 2001), *Figura y gato*, 1958, tinta, 94 65 cm. Tercer Premio IX Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano, 1958. Fotografía de Otilio Moralejo. Colección Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires.



Imagen 5 – Luis Lobo de la Vega (Yerba Buena, Tucumán, 1909-2004), sin datos. Archivo GN

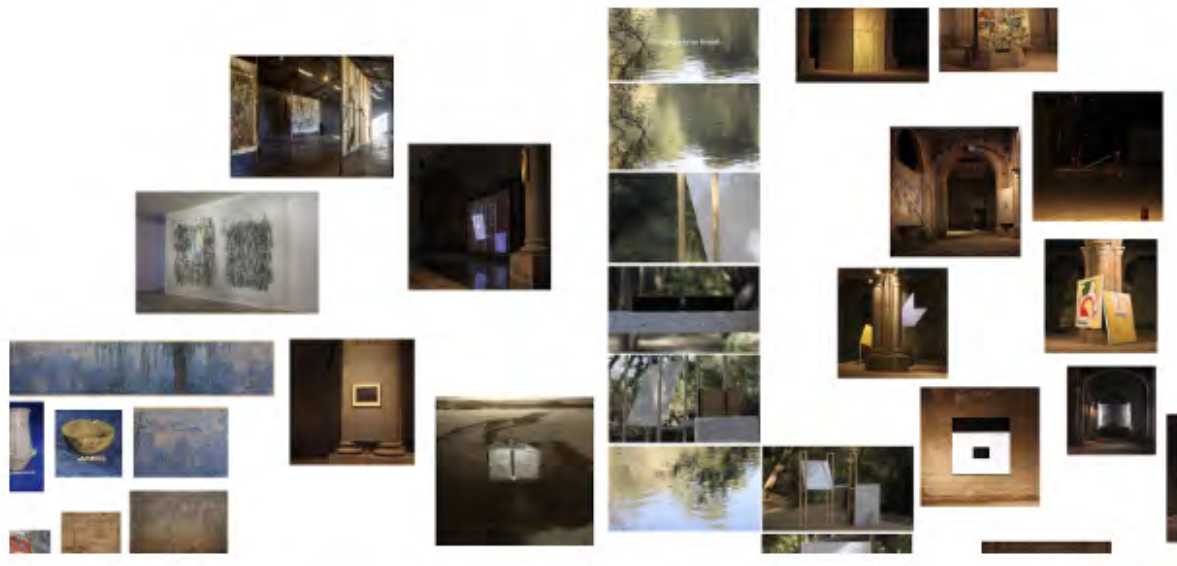


Imagen 7 – Montaje

Referencias bibliográficas

Aiziczon de Franco, C. (1997). *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 8. Facultad de Arte. UNT.

Figuroa, J. (2005). *En el palimpsesto. La producción artística de la generación del 90 en Tucumán. Texto y discurso*. Rectorado UNT.

Ponce, R. (2014). *Más allá del paisaje*. Ferullo Burke.

Terán, C. M. (2008). *El retrato en Tucumán antes del siglo XX*. EDUNT.

Warburg, Aby (2005) *El nacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Felipe Pereda (ed.). Alianza Editorial.

Wyngaard, Alejandra (2010) *Entre maestros y utopías: ocho artistas tucumanos contemporáneos*. EDUNT.

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

Diálogo arte-ciencia en investigaciones artísticas contemporáneas de decolonización semiótica

Diego N. Massariol (CONICET - Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: En el presente trabajo se pone en diálogo a la *Epistemología de la Liberación* en su vertiente decolonial e intercultural de raigambre nuestroamericana, como pensamiento crítico del cambio de época, con los lineamientos teórico-metodológicos de la semiótica peirceana y su deriva en el *Primer Programa Semiótico* para estudiar la existencia de ámbitos comunes entre la práctica científica y la artística. Desde la lectura articulada de tales postulados se define al “conocimiento” como *mediación signica ideológica geolocalizada* y a la “investigación científica” como un *programa crítico de desnaturalización y liberación semiótica*. Sobre la base de ello, se busca argumentar que los postulados decoloniales e interculturales de la *Epistemología de la Liberación*, leídos al interior del *Paradigma Indiciario*, podrían explicitar la vinculación de las prácticas científicas y las artísticas en su igual reclamo por la apertura signica y la dinamización de la semiosis. Se concluye discutiendo la practicidad de su articulación en la configuración de un *proyecto estético nuestroamericano de decolonización semiótica*.

Palabras clave: Semiótica; Filosofía intercultural; Filosofía decolonial; Estudios culturales.

Introducción

En este trabajo se examinan los aportes decoloniales e interculturales de la *Epistemología de la Liberación* al interior de una Teoría semiótica de la cultura, para estudiar posibles vínculos entre la investigación científica y las prácticas artísticas.

Estos objetivos, así planteados, explicitan la recepción de una problemática ya instalada en el debate académico de los últimos años acerca del diálogo epistemología-arte. Al respecto, mientras se ha sostenido que las prácticas artísticas pudieran tener un valor *comparable* al de la investigación científica, pero nunca *equivalente*, por tratarse de proyectos de finalidad y modalidad procedimental diferentes (Frayling, 1997; Sadr Haghghian, 2010; Nevanlinna, 2004), por otro lado, se ha defendido una correspondencia *natural* entre ambas instancias sobre la base de su común condición gnoseológicamente creativa (Borgdoff, 2012; Eisner, 2003; García y Belén, 2011; Pakes, 2003; Parviannen, 2002; Sullivan, 2005; Vicente, 2006). Desde nuestra parte, hemos sostenido con mayores argumentos la existencia de diálogos epistemológicamente creativos entre los artistas y los investigadores (Massariol *et al.*, 2017; Massariol, 2021a, 2021b, 2022a, 2022b, 2022c, 2023; Massariol y Niño Amieva, 2021, 2023) y la natural dimensión epistémica del hecho estético-artístico en tanto unidad significativa (Massariol, 2019). Asimismo, hemos discutido la existencia de vinculaciones procedimentales implícitas entre ambas prácticas, en su común interés en la creación de conocimientos (producción *sígnica*) (Massariol y Niño Amieva, 2020). Aun así, la dificultad de explorar vínculos sólidos entre ambas instancias sigue existiendo. Esto se debe a la supervivencia de supuestos positivistas en el ámbito de la epistemología —tales los de tradición *racionalista, esencialista y objetivista*— que abonan a un hábito de pensamiento *mecanicista* y, por ello, a una clausura dogmática de los criterios de científicidad.

Frente a ello, C. S. Peirce ha entendido a la investigación científica como un programa de búsqueda desde la cual se sintetiza/se construye pragmática y socialmente una interpretación (*modelización*) novedosa (aunque circunstancial y transitoria) sobre un

fenómeno ([1929], [1931-1958], [1975], [1992]). Esta propuesta derivará hacia el primer tercio del siglo xx en la configuración del *Primer Programa Semiótico* como teoría unificada de lo social y de *praxis* signica (Mancuso, 2005, 2010). Desde allí se tenderá metodológicamente a desnaturalizar la noción de “verdad” en tanto *definitiva*, para finalmente explicitar la condición siempre histórica, asimétrica e ideológica de la producción y la validación del conocimiento (signo). Sin embargo, aunque estos aportes hayan podido advertir la matriz regulativa e interesada del pensamiento, su recepción práctica en el derrotero de la colonialidad/modernidad actual también exige atender a la replicancia del diálogo global-local operante en tal regulación, *i.e.*: su condición también geolocalizada. Frente a ello, la *Epistemología de la Liberación* (Dussel, 1977, 1998) en su vertiente *decolonial* (Mignolo, 2001; Castro-Gómez, 1996; Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007; Quijano, 1988) e *intercultural* (Fornet-Betancourt, 2003, 2017; Panikkar, 2004) de *raigambre nuestroamericana* (Acosta, 2012), como *pensamiento crítico del cambio de época* (Bonilla, 2017), ha advertido la existencia de postulados producidos en/desde un mismo centro geográfico, históricamente codificador, jerarquizador y discriminador de las prácticas epistemológicas periféricas que ha tendido a la exclusión, la omisión y el silenciamiento de los conocimientos subalternos. De esta manera, se ha sostenido la necesidad de un desprendimiento epistémico de la matriz colonial del poder (Mignolo, 2010) para desarticular la condición histórica, ideológica y, a la vez, situada del pensamiento.

En este contexto, en lo siguiente se argumentará la idea de que la articulación de estos lineamientos podría explicitar la existencia de ámbitos teórico-metodológicos comunes entre la investigación científica y la práctica artística en su igual reclamo por la apertura signica y por la expansión de la semiosis. Para tal fin, primero se revisan los lineamientos de C. S. Peirce para definir al “conocimiento” como *mediación signica regulada ideológicamente*. A continuación, se articula esta perspectiva con las categorías decoloniales e interculturales de las *Epistemologías de la Liberación* con el fin de estudiar la condición también geolocalizada del conocimiento en la colonialidad/modernidad global actual y,

desde allí, definir a la “investigación científica” como un *programa crítico y epistemológicamente liberador de desnaturalización e historización semiótica*. Finalmente se pone en práctica tal articulación y, desde allí, se ensayan conclusiones referidas a la configuración de un *programa estético nuestroamericano de decolonización semiótica*.

LA SEMIOEPISTEMOLOGÍA PEIRCEANA Y EL *PRIMER PROGRAMA SEMIÓTICO*

Gran parte del legado intelectual de Charles S. Peirce ha insistido en la condición relativa, transitoria e inestable (y, en tanto tal, constantemente redefinible y reconstruible) del conocimiento. Desde sus escritos tempranos, pero especialmente a partir de sus lecciones en Harvard durante la transición al siglo xx, su propuesta se ha encargado especialmente de discutir con la idea positivista de una *realidad* universal, pasible de ser definida y conceptualizada objetivamente. Por el contrario, *lo real* es entendido como una *mirada*, un posicionamiento subjetivo (con mayor o menor grado de arbitrariedad) desde el cual se establece una *lectura* sobre los hechos y se organiza un relato. En otros términos, el conocimiento *real* vendría a ser solo *un modelo explicativo* entre tantos otros: una *modelización*, una *interpretación* y, por todo ello, una *construcción* limitada diacrónica y sincrónicamente por las circunstancias temporales (CP1.28-34, CP 5.41-65, CP 5.93-119).

Esta idea de una *realidad modelizada* (interpretada, no-natural, no-universal) constituye el eje central desde el cual para Peirce todo proceso cognitivo es a la vez un proceso semiótico (CP 7.158-161). Es decir, todo conocimiento —en tanto *interpretación*— es entendido como un proceso de significación, de representación y, por ello, de producción signica. Por ello, si bien estos postulados apuntan a crear las bases de una teoría onto-epistemológica, inmediatamente pasan a convertirse en una teoría semiótica general. En otros términos: para Peirce es imposible *pensar sin significar*. O sea, la semiosis constituye la totalidad del pensamiento humano: la *realidad* es semiosis.

A partir de estos postulados, Peirce manifestará una fuerte distancia respecto de algunos de los supuestos aceptados por la tradición moderna. En principio, si el positivismo manejaba un esquema de contrastación en el cual se establecía una distinción binaria entre lo verdadero o lo falso según algo correspondiese o no con su referente, para Peirce en cambio, la condición de validez de un conocimiento (signo) dependerá del mayor o menor grado de aceptación social que logre tener esa modelización de la realidad en un período específico. Es decir, si el conocimiento es una interpretación, cualquier posible lectura/interpretación de la *realidad* podría llegar a afirmarse como válida solo con la condición de que sea admitida en un determinado contexto enunciativo. En otros términos: el conocimiento (signo) *verdadero* no sería aquel que pueda confirmarse empíricamente —tal la metodología positivista—, sino aquel que tenga un cierto grado de consenso en un espacio-tiempo específico.

Tal vez lo más productivo de esta propuesta sea que Peirce tratará de evidenciar constantemente que en la semiosis coexisten siempre modelos explicativos posibles, alternativos u opuestos que están en permanente conflicto. Por ello, los modelos explicativos *verdaderos* serán solo aquellos que han sido legitimados culturalmente por un contexto específico frente a otros que han sido silenciados. De allí que la investigación científica inscripta en los postulados epistemológicos del *paradigma indiciario* y de su deriva hacia el primer tercio del siglo xx en el *Primer Programa Semiótico* (Mancuso, 2005, 2010) se presenta como una apuesta por desnaturalizar e historizar la asimetría de la verdad, de los hábitos y de los supuestos ideológicos, para finalmente reclasificar y reordenar la *realidad* (semiosis). En otros términos: se trata de un programa epistemológico, ontológico y cultural de reconocimiento metódico del derecho de producción epistémica (sínica) a quienes hegemoníicamente no se les ha sido reconocido.

INTERCULTURALIDAD Y DECOLONIALIDAD COMO *PRAXIS* SÍGNICA CRÍTICA NUESTROAMERICANA

Las discusiones acerca de la existencia de una filosofía —y por ello, de una cultura— *original* y *genuina* de Nuestra América han confluído en los últimos años en un espacio de problematicidad autónomo (Roig, 1981). Al respecto, el diagnóstico aportado por Salazar Bondy (1968) acerca del condicionamiento, la dominación y la regularización histórica de nuestro pensar filosófico bajo las categorías universales del academicismo occidental ha desembocado en la explicitación de una condición *inauténtica* de nuestro pensar ante la ausencia de una tradición filosófica propia. Frente a ello, la respuesta de Leopoldo Zea (1969) se ha concentrado en definir la originalidad del pensamiento *nuestroamericano* sobre la base de la posible construcción de objetos de estudio propios, vinculados a la circunstancia histórica y cultural del continente. Esto es, nuestro pensamiento filosófico para Zea sería *original* y *diferente* respecto a lo admitido por Occidente en cuanto a que desde allí se explicita la toma de conciencia de nuestra propia historia (1978). En este sentido, mientras para Salazar Bondy los temas filosóficos receptados en el continente no dejarían nunca de arrastrar una fuerte condición *imitativa* y dependiente (reforzando, por ello, su funcionalidad para con los intereses de la dominación), para Zea la misma posibilidad de preguntarnos filosóficamente por nuestra capacidad periférica de pensar y por nuestra existencia cultural [*i.e.*: “el uso sin más, por el simple preguntar y por solicitar una respuesta” (1969, p. 10)] estaría demostrando el desprendimiento de cualquier tipo de regulación occidental y haciendo genuina la posibilidad de un ejercicio lógico propio.

La epistemología, como rama especializada de la filosofía, también ha receptado el mismo impulso liberador en nuestro continente. Esto se debe al advertimiento de que el conocimiento también es un instrumento colonizador y que, por ello, su liberación requiere la previa decolonización del saber y del ser (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007). Es decir, tal como afirmaba Salazar Bondy, en la medida en que fuéramos *dependientes* cultural, económica y políticamente, lo seríamos igualmente a nivel epistemológico sin poder pensar

de forma auténtica. Este giro liberador de las teorías y metodologías epistemológicas buscaba construir conocimientos desde otras formas de pensar, desde otras maneras de conocer y, por tanto, desde otras economías, otras políticas y otras éticas. Por ello la idea de una desobediencia epistémica en nuestro continente (Mignolo, 2008) se ha definido como un proyecto liberador.

En este sentido, Dussel (2000) ha sostenido la idea de que una epistemología crítica de opción liberadora y decolonial debe, ante todo, operar trans-sistémicamente. Es decir, la investigación científica no se trataría de un *análisis* de los fenómenos observables, delimitados paradigmáticamente (y, por ello, *explicables* intra-sistémicamente, tal la contrastación positiva), sino que se definiría como un proyecto de desregulación y desnaturalización de los criterios de científicidad vigentes para abrir el saber a nuevos horizontes, nuevas posibilidades de observación y, por ello, a nuevas definiciones. Desde allí quedará explícito el componente ideológico e interesado del conocimiento, en tanto producto legitimado de un margen social específico de referencia. Solo en la medida en que la investigación científica se sitúe del lado de los grupos sociales que han sido sistemáticamente víctimas de la injusticia y la opresión impartida desde el Centro es que podrá permitirse representar el mundo en sus propios términos y de acuerdo a sus propias aspiraciones. Por ello, el posicionamiento ético se presupone aquí como una categoría constitutiva al *descubrimiento* científico en tanto se comprenda su condición, además de ideológica, también éticamente geolocalizada.

Una idea similar ha sido configurada por De Sousa Santos (2019) en la necesidad de una decolonización y despatriarcalización cognitiva de las epistemologías occidentalocéntricas. Se trata con ello de evidenciar la dimensión etnocéntrica vigente en la producción del conocimiento y, por ello, de reconfigurar la tendencia dominante a la universalización y a la homogeneización de las definiciones en torno a una única mirada. Esto implica situar y posicionar la investigación científica en un “Sur” epistémico, *consciente* de su histórica

condición subalterna, y reafirmar desde allí “el derecho inalienable de un pueblo a su propia historia y a tomar decisiones basándose en su propia realidad y su propia experiencia” (2019, p. 164). Por eso para De Sousa Santos las metodologías científicas críticas posicionadas desde el “Sur” son, en definitiva, formas de lucha solidarias con la liberación de los grupos históricamente dominados: desregulan las formas asimétricas de construir el pensamiento y, desde allí, habilitan nuevas formas propias de entender el mundo.

Ante esta misma coyuntura, la *Filosofía Intercultural* ha ofrecido en los últimos años un *corpus* teórico capaz de configurar “un dimensionamiento más estricto de los problemas y nuevas categorías para abordarlos” (Bonilla, 2017). Esta postura ha coincidido con la epistemología decolonial no solo en la necesidad de ejercitar una revisión crítica de los criterios de cientificidad dominantes para *desoccidentalizarlos*, sino, y por sobre todo, en la urgencia contemporánea de crear condiciones más justas de legitimación del conocimiento como alternativa práctica a la opresión sistemática de la diferencia.

En definitiva, todas estas contribuciones teórico-metodológicas críticas interesadas en discutir, desnaturalizar y geolocalizar la ideología científica hegemónica desde Nuestra América confluyen en el proyecto común de extender la producción epistémica a nuevos participantes. Es decir, si bien se presentan como otro programa perspectivista más de relativización de los canónicos *objetivamente universales* de la ciencia (cuya línea de acción se vincula a una serie de ideas posmodernas que contemporáneamente estaban en circulación y, por ello, que hacen parte de un *espíritu de época*), su aporte específico será además la *conciencia* explícita en sus lineamientos de la condición situada —y por ello, geopolítica— del conocimiento. Desde allí, su objetivo común se vinculará con reposicionar lo local/marginal frente a lo global/dominante para habilitar la voz de aquellos que en la ordenación planetaria vigente fueron históricamente silenciados. Esto mismo, al interior del *Primer Programa Semiótico*, implica apostar por la ampliación del derecho de *praxis* signica a quienes históricamente se les fue vedado. Por ello estas epistemologías críticas-situadas

presentan no solo una dimensión política, sino también, y por sobre todo, una fuerte dimensión ética: en la medida en que explicitan su vocación por la reconfiguración de la asimetría geográfica del poder en los criterios de científicidad y en las condiciones de producción de conocimientos (signos), también reafirman el compromiso por validar pertinencias-Otras, intereses-Otros y, con todo ello, el reconocimiento solidario de la capacidad epistémica del Otro *nuestroamericano*, negada fácticamente.

CONCLUSIONES

Hasta aquí se ha estimulado el diálogo teórico-metodológico entre los postulados epistemológicos decoloniales e interculturales con los lineamientos del *paradigma indiciario* y de su deriva hacia el primer tercio del siglo xx en el *Primer Programa Semiótico*, para evidenciar objetivos comunes y complementarios dirigidos a repensar los criterios ideológicos, geohistóricos y geosituados de la científicidad *universal*. Por ello, desde la lectura articulada de ambas, se ha podido advertir y configurar un principio teórico-práctico fuertemente productivo para las epistemologías de opción liberadora: toda *verdad* es siempre una parcialidad; lo cual permitió definir al “conocimiento” como una interpretación y, en tanto tal, como un proceso de significación, de representación y de producción sónica que debe ser puesto en constante tensión y rearticulación siempre que se pretenda incluir a la experiencia vivencial a quienes —por ahora— se encuentren en estado de excepción.

A partir de aquí, si el conocimiento se presenta como un proceso de *interpretación* y de *simbolización*, entonces toda producción de conocimiento (signo) termina confundándose con el terreno de lo estético. Esta postura es particularmente radical respecto a una Modernidad que ha concebido y definido a lo estético en general y el “arte” en particular como instancias autónomas desinteresadas, no-determinadas por conceptos. Por el contrario, el “arte” aquí deviene un espacio de producción creativa de conocimientos

(signos) nuevos; *i.e.* un punto en la *episteme* (semiosis) en donde se dirime el principio de *realidad* y se disputa la significación (Mancuso, 2010). O sea, el “arte” viene a ser una instancia de reclamo por la apertura sígnica, el lugar donde se reformulan constantemente los sentidos: un apelativo de libertad sumergido en relaciones de dependencia (Massariol, 2018). Por eso estas líneas teóricas pudieron ser funcionales a la definición de un espacio cooperativo entre el “arte” y la investigación científica en tanto su común propósito de desnaturalizar los significados y de postular derivas semióticas novedosas. Esto se debe a que es parte común de sus propias condiciones específicas evidenciar las anomalías, postular preguntas y, por consiguiente, discutir respuestas. En definitiva, tanto las prácticas científicas como las artísticas se abren a la duda, rompen supuestos, modifican expectativas y a partir de allí —en tanto afirmaciones gnoseológicamente creativas— postulan sentidos de *realidad* no subordinados ni obedientes (Massariol, 2019).

A partir de estos postulados aparece una nueva reflexión final: al tiempo en que se define al “arte” como un reclamo por la apertura sígnica, también se lo consagra como un acto ético. Esto significa que no existe obra de arte descomprometida con un Otro al cual siempre se lo interpela y se lo incluye en el mismo acto de enunciación. Así definido, un proyecto artístico en tanto proyecto de ampliación liberadora del derecho de producción epistémica (sígnica) es, en definitiva, un proyecto político. Por eso en la geopolítica del sistema-mundo moderno colonial actual, las formas ético-políticas de liberación de Nuestra América están siendo, ante todo, estético-artísticas, porque al mismo tiempo que apelan a la destrucción de las certezas, contribuyen a liberar las subjetividades de cualquier tipo de dominación y a incluirlas a la semiosis. Estos espacios creativos están siendo habitados hoy por quienes, desde sus prácticas artísticas y culturales, trabajan por decolonizar la matriz del poder vigente en el género, la sexualidad, el color de la piel, la naturaleza o el derecho. Por eso, la ordenación de un *programa estético nuestroamericano de decolonización semiótica*, como proyecto sígnico (epistémico) subalterno de configuración de una semiosis transmoderna, decolonizada e intercultural, deviene urgente en la modernidad/colonialidad global actual

no solo para favorecer a una interacción más simétrica y recíproca entre los significados, sino, además, para ampliar el derecho de producirlos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acosta, Y. (2012). *Reflexiones desde "Nuestra América". Estudios latinoamericanos de historia de las ideas y filosofía de la práctica*. Nordan-Comunidad.

Bonilla, A. B. (2017). La filosofía en el cambio de época: desafíos y propuestas. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* (51), 39-48.

Borgdoff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.

Castro Gómez, S. (1996). *Crítica de la razón latinoamericana*. Puvill Libros.

Castro Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores.

Dussel, E. (1977). *Filosofía de la liberación*. Nueva América.

Dussel, E. (1998). *Ética de la liberación en edad de la globalización y de la exclusión*. Trota.

Dussel, E. (2000). *Revista Herramienta*, 12.

Eisner, E. (2003). On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research. *Arts Research*, 29(57), 5-11.

Fornet-Betancourt, R. (2003). *Interculturalidad y filosofía en América Latina*. Wissenschaftsverlag Mainz in Aachen.

Fornet-Betancourt, R. (2017). *Elementos para una crítica intercultural de la ciencia hegemónica*. Wissenschaftsverlag Mainz.

Frayling, C. (1993). *Research in art and design*. Royal College of Art.

García, S. y Belén, P. (2011). Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística. *Paradigmas*, (3), 89-107.

Mancuso, H. (2005). *Palabra viva, teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Paidós.

Mancuso, H. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. SB Editorial.

Massariol, D. (2016). Operaciones enunciativas de subjetivación en el discurso de la cartografía artística actual como estrategia de dialogicidad y contra-conducta. *Adversus*, (13), 141-165.

Massariol, D. et al. (2017). *Lineamientos metodológicos de la Semiótica del Arte*. Mesa colectiva (Epistemología en Ciencias del Arte) en la I Jornada de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Massariol, D. (2018). *Fragmentación de la nominación asimétrica de “violencia estructural” latinoamericana en los textos visuales de Graciela Sacco (1993-2001)*. VI Jornadas Internacionales y XIX Nacionales de Historia, Arte y Política. Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Massariol, D. (2019). Desarticulación sígnica de “género” y dialogicidad con el sistema heteronormativo en las prácticas artísticas *muxe* de Lukas Avendaño (2014-2018). *AURA Revista de Historia y Teoría del Arte* (10), 82-92.

Massariol, D. (2021a). Epistemología y semiótica: el diálogo arte-ciencia en Nuestra América. *Revista Metal* (7), 1-8.

Massariol, D. (2021b). *Poética del fragmento en el arte argentino contemporáneo y su vinculación metodológica con las prácticas científico-investigativas*. XXI Jornadas del

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Massariol, D. (2022a). Diálogos entre percepción y conocimiento científico en las prácticas estético-artísticas contemporáneas de Mónica Girón. *AdVersus. Revista de Semiótica*. En prensa.

Massariol, D. (2022b). *Diálogo arte-ciencia en la articulación teórico-metodológica del Programa comprensivista renovado de las ciencias sociales y la Teoría semiótica de la cultura*. Manuscrito inédito.

Massariol, D. (2022c). *Diálogo arte-ciencia en la configuración del significado de los observables y la construcción del conocimiento*. Manuscrito inédito.

Massariol, D. (2023). *Aportes de la semiótica textual visual al problema epistemológico de la representación científica*. Manuscrito inédito.

Massariol, D. y Niño Amieva, A. (13 de marzo de 2020). *Metodologías de abordaje y de producción de la estética del fragmento en el arte argentino contemporáneo*. III Jornadas de investigación, Instituto Artes del Espectáculo (Epistemología en Ciencias del Arte).

Massariol, D. y Niño Amieva, A. (2021). *Aspectos teórico-metodológicos en el diálogo entre artistas e investigadores*. XIV Jornadas Estudios e Investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Massariol, D., y Niño Amieva, A. (10 de octubre de 2023). *Artistas e investigadores en diálogo como ámbito de generación de conocimientos*. III Congreso Internacional de las Artes: Revueltas del arte.

Mignolo, W. (2001). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento*. Del Signo.

Mignolo, W. (2008). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la des-colonialidad*. Del Signo.

Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la des-colonialidad*. Del Signo.

Nevanlinna, T. (2004). Is Artistic Research a Meaningful Concept? *L&B*, (18), 80-83.

Pakes, A. (2003). Original Embodied Knowledge. The Epistemology of the New in Dance Practice as Research. *Research in Dance Education*, 4(2), 127-149.

Panikkar, R. (2004). Conferencia inaugural. Tres grandes interpelaciones de la interculturalidad, en Fonet-Betancourt, R., *Interculturality, Gender and Education*. IKO.

Parviainen, J. (2002). Bodily Knowledge. Epistemological Reflections on Dance. *Dance Research Journal*, 34(1), 11-22.

Peirce, C. S. [1931-1958]. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. 1-8 [Weiss, P., Hartshorne, C. y Burks, A. W. (Eds.)]. Harvard University Press.

Peirce, C. S. (1992). *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Vols. 1-2 [Houser, N. y Kloesel, C. (Eds.)]. Indiana University Press.

Quijano, A. (1988). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Sociedad y Política.

Roig, A. A. (1981) [2009]. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. FCE.

Sadr Haghghian, N. (2010). Deshacer lo investigado. En Sadr Haghghian y otros. *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica* (29-44). MACBA.

Salazar Bondy, A. (1968). *¿Existe una filosofía de nuestra América?* Siglo XXI.

Sousa Santos de, B. (2019). *El fin del imperio cognitivo. Afirmación de las epistemologías del Sur*. Trotta.

Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research. Inquiry into the visual arts*. Sage.

Vicente, S. (2006). Arte y parte: la controvertida cuestión de la investigación artística. En Gotthelf, R. (Dir.), *La investigación desde sus protagonistas: senderos y estrategias* (191-206). EDIUNC.

Zea, L. (1969) [1996]. *La filosofía americana como filosofía sin más*. Siglo XXI.

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

La interpretación musical de cámara como proceso interactivo entre los músicos

Luciana Milomes (Universidad Nacional de La Plata)
Mónica Valles (Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN: Desde sus inicios, la música de cámara, como género, ha sufrido una serie de cambios que, si bien se cristalizan en las definiciones actuales, mayormente provenientes del siglo XIX, aún hoy siguen en constante desarrollo (Baron, 2008). Por otra parte, la tradición de la enseñanza musical académica se ha caracterizado por la primacía del modelo conservatorio (Musumeci, 2002; Kingsbury, 1988) a la hora de entender la experiencia y la formación del músico profesional. Este modelo se caracteriza por una concepción fuertemente individualista, que invisibiliza la importancia de la interacción humana en la experiencia musical y las dimensiones vinculadas a la práctica social de la música. La construcción de la interpretación propia de una obra de cámara implica mucho más que el “hacer sonar la partitura” o la adecuación a determinado estilo musical. Es en la interacción entre músicos, a través del hacer musical (dentro de un determinado entorno), donde surgen los elementos propios de una interpretación, que la diferenciarán de cualquier otra interpretación de la misma obra, a través del acto de conocer al otro en la ejecución (Martínez y Pérez, 2021). La música de cámara, como disciplina eminentemente social e interactiva, es un terreno fértil para permitirnos repensar la práctica musical y preguntarnos cómo podemos abordar esta disciplina desde un enfoque situado en el contexto social e

interactivo. A través de la realización de entrevistas semiestructuradas a músicos de formación académica y un posterior análisis de su contenido, este trabajo se propone indagar acerca de la interacción en la experiencia de los músicos durante el proceso de creación conjunta de una interpretación de cámara.

Palabras clave: Música de cámara; Interacción; Interpretación musical.

Fundamentación

La pregunta sobre qué define a la música de cámara podría ser contestada de diversas maneras, ya que este género ha ido variando en algunas de sus características desde sus inicios. Si bien algunas de ellas se han mantenido hasta hoy (por ejemplo, la existencia de un solo músico por parte), otras pueden ser reconsideradas a la luz de los cambios socioculturales. Sin embargo, si pensáramos en una característica constituyente de la práctica musical de cámara, podríamos nombrar la construcción interactiva, cuerpo a cuerpo, de una interpretación musical entre un número reducido de músicos que, acompañada por la puesta en escena y las condiciones propias de la *performance* en vivo de esta música, contribuyen a la creación de su distintivo clima intimista (Baron, 2008). La enseñanza de la música de cámara no ha estado exenta de los modelos y supuestos que se ponen en juego en la formación académica de los músicos profesionales. En este sentido, no podemos dejar de nombrar el caso del denominado “modelo conservatorio” (Musumeci, 2002; Kingsbury, 1988). A lo largo de los siglos la transmisión del conocimiento musical en Occidente ha estado centralizada en la figura del conservatorio. Tradicionalmente, la figura del conservatorio se ha encargado no solo de la formación del músico profesional, sino del mantenimiento de una serie de ontologías ligadas a la visión de la música y la experiencia musical. El término “conservatorio” deriva de una función asistencial inicial de “conservar” a

un sector de la población, como así también de “conservar” el patrimonio de la música sacra centroeuropea. Con la posterior evolución de estas instituciones en centros especializados en la formación de músicos profesionales, con el caso paradigmático del Conservatorio de París, fundado a fines del siglo XVIII, estos espacios se consolidan además como encargados de mantener y reproducir el concepto de músico profesional, que se cristaliza en el ideal moderno del siglo XVIII. El músico es aquel instrumentista virtuoso, formado desde una óptica individualista y cuyo acercamiento a la música está exclusivamente mediado por el texto de la partitura musical. Este ideal de músico profesional ha logrado permear hasta nuestros días, enmarcado en una formación musical que, ahora no necesariamente centralizada en los conservatorios, sino también en instituciones de nivel superior, como las universidades, se reproduce a través de supuestos y del currículum oculto de la formación musical profesional. El modelo pedagógico surgido de estos ámbitos de formación, al cual se ha denominado “modelo conservatorio”, se caracteriza por limitar la enseñanza de la música a aquellas músicas pertenecientes al canon musical centroeuropeo, centrar la enseñanza en la lectoescritura musical, priorizar el desarrollo del virtuosismo instrumental basado en la idea del genio musical, mantener una estricta normatividad en las interacciones sociales que tienen lugar en los procesos de enseñanza aprendizaje, favoreciendo la lógica diádica maestro-discípulo y desestimando el carácter social y situado, tanto de la experiencia musical como de su enseñanza y aprendizaje (Musumeci, 2002; Holguín Tovar y Martínez, 2017; Shifres y Gonnet, 2015).

En este sentido, resulta fundamental caracterizar la práctica musical de cámara como una experiencia musical conjunta en la cual se arriba a una interpretación musical creada en el devenir de la interacción. Los estudios actuales sobre cognición musical proponen a la experiencia musical como inserta en un complejo mente-cuerpo-entorno, definiéndola como corporeizada y multimodal (Valles y Milomes, 2021). En este marco, puede afirmarse que la práctica de la música de cámara se basa en la interacción dinámica de los músicos. A su vez, también se interactúa con el texto escrito y con una serie de convenciones estilísticas

que definen la práctica. Sin embargo, la construcción de la interpretación propia de una obra de cámara implica mucho más que el “hacer sonar la partitura” o la adecuación a determinado estilo musical. Es en la interacción entre músicos, a través del hacer musical (dentro de un determinado entorno), donde surgen los elementos propios de una interpretación, que la diferenciarán de cualquier otra interpretación de la misma obra, a través del acto de conocer al otro en la ejecución (Martínez y Pérez, 2021), dando lugar así a un proceso de creación conjunta de la interpretación. Es un intercambio dinámico que implica una serie de acoplamientos y adaptaciones mutuas, necesarios para lograr los resultados musicales de forma compartida y donde se sitúan los procesos relacionados con la práctica creativa. Implica, además, una adaptación y una interacción con el entorno y el contexto de práctica, en este caso la música de cámara, su estilo y sus normatividades propias, que moldean el ensayo, y su dinámica de una forma determinada, en donde lo individual y lo colectivo se encuentran en interrelación constante (Schiavio y Benedek, 2020).

OBJETIVOS

Este trabajo se propone indagar acerca de la interacción durante el proceso de creación conjunta de una interpretación de cámara desde la experiencia de los músicos.

METODOLOGÍA

Se convocó a cuatro dúos conformados por músicos recientemente graduados de distintas carreras de música. Los dúos fueron conformados especialmente para este estudio, con dos orgánicos: voz y piano y clarinete y piano. Las obras seleccionadas fueron *Les berceaux, op. 23 n.º 1*, de Gabriel Fauré, y el *Dúo para piano y clarinete op. 15*, de Norbert Burgmüller, respectivamente. Se facilitó un fragmento de dicha obra a cada músico dos semanas antes del estudio, para que cada uno de ellos pudiera estudiar su parte por separado. Durante el

estudio se les pidió que tocaran sus partes individualmente y luego se les pidió que realizaran un ensayo de treinta minutos de duración, para trabajar musicalmente la obra y llegar a “una versión final”. La *performance* completa fue registrada en video y en audio. Posteriormente, se administró a los músicos una entrevista semiestructurada, diseñada sobre cuatro ejes con los que se buscó indagar sobre distintos aspectos de la experiencia de los músicos al tocar juntos durante el ensayo. Se transcribieron las entrevistas y se realizó un análisis de contenido, para identificar fragmentos significativos en relación con la interacción entre los músicos. El foco del estudio fue emergiendo del análisis de los dichos de los participantes, al tiempo que se procuraba comprender cómo los músicos iban creando su interpretación. Luego de la delimitación de las unidades de análisis, se realizó una codificación en la que se asignaron categorías a los datos.

RESULTADOS

El análisis de las entrevistas permitió aislar dos categorías principales y sus correspondientes subcategorías, que se describen a continuación:

1. Procesos interactivos durante el ensayo: esta categoría principal está relacionada con la adaptación mutua, la creación de acuerdos musicales conjuntos y la implicación general en la tarea musical. Incluye las siguientes subcategorías:

a) Realización de acuerdos: se refiere a los acuerdos interpretativos que se llevan a cabo a lo largo de la construcción de la interpretación conjunta de la obra. Estos acuerdos son realizados tanto de manera verbal, previamente a ser tocados, como espontáneos, en la interacción al momento de ejecutar la obra.

Clarinetista: Claro, ¿qué queremos? ¿Que haya un contraste o haya una continuidad?

Llegar a un acuerdo porque si no lo acordamos vamos a hacer cosas distintas (Dúo 2).

b) Análisis musical conjunto: se refiere al análisis musical que realizan los músicos, a partir del cual definen estrategias interpretativas.

Cantante: Y también depende de tu rango de voz, soy una soprano bastante lírica, entonces voy a llegar a un sol con una intensidad que otra soprano no es capaz de lograr.

Pianista: Eso cambia mi forma de tocar (Dúo 3).

c) Adaptación musical mutua: se refiere a la adaptación mutua, escuchar al otro, ser modificado por él y por sus ideas musicales durante el ensayo.

Pianista: Sí, yo desde mi parte creo que cuando toqué sola estaba como más fría, pensando en estar como correcta con los acordes. Las notas y no tanto en el discurso. Cuando la empecé a escuchar a ella, naturalmente se empiezan a dar las comas, los aires. Y eso me parece que es lo lindo del laburo en equipo, que tiene que ver con que no hay que hablarse mucho, es como: ah... (Dúo 4)

2. Progresión de la interacción: esta categoría principal está relacionada con la construcción del vínculo musical con el compañero a lo largo del ensayo. Se refiere a la construcción de un entendimiento mutuo que resulta en fluidez musical y un nivel creciente de comodidad al tocar juntos. Incluye las siguientes subcategorías:

a) Entenderse musicalmente con el otro: se refiere a comprender y anticipar las ideas y propuestas musicales del otro.

Pianista: Por eso a medida que fuimos haciendo distintas pasadas ya podía anticiparme más o menos a lo que estaba tocando él. Escuchándonos un poco más y entendiéndonos un poco más a medida que íbamos tocando (Dúo 1).

b) Confianza en el otro: se trata de un creciente estado de comodidad con el otro al que los músicos refieren llegar avanzado el ensayo.

Cantante: Para mí bastante bien, bastante parejo. Obvio que, al principio, hasta que entramos en un poco más de confianza... pero en general muy bien, supercómodas. O sea, después se fue acrecentando y después ya era cualquier cosa (risas) (Dúo 4).

c) Conocimiento común: se refiere a un corpus común de conocimientos acerca del estilo, la práctica y la forma de abordar el trabajo conjunto.

Cantante: Creo que más allá de no haber tocado juntos, nosotros compartimos un coro con el que yo este año trabajé, entonces lo que él dijo sobre el texto, me conoce en ese sentido (Dúo 3).

d) Fluidez musical: se refiere a la sensación de que el hacer musical se desarrolla de forma fluida y sin problemas.

Pianista: Al principio es como que estoy escuchando y viendo... la música. Después empieza a fluir todo perfecto, nos pasó un par de veces en el medio que dije "uh, estaría buenísimo que nos haya grabado esta", pensaba (risas) (Dúo 4).

CONCLUSIONES

Como se desprende del análisis de las entrevistas, la dinámica de ensayo se presenta como un proceso interactivo en cuyo transcurso se van alcanzando diferentes tipos de acuerdos entre los participantes y se va moldeando el vínculo entre ellos. En las primeras instancias del ensayo los músicos se escuchan por primera vez y ponen en común sus partes musicales. En este primer momento las interacciones están orientadas a generar acuerdos orientados a la toma de decisiones musicales ligadas a la concertación musical del dúo, la coordinación de las partes individuales y las primeras decisiones interpretativas.

La categoría Progresión en la interacción muestra que, con el correr del ensayo, comienzan a aparecer otro tipo de acuerdos que tienen que ver con la toma de decisiones expresivas de manera conjunta y que se alcanza un “estar con el otro” donde la confianza, el entendimiento y la anticipación de las ideas musicales del otro se presentan como características centrales.

Cabe destacar que, si bien las categorías emergentes del análisis fueron encontradas en todos los dúos, en cada uno de ellos aparecen en mayor o menor medida, dependiendo del perfil de cada dúo. En algunos, las respuestas estuvieron orientadas sobre todo hacia los procesos de análisis musical y la construcción de una idea conjunta de interpretación, mientras que otros dúos centraron sus respuestas en relatar la experiencia de la construcción del vínculo con el otro durante el ensayo.

Al comienzo de este trabajo, se expuso la idea de que existen componentes de la interpretación musical conjunta que son el producto de la interacción entre los músicos, del proceso de conocimiento mutuo e intercambio que se da durante la ejecución, que hacen que cada interpretación sea única. En este sentido, las diferencias entre los dúos participantes de este estudio dan cuenta de que, si bien existe una forma de trabajo en el ensayo, que se enmarca dentro de las características contextuales y estilísticas de la música de cámara, las dinámicas hacia dentro del ensayo pueden presentar diferencias dependiendo de los intérpretes y de cómo abordan este proceso de co-construcción de la actividad creativa. Así, la interacción dentro del ensayo de cámara se presenta como un proceso en el cual conviven distintas instancias de producción conjunta, que se estructura sobre la construcción progresiva de un vínculo musical entre los intérpretes, que les permite llevar adelante la tarea con una identidad propia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baron, J. (2008). *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*. Pendragon Press.

Holguín Tovar, P. y Martínez, I. (2017). La didáctica musical entre la primera y la tercera persona: hacia una perspectiva de segunda persona en la formación de músicos profesionales. *Pensamiento, palabra y obra*, (18), 6-15.

Kingsbury, H. (1988). *Music, talent, and performance: A conservatory cultural system*. Temple University Press.

Martínez, I. C. y Pérez, D. I. (2021). La perspectiva de segunda persona y la música. *El oído pensante*, 9(2), 14-40.

Musumeci, O. (2002). Hacia una educación de conservatorio humanamente. *Actas de la 2ª Reunión Anual de SACCoM*. SACCoM.

Schiavio, A. y Benedek, M. (2020). Dimensions of musical creativity. *Frontiers in Neuroscience, 14*.

Shifres, F. y Gonnet, D. H. (2015). Problematizando la herencia colonial en la educación musical. *Epistemos, 3*.

Valles, M. y Milomes, L. (2021). La interacción entre músicos de cámara desde la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental. *El oído pensante, 9(2)*, 137-158.

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

Estar-siendo revuelta

Eduardo Molinari (Universidad Nacional de las Artes)
Florencia Fernández Frank (Universidad Nacional de las Artes)
Nelda Ramos (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: En el actual contexto de capitalismo financiero, neoextractivista y semiótico, de avance de lo que identificamos como “fascismos posmodernos”, nos enfocaremos en el análisis de prácticas y experiencias de co-enseñanza, co-aprendizaje e investigación artística situadas, que nos involucren desde nuestra labor artística, docente y activista, en la que nuestros cuerpxs-territorios vivos y vulnerables se dejan afectar por mundos otros, habitando cuerpxs continuadxs, ecosistemas y comunidades humanxs y no humanxs, en busca del Buen Vivir.

Confiamos en la investigación artística y sus indagaciones “a flor de piel”: investigadorxs sentipensantes que buscan, detectan o crean saberes vivos, habitando la convergencia trans(in)disciplinar del arte con las ciencias y junto con los saberes ancestrales, originarios, populares. Convergencia capaz de aportar a la sociedad conocimientos y metodologías que fortalezcan lazos solidarios y vínculos interculturales. Herramientas para la defensa de aquellos sectores sociales cuyos derechos se vean vulnerados.

No existe un espacio “vacío”, libre de significaciones y disputas. La violencia terricida —término acuñado por el Movimiento de Mujeres y Diversidades Indígenas por el Buen Vivir para transversalizar genocidio, ecocidio, feminicidio y epistemicidio— transforma el lenguaje y la sensibilidad en nuevos campos de batalla. Desde los trabajos de memoria hacia

la imaginación política, y desde allí, el despliegue de performatividades poéticas situadas. Habitemos una dinámica particular: *estar-siendo revuelta*. Entrando y saliendo, tantas veces como haga falta, de aquellas institucionalidades que imponen un orden ontológico y epistemológico racista, clasista, patriarcal, clasificatorio y mercantil. Estar-siendo revuelta, creando composiciones de potencias decolonizadoras y emancipatorias junto a fuerzas de contrapoder.

Palabras clave: Estar-siendo; Semiocapitalismo; Sentipensantes; Saberes vivos; Trans(in)disciplinarietàad.

Introducción

Junto con las licenciadas Florencia Fernández Frank y Nelda Ramos integramos parte del equipo de cátedra del Taller Proyectual Pintura, Niveles 1 a 3, del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes. En el marco de nuestro trabajo artístico, pedagógico e investigativo, es nuestro deseo compartir algunas reflexiones vinculadas a los ejes que la mesa que integramos hoy propone, esto es, las prácticas decoloniales del arte. Una primera reflexión sobre esta labor decolonial, en palabras de la teórica y activista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010): “Es evidente que en una situación colonial lo no dicho es lo que más significa, las palabras encubren más que revelan y el lenguaje simbólico toma la escena”. Pero... ¿cuál es la escena hoy? El filósofo italiano Franco Berardi Bifo (2007) define el capitalismo actual como financiero, neoextractivista y semiótico. En este contexto, el neoliberalismo ha transformado a la sensibilidad y al lenguaje en auténticos campos de batalla. Pasada la primera etapa neoliberal, inmediatamente posterior a la caída del Muro de Berlín, caracterizada por la creencia optimista en la llegada de una globalización multicultural, se produce, desde el atentado a las Torres Gemelas, en 2001, y más aún luego

de la crisis financiera de 2008, un pasaje del cinismo a la crueldad (Catanzaro, 2021). El actual neoliberalismo propone un modo de vida autosacrificial y punitivista en el que la democracia solo acepta la diferencia si es claudicante, si acepta la derrota que implica aceptar la realidad tal cual se nos muestra. Con la expresión semiocapitalismo, Berardi Bifo (2007) señala:

el modo de producción en la que todo acto de transformación puede ser sustituido por información y el proceso de trabajo se realiza a partir de recombinar signos. La producción de signos se convierte en el ciclo principal de la economía y la valoración económica se vuelve el criterio de valoración de la producción de signos [...]. En sus formas tradicionales, la actividad semiótica tenía como producto específico el significado, pero cuando la semiótica se vuelve parte del ciclo de producción de valor, producir significado no es ya la finalidad del lenguaje. Se desarrolla un uso perverso del lenguaje, que pierde su clásico objetivo de producir sentido o significado (p. 108).

Dicha forma productiva —precisa el filósofo italiano— se encuentra fundada por la recombinación, principio tecnológico que sustituye a la totalización: se trata de unidades capaces de multiplicarse y proliferar. Es el mismo principio en el que están fundadas la informática y la biogenética. En el semiocapitalismo, la mera recombinación de signos genera más valor que la producción de significado. Imaginemos las consecuencias que produce esta condición de nuestra realidad sobre nuestras prácticas.

Hemos organizado nuestra ponencia a partir de una intervención breve de los tres que tratará de hilvanar nuestras inquietudes y propuestas.

PASADO MAÑANA ES AHORA

Bajo este título nos interesa proponer las siguientes premisas decolonizantes: a) encarnar nuevas ontologías para alcanzar nuevas epistemologías, b) buscar, detectar, crear y transmitir saberes vivos y c) estar-siendo revuelta.

a) Encarnar nuevas ontologías para alcanzar nuevas epistemologías.

Siguiendo al sociólogo colombiano Orlando Fals Borda (2002), nos definimos como sujetos sentipensantes. En sus experiencias junto a los pueblos de pescadores, habitantes de una zona de humedales y pantanos en su país, consultando a los pobladores sobre las formas de tomar las decisiones importantes para la comunidad, la respuesta recibida fue: somos seres sentipensantes, capaces de tomar dichas decisiones simultáneamente con la cabeza y con el corazón, con la razón y con los sentimientos. Creemos que esa es una cualidad liminal del ser también propia de las subjetividades implicadas en las prácticas artísticas. Desde la posibilidad de encarnar dicha forma ontológica impura o híbrida, es posible desplegar otras formas de conocer del mundo. Llegados a este punto, nos interesa particularmente la noción de “Chi’xi” que Rivera Cusicanqui utiliza para referir a la posibilidad de una transformación profunda de la manera de pensar y construir saberes para retomar el paradigma epistemológico indígena. Lo Chi’xi, “un posible mestizaje descolonizado” (Rivera Cusicanqui, 2010) implica la convivencia entre diferentes, manteniendo la radicalidad de la diferencia. La palabra proviene de la lengua aymara y remite al color gris, cuya apariencia es una unidad, pero cuando nos acercamos, tal como lo indica la pensadora boliviana, “está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas”: es a la vez uno y múltiple. La relación del uno-múltiple es agónica y no antagónica, no se orienta a la eliminación del otro, sino a sacar chispas. Hacia allí vamos, chispas para encender la revuelta. Para finalizar estas primeras reflexiones en torno a nuevas formas de ser, vivir y existir, nos preguntamos, junto con la filósofa catalana Marina Garcés (2013): “¿Y si los cuerpos no están ni juntos ni separados, sino que se sitúan en otra lógica relacional que no hemos sabido pensar? Más allá de la dualidad unidad-separación, los cuerpos se continúan”.

b) Buscar, detectar, crear y transmitir saberes vivos.

¿Qué tejido de saberes pueden hacer crecer estos cuerpos continuados en la práctica, la educación y la investigación artística? Es necesario atravesar humildemente los territorios y acercarse a sus pobladores para habitar procesos de co-enseñanza y co-aprendizaje. Es necesario investigar a flor de piel, habitar la paradoja de lo que permanece y lo que cambia. Dejarse afectar por las fuerzas y flujos que configuran los territorios, otorgando dignidad a los vivientes que allí desarrollan sus existencias. En la investigación artística se rompe la relación sujeto investigador-objeto investigado: el investigador también se investiga a sí mismo. Las herramientas y los métodos artísticos permiten abrir conocimientos, no cerrarlos. A diferencia de las hipótesis científicas, la hipótesis artística propone formas abiertas. No interesa tanto su verificación como la posibilidad de activar una incidencia sobre la cuestión de interés, la posibilidad de componer una fuerza de contrapoder, esto es, de activar las potencias de cada situación. Se trata aquí, siguiendo las reflexiones de los artistas y docentes investigadores mexicanos Natalia Calderón, Abel Cervantes *et al.* (2022), de saberes vivos, mutantes, a los que hay que nutrirlos, cultivarlos y cuidarlos. Saberes indisciplinados, no cuantificables como objetos o datos, que resisten a la lógica acumulativa del capital.

c) Estar-siendo revuelta.

En conversación con el académico chileno Rodrigo Zamorano (2022), la filósofa argentina Silvia Schwarzböck afirma:

El rol crítico que creo que le cabe al arte [...] sin intentar prescribirle, de mi parte o de la estética lo que debe ser [...] es el de la revuelta [...] los artistas, para ser críticos en un sentido radical [...] deben incursionar en la construcción de lo colectivo y la militancia por lo común.

Y destaca: “Lo común, pensado desde las luchas concretas contra las distintas clases de opresiones, es afuera y adentro del arte”.

Proponemos esta dinámica “extitucional” (Sánchez de Serdio, 2021) por su capacidad para entrar y salir de las instituciones, tanto educativas como culturales o artísticas, como articuladora de lo que nos gusta denominar estar-siendo revuelta: un modo de habitar el movimiento que mantiene encendido lo específico de la revuelta: si la revolución rompe y divide (Nosotros contra Ellos), la revuelta multiplica. Volviendo a Schwarzböck y sentipensando nuestra revuelta del 2001 y nuestro presente de 2023:

cuando se trata de una revuelta, aunque pasen los años (sentipensemos en nuestro 2001), nunca se termina de saber, incluso en el largo plazo (sentipensemos en nuestro 2023), cuáles son sus efectos: qué es lo que ella transforma y qué es lo que, después de ella, aunque se haya trastocado, vuelve a su forma anterior. La revuelta no es para mañana (como la revolución), sino para pasado mañana. El problema es cuándo es el instante de la revuelta y, pasado el instante, cuándo llega y cómo el pasado mañana (Zamorano, 2022).

Otro punto de sumo interés es el análisis de lo específico de la revuelta en cuanto a su producción estética, simbólica, sus mitos y subjetividades, condicionados por el estado de la imagen y de la tecnología contemporáneos.

Siguiendo el análisis de la filósofa argentina, el yo que irrumpe no es el yo de la identidad, sino un yo instantáneo, un yo multiplicado. Irrumpe en medio de la revuelta, en todo lo que tiene de instante y hace de la cámara (las cámaras en plural, agregamos aquí) un hito. Si “la revolución no será televisada”, la revuelta sí. El yo de la revuelta piensa la vida de la que se ha hartado y contra la cual se subleva, desde la perspectiva de la cámara. El yo de la revuelta contemporánea, además de producir imágenes, se incluye en todo lo que mira. Mira toda clase de imágenes, propias o ajenas, y las archiva en una memoria portátil, borrrable, reinicialable. Una memoria posthumana, no cerebral, no pasional. Sin estas imágenes la revuelta no existe. Percibimos esta condición que establece Schwarzböck como

fundamental a la hora de re-sentipensar las prácticas decolonizantes. Desde las artes visuales, creemos que esta experiencia implica nuevos desafíos para las actuales prácticas multi o transdisciplinarias (gráfica, pictórica, conceptual, de poesía visual, performática) conscientes de la “necesidad” de su inmediata traducción mediante cámaras, para alcanzar “eficacia activista” a partir de su inmediato destino en las pantallas redes sociales. Esta secuencia genera, desde nuestro análisis, el peligro de un empobrecimiento, una homogeneización de las narrativas e imaginarios, pudiendo llegar a anular sus potencias políticas.

Por el contrario, las prácticas que nos interesan implican fugas de dichas lógicas de captura e instrumentalización y el despliegue de una ofensiva sensible. Son formas de arte-vida, formas de estar-siendo decolonizadoras por sus búsquedas persistentes e indisciplinadas del desborde y la desestabilización de los códigos opresores y los automatismos dominantes. Multiplicidad intercultural de formas de vida ante la monocultura hegemónica de lo post-humano.

Las luchas por los derechos humanos, los movimientos piqueteros y sociales, los colectivos culturales, los feminismos y el cada vez mayor protagonismo de los pueblos originarios hilvanan una historia de estar-siendo revuelta, de sublevaciones e interrupciones dentro y fuera de los dispositivos de opresión y del régimen de visibilidad terricida, de sus intentos de control, administración y gestión de los imaginarios y narrativas que no claudican en la lucha por un mundo con justicia social, espacial y ambiental.

Lic. Eduardo Molinari, octubre de 2023

HABITAR, ACTIVAR, INTUIR, DESEAR

Desde las derivas perfoactivas en el territorio se ponen en tensión las prácticas contrapedagógicas indisciplinadas como parte de los saberes vivos, que permiten habitar prácticas y experiencias, activar la intuición, potenciar la idea de cuerpo expandido-

extendido y accionan el conocimiento donde el archivo vivo es parte fundamental para mil y una maneras de autonombramiento biográfico, individual, comunitario, en redes, formas de nombrar y decir que tienen que ver con nuestras propias prácticas.

Pensar la investigación con herramientas artísticas, por lo tanto, las corporalidades, las derivas artísticas, las intuiciones, las activaciones performáticas, las experiencias sensibles y las estrategias situadas serán un método en sí, allí se conectan los ejes Habitar, Activar, Intuir y Desear.

La construcción de lo sensible, en la actualidad, es inevitable para poner en diálogo y tensión diversas prácticas artísticas, una forma de estar y resistir, que no abandona lo colectivo.

Graciela Gutiérrez Marx habla del proceso colectivo nombrándolo como lo realizado en *común_unión*, encontrando así una manera de gestionar esfuerzos.

Se hace carne la necesidad de darle valor a la investigación situada, desde_ y_ en_ el campo de las artes y, sobre todo, sabiendo que hay otras formas de hacer mundo, de vivir en y más allá del arte.

Lo realizamos desde la afirmación de que nadie hace nada solo, donde prácticas contemporáneas precisan acontecer en comunidad.

Será Graciela Gutiérrez Marx quien aborde la experiencia de una práctica artística en relación con voluntades comunitarias, las de común_unión, que resistan la depredación.

“La mejor obra del Arte Latinoamericano es la obra de la SUPERVIVENCIA, como si nuestro hombre/mujer, ya no importa si artista pero seguramente SER HUMANO, tratara de consignar el mensaje final, VITAL” (Gutiérrez Marx, 2010).

Voy a señalar como propuesta algunos movimientos que llevamos adelante con amigos, colegas y compañeres que entendemos la investigación como una práctica vital co-habitada, co-laborativa, co-vivida, en común_unión.

Me pregunto siempre cómo llevar memoria y saberes vivos en la piel, cómo habitar_les; dice Despret (2022) que:

Si hay territorios que dependen de ser cantados, o más precisamente, que solo dependen de ser cantados, si hay territorios que dependen de ser marcados por simulacros de presencia, territorios que devienen cuerpos y cuerpos que se extienden a lugares de vida, si hay lugares de vida que devienen cantos o cantos que crean un sitio, si hay potencias del sonido y potencias de olores. Hay sin ninguna duda gran cantidad de modos de ser del habitar, que multiplican los mundos. ¿Qué verbos que evoquen esas potencias podríamos descubrir?

¿Territorios amados (¿que solo dependen de ser amados? Potencia del amor), territorios disputados (¿que solo dependen de ser disputados?), repartidos, conquistados, marcados, conocidos, reconocidos, apropiados, familiares? ¿Cuántos y qué verbos pueden hacer territorio? ¿Y qué prácticas van a permitirles proliferar a estos verbos?

Algunos movimientos

Habitarme en la memoria _____del río 2022.

derivas perfoactivas – Nelda Ramos

Ribera Quilmes, Río de La Plata y Museo Histórico de Bernal

El río trae...

sumerjo jirones de la sábana de mi bisabuela

río, río dorado, barro_ memoria

camalotes y ceibos

Habitarme en la memoria del río

sellar la piel

oler

Llevarme en el cuerpo las preguntas

que le hago al río y sus respuestas

Más camalotes, flores y plumas,

puntos rojos y la arena mojada

Respiro... habitar

ACTIVACIONES con camalotes, ceibos, río plateado, sellados, pieles... tilos¹⁰³

Deriva compartida con Florencia Fernández Patetta - Carolina Alonso - Victoria Accorinti -

Samuel Montalvetti - Nelda Ramos - Mimi Madrid - Valeria Zabala - María Laura Domínguez

- Silvia Lissa - Viviana Ramos Di Tommaso

Habitar la memoria - 2023

Performance y sellado colectivo

en el marco de Subjetividad, Diversidad; Cuerpos

Espacio Camargo CABA

Frente al avance de las derechas antiderechos

recordemos que somos CUERpOMEMORIA, RÍOMEMORIA

POESÍA VIVA Y MEMORIA ACTIVA¹⁰⁴

Lic. Nelda Ramos, octubre 2023

¹⁰³ Nelda Ramos, @nelda.r (6 de diciembre de 2023). Activaciones con camalotes, ceibos, río plateado, sellados, pieles, tilos.

https://www.instagram.com/p/C0hgINsPtL_M4_n08hQ5jRj2UFmKIwplVxidHs0/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==

¹⁰⁴ Nelda Ramos, @nelda.r (6 de diciembre de 2023). Habitar la memoria. Performance y sellado colectivo. En el marco de Subjetividad, Diversidad, Cuerpos. Espacio Camargo, CABA.

<https://www.instagram.com/p/C0hgr43P0iJeVN-c8i3bTGtQmwOP-IAFCD82nM0/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>

INQUIETUD, INDISCIPLINA, PREGUNTA

La pregunta que queda entonces flotando en estos tiempos es CÓMO.

Cómo hacer de estas ideas un lugar potente DESDE el cuerpo, en el cotidiano, en el aula.

Las afectaciones de los cuerpos presentes, aquí, ahora, en este espacio, preguntándonos caminando/bailando/pulsando la revuelta.

CONTRAPEDAGOGÍAS SITUADAS

CO ENSEÑANZA

CO APRENDIZAJE

CO INVESTIGACIÓN

Sin jerarquías entre los protagonistas

Las preguntas que compartimos en nuestro día a día, entre compañeros, como docentes, como estudiantes, como artistas, investigadores, gestores las traemos acá:

¿Dónde ejercemos soberanía?

¿Cómo la construimos?

¿Qué percepción tenemos de nosotros si nos miramos desde parámetros, cánones y patrones impropios? ¿Cómo se educó nuestra mirada?

¿Qué podemos desde el cuerpo como artistas docentes en este tiempo?

¿Qué educamos?

¿Qué aprendemos?

¿Cómo podemos seguir accionando en este mundo que parece haber perdido la humanidad, la animalidad, la mineralidad, la vegetalidad?

En esta realidad dolorosa volvemos al cuerpo, buscando la potencia de lo vital, en el resquicio que haya quedado.

Buscando alimentar la llama propia para reunirla con les otros... las de nuestros alumnos, de nuestros compañeros... ¿dónde, cómo, junto a quiénes construir un presente y un futuro?

¿Junto a quiénes?, ¿para quiénes?

¿Dónde conducir la energía cuando solo parece haber obstáculos?

¿Alrededor de qué fuegos reunirnos, vibrando, potentes para tejer un estar aquí que nos permita respirar?

En este presente, mirádonos a los ojos, gestar esta invitación a hacer/estar juntas.

Transformar todo lo que nos duele, confiar en nuestra potencia, ejercer nuestro cuerpo en acción:

ayudar a construir nuevos caminos colectivos.

Algunas experiencias a compartir:

1/El trabajo de *Puentes de Saberes*, un equipo de alumnos y docentes que buscamos cruzar el puente, unir saberes, poner en acción a través de las prácticas un espacio común entre las infancias de Isla Maciel y la comunidad educativa de la UNA VISUALES. El marco que habilita esta experiencia es la Extensión Universitaria, fondos públicos para que la Universidad abra las puertas¹⁰⁵ y dialogue con su contexto¹⁰⁶.

2/El trabajo artivista de MQNFT (Mujeres que no fueron tapa)¹⁰⁷: en las redes, en las calles, diseñando estrategias para transitar estas épocas tan difíciles. Talleres, Festivales de Hackeo de estereotipos en las escuelas, Libros, Podcasts, Encuentros. Proponiendo redes, que en principio sostienen y valoran la escucha, porque, como decía Audre Lorde, el silencio no nos va a proteger. Para conjurar el miedo: más feminismo¹⁰⁸.

Ahora, acá, falta un paso para poder poner estas ideas, estos sentipensares en acción.

Sentipensar como práctica contrahegemónica

No hay saber sin cuerpo.

No hay ideas sin encarnadura.

¹⁰⁵ Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Visuales (1 de diciembre de 2023). https://visuales.una.edu.ar/agenda/inauguracion-de-la-muestra-colores-locales-arte-y-educacion-en-isla-maciel_40359

¹⁰⁶ Centro Municipal de Arte de Avellaneda, Fundación Isla Maciel (1 de diciembre de 2023). <https://www.instagram.com/reel/C0U6QnNvFeG/?igshid=NmJiYWZiY2E0Mg%3D%3D>

¹⁰⁷ Mujeres que no fueron tapa. (s/f). <https://mujeresquenofuerontapa.com/>

¹⁰⁸ Mujeres que no fueron tapa. (s/f). <https://www.instagram.com/mujeresquenofuerontapa/>

Para dejarse afectar necesitamos primero sentir el cuerpo.

¿Qué registro tenemos de nuestro estar en el mundo?

Les invitamos a dejar de lado la hegemonía del ojo y la razón.

Les queremos convidar una práctica que incluye y no recorta.

Desde el cuerpo, con el cuerpo.

Su presencia nos llena de alegría y nos da fortaleza.

Les invito a tomarnos 30 segundos y poner las palabras compartidas en cuerpo.

La contrahegemonía la construimos con insistencia, con práctica.

¿Nos acompañan?

Les pido que cierren los ojos.

Que registren cómo están sentades.

Que dejemos por un momento el celular, aunque la dependencia adictiva nos haga pensar que nos estamos perdiendo el mundo. Que todo lo interesante ocurre allí.

Les invito a estar acá.

Respiro profundo por la nariz, suelto los hombros, la mandíbula, la lengua ocupa toda la cavidad de la boca..., exhalo. Puedo bostezar. Respiro nuevamente por la nariz, suave, registro la tensión de mis muslos, de mis glúteos, de mis manos, suelto, exhalo.

Respiro suavemente por la nariz... Dejo que el aire recorra mi cuerpo, que llegue a los pies..., exhalo. Dejo los ojos cerrados, trato de registrar las energías a mi alrededor. Esbozo una sonrisa en mi boca. Suavemente, voy abriendo los ojos..., voy encontrándome con otras miradas, voy intentando descubrir en este nosotros... con quiénes, junto a quiénes, voy a construir el futuro que soñamos.

#NOS TENEMOS

Muchas gracias por regalarnos su escucha.

Florencia Fernández Frank, octubre de 2023

CONCLUSIONES

Dos dimensiones dan sentido a la propuesta de Estar-Siendo Revuelta. Por un lado, la posibilidad de habitar un movimiento hacia dentro y fuera de la institucionalidad artística y del mundo académico. Habitar y transitar el “entre”, poniendo en circulación saberes vivos. Por el otro, desde la subjetividad de un artista-docente-investigador sentipensante y desde la noción de cuerpos continuados, generar más estrechos vínculos entre la Universidad y la comunidad, entendiendo a esta última desde la crianza mutua y el Buen Vivir, esto es, una conversación y una comensalidad de la que nadie quede excluido.

Eduardo Molinari, Florencia Fernández Frank, Nelda Ramos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Berardi Bifo, F. (2007). *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Tinta Limón.

Calderón, N., Cervantes, A., y Salazar, A. (2022). *Saberes vivos en la investigación artística*. SPIA, Instituto de Artes Plásticas, Universidad Veracruzana.

Catanzaro, G. (2021). *Espectrología de la derecha. Hacia una crítica de la ideología neoliberal en el capitalismo tardío*. Cuarenta Ríos.

Despret, V. (2022). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y pensar los territorios*. Cactus.

Fals Borda, O. (2002). *Historia doble de la Costa*. Universidad Nacional de Colombia, Banco de la República, El Áncora.

Federici, S. (2022). *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Tinta Limón.

Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Bellaterra.

Gutiérrez Marx, G. (2010). *ARTECORREO. Artistas invisibles en la red postal*. Luna Verde.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

Rolnik, S. (2021). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.

Sagasetta, J. E. (2020). *Performatividades*. DAD. UNA.

Sánchez de Serdio, A. (2021). *Una educación imperfecta. Apuntes críticos sobre pedagogías del arte*, PROAP-Museology.

Segato, R. (2018). *Contra-Pedagogías de la crueldad*. Prometeo.

Zamorano, R. (2022). Por un materialismo no castrado. Conversación de Rodrigo Zamorano con Silvia Schwarzböck. *Aisthesis*, 72, Universidad de Chile, 407-421.

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

Shibulama, conocimiento sobre los árboles y las palmas en las culturas ancestrales del Caribe colombiano: un estudio etnohistórico y artístico

Melba Pineda García (Universidad de Sevilla)

RESUMEN: Investigación basada en la idea de la importancia de destacar las cosmogonías o Historias de Origen de los pueblos ancestrales del Caribe colombiano: Kogi, Itka, Etta, Wayúu, Kankuamo, Tagangeros y Cuna, para ampliar la comprensión de nuestro entorno natural, ya que estas visiones expresan una unidad fundamental entre las tradiciones de las culturas nativas americanas y su entorno.

En dichas culturas sus creencias sobre el origen del universo hacen parte de sus tradiciones orales en las cuales se destaca el árbol de la Ceiba y la figura de la “Madre Universal”, diosa creadora de toda la vida, quien transmitió el pensamiento y el ideario sobre todos los seres partícipes de las Historias de Origen; según la cultura Kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta (Colombia), fue quien construyó y delegó la transmisión del Shibulama, que significa, en su lengua *kogian*, “el conocimiento de los principios de las leyes de Origen”; el prefijo Shi de la palabra “Shi-bulama” significa el hilo espiritual que teje el universo y conecta todo lo que existe.

Este estudio etnohistórico permitió el desarrollo de un proceso de creación artística inspirado en los relatos sobre los orígenes del universo y permite resaltar veinte conceptos

claves para la sostenibilidad ambiental del planeta, planteados desde el conocimiento ancestral del Shibulama, cuyo legado fue transmitido por la Madre Universal a todos sus hijos e hijas herederos de la cultura Kogi.

Palabras clave: Arte; Antropología; Cosmogonía; Tradición oral; Caribe.

Introducción: el universo simbólico en las Historias de Origen

Esta ponencia está basada en la investigación doctoral titulada *Los árboles y las palmas en las cosmogonías de tradición oral de los pueblos ancestrales del Caribe colombiano: un proyecto de plástica contemporánea*, la cual adelanto actualmente en el programa de Arte y Patrimonio (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla), cuyo objetivo principal es desarrollar una obra artística basada en el estudio simbólico de los árboles y las palmas a través de la investigación de las cosmogonías de los pueblos ancestrales del Caribe colombiano.

A través de este proyecto doctoral, espero contribuir a divulgar el valor de las tradiciones orales de dichas culturas y sus lazos espirituales con la naturaleza, para reflexionar sobre la construcción de nuestra propia sensibilidad personal y colectiva frente a nuestro entorno y la forma como lo percibimos.

En particular, en esta ponencia me centraré específicamente en transmitir la visión del Shibulama, cosmogonía de tradición oral de la cultura Kogi o Kággaba, originaria de la Sierra Nevada de Santa Marta, al norte de Colombia, que, a través de sus líderes y autoridades ceremoniales, los Mamos, manifiesta su preocupación por la sostenibilidad ambiental del planeta: “Goulchíbale es quien da la energía de vida, a los animales, a las plantas, es quien determina el tiempo de existencia [...] Pero hoy en día ya no se está cumpliendo ese orden

de Goulchíbale y se olvida que Ella es quien dice cuándo se nace y cuándo se muere”
(Mestre y Rawitscher, 2018, p. 267).

Respecto al conocimiento sobre el universo, las cosmogonías son las historias de origen del cosmos, forman parte de las mitologías de cada cultura, destacando las enseñanzas y el legado de los antepasados. Algunas de estas narraciones son transmitidas en forma de tradición oral, conforman según la UNESCO las expresiones del patrimonio cultural inmaterial de los pueblos y naciones del mundo, y se refieren al conjunto de saberes y técnicas que se transmiten de generación en generación (UNESCO, 2003).

Las sociedades ancestrales del Caribe colombiano Kogi, Wiwa, Kankuamo, Itka, Ette, Cuna, Wayúu, Tagangeros se caracterizan por transmitir sus conocimientos a través de la tradición oral. Según la cultura Kogi o Kággaba, gran parte de su conocimiento sobre la naturaleza se encuentra en el Shibulama, que significa, en su lengua *kogian*, “el conocimiento de los principios de las leyes de Origen”; el prefijo Shi de la palabra “Shi-bulama” significa “el hilo espiritual que teje y conecta todo en el universo”. “La Madre Universal”, diosa principal de Creación del Universo, transmitió a sus hijos el Shibulama (Mestre y Rawitscher, 2018).

En este contexto, como metodología de investigación, realicé un trabajo de campo para conocer los ecosistemas donde habitan las culturas ancestrales del Caribe colombiano, llevé una libreta de artista en la cual elaboré diversos apuntes y estudios artísticos; asimismo tuve la oportunidad de entrevistar a miembros de las comunidades y a algunos antropólogos e hice una revisión bibliográfica de los principales estudios etnohistóricos sobre dichas culturas.



Imagen 1 – Bocetos artísticos elaborados en el trabajo de campo

Como referente teórico, destaco las ideas del filósofo y sociólogo alemán Ernst Cassirer (1874-1945), quien resalta, en su obra *Antropología filosófica* ([1944], 2016), que, como el artista “es un descubridor de las formas de la naturaleza”, la misión del arte es indispensable para ampliar la percepción y enriquecer las experiencias sobre el conocimiento de nuestro mundo, debido a la multiplicidad de posibilidades de entenderlo y aprender a *saper vedere* o ver sabiamente: “Tan pronto como nos acercamos al campo del arte vemos que se trata de una ilusión, porque los aspectos de las cosas son innumerables y varían de un momento a otro” (Cassirer, 2016, p. 27).

Cassirer describe al ser humano como un “animal simbólico”, ya que construye su mundo de significados culturales a partir del modo como adapta y concibe su entorno, por medio de sus experiencias, imaginaciones, sensibilidades, memorias y emociones. Es la percepción la

que determina su realidad, “el lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana” (Cassirer, 2016, p. 58).

En referencia a la filosofía griega, destaca el pensamiento de Heráclito y sus palabras “me he buscado a mí mismo”, con el fin de explicar que para conocer el secreto de la naturaleza hay que conocer, primero que todo, al hombre: “Tenemos que cumplir con la exigencia de la autorreflexión si queremos aprender la realidad y entender su sentido” (Cassirer, 2016, p. 22).

Contexto geográfico de las culturas ancestrales del Caribe

Colombia es un país situado al norte de América del Sur, con costas en los océanos Pacífico y Atlántico, con cinco regiones biogeográficas (Andina, Orinoquia, Amazonas, Pacífico, Caribe); según el censo del año 2018, el 13,77 % es conformado por los grupos étnicos (10,40 % afrodescendientes, 3,36 % nativos americanos y 0,01 % gitanos), con un total de 1,9 millones de indígenas. Existe una gran diversidad étnica y lingüística, resultado del proceso de mestizaje de europeos, nativos americanos y africanos: se hablan 68 lenguas pertenecientes a 65 grupos indígenas, dos lenguas criollas afrodescendientes (creole y palenquera) y el romaní.

El territorio de cuatro pueblos nativos del Caribe pertenecientes a la familia lingüística chibcha, Kogi, Kankuamo, Wiwa e Itka o Arhuaco, es la Sierra Nevada de Santa Marta, un gran macizo aislado de la cordillera de los Andes, situada frente al mar Caribe; fue declarada reserva de la Biosfera por la UNESCO en 1979, se caracteriza por numerosos pisos térmicos que comprenden una gran diversidad ecológica, sus picos nevados tienen una altura de 5775 msnm (Botero, 1987).

La cultura Ette o Chimila, de la familia lingüística chibcha, habita en las grandes sabanas o llanuras del río Magdalena, en el costado noroccidental de las estribaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta, zona llamada la Depresión Momposina, formada por numerosas ciénagas, donde cruzan los ríos César y Ariguaní.

La cultura Cuna se localiza en la región de las selvas del Darién-Urabá, al norte del departamento del Chocó, muy cerca de la frontera con Panamá, su lengua también es de origen chibcha.

Los Tagangeros son un pueblo originario de pescadores, oriundo del poblado de Taganga, ubicado sobre el litoral, en la bahía de Taganga, aladaña a la bahía de la ciudad de Santa Marta. Los Wayuú, cuya lengua es de origen de la familia lingüística Arawak, habitan la árida península de la Guajira, en el norte de Colombia, conformada por la Baja Guajira, una sabana compuesta por vegetación xerofítica, y la alta Guajira, donde se localiza el macizo Guajiro, conformado por lugares míticos como la serranía de la Macuira, la serranía de Jala'ala, el cerro de Epitsu (Vergara, 1987).



Imagen 2 – Paisaje de la Sierra Nevada de Santa Marta



Imagen 3 – Grupo de hombres de la cultura Kogi

El Shibulama y la fundación del mundo



Imagen 4 – Representación del *Shibulama*, *Hilos del conocimiento de las leyes de Origen* / Melba Pineda

Shibulama es el conocimiento conformado por todas las Historias de Origen, que permiten definir un orden y las funciones en el mundo natural; los dioses que participaron en la construcción del universo fueron los Padres y las Madres espirituales de Origen: Aluna Jate y Aluna Jaba se encargaron de transmitirnos unos principios para cuidar y mantener la armonía para conservar un ambiente positivo, enseñando las normas para que al destruir fuera también posible el proceso de sanación de la Tierra.

Hoy en día en la región Caribe existen graves problemas ambientales y sociales causados por la colonización y diversos proyectos de infraestructura como represas y explotación de minerales; estas intervenciones han causado gran presión sobre los recursos forestales y la desviación de cuerpos de agua, destruyendo algunos de sus sitios sagrados, comprendidos en el espacio delimitado por la “Línea Negra”, descrita en el Shibulama como Séshizha, palabra que significa “Hilo del Origen” (Sé es la oscuridad del origen del mundo, Shi es hilo).

Los Ezuamas son espacios sagrados del territorio de las comunidades, están unidos formando un tejido desde las altas cumbres de la sierra a la costa del Caribe, demarcando la geografía como una verdadera “red” en toda la geografía de la Sierra Nevada de Santa Marta.

A continuación, presento veinte principios en los cuales basé la producción pictórica de la obra *Shibulama*:

“Due y Nu” y la Destrucción: son nueve padres y madres oponentes de destrucción y caos; cuando se sobrepasan, ocurren desastres naturales, enfermedades, guerras.

“Jaba Sénuglan” y el Equilibrio: desde ella se formó toda la Creación del Universo, de luz y oscuridad, de equilibrio y desorden.

“Jaba Kunchaiuman” y Visión: es la Madre del Ojo y la visión de todos los seres, es el principio para saber cómo, cuándo y con qué se hacen las cosas bien.

“Séshizha” y la Conectividad: Séshizha es la Línea Negra que une todos los Ezuamas o espacios sagrados del territorio formando un tejido desde las altas cumbres a las costas; se extiende a todos los elementos de la vida, del mundo visible e invisible.

“Jate Shezhankua y Padre Zhantana”, “Ley Sé” y el Origen: definieron las jurisdicciones dentro del espacio de la Línea Negra, Séshiza, para los cuatro pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta: Kaggaba, Itka, Wiwa y Kankuamo, y sus responsabilidades. Sé es la oscuridad del Origen mundo; antes de llegar al mundo material se crea todo primero en oscuridad, en un estado invisible sin límite y en pensamiento.

“Aluna Jate, Aluna Jaba, Jate Matuna” y la Vida: Padre y Madre espirituales de Origen, orden, función y manejo de todo lo que existe en la naturaleza. Aluna Jaba creó el mundo y la tierra y formó al ser humano cumpliendo con los mismos procesos o ciclos de la naturaleza y la tierra, a través de la concepción, gestación, nacimiento, crecimiento, madurez y decaimiento.

“Jate Sezhankua” y el Orden Natural: Padre del Orden y Manejo de la Tierra, junto con Padre Zhintana, nos heredaron el territorio ancestral de manera ordenada, con normas y procedimientos para su manejo; crearon nueve tierras.

“Jate Dugunabi, Zemaka y Nemake” y el Conocimiento: Padre de las Artes y de los Instrumentos para Gobernar, trajo las piedras tumas, que se usan en los pagamentos y enseñanzas para cuidar los árboles y las palmas, además nos enseñó a usar la piedra de amolar, llamada “nubi”, para afilar los machetes y hachas, con lo cual se sienten alimentados y no quemados cuando se les corta. Zemaka es un sitio para hacer pagamento por el uso de los árboles y las palmas, cuando se va construir con ellos. Nebake es el sitio

madre de los Kasuigui, árboles leñosos sagrados donde se sembraron en espiritual todos los árboles desde el Origen.

“Nujuakala” y la Integralidad: son todos los cerros, las montañas y las lomas que existen en el territorio ancestral, los cuales están conectados desde Aluna Jaba, el Origen.

“Jate Siukukui”, “Pué” y la Diversidad: El señor Jate Siukukui se encargó de bautizar cada espacio. Bautizó el agua de los hoyos de los ríos, por eso hay tantos nombres de sitios sagrados de ríos, dejó el conocimiento para cantar al agua, a la lluvia, al mar y a todas las formas de agua. Para cantar al mar quedó la especie de rana Pué, por eso ella siempre está en la orilla del mar y así hay distintas especies de ranas que tiene una canción diferente.

“Jaba Zaldsiuman” y el Reciclaje Natural: principio Madre que dio origen al mar, y a todas las especies que viven en el océano, hay una continua reciprocidad de mantenimiento y cuidado que se extiende a todo el universo, usando los mismos materiales que la Madre Mar provee.

“Kaggaba, Kasougi de Zé” y la Espiritualidad: principio espiritual que representa todo lo que existe de manera natural: las piedras, las personas, las plantas, los árboles, las palmas, los ríos, etc. Kasougi de Zé es una especie de palma sagrada en el centro del bosque.

“Jaba Seitakan” y la Historia el Universo: nos enseñó que todas las piedras son sagradas y todas cumplen una función desde su origen, por algo están ahí, son la esencia de nuestros padres y madres ancestrales. En las piedras hay una información codificada sobre la historia del universo, la vida y la tierra, contienen Aluna, espíritu de gente que se convirtió en piedra.

“Siugkukui, Sewá” y la Obediencia: se encargó de la organización de todas las aves. Hay un ave que se sube en las puntas de un árbol a cantar, lo que está diciendo es que obedece lo que dice papá y por eso nadie lo puede bajar de allí, porque si cumple con las normas

ancestrales y le entregaron Sewá, que es un objeto que recibe una persona después de un proceso de entrenamiento y estudio del Shibulama, con lo cual se puede empezar a ser una autoridad y practicar la “Ley de Origen” desde los sitios sagrados.

“Jate Namzezha” y el Sonido: fue quien vino desde lo más profundo de la Madre a bautizar con el sonido de Tulumpa (instrumento en espiritual) a los árboles, las palmas y a las comunidades, en ese momento se le dio a cada árbol su principio de origen Shanánkala y su nombre Akalula. Por ejemplo, se bautizaron con los siguientes nombres los árboles llamados “Shiná” (Mastre), “Mitabi” (Caracolí), “Guezhá” (Guayaba).

Al cantar también se canta a los animales que están en ellos, como algunos insectos, gusanos, aves, se les está alimentando y cancelando deudas a la Madre de las Cosechas, ya que con su presencia nuestros cuerpos se llenan de alegría, fuerza y pensamientos positivos; necesitamos realizar estos trabajos espirituales durante nueve días y nueve noches, empezando en la orilla del mar y se va subiendo hasta llegar al noveno día del páramo, la parte más alta de la montaña; los sonidos y los cantos van cambiando de acuerdo con las zonas y las clases de semillas.

“Jaba Kaldamia, Jaté Kalashé, Guiaba” y el Respeto: Madre de toda clase de vegetación de la Tierra. En ella está la Guiaba, los consejos que nos dejó Jaba Sénuglan, “la Madre Universal”, con respecto al respeto de las normas que se deben cumplir con el manejo de la vegetación, primero se debe pagar a la Madre y al Padre espiritual para agradecer, pedir permiso y alimentar a los espíritus de las plantas el beneficio que ellas nos dan para garantizar el principio de reciprocidad y unidad entre todos los seres de la naturaleza, por ejemplo, al hacer casas, canoas, objetos de madera, recoger leña.

“Malkwa” y la Fuerza Espiritual Ancestral: las arañas que vemos hoy en día siguen construyendo sus casas igual desde el origen. Cuando tejen su telaraña encima del agua,

significa que debemos darle fuerza a su sabiduría, ya que en ese tejido se representa toda la construcción del universo, así dice Mama Zalé.

“Jate Kulchabitaboia, Kulchalula” y la Sabiduría: Padre de la sabiduría y de las semillas, fue encargado de poner el origen espiritual de Kulchalula, que es la fuerza de las plantas, los animales y la gente, para sembrar y reproducirse, fue quien dejó diversos espacios sagrados para el manejo de las cosechas y de los alimentos.

“Jaba Kwan” y la Energía: La Madre que tiene el principio de generar la vida; ella es la que nos transmite la energía para vivir bien y para nosotros vivir bien, es cumplir con el orden de la Madre Universal.

“Jate Kalashé, Kala y Kalzhí, Kalaté” y Agradecer: Padre de los Bosques grandes, es quien nos dejó las enseñanzas de bailes y cantos para cada especie de Kala (hierba) y Kalzhí (árbol) para realizarlos en los espacios sagrados (Ezuamas) en momentos determinados del año, para conectarnos al espíritu de esos espacios y que se les rinda ofrendas para agradecer sus funciones en toda la tierra. Kalaté es la gente que baila con máscara de la vegetación y son las autoridades de los árboles (Mestre y Rawitscher, 2018).

La Madre Universal, en el momento de la creación, clavó en el pico más alto de la sierra un inmenso huso de hilar y tejer: “Este es kalvasánhua, el poste central del mundo” y por medio de una hebra de hilo de algodón que despendió de lo alto del huso trazó un círculo y dijo: “¡Esta será la tierra de mis hijos!”.

Debido a este suceso, se creó el modelo del mundo en forma discoidal, como un cono, representado en una secuencia de nueve mundos que disminuyen de tamaño, atravesados por un huso de tejer; la tierra del medio es nuestra tierra, que es la más fértil, hacia arriba hay cuatro tierras superiores, en donde hay luz, y hacia abajo hay cuatro tierras inferiores de un mundo en oscuridad; en su centro se encuentra el eje cósmico representado por medio

de un huso de hilar que simboliza la gran Ceiba, eje central del inicio del mundo y lugar del primer templo (Reichel-Dolmatoff, 1978, p. 205).



Imagen 5 – Ceiba del inicio del mundo

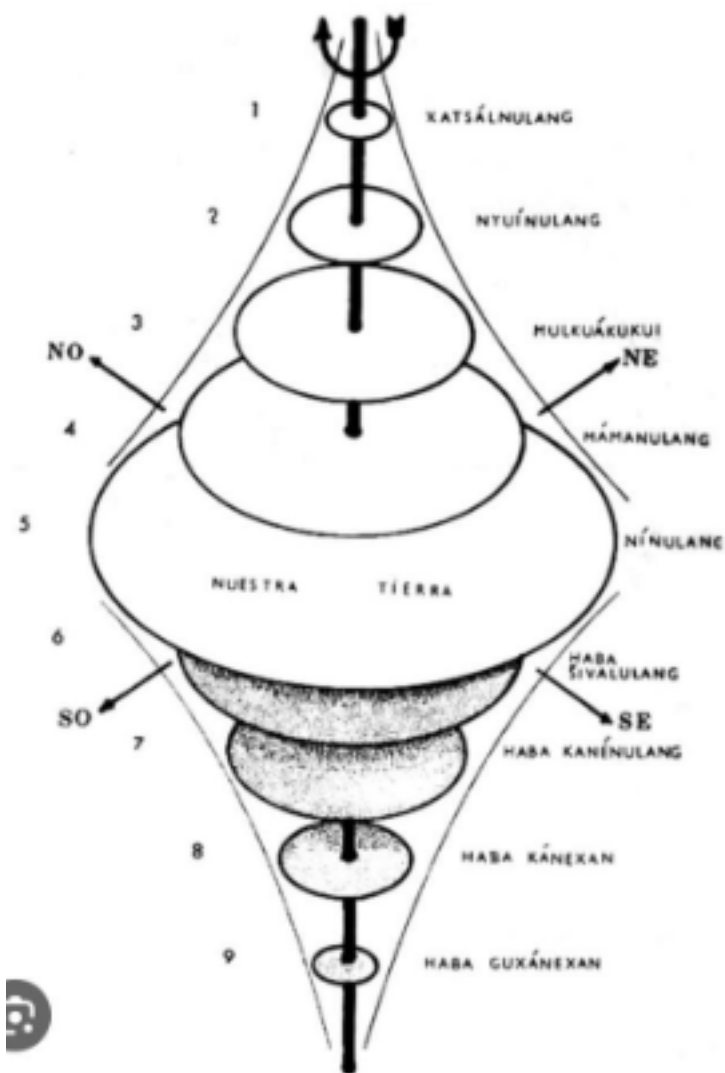


Imagen 6 – Kalvasánhua: Modelo del mundo

Conclusiones

Las diversas concepciones e ideas expuestas en el Shibulama reúnen los principios para proteger la Vida sobre la Tierra y su conocimiento es un modelo para plantear los principios esenciales para la sostenibilidad ambiental del mundo.

La reflexión expuesta, desde una perspectiva antropológica que otorga valor e importancia a la multiculturalidad y universo de los símbolos, acompañada de la representación artística, permite destacar, vivir y sentir el legado del patrimonio inmaterial de las tradiciones orales y la sabiduría de las “Leyes e Historias del Origen”, las cuales fueron transmitidas por los Padres y Madres que intervinieron en la Creación del Mundo desde la visión de las culturales ancestrales del Caribe.

Referencias bibliográficas

Botero, S. (1987). Indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. *Introducción a la Colombia Amerindia*. Ministerio de Educación Nacional, Instituto Colombiano de Antropología.

Cassirer, E. ([1944] 2016). *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica.

Mestre, Y. y Rawitscher, P. (2018). *Shikwakala: el crujido de la Madre Tierra, desde el pensamiento del pueblo Kággaba, un llamado a cuidar los hilos invisibles que, en el territorio ancestral, tejen la trama de la vida*. Equipo de trabajo de la Organización Gonanwindúa Tayrona (OGT). Ditar.

Reichel-Dolmatoff, G. (1975). Templos Kogi, Introducción al simbolismo y a la astronomía del espacio sagrado. *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. XIX, 199-246.

UNESCO (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*.

Vergara, O. (1987). Los Wayúu. *Introducción a la Colombia Amerindia*. Ministerio de Educación Nacional, Instituto Colombiano de Antropología.

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

Insurrección en las artes populares. Descolonizando las prácticas heteronormativas en las danzas folklóricas y el tango

Elena Pontnau (Universidad Nacional de las Artes Universidad Provincial de Córdoba)
Sonia Vázquez (Universidad Nacional de las Artes Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN: Este estudio propone analizar dos experiencias de prácticas dancísticas del ámbito folklórico y popular: *DANZANhechasTIERRA* y *Tango entre mujeres*, creadas y dirigidas por Candelaria Torres y Anahí Carballo respectivamente. Se analizarán diferentes tipos de archivo, los registros de los procesos de creación, experimentación y puesta en escena de las producciones de las artistas, así como las entrevistas personales realizadas a las mismas. A partir del corpus presentado, se abrirá el diálogo sobre las posibilidades que brinda una perspectiva crítica descolonial del arte folklórico y popular en general, y de las danzas en particular, vislumbrando cómo el arte descolonial nos invita a una revisión y una reescritura de saberes sobre el género. Espacio de vacancia en las investigaciones existentes sobre las estéticas en el folklore y las artes populares, en tanto estéticas coreográficas, estas se conservan sobre matrices históricamente construidas respecto a la raza, el sexo y el género masculinofemenino, y sobre patrones o modelos coreográficos adaptados para su propia reproducción. Con independencia de las expresiones estéticas colectivas directamente vinculadas a la militancia y al activismo/artivismo político feminista, la danza folklórica y popular, pensada desde el universo femenino, también se convirtió en una práctica descolonizadora. Desde las experiencias artísticas analizadas, puede visualizarse cómo, por medio de la creación, la experimentación y la producción artística y poética en

tanto insurrección del cuerpo femenino, se constituye una nueva representación posible, para pensarnos más allá de las estructuras coloniales y como emergencia de nuevas desobediencias.

Palabras clave: Mujeres; Arte decolonial; Danzas folklóricas; Tango; Des/hacer archivos.

Introducción: mujeres situadas desde los sures

La emergencia respecto de las problemáticas de género, de la figura de la mujer y de las diversas expresiones acerca de lo femenino cobró protagonismo tanto en el escenario social y político del concierto mundial, como en los estudios académicos latinoamericanos y del sur global de las últimas décadas. Si bien las reivindicaciones acerca del feminismo datan desde fines del siglo XVIII, será recién a mediados del siglo XX, y con mayor intensidad en la década de los ochenta, con el surgimiento de los estudios poscoloniales y descoloniales, cuando se habilitó un espacio de enunciación para las problemáticas feministas y los estudios de género, fortalecidas por el empuje de los movimientos sociales y de las artistas y activistas feministas occidentales, norteamericanas y afrodescendientes de aquel momento (Bidaseca y Vázquez Laba, 2011; Giunta, 2018).

Esta nueva corriente de pensamiento no solo incorporó la dimensión política al análisis relacional del término género, iniciando un camino en la deconstrucción de las legitimaciones propias de las relaciones de dominación, instituidas históricamente por la diferencia de roles y de sexos, sino que al mismo tiempo ingresó en la órbita del arte, con los trabajos de diversas artistas e integrantes que encontraban en sus producciones un canal para visibilizar lo que ocurría en sus contextos socioculturales y políticos de origen, a partir del exilio, la violencia política y las diásporas.

Las expresiones artísticas individuales y colectivas, directamente vinculadas a la militancia y al activismo/artivismo feminista, se encuentran mayoritariamente ancladas en el universo de las artes contemporáneas, legitimadas por las instituciones y por los espacios de exposición, como es el caso de las artes visuales, la poética, las intervenciones y las *performances*. Al respecto, queremos destacar que desde hace algunas décadas comenzaron, paulatinamente, a producirse otras experiencias artísticas femeninas descolonizadoras, desde el ámbito de lo popular, en la danza folklórica y en el tango. Si bien en esas experiencias podemos encontrar abordajes que se expresan desde los *espacios instituyentes* y los *espacios instituidos*, entendemos que se conjugan como interdependientes en sus modos de enunciación, como lo son los casos que abordaremos. En ese sentido, estas expresiones dancísticas disputan sentidos coloniales, patriarcales y relaciones de poder hacia el interior de su campo de producción, circulación y consumo. Por medio de diversas insurrecciones del cuerpo femenino danzado, plantean nuevas formas de relacionalidad y de diálogo entre experiencias locales y estructuras históricas de colonialidad del poder del ámbito global.

Las artistas que presentamos en este trabajo, además de situarse desde la práctica de las danzas folklóricas y populares, tienen otro denominador que las vincula: su paso por un ámbito de educación formal o por espacios de legitimación del universo de las artes folklóricas. Situarnos en este aspecto nos permite reflexionar acerca de lo significativo de sus discursos y *performances*, que posibilitan el conglomerado de una nueva forma de actuar, sentir, registrar y reescribir los saberes del género. Como menciona Bidaseca (2019), algunas de las reflexiones más significativas sobre archivos de diferentes artistas fueron generadas en aquellos lugares en los que existe una política de conservación de la memoria escrita. Desde la academia, la ejecución y la interpretación de las danzas documentadas o históricas condicionó, además, las formas de interpretación, entendidas como expresiones libres, en donde aún se conservan diversos patrones preestablecidos. El paso de las artistas

que presentamos por espacios reconocidos como legítimos posibilitó que sus reflexiones y búsquedas lograran empezar a hacer eco en las nuevas generaciones de intérpretes.

CANDELARIA TORRES Y *DANZANHECHASTIERRA*

Candelaria Torres es oriunda de Pergamino, Buenos Aires, y reside en la Ciudad de Buenos Aires. Es docente en el Departamento de Folklore, Universidad Nacional de las Artes, y es bailarina del Ballet Folklórico Nacional. En el Certamen para Nuevos Valores PreCosquín, obtuvo los premios: mejor bailarina, mejor coreógrafa y mejor pareja de baile. Sin dudas, la figura de Candelaria es un modelo a seguir por las aspirantes a “formar carrera” en el ámbito de las danzas folklóricas. No solo por su talento y carisma innato, sino también por su presencia en los espacios más importantes que brinda el ambiente, “el techo” de todo bailarín folklórico. Fue precisamente llegar a ese techo lo que llevó a Candelaria a cuestionarse acerca de la idealización de los espacios legitimados y la necesidad de encontrar nuevos horizontes. Veía cómo la competitividad y la competencia, que se expresaban en torno a su carrera la alejaban de su lado creativo y de su necesidad de hermanarse con “las otras”: “la dañaban”. Por ello, creó un espacio para bailar y encontrarse con sus pares lejos del espacio laboral. En palabras de Candelaria, “y romper con ciertas estructuras que tenía como aprehendidas, de que esto debe ser así de esta manera y la mujer se debe mover de esta manera en la danza folklórica”. Fue a partir de esos encuentros disruptivos que surgieron las nuevas preguntas y un nuevo proceso de creación —como de recreación de su profesión— y nacieron los Talleres Coreográficos para Mujeres Folklóricas, espacios de “búsqueda, investigación y de profundización de las formas de la mujer en la danza. Más específicamente en la danza folklórica” (Torres, 2019).

En el año 2015 se consolida el espacio de experimentación, con el nombre de *DANZANhechasTIERRA* —tácitamente, “ellas”— pensando en la necesidad de la mujer de tener espacios propios, en un universo en el que entonces era inconcebible para la mujer

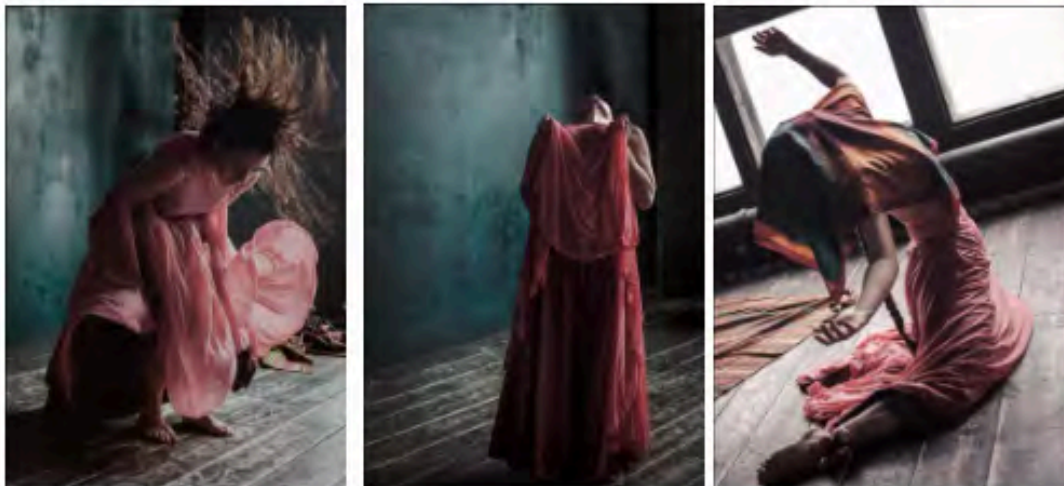
pensar a la danza folklórica lejos de la pareja de danza hombre-mujer. La creciente popularidad del taller y del proceso creativo devino en el proyecto de creación de la compañía, en el año 2017, que mantuvo el mismo nombre que los talleres. La singularidad de esta propuesta radica en el proceso performático de creación de sus obras (Taylor, 2012), para las cuales apela a los talleres, en donde trabaja inicialmente con procesos de exploración y exteriorización de los sentimientos guardados, ocultos e incluso oprimidos de las bailarinas que asisten. Este trabajo performático explora estrategias de resistencias contra la violencia patriarcal y, específicamente, contra la colonialidad del género, constitutiva de los ámbitos folklóricos. Consideramos que los elementos trabajados en los talleres distinguen la originalidad de su producción escénica posterior, ya que incorpora, tal como señala Taylor (2012), los procesos corporales y dancísticos como una experiencia de reactivación que se inscribe en el repertorio de gestos y significados que producen las mujeres bailarinas.

Muchas bailarinas asistentes a sus talleres definen el taller como una experiencia sanadora, donde es posible exteriorizar sus emociones y donde se observa una relación directa entre supresión, tabúes, imposiciones y construcciones hegemónicas heteronormativas del ámbito histórico del folklore, en general, y de las danzas folklóricas entre hombres y mujeres, en particular.



Imágenes 1 – Talleres coreográficos de mujeres folklóricas / Candelaria Torres

Por otro lado, se inspira en una mirada de los cuerpos femeninos erotizados muy diferente a la que circula en el ámbito del arte folklórico. Tal como sugiere Lorde (1984) en sus reflexiones sobre el uso de lo erótico: “Lo erótico ofrece un manantial de fuerza inagotable y provocadora a la mujer que no teme descubrirlo, que no sucumbe a la creencia de que hay que conformarse con las sensaciones” (p. 38). La estética de Candelaria en sus talleres de “Mujeres folklóricas” y en sus producciones escénicas abre una llave para mostrar una mujer erótica, de energías vitales, con un mensaje transformador para el campo de producción y de conocimiento de los Estudios del Folklore. Al mismo tiempo, lo erótico, empleado errónea e históricamente por los hombres como una concepción pornográfica que opera en contra de las mujeres y que representa la supresión de los sentimientos verdaderos, es desafiado en esta propuesta estética.



Imágenes 2 – *Dibujo y espero* / Candelaria Torres

En julio de 2020, Torres estrenó la obra *El deseo*, producida en confinamiento, dada la situación de pandemia, cuyo epicentro en ese momento era América Latina. Si bien, como propone Taylor (2012), lo digital se ha convertido en una extensión del cuerpo humano que nos obliga a vivir simultáneamente en varios niveles temporales y espacios de *performance*; el contexto de confinamiento obligó a la bailarina y coreógrafa a reinventar el espacio y el tiempo real devenido en virtual y a la experimentación de los cuerpos en contextos de interacción con los objetos cotidianos. Así, esta obra audiovisual se produjo en forma

colectiva, fue filmada, en primera instancia, por cada bailarina, a partir de la escritura como disparadora de sensaciones y emociones y luego editada por Torres.

A propósito de los sentimientos más profundos que rondaban los escritos de los que partían estas mujeres al pensar en el deseo y que luego decodificaban en su propio cuerpo, convertido también en deseo a través de la metáfora material y simbólica de una manzana. Los disparadores que surgían de estas mujeres en sus primeras exploraciones daban cuenta del imaginario de la mujer en el ámbito conservador del folklore; en especial, en el ser una mujer deseada y deseante dentro del ámbito de las danzas folklóricas. La obra comienza con una voz en *off* que se interroga: “¿Qué es el deseo, la mujer y el deseo, vos y el deseo, el deseo del otro, el no deseo, pedir deseo, desear con el corazón, con la mente, con el cuerpo...?”.

Los ojos del deseo en esta obra nos muestran la desnudez de los cuerpos de estas mujeres, subvirtiendo las representaciones sobre lo femenino en este campo artístico. El tema del deseo pone en tensión concepciones sobre la moralidad, el pecado, el sexo y lo sexual. La figura trillada de Eva como la tentación desnuda que se ofrece a través del mensaje simbólico de una manzana no aparece en esta obra, a pesar del valor agregado de erotismo y belleza que le imprimen estas mujeres bailarinas, descartando así la construcción eurocéntrica y retomando la idea de Audre Lorde (1984) de pensar lo erótico no solo como aquello que hacemos, sino como aquello que se vive intensa y plenamente a través de nuestros actos. En palabras de Candelaria, “Lo sensorial dentro de la danza es una expresión genuina del ser, pero hay que despertarla”. Para finalizar, los imperativos de esta obra:

¡Que viva hablar del deseo! ¡Que viva el sentir deseo en todas sus formas! ¡Que viva la bendita tentación! ¡Que viva el ser y hacer! ¡Que viva la música y la danza popular! ¡Que vivan Los Palmeras y la Orquesta Sinfónica de Santa Fe! ¡Que vivan estas mujeres que a todo dicen “sí”!

ANAHÍ CARBALLO Y *TANGO ENTRE MUJERES*

Anahí Carballo es oriunda de San Francisco, Córdoba, y reside en la Ciudad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como docente de tango en el Departamento de Folklore de la UNA y en diferentes instituciones del ámbito público y privado, además dirige la compañía Tango Entre Mujeres (TEM) desde el año 2015. El proyecto nace como propuesta de ruptura frente a la práctica dancística entre hombre y mujer, legitimada en torno al baile del tango. A través del montaje coreográfico del tango entre dos mujeres, su directora propone dos cuestiones centrales. Por un lado, provocar una escena disruptiva respecto de las creencias y prácticas existentes, concebidas e impuestas por el heteropatriarcado, que considera como la única opción legítima a la pareja de bailarines hombre/mujer, y en cuyo despliegue dancístico la mujer es mera seguidora de la música y baile, impuestos y conducidos por el hombre. Por otro lado, la propuesta apunta a visibilizar la fuerza transformadora femenina, instituyendo un baile que se origina en la existencia de dos cuerpos dancísticos, coordinados y complementarios, ya no desde una propuesta asimétrica de mandato y dirección de un género sobre otro, sino a partir de nuevos intercambios de roles.



Imágenes 3 –Anahí Carballo

En cuanto a la enseñanza de los roles en esta danza, la mayoría de las clases que se desarrollan en milongas tradicionales poseen una distribución heteronormativa respecto a la división de saberes y agencias entre mujeres y varones. Tal y como afirma Carozzi (2009), a las mujeres generalmente no se les enseña cómo “responder” a los movimientos del varón, la atención está dirigida cinética y discursivamente al “hacer de varón”, es decir, saber “conducir” o “marcar”. Como si quien “hace de mujer” debiera limitarse a “seguir” o a “aflojarse y dejarse llevar”, “sin pensar” con una naturalidad que no requiere de instrucción o formación previa. Al respecto, Anahí Carballo nos relata que esta posición hegemónica de heteronormatividad asociada a la práctica del tango se encuentra en todas sus variantes dancísticas y guarda convenciones legitimadas respecto de los roles y géneros. Sin embargo, la bailarina y coreógrafa se reconoce como feminista y lesbiana, y al mismo tiempo apuesta a una doble ruptura, ya que la colonialidad del poder se expresa en dos capas. Por un lado, en su condición de mujer lesbiana dentro del ámbito heterosexual de las milongas, lugar donde muchas veces no se le permite presentar su obra y, cuando es posible, es sometida a todo tipo de comentarios, reflexiones e interrogantes violentos y discriminatorios sobre las mujeres que bailan en su compañía. Por otro lado, su propuesta performática intenta imponer nuevas estéticas feministas en un campo fecundo para la reproducción de la colonialidad del poder como lo es el tango, su historia y su contexto de producción y circulación.



Imágenes 4 – *Tango entre mujeres* y *Vinculadas*, Anahí Carballo

En el año 2019 Anahí estrenó su obra *Vinculadas*. En esta obra, según relata la artista, conviven la pasión, el amor, la lucha y la comicidad. Está integrada por “cuatro parejas de mujeres entregadas al abrazo en la danza, que hacen explotar el ícono patriarcal del baile rioplatense extendido en el mundo entero, poniendo en escena nuevas historias, otro camino”. Aquí se introducen algunos elementos simbólicos, que son fundamentales para analizar la práctica dancística, como el abrazo y la pasión. Temáticas abordadas en los estudios sobre la práctica del tango *queer*, un espacio propicio para hacer intercambio de roles en la danza practicada como proyecto de subversión de la representación del género y el rol en el tango, que permite transformar, interpelar, actualizar un “cuerpo impostor” en un “cuerpo subversivo” (Docampo, 2019). También es necesario considerar que se fue legitimando un campo de producción, circulación y consumo de dicha práctica artística, en sintonía con las resonancias del norte global (De Sousa Santos, 2009).

Sin embargo, la búsqueda que propone Anahí en *Tango entre mujeres* intenta superar las discusiones, jerarquizaciones, e incluso algunos sesgos, producidos en el interior de la práctica del tango *queer* por su fuerte impronta, heredada del contexto europeo y

norteamericano. La propuesta de *Tango entre mujeres* explora un arte situado en un determinado sur, el mismo en el cual se halla arraigada su creadora, ya que además de bailar tango, fusiona algunos elementos del universo del folklore como la cumbia, la zamba y las raíces africanas originarias del tango, habitualmente ausentes en la práctica *queer*. Aunque la artista reconoce en el tango *queer* su fuente de inspiración y un espacio habilitado para la enunciación de este arte descolonizador, en su propio espacio artístico no se identifica exclusivamente con el *queer*. Su propuesta “entre mujeres” apunta a una liberación de la representación femenina en la práctica del tango, pero a partir de una exploración y una reconstrucción basada en la mujer argentina, su historia, sus luchas y sus conquistas. En ese sentido podemos pensar la mirada de Anahí más próxima al término ‘cuir’, es decir: por un lado, es necesario pensar las nuevas prácticas dancísticas del “tango entre mujeres” dentro del contexto de producción de la cultura popular; y, por el otro, pensarlas como situadas, relacionales, atravesadas y constituidas por diversas conflictividades con el contexto externo a su campo de producción, pero también hacia el interior, con tensiones, imposiciones, jerarquizaciones, segregaciones y prácticas desbordadas de la colonialidad del poder. Lo cierto es que hay muchas mujeres que reclaman y ejercen un nuevo rol de protagonismo en el baile. Esta propuesta descolonizadora introduce la urgencia de que las mujeres puedan invertir roles, compartir piezas de baile, romper con los mandatos corporales y de carácter respecto del género. De este modo, como menciona Cecconi (2009), se introduce, en el ámbito de la danza, la exploración de la diferencia, expresada en una política del cuerpo en tanto la propuesta corporal de transitar distintas posiciones, independientemente del sexo.

En palabras de Anahí:

Vinculadas nos invita a atravesar el ardor de las reflexiones y emociones surgidas del encuentro entre mujeres. La intensidad fervorosa de la lucha, el amor

incrustado en la piel, la complicidad y la camaradería. Mostrar, contar y decir sobre aquello que hemos sido silenciadas durante décadas.

CONCLUSIONES: DES/HACER ARCHIVO. INSCRIPCIONES Y REESCRITURAS DEL GÉNERO A PARTIR DE LA INSURRECCIÓN DE LOS CUERPOS DANZADOS

Tanto Anahí como Candelaria expresan, a través de sus propuestas, estas nuevas formas de contar, en donde el cuerpo es el archivo vivo de la historia femenina, feminista y disidente. En ese sentido, nos detuvimos en el análisis de los principales símbolos que posibilitan esta lectura.

Candelaria expresa que fueron muchos años de bailar de una manera, de la postura del brazo “a la cintura en forma de jarra”, de la pollera tomada de la forma exacta, y considera que ello condicionó no solo una forma y estilo de danzar, sino la energía vital de la mujer como creadora y engendradora,

[...] ponerle una estructura al movimiento de la falda me parece tremendo, necesario para aprender, pero tremendo para trabar esta zona. La zona baja de la pelvis, la cadera, hay un mundo donde podemos investigar horas sobre el cómo movernos, el cómo decir, el cómo agarrar la pollera tiene todo un significado para mí muy grande, que creo estuvo trabado durante varios años.

En sus *performances*, el uso simbólico y potente de las polleras ceñidas a la cintura con el tajo abierto hacia la zona del útero, liberando esa energía como mujer y como bailarina que da vida, es utilizado como trazos de una nueva escritura del género para la danza folklórica, y como una estética emancipadora propuesta por la artista.

Anahí, desde la práctica dancística del tango y los roles de género, propone la idea de diálogo y romper con la idiosincrasia de los cuerpos a partir del abrazo. Nos dice:

Muchas figuras en el tango están hechas para un sistema óseo muscular más grande y un sistema óseo muscular más chico. El hombre es más grandote y puede mirar hacia adelante en el sentido social y puede seguir, guiar. Hay figuras armadas para hombre y para mujer. Entonces yo junto a dos mujeres y hago un análisis de los cuerpos. Siempre cargo a mis alumnas, les digo: “Bueno, trabajemos con las cuatro tetas”.

El abrazo entre mujeres representa para Anahí la idea de diálogo entre los cuerpos y no un monólogo “donde una persona hace y la otra se deja hacer”, por ello propone la idea de cambiar el abrazo, como “como un ida y vuelta, un diálogo, donde la improvisación sea parte de las dos personas, no solo de una”. En ese sentido, “los abrazos” de *Tango entre Mujeres* proponen no solo el poderoso símbolo de una pareja mujermujer, sino la mirada disruptiva y profunda, centrada en el reconocimiento del cuerpo de la otra, en la búsqueda de nuevas formas de interpretación.

Consideramos que estas mujeres artistas llevan a cabo propuestas situadas y liberadoras en un contexto en donde los modelos coreográficos son adaptados a las lógicas patriarcales. El estudio nos permitió avanzar en una lectura sobre el cuerpo danzado y las estéticas femeninas descoloniales en tantos procesos de experimentación como archivos insurgentes. De esta manera podemos pensar el cuerpo coreográfico como texto que transmite el saber social y memorias, marcas de la colonialidad del poder, sin embargo, habilita la posibilidad de reescritura a partir de nuevas gramáticas descoloniales. Abordamos este trabajo desde una metodología socioafectiva, entendiéndola como una forma interpersonal de comprensión e interpretación de los procesos emocionales por los que atraviesan las artistas de nuestra investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bidaseca, K. (2019). Ilse Fusková. El cuerpo como archivo en Ekstasis. *Revista de hermenêutica e fenomenología*, (8)2.
- Bidaseca, K., y Vázquez Laba, V. (2011). *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. Godot.
- Carballo, A. (2019). Entrevista personal, 20 de agosto.
- Carozzi, M. J. (2009). Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires. *Religião & Sociedade*, 29(1).
- Cecconi, S. (2009). Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente. *Revista Transcultural de Música – TRANS*, 13.
- De Sousa Santos, B. (2009). *Una Epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. CLACSO. Siglo XXI.
- Docampo, M. (2018). *Tango Queer: Buenos Aires*. Madreselva.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI.
- Lorde, A. (1984). Usos de lo erótico: lo erótico como poder. *Sister Outsider. Essays and Speeches*. Ten Speed Press.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso.
- Torres, C. (2019). Entrevista personal, 20 de agosto.
- Valencia, S. (2015). Del queer al cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur glocal. *Queer & Cuir: Políticas de lo irreal*. Lanuza, F. y Carrasco, R. (comps.). Fontamara, 19-37.

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

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

Porque son perros. Resemantización en la representación artística peruana contemporánea

Julieta Ríos (Universidad Autónoma de Entre Ríos)

RESUMEN: En el presente trabajo me propongo establecer un diálogo entre diversos lenguajes artísticos (literatura, fotografía, arte plástico) con el fin de evidenciar cómo el arte continúa cumpliendo la función social de *ostranenie*, tal como lo planteó Víktor Shklovski en su obra *El arte como artificio*, pues analizaré —a partir de las obras seleccionadas— la representación artística de un momento emblemático del conflicto armado interno en Perú, durante el accionar de Sendero Luminoso (SL), con el fin de reflexionar, mediante los conceptos de *paradigma otro* y *colonialidad del poder*, de Walter Mignolo, acerca de los discursos de “dominación” y “liberación” que atravesaron dicha época. Para ello, construiré un corpus conformado por fragmentos de la novela de Claudia Salazar Jiménez, *La sangre de la aurora*; una fotografía tomada por Carlos Bendezú en 1980, publicada en la revista *Caretas*; el video *Alfabeto de una guerra* y un *collage* sin título, ambos de Santiago Quintanilla, pues todos presentan la violencia ejercida desde el poder sobre los cuerpos animalizados y humillados. De ahí el título del ensayo, *Porque son perros*.

Palabras clave: Violencia; Animalización; Conflicto armado interno; Cuerpos; Colonialidad de poder; Emancipación.

Introducción

En “Error de portugués”, un poema de Oswald de Andrade (2001, p. 225), se plantea una situación hipotética: ¿qué hubiera pasado si la llegada de los europeos se hubiese dado en otro contexto? Y se responde así:

Cuando el portugués llegó

bajo una violenta lluvia

vistió al indio

¡Qué pena!

Si hubiese sido una mañana de sol

el indio hubiese desnudado

al portugués

Más allá de la ironía y el humor del poeta brasileño, podemos leer en esos versos una consecuencia de la conquista: el avasallamiento cultural.

Para continuar reflexionando desde la perspectiva antropofágica del modernismo brasileño, los artistas e intelectuales latinoamericanos del siglo pasado debieron registrar e interpelar el espíritu colonialista y reconocerse, a partir del pensamiento situado, en un lugar distinto al de “periferia” en el que el eurocentrismo los había ubicado. Así lo expresa, por ejemplo, Mario Pedrosa en su “Discurso a los tipinaquis o nambás”, en París, en el año 1975, citado por Andrea Giunta en la introducción de su obra *Contra el canon* (2020, p. 13).

Pensar la reconstrucción cultural latinoamericana desde las posibilidades que ofrecen las diversas manifestaciones artísticas con su poder reparador, memorial, subjetivo, resulta fundamental tanto para observar las tensiones históricas entre los discursos de dominación

y de emancipación, como para producir nuevos paradigmas filosóficos, pragmáticos e históricos.

En el presente trabajo, por lo tanto, me propongo establecer un diálogo entre diversos lenguajes artísticos (fotografía, arte plástico y literatura, en este orden) con el fin de evidenciar los modos que nos ofrece el arte, al obstaculizar y aumentar nuestra percepción de la realidad, para volver a sumergirnos en los hechos históricos, profundizarlos y problematizarlos, pues en las manifestaciones artísticas escogidas el pasado se vuelve presente a través de su reelaboración, representación o traducción estética. En este sentido, el corpus establecido operará como *ensemble* (Barei, 2012, p. 20), ya que, si bien podría analizarse hacia adentro, estéticamente, también remite hacia afuera, es decir, al contexto conformado no solo por la realidad, sino también por otros discursos que han colaborado en la construcción simbólica de “perro/perra” como insulto que marca desprecio por la persona a la que se le asigna.

Cuatro obras lo conforman, todas correspondientes a artistas peruanos, tres de las cuales representan un hecho emblemático del accionar terrorista de Sendero Luminoso (SL), ocurrido en el amanecer del 26 de diciembre de 1980, conocido historiográficamente como *Los perros de Deng Xiaoping*: la ciudad de Lima despertó con varios perros callejeros asesinados, torturados y colgados de los postes de luz en varias de sus avenidas. Una fotografía tomada por Carlos Bendezú (Imagen 1) ese mismo día, publicada en la revista *Caretas*, retrata justamente el momento en el que un policía desata a uno de esos perros y se convierte en una de las imágenes más poderosas. Treinta y dos años después, Santiago Quintanilla vuelve a ella para crear su *collage* (Imagen 2) y, en 2015, el video documental *Alfabeto de una guerra*, en el que participan otros/as artistas.

Esta secuencia, a su vez, se completará con ciertos fragmentos de la novela de Claudia Salazar Jiménez, *La sangre de la aurora* (2014), ya que nos permitirá reflexionar, mediante los conceptos de *paradigma otro*, de Walter Mignolo, y *dominación colonial* de Aníbal

Quijano, acerca de los discursos de “dominación” y “liberación”, propios de la retórica de SL, que atravesaron dicha época.

El corpus, entonces, parte de la representación de un hecho real y concreto, fijado en la lente de la cámara de Carlos Bendezú, para —obra a obra— ir ampliando la perspectiva y permitiendo contemplar sus consecuencias, pero también sus causas, su sustrato. Es decir, entender cómo desde el discurso de SL (y su contracara en las respuestas del Estado peruano) se trasluce el pensamiento racista sobre los cuerpos animalizados y humillados de campesinos y mujeres, a quienes —por considerarlos enemigos— se los denomina *perros/as*.

Mignolo, en el prefacio de la edición castellana de su obra *Historias locales / diseños globales*, explica que la idea de raza atraviesa la *colonialidad del poder* e implica una operación epistémica con la que se clasifica a los seres humanos en una escala ascendente que, en Latinoamérica, ha ido de la categoría de salvaje a la de civilizado. En oposición, desde un *paradigma otro*, surge un pensamiento fronterizo que, consciente de su subalternidad colonial, propone nuevas perspectivas, nuevos modos de ver y de verse, una especie de “crítica en las fronteras”, que desestabiliza las construcciones ideológicas coloniales.

El mapa que propongo aquí, recuperando la idea anterior, estaría dividido en dos: de un lado, el discurso del Estado peruano, del otro, el de la organización terrorista, ambos reproduciendo el imaginario colonial; en la frontera, deconstruyendo dicotomías, el arte, pues se constituye en un instrumento que recupera la memoria reciente de la sociedad peruana, partiendo de la subjetividad de los/as artistas y se alimenta con el intercambio colectivo a través de la circulación y difusión de las obras.

Perros: concepto y figura

Comencemos por la fotografía. El evento de los perros colgados en Lima se lee hoy como el anticipo de lo que SL llamaría “Guerra popular contra el Estado peruano”, pero aún desconocido en aquel entonces, por lo que el hecho fue registrado por varios medios periodísticos con cierta incertidumbre. Su lectura posterior da cuenta de una puesta en escena cargada de sentido, un mensaje lanzado no solo a la sociedad peruana, ya que pretendía mostrar la lealtad de Abimael Guzmán al movimiento maoísta chino y la condena del giro político dado por Deng Xiaoping, a quien consideraba un traidor, un *perro*, o *hijo de perra*.

A partir de 1980, los ajusticiamientos públicos realizados por SL incluyeron letreros empleando la denominación “perro” para referirse al ajusticiado, ya sea por ser considerado reaccionario, delator o cómplice del gobierno. Un ejemplo fue el asesinato, en mayo de 1987, de José Herrera Méndez, teniente gobernador de Acomayo (en Huánuco) a quien SL acusó de ser “perro de Alan García” (DESCO, 1989, p. 1001).

Podríamos observar, entonces, cómo mediante una serie de categorías teóricas (marxismo-leninismo-maoísmo-pensamiento Gonzalo) SL organiza, a partir del signo “perro”, esa porción de mundo y modela la mirada que la concibe como única. En este sentido, su discurso propondrá un cambio de perspectiva, pero no de los términos de la conversación, pues persistirá la operación epistémica de clasificación: nosotros/ellos; leales/perros.

En *La sangre de la aurora*, las citas del discurso de liberación revolucionario aparecen indicando la ironía de la repetición del proceder violento del Estado, hecho que SL condena y ataca: “Larga ha de ser pero fructífera, cruenta ha de ser pero brillante; dura ha de ser pero vigorosa y omnipotente. Se ha dicho que con fusiles se transforma el mundo, ya lo estamos haciendo”. Para Marta, una de las protagonistas, como integrante de la cúpula de SL, los miembros del Estado son *perros* (Salazar Jiménez, 2014, p. 9). De esta manera, la

novela permite evidenciar cómo el discurso de SL comparte el imaginario del Estado, al que pretende combatir.

Pero volviendo a la fotografía, si fueron varias las imágenes publicadas durante los días posteriores al evento, ¿por qué la de Bendezú se volvió emblemática?



Imagen 1 – Fotografía de Carlos Bendezú. *Caretas*, 1980

Desde el punto de vista del *studium*, la fotografía documenta un instante del hito histórico y se convierte en una estrecha puerta de ingreso a todo ese sistema de signos y significantes, pues detiene el instante en el cual un policía desata a uno de los siete perros colgados. Sin embargo, pensarla como un medio para representar la realidad de manera transparente, veraz y objetiva resulta difícil, pues sabemos que el universo del realismo fotográfico se encuentra solamente dentro de su encuadre y lo que ocurre fuera siempre es mucho más complejo. Pero, por otra parte, esa misma existencia fotográfica, que trasciende la ausencia, es la que permite generar una relación con lo desaparecido. Tal es la función, por ejemplo, del proyecto *Yuyanapaq. Para recordar*: un relato construido con alrededor de doscientas fotografías tomadas durante los veinte años de violencia política (1980-2000), que pretende mostrar a los/as espectadores/as qué ocurrió durante esos años en el Perú. En tanto informe visual, *Yuyanapaq* hace referencia a la legitimidad de la cual está imbuida la Comisión de la Verdad y Reconciliación, apropiándose de los objetivos que la originan: analizar el contexto de surgimiento de la violencia política y contribuir al esclarecimiento de los hechos, a la verdad de lo ocurrido.

En *La sangre de la aurora*, nada casualmente, una de sus protagonistas es fotógrafa. Al revelar una serie de fotografías tomadas en un pueblo ayacuchano, luego de un ataque senderista, piensa:

Otro grupo de fotografías parecían cortadas, como si reclamaran salir del marco, obligando a prolongar las miradas de las mujeres, de los hombres, de los niños contenidos entre esas cuatro líneas. Ahí está la del pueblo envuelto en la humareda. Ese olor que jamás me soltará. Son fotos que empujan a mirar fuera del encuadre, a revelar todo eso que aún no se había podido capturar. ¿Cuánto queda fuera del marco? (Salazar Jiménez, 2014: 78).

Fuera del marco de la fotografía de Bendezú quedan el olor de los cuerpos colgados, las sensaciones experimentadas por los transeúntes al encontrarse con ellos, la incertidumbre social de cara a la escena. Por eso, el artista peruano Santiago Quintanilla se apropia de ese

fragmento de realidad existente en la fotografía, da entidad al *punctum* y la concibe como una invitación a cuestionar dogmas y abrir polémicas, a romper el silencio de la estupefacción y quebrar la enajenación del olvido, a erigir otras miradas y nuevos documentos. Así crea *Alfabeto de una guerra*, un video que reúne las obras y las voces de cinco artistas, quienes —a partir de la figura del perro, de sus concepciones y miradas del hecho histórico y desde sus estilos estéticos propios— la reelaboran.

El *collage* sin título, integrante de la serie *Objetos fúnebres* (Imagen 2), es una de las obras que forma parte del proyecto de Quintanilla y que él describe allí mismo como “una autopsia que pretende identificar la causa, el origen de la muerte, no solo del animal, sino también del episodio histórico”. En este sentido, el *collage* presenta nuevas dimensiones simbólicas al evento y a la violencia vivida durante esos veinte años. La yuxtaposición de datos estadísticos, el emblema comunista y la infografía del animal evidencian los diversos ejes sociopolíticos y culturales que atravesaron dicho período, sin perder de vista la perspectiva racista presente en el signo “perro”, signo que pretende diseccionar para entender. En esa búsqueda, creo, se instala el *paradigma otro*: en el reconocimiento de que habrán de transitarse nuevos caminos para comprender el origen de la violencia y sus consecuencias.



Imagen 2 – Santiago Quintanilla. Sin título. De la serie *Objetos fúnebres*, 2012

De esta manera, las obras vuelven al pasado histórico para exponer su violencia desde la memoria de los sentires y las emociones del presente, del cual estos artistas forman parte, y no desde el discurso político ideológico heredado. En la novela de Salazar Jiménez, por ejemplo, este *paradigma otro* lo encarna el personaje de Modesta, una campesina que, solo

después de tomar conciencia de que puede luchar y mantenerse viva por sí misma, enfrenta el miedo uniéndose a otras como ella. Y es en este proceso de concientización cuando deja de usar la segunda persona y encarna la primera:

... controlo mis manos que están frías y casi no se quieren mover y, de un tajo, le corto el cuello al miedo. Lo desangro y lo dejo seco para que se salga de mi cuerpo. Me escapo. [...] Agarré la olla de sopa hirviendo y se la eché en sus partes. Ha gritado como si el alma se le estuviera escapando. Su fusil se ha caído y lo levantamos para golpearle la cabeza. Para eso no eres valiente, pues, soldadito. A nadie más le vas a hacer porquerías, ¡chancho! Se ha desmayado. Lo dejamos tirado. Vámonos, mamachas, vámonos. Ellas me siguen, iremos juntas por los caminos (2014, pp. 79-80).

Mel y Marcela (Marta), en cambio, hacen uso de discursos críticos, pero desde un punto de vista europeo (la primera) y masculino (la segunda) para sostenerse.

Para su incursión en la selva, Melanie consigue un salvoconducto a través del padre de una amiga. Tiene contactos, una profesión, una piel blanca que le permiten cumplir con su propósito.

Uno de los oficiales detiene su almuerzo. Me mira. Suertuda que es usted, ah. Cómo habrá hecho para conseguir el salvoconducto, porque así nomás no los están soltando. Hasta mis superiores han dicho que la cuidemos. Pienso en el vodka y en todas ellas. Salud por ellas, cuyos nombres no puedo decir y a quienes también yo debo proteger. Le sonrió al capitán, sin decirle nada en particular (2014, pp. 57-58).

Marcela, en cambio, debe hacerse un lugar en el partido. Pero para eso, debe abandonar su feminidad, su “debilidad”, incluyendo su rol de esposa y madre.

Borré las marcas de la debilidad. Un trozo de algodón humedecido para limpiar el maquillaje de mi rostro. Limpio y puro debía quedar en este nuevo nacimiento. Sujeción

plena e incondicional. Sin adornos, ni aretes, nada. [...] La igualdad comenzaría por nosotras (2014, p. 26).

A través de sus tres protagonistas, la novela logra poner en evidencia el carácter complejo de la realidad y apartarse de dicotomías ideológicas o estéticas, multiplicando y profundizando los ejes de la violencia local y su relación con la violencia universal, a la vez que renueva la confianza en el arte como intersticio para vislumbrar el pasado reciente. Más allá de sus diferencias sociales, las tres mujeres son violentadas mediante el discurso y el accionar patriarcal. Sus cuerpos son animalizados, cosificados, pero la única que cobra conciencia de su vulnerabilidad, para fortalecerse y renacer, es Modesta.

A modo de conclusión

La inclusión de la fotografía de Bendezú en los proyectos *Yuyanapaq* y *Alfabeto de una guerra* persiguió el objetivo de desarticular los relatos de la historia oficial del conflicto armado interno y proponer una relectura por parte de la sociedad peruana, de su historia reciente, debido a que aún sufre las secuelas de dicho periodo.

Volver a leer estas imágenes en el presente implica recordar, implica luchar contra el olvido de los sucesos que evocan, volver a ofrecer su percepción es el aporte del arte: favorecer la construcción o la ampliación de la memoria colectiva.

En este sentido, la inclusión de la novela *La sangre de la aurora* en el recorrido propuesto ratifica la función del arte como medio para crear nuevos sentidos, generar nuevas lecturas, construir o mantener viva la memoria del pasado reciente de la sociedad en la que circula.

De este modo, vemos cómo el arte despliega un nuevo horizonte crítico que nos permite conocer, reflexionar y revalorar las tensiones y los conflictos del proceso histórico de la sociedad peruana, al menos desde el año 2000 en adelante; pero también reflexionar sobre la sociedad en la que nos encontremos inmersos/as.

Referencias bibliográficas

Barei, S. (2012). *Culturas en conflicto*. Ferreyra Editor.

de Andrade, O. (2001). *Escritos antropófagos*. Corregidor.

DESCO. (1989). *Violencia política en el Perú, 1980-1988*. Dos volúmenes. DESCO.

Giunta, A. (2020), *Contra el canon*. Siglo XXI.

Mignolo, W. (2003), *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.

Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad – racionalidad. Bonilla, H. (Comp.), *Los Conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas*. FLACSO, Ediciones Libri Mundi, pp. 437-449.

Quintanilla Flores, S. (2015). *Alfabeto de una guerra*. Video digital. Vimeo.

<http://www.santiagoquintanilla.com/alfabeto.html>

Quintanilla Flores, S. (2017). *La construcción del motivo emblemático del perro ahorcado en las narrativas limeñas sobre la violencia política en el Perú*. PUCP.

Salazar Jiménez, C. (2014). *La sangre de la aurora*. Portaculturas.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.

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

La obra de arte en la época de su generatividad técnica

Nicolás Ruarte (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Esta investigación aborda el impacto de las Inteligencias Artificiales (IA) en el paradigma del arte contemporáneo latinoamericano. Tiene como objetivos explorar las nuevas metodologías de producción artística, reflexionar sobre la entidad de la obra de arte, preservar y promover el estilo del arte latinoamericano, combatir el sesgo eurocentrista en la producción artística/tecnológica, ampliar la representación y promover una perspectiva más inclusiva en el campo de las IA y, finalmente, elaborar un manual de producción artística destinado a estudiantes y artistas jóvenes. Se espera contribuir al desarrollo de IA más inclusivas y representativas, fomentando la valoración y la difusión de los estilos y las expresiones artísticas de Latinoamérica. Se busca desafiar los estereotipos y los sesgos arraigados en los desarrollos comerciales de IA, abriendo un espacio para que los artistas latinoamericanos sean reconocidos, contribuyendo a la formación de los artistas jóvenes de la siguiente generación, que crecerá con estas herramientas a su disposición y deberá competir en este nuevo panorama mundial. La metodología de trabajo combina investigación y producción artística para indagar los riesgos e implicancias de estas nuevas tecnologías.

Palabras clave: Inteligencia Artificial; Eurocentrismo; Latinoamérica; Colonialismo; Arte generativo.

Introducción

Estamos al comienzo de una revolución tecnológica que transformará la economía, la sociedad, la política y las artes como no sucedía desde la revolución industrial. Los últimos avances en IA prometen revolucionar la forma en la que pensamos, diseñamos y producimos arte. En este contexto de grandes oportunidades y desafíos, hay también gran preocupación, en muchos artistas y colectivos artísticos, sobre el impacto que tendrá esta revolución sobre sus trabajos. Esta investigación busca desafiar esta idea y demostrar cómo el uso de estas tecnologías permitirá una explosión de creatividad sin precedentes, acortando los tiempos de producción, reduciendo costos, democratizando el acceso y aumentando la calidad de las producciones. Esto permitirá a los artistas capacitarse y abordar proyectos de mayor complejidad, expandiendo sus horizontes creativos.

La concepción de este proyecto surgió a partir la investigación de herramientas como Stable Diffusion y Midjourney, donde se hizo evidente la ausencia de los estilos de artistas latinoamericanos en los *outputs* de estas IA comerciales. Este hecho revela el sesgo eurocéntrico y la exclusión de las expresiones artísticas y culturales de nuestra región en el desarrollo y entrenamiento de estas tecnologías. La arquitectura de la IA, su red neuronal (RN), no tiene intrínsecamente ningún sesgo. El sesgo surge de los desarrolladores, quienes diseñaron y filtraron los *datasets* con las que estas IA fueron entrenadas. Todas las imágenes que sean omitidas de este *dataset*, ya sea voluntaria o involuntariamente, serán desconocidas por las IA. Pero también, todas aquellas imágenes que sean incluidas deben estar acompañadas de un *tag* o descripción asociada.

Si queremos herramientas de IA que reflejen la idiosincrasia, estilos y rostros de Latinoamérica, debemos desarrollarlas nosotros mismos. El proyecto busca desafiar y combatir el eurocentrismo, no solo desde una perspectiva artística, sino también como una forma de cuestionar los sesgos y las discriminaciones inherentes en estos sistemas y en el mercado del arte internacional.

Desarrollo

Este trabajo cuenta con dos ejes fundamentales. En primer lugar, la investigación sobre el desarrollo y entrenamiento de IA. En segundo lugar, la producción artística propia, mediante el entrenamiento y la utilización de estas herramientas y el análisis de las reacciones del público. En cuanto a la metodología de trabajo, consiste en encarar mi propia labor artística tratando de incorporar todas las herramientas de inteligencia artificial a mi alcance.

¿Qué es una Inteligencia Artificial?

La IA es una disciplina científica que estudia y desarrolla teorías, técnicas y sistemas de aplicación para simular o extender la inteligencia humana. El término fue acuñado por primera vez por John McCarthy en 1956, quien lo definió como la ciencia y la ingeniería de desarrollar máquinas inteligentes, especialmente programas de computadora inteligentes. La premisa de las IA es permitir a las máquinas aprender a partir de los datos recolectados, para simular los conocimientos y habilidades de un ser humano, implementando una toma de decisiones similares a las de una persona, continuamente adaptando sus estructuras de conocimiento y mejorando su *performance*. Hoy en día las IA han evolucionado como un campo interdisciplinario que involucra diversas ramas de la ciencia, la industria y la cultura.

Existen tres grandes escuelas de pensamiento de IA: Simbolismo, Conexionismo y Accionismo, que han desarrollado distintas arquitecturas o tipos de IA a lo largo del tiempo, cada una con sus características y objetivos particulares. El objeto de estudio de este trabajo son las IA generadoras de imágenes del tipo *diffusion models*, las cuales se originan de los estudios de *deep learning* (DL) de la Escuela Conexionista. Los algoritmos de DL tienen el objetivo de establecer una RN que simule el funcionamiento del cerebro humano. Las neuronas y las sinapsis del cerebro humano son representadas con unidades y *weights* (peso

de conexión) en la RN. Son particularmente eficaces para el trabajo con imágenes, voces y texto en lenguaje natural.

Si bien las IA existen como disciplina científica desde mediados del siglo xx, hoy en día vemos el despliegue de estas tecnologías, que están al alcance de cualquier persona que tenga un celular o una computadora. Hubo ciertos cambios fundamentales en los últimos veinte años, que permitieron esta reciente revolución. Para identificarlos es necesario mencionar primero los cuatro elementos básicos de toda IA:

- Los datos: toda información que se utiliza para el desarrollo, el entrenamiento y el funcionamiento de las IA. Pueden ser imágenes, números, lenguaje natural, información de sensores, datos transaccionales, etc.
- Los algoritmos: conjunto de operaciones sistemáticas y procedimientos de computadora que brindan la arquitectura lógica de las IA.
- El poder de procesamiento: capacidad de carga y procesamiento de datos del *hardware* sobre el que funciona una IA.
- Los escenarios de aplicación: entornos y tareas específicas para los que la IA fue diseñada.

Los avances en el poder de procesamiento de nuestras computadoras han permitido que se implementen sistemas de IA millones de veces más potentes que los de las décadas de los ochenta y noventa, los cuales en general no eran más que pequeños casos de laboratorio. Gracias a esto, los avances en algoritmos desprendidos de la investigación científica pudieron ser aplicados en RN con millones de veces más neuronas que sus predecesoras, otorgándoles la capacidad de almacenar y procesar enormes cantidades de datos, pero son estos datos la verdadera clave del panorama actual. Los humanos nos hemos convertido en máquinas incansables de generar contenido. Todas las interacciones, los textos, las fotos y las publicaciones que realizamos en Internet están disponibles para desarrollar, entrenar y

retroalimentar los sistemas de IA. Somos nosotros, en nuestro eterno afán de dejar una huella digital en el mundo, quienes hemos permitido que modelos de IA como ChatGPT o Stable Diffusion puedan mejorar a pasos agigantados la calidad de sus *outputs* hasta volverlos casi indistinguibles a los de un ser humano.

A pesar de todos estos avances, los desarrolladores de IA siguen muy lejos de lograr una verdadera singularidad, una IA con consciencia, que pueda realizar cualquier tarea que realiza un humano. Todas las IA actuales son lo que se conoce como IA específicas o débiles. Esto quiere decir que están diseñadas para una tarea específica en un escenario de aplicación determinado. Las respuestas de ChatGPT pueden parecernos brillantes, pero no tienen verdadera consciencia. Estamos aún muy lejos de poder desarrollar una IA general o fuerte, capaz de replicar cualquier función humana al punto de autosustentarse y no depender de la intervención de una persona.

¿Cómo aprende una IA?

Existen diversas metodologías y procedimientos para entrenar una IA. A los fines de este trabajo no voy a realizar una descripción teórica de técnicas y sus entornos de aplicación, sino que desarrollaré un caso práctico sobre la base del entrenamiento de modelos de Stable Diffusion (SD). Elegí SD para esta investigación ya que es un modelo de IA de código abierto desarrollado por Stability IA, por lo que todos los datos sobre su funcionamiento y arquitectura están disponibles al público.

SD utiliza un tipo de modelo de difusión (DM) llamado modelo de difusión latente (LDM). Se utiliza principalmente para generar imágenes condicionadas por un *prompt*. Funciona difuminando ruido gaussiano en una serie de iteraciones o *steps* para acercar la imagen generada a partir de ese ruido inicial al *prompt* introducido.

SD fue entrenada con cinco mil millones de pares de imágenes y descripciones tomadas de LAION-5B, un conjunto de datos de acceso público derivado de datos de Common Crawl extraídos de Internet. El modelo fue entrenado utilizando 256 GPUs Nvidia A100 en Amazon Web Services, con un total de 150 000 horas de GPU, a un costo de \$600 000 dólares.

Resulta terriblemente costoso entrenar desde cero un modelo de IA, pero al ser SD de código abierto nos permite utilizar la RN desarrollada por Stability IA y reentrenarla para nuestras necesidades. Dicho reentrenamiento requiere una cantidad mucho menor de imágenes con un costo de GPU que puede afrontar un artista independiente con una placa de video en su computadora personal.

Decidí comenzar este proyecto con el objetivo de reentrenar modelos de SD con la estética de los artistas latinoamericanos ignorados por Stability IA. Para esto entrené modelos más pequeños de SD, conocidos como Low Rank Adaptation (LoRA). Este procedimiento permite reentrenar una RN para generar un modelo que puede utilizarse como un *addon* de SD para generar imágenes de un estilo o personaje determinados. Al momento de la presentación de esta ponencia, llevo entrenados con éxito seis modelos basados en las obras de Benito Quinquela Martín, Leonor Finí, Ernesto de la Cárcova, Julio Le Parc, Raquel Forner y el cómic *El Eternauta*, del guionista Héctor Germán Oesterheld y el dibujante Francisco Solano López.



Imagen 1 – Giocondas ∞ / Imágenes producidas por las IA, de izquierda a derecha Cárcova_IA, Fini_IA, Forner_IA, Quinquela_IA, Eternauta_IA y LeParc_IA

El primer paso para poder entrenar una IA es la confección del *dataset*. Este *dataset* cuenta de dos partes fundamentales, las imágenes y las descripciones que las acompañan o *tags*. Para lograr una IA que funcione correctamente e imite de forma fiel el estilo de un artista, es muy importante tratar de recopilar la mayor cantidad de obras de dicho artista, con la

mejor calidad posible. Sobre la base de mis pruebas se necesitan al menos 150 imágenes distintas para obtener buenos resultados.

El segundo paso es la realización de los *tags*. Cada imagen del *dataset* debe estar acompañada de una descripción lo más detallada posible de la misma. Esto permite que, luego, el modelo pueda interpretar correctamente el *prompt*. Por ejemplo, debido a que Le Parc tuvo una larga carrera con diversos estilos, logré recopilar más de 450 imágenes de sus obras. Para que LeParc_IA pudiera producir imágenes de cada estilo por separado en lugar de una mezcla de todos, tuve que separar las imágenes del *dataset* en grupos y asociar una palabra clave o *keyword* a cada grupo para diferenciarlos. De esta forma, cuando el *keyword* está presente en el *prompt*, la IA producirá imágenes de ese estilo específico del artista.

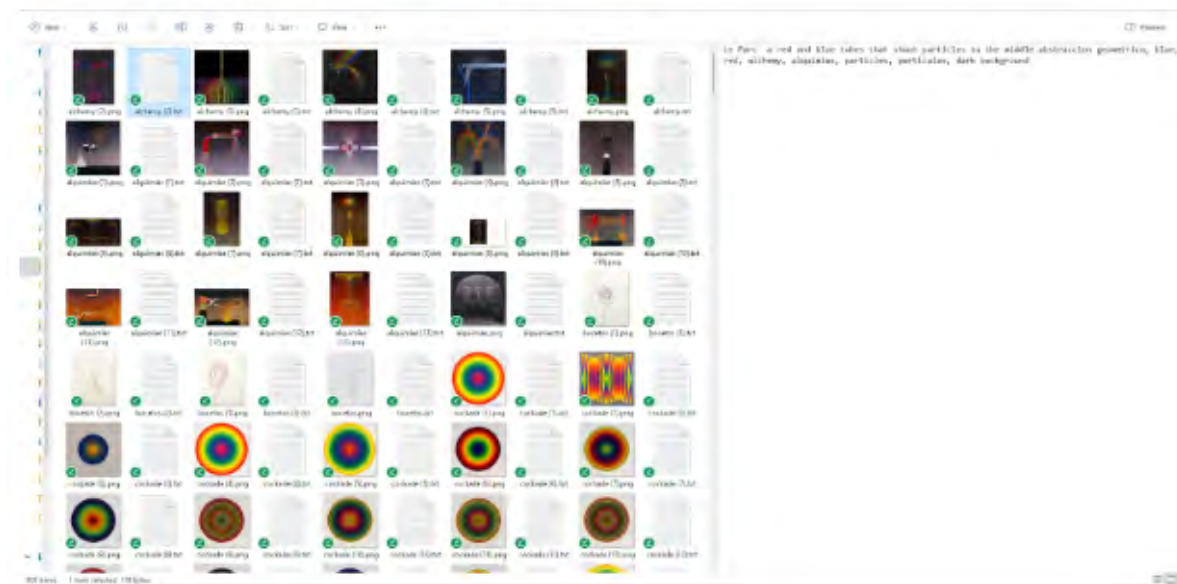


Imagen 2 – Dataset LeParc_IA / 454 imágenes de obras de Le Parc, acompañadas cada de su *tag*

Con el *dataset* completo se puede comenzar el entrenamiento. Es importante destacar que la confección del *dataset* es el proceso más importante a la hora de obtener buenos resultados en el entrenamiento. El entrenamiento no puede suplantar un *dataset* pobre o

mal confeccionado. Es justamente en este paso donde se generan los posibles sesgos que vaya a tener nuestra IA. Nuestra propia subjetividad al seleccionar y describir las imágenes del *dataset* llevan a que la IA asocie ciertas palabras con ciertas imágenes y pueda producir resultados tendenciosos o malintencionados.

Los parámetros de entrenamiento varían según las características del *dataset* y los resultados esperados. No existe al día de hoy un procedimiento estándar para todos los casos. Hay mucho de prueba y error en esta instancia, ya que cada RN y cada *dataset* tiene sus particularidades. A grandes rasgos, el proceso de entrenamiento de un LoRA consiste en reeducar una parte de la RN de SD para que produzca imágenes similares a las imágenes del *dataset*. Este entrenamiento se realiza en una serie de reiteraciones conocidas como *epochs*. El proceso habitual lleva unos quince o veinte *epochs*, pero no hay una relación directa entre más repeticiones y mayor calidad. Al contrario, las RN pueden ser sobreentrenadas, fenómeno conocido como *overfitting*, el cual termina generando resultados indeseados. En el caso de las LoRA de SD, al sobreentrenarlas con demasiados *epochs*, terminamos generando RN que reproducen demasiado fielmente las imágenes del *dataset* al punto que prácticamente copian imágenes tal cual son las originales, sin poder producir nada nuevo, prácticamente ignorando el *prompt* de generación.

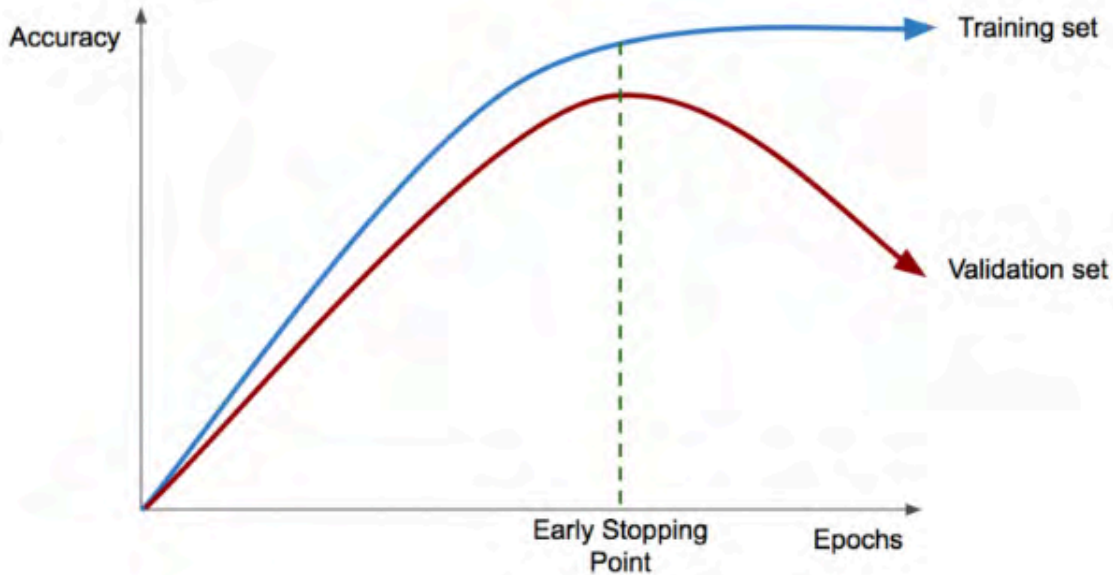


Imagen 3 – Gráfico de Precisión vs. *Epochs* en entrenamiento de IA / Luego del punto óptimo, a mayor cantidad de *epochs* más grande resulta el error de validación.

Una vez terminado el proceso, el resultado es una SD LoRA que podemos utilizar junto con otros modelos más grandes de SD para reproducir y generar imágenes sobre la base del estilo que seleccionamos. A modo anecdótico, con respecto a las IA realizadas en esta investigación, me gustaría mencionar que cada una parece tener su propia “personalidad”. Quinquela es obstinada: como Quinquela solo pintaba motivos portuarios es casi imposible evitar que en las imágenes de Quinquela_IA no haya agua, reflejos o barcos. También resulta llamativa la relación entre el método de pintar y las configuraciones ideales para reproducir su técnica. Quinquela_IA funciona mejor con un sampleo corto, entre 20 y 40 *steps*. Esto implica una imagen rápida, algo que se condice con el estilo veloz de Quinquela, quien podía terminar un cuadro en un día, aplicando grandes cantidades de materia directamente con la espátula. En cambio, Carcova_IA funciona mejor con un sampleo alto, de 69 a 96 *steps*. Podríamos trazar un paralelismo entre esta reiteración de capas con el

trabajo meticuloso de aplicación de materia con pinceladas suaves y veladuras de Ernesto de la Cárcova.

Una vez que logramos un modelo satisfactorio de SD, es momento de comenzar a utilizarlo. Las posibilidades son infinitas en este momento. SD puede utilizarse para confeccionar imágenes nuevas, intervenir fotografías o imágenes previas, realizar animaciones, realizar correcciones estilísticas o de postproducción de videos, animaciones 3d o animaciones 2d.

SD trabaja difuminando ruido gaussiano, lo que implica que, cada vez que utilizamos la RN, la imagen producida es realizada en el momento sobre la base de un mapa 2d de ruido aleatorio. Aunque utilicemos exactamente los mismos parámetros, el resultado siempre es único y presenta detalles específicos que son irrepetibles. Esta característica aleatoria es fundamental para entender y explicar los límites y las posibilidades de estas tecnologías.

Controversias

Es de público conocimiento que los avances en IA están generando una serie de controversias asociadas a la peligrosidad que pueda suscitar su uso indiscriminado. La tecnología es tan nueva que no hay legislación al respecto en Argentina ni en la mayor parte del mundo. Los miedos a las IA van desde la automatización de los puestos de trabajo, la pérdida de privacidad individual, la manipulación de la opinión pública mediante *deep fakes* o los problemas sobre los derechos de autor de las imágenes de los *datasets*.

Decidí realizar una encuesta asociada a este trabajo de investigación, que cuenta, al momento de entregar esta ponencia, con cuarenta y una respuestas realizadas por mis seguidores en redes sociales. Al menos 82,9 % de los encuestados dijo estar un poco preocupado por el avance y el futuro de las IA; 65,9 % tiene algo de preocupación de ser reemplazado en su trabajo; 81,6 % está algo preocupado por el uso de imágenes de individuos y al menos 80 % está preocupado por el uso de imágenes con derechos de autor.



Imagen 4 – Encuesta IA / Resultados de la encuesta al 7 de diciembre de 2023

En mi opinión hay una parte de estos miedos que son infundados, principalmente condicionados por los prejuicios y por las obras de ciencia ficción. Como cualquier otro avance tecnológico, el uso que se le dé y sus posibilidades dependen de nosotros, los usuarios. Es importante establecer una mirada crítica e informada sobre estos temas y abogar por regulaciones coherentes que limiten el accionar de grandes corporaciones, gobiernos o individuos malintencionados, pero fomenten la investigación y el desarrollo de profesionales independientes y artistas.

Ciertamente la pérdida de puestos de trabajo es una preocupación real. Pero basta ver los ejemplos de otras industrias que ya fueron automatizadas hace décadas como la industria automotriz, la cual no por ser automatizada terminó por destruir todos sus puestos de trabajo. Aun así, es evidente que pueden surgir abusos y es necesario establecer regulaciones que cuiden a los individuos y a sus fuentes de ingreso sin ir en contra del progreso y el bienestar general de la comunidad.

El ente obra de arte y su relación con el nuevo espectador

Nos encontramos en un punto de inflexión en la forma en que pensamos y producimos arte. Estamos recién en los comienzos de una revolución tecnológica como no se veía desde la fotografía, el cine o la imprenta. Pero a la par de este avance, por momentos descontrolado y abrumador, hay numerosas voces críticas que parecen regurgitar los mismos argumentos de la época de Duchamp para oponerse y desmerecer o desvalorizar las producciones artísticas que utilizan estas herramientas. Retomando esa concepción casi idealista y religiosa de la creación desde la nada, si el genio creador no utiliza papel y lápiz es menos artista. Si no trae a la vida imágenes exclusivamente desde el mundo de las ideas, es un ladrón, ignorando que nuestras mismas ideas son producto del contenido visual que hemos visto y absorbido de la cultura que nos rodea.

Como dice Jiménez, “En ese contexto, las imágenes: del arte o de cualquier otro segmento de la realidad, están disponibles con una sobreabundancia que ha llegado a ser desmenuzada” (2002, p. 43). Esa sobreabundancia de información permite que hoy cualquiera pueda tener acceso a prácticamente la obra entera de un artista y con estas imágenes entrenar su propia IA, para producir contenido con esa estética. Aunque puedan existir cuadros escondidos en colecciones privadas, lo que está en Internet es la cultura de masas, por ende, para dicha cultura si no existe en Internet, podría no haber sido pintado jamás. Encuentro muchas similitudes entre lo que estamos viviendo hoy y la época cuando la reproducibilidad técnica de arte se volvió masiva y puso en jaque la concepción artística de la época.

El arte en general solo tiene sentido si se está dispuesto a aceptar el valor aurático de las obras de arte, pero la naturaleza de esta aura, y las obras en las que se la reconocerá, son cosas que no han dejado de cambiar desde que hay arte. Nuestra época ha asociado el aura artística por una parte a la institución (a la firma) y por otra parte al carácter “históricamente importante” de las obras del pasado; no hay duda de que esta doble

definición está destinada a ser desplazada en el futuro. En todo caso, no vale ni más ni menos que las concepciones que la han precedido (Aumont, 1992, p. 320).

Cada época, cada situación específica de cultura, ha entendido como “arte” cosas distintas, nuestra definición va cambiando, evolucionando junto con el pensamiento humano. La proliferación de procedimientos de producción de imágenes, característica de nuestro siglo, ha transformado profundamente y desde hace ya bastante tiempo esa situación.

Las IA nos ponen en un nuevo paradigma con la relación con el espectador. Gracias a las IA, cualquier persona con acceso a Internet puede fácilmente comenzar a producir imágenes. Ya desde el siglo xx los artistas nos enfrentamos a un espectador distinto, activo. Hace tiempo se perdió la idea del público como mero contemplador pasivo del arte. “Y precisamente la configuración de lo que podemos llamar un ‘nuevo espectador’ es uno de los elementos que de forma más importante interviene en el perfil del arte de nuestro tiempo” (Jiménez, 2002, p. 49). ¿Qué mejor forma entonces de dirigirse a ese nuevo espectador activo que hacerlo partícipe necesario y creador de la propia obra? Las IA nos otorgan la posibilidad de darle rienda suelta a la creatividad de las masas de una forma inédita. Ya no hacen falta escuelas, maestros y cientos de horas frente a un bastidor, sencillamente con tener una idea y un acceso a Internet se puede crear una obra. Esto democratiza de forma radical la producción artística, posibilitando la producción no solo para cualquier persona más allá de su experiencia, sino también posibilitando el acceso para personas con movilidad reducida o discapacidades motrices. No es más necesario movernos ni usar las manos para producir imágenes, es tan sencillo como pensar la obra para hacerla existir.

Esta capacidad productiva es lo que define a esta nueva época. La época generativa del arte. El ente obra de arte como tal deja de existir. Ya había perdido su aura en la época de su reproductibilidad técnica, ahora directamente perdió toda entidad. ¿Cuánto vale una Gioconda si puedo crear infinitas en un instante?

La obra ya no importa. Lo importante para ser un artista en esta era digital de redes sociales no es la obra, sino la capacidad de generar contenido. Vivimos una época donde la autonomía de la autoría artística se separa de la obra de arte.

Conclusiones

Si bien nos encontramos en una disyuntiva profunda, mi opinión personal es optimista. Creo que nos dirigimos a un panorama de enorme creatividad individual y global. Los artistas podrán utilizar las IA como una herramienta para tercerizar procesos productivos que les permitan centrarse en las áreas en las que son más fuertes, para producir contenido de mayor calidad y en menor tiempo. Además, el uso de inteligencias artificiales también permitirá a los artistas capacitarse en las herramientas y técnicas que deseen aprender, lo que les dará la capacidad de ampliar su rango de habilidades. Si bien en ciertos sectores hay mucho rechazo por las obras generadas con IA, nuestro concepto de arte es fluido, es producto del contexto y la historia, no se limita a lo que una o varias personas consideran arte ni a los cánones que venimos reproduciendo. Conforme pase el tiempo y se adopten cada vez más estas tecnologías, las preferencias estéticas de la sociedad se irán adaptando a este nuevo contenido.

La Web 3.0 estará dominada por las herramientas de IA; ante este panorama es importante atacar los posibles sesgos y es necesario que los artistas y los habitantes de Latinoamérica nos apropiemos de estas herramientas y las transformemos con nuestra impronta propia.

Es nuestro deber como artistas apropiarnos de los avances tecnológicos para que estos no queden exclusivamente en manos del mercado. El arte es arte porque molesta, porque transgrede nuestros marcos teóricos y normativos. Detrás de todos los argumentos dogmáticos, como el robo de imágenes a otros artistas o la desvalorización del trabajo digital, se esconde el mismo pensamiento cuasi religioso que criticaba hace cien años a Duchamp y se regurgita cada vez que un paradigma nuevo se avecina. Nos adentramos en la

época de la generatividad técnica, veremos qué dogmas del mundo del arte serán puestos en jaque esta vez.

Referencias bibliográficas

Aumont, J. (1992) *La imagen*. Paidós.

Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit en su alemán original). Traducción de Andrés E. Weikert (2003). Ítaca.

HUAWEI. (2023). HCIA-AI V3.5 Training Material.

Jiménez, J. (2002). *Teoría del arte*. Tecnos.

Ruarte, N. (7 de diciembre de 2023). Encuesta IA. Recuperado el 7 de diciembre de 2023 en <https://drive.google.com/file/d/1tYrFk48QTwNtEaQUzMKTxX2KjdLq3zys/view?usp=sharing>

The Other LoRA Rentry Guy. (7 de agosto de 2023). The Other LoRA Training Rentry. Recuperado el 1 de diciembre de 2023 en <https://reentry.org/59xed3#starting-settings>

Wiggers, K. (12 de agosto de 2022). This startup is setting a DALL-E 2-like AI free, consequences be damned. Techcrunch. Recuperado el 1 de diciembre de 2023 en <https://techcrunch.com/2022/08/12/a-startup-wants-to-democratize-the-tech-behind-dall-e-2-consequences-be-damned/>

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

Los rastros del sincretismo cultural en la producción del arte textil contemporáneo en América Latina

Nora E. Testa (Universidad Nacional de Rosario)
Mónica V. Casanoves (Universidad Nacional de Rosario)
Mónica P. Domínguez (Universidad Nacional de Rosario)
Adriana A. Flores (Universidad Nacional de Rosario)

RESUMEN: El arte textil tiene una larga tradición entre las diversas culturas de Latinoamérica y en cada una de ellas adquirió características y estilos propios a lo largo de la historia. Claude Lévi-Strauss, uno de los autores más destacados de la Antropología moderna, consideraba la obra de arte como objeto de conocimiento cuya función es la de ser productora de significaciones y brindar, así, una amplia información de cada sociedad.

América posee una larga historia de subyugación europea y, a partir del siglo XVI, debido al comercio de esclavos, se produjo una migración forzada de millones de africanos, cuyos descendientes se establecieron a lo largo de todo el continente. La hibridación de los rasgos culturales nativos, europeos y africanos dio como resultado un sincretismo que derivó en las culturas populares modernas.

En esta investigación intentaremos mostrar cómo el contexto histórico y social de cada región ha influido en la estética del arte textil contemporáneo y refleja las luchas por los derechos humanos, las experiencias del colonialismo, así como las tensiones políticas y sociales. La investigación propuesta es de corte teórico e indaga en las publicaciones alusivas al tema; la metodología utilizada será de carácter cualitativo con un enfoque fenomenológico.

Palabras clave: Arte textil; Contemporánea; Sincretismo; Latinoamérica

Introducción y objetivos

En el territorio que hoy llamamos América, antes de la llegada de los europeos no existían las fronteras que hoy conocemos. Los pueblos originarios estaban en constante comunicación entre sí y quedan profundas huellas en el acervo cultural de estas sociedades. Muchos de estos grupos humanos desarrollaron una próspera agricultura y conformaron organizaciones políticas y sociales que llegaron a convertirse, en algunas ocasiones, en verdaderas formas estatales (Tavera de Téllez, 1994).

Sus tejidos en telar fueron una de las expresiones artísticas y culturales más antiguas y diversas de estos pueblos. Desde el Paleolítico hasta la época de la conquista española, ellos desarrollaron una gran variedad de técnicas, diseños y simbolismos, que plasmaron en sus tejidos, utilizando fibras vegetales y animales. Los tejidos no solo tenían una función utilitaria, sino también social, política, religiosa y económica, que reflejaba la identidad, el rango, la cosmovisión y el intercambio de cada grupo humano.

La cantidad y el estado de conservación de los textiles hallados en los sitios arqueológicos diverge según sea el tipo de geografía y clima donde se asentaron estos pueblos. Los mejor conservados se corresponden a los sitios en áreas secas de arenas salinas, como por ejemplo en las costas de Perú, Bolivia, Chile y el noroeste argentino. En las zonas más húmedas, como Colombia, el área tropical y subtropical de México, y el Gran Chaco (comprendido por la región chaqueña argentina, el oriente de Bolivia, el sudoeste de Brasil y la parte occidental de Paraguay), se han hallado pocas piezas; sin embargo, sobre la base de estudios realizados por antropólogos, historiadores y artistas, se han logrado reevaluar los

tejidos precolombinos tanto desde lo estructural y material, como también en su alto grado de valor estético (Tavera de Téllez, 1994).

Más allá de los materiales utilizados, que estaban directamente relacionados con la materia prima que ofrecía cada región, la complejidad de la manufactura variaba según los estilos de vida de cada pueblo. A modo de ejemplo, podemos citar el alto grado de perfección en los textiles incas, pueblo sedentario y con una compleja estratificación social, donde las tejedoras realizaban prendas en telas de lino, algodón y lana, con bordados de intrincados diseños, y adornados con metales preciosos; hasta los tejidos más sencillos de las tribus del Chaco, nómadas con una economía de cazadores-recolectores, que principalmente confeccionaban mallas con cordones de caraguatá, con las que hacían redes de carga, morrales cuadrados y redecillas.

A lo largo de los siglos coloniales, se introdujeron nuevas tecnologías y materiales, que fueron asimilados en la manufactura de los textiles aborígenes. Sin embargo, las mujeres han continuado su producción sin interrupción; y en muchos casos, como en las comunidades mayas, no solo confeccionan sus trajes tradicionales, sino también visten a los santos de las capillas y, más recientemente, a los turistas extranjeros.

García Canclini (1989) utiliza el concepto de “Culturas híbridas” para definir un patrón identitario que se ajuste a los países latinoamericanos, y propone una mirada multidisciplinaria para poder comprender la heterogeneidad temporal de estas naciones. Para el desarrollo de nuestro trabajo seguiremos esta línea de pensamiento y llamaremos *sincretismo* a toda expresión donde convivan lo tradicional con lo moderno y lo ancestral con lo hegemónico. El sincretismo en el arte (Villalobos Herrera, 2006) se ve reflejado en la forma de producción del artista, en sus métodos de ejecución de las obras, en su soporte ideológico, filosófico y técnico, en la crítica, en el entorno, en los canales, organismos y sistemas de difusión, promoción y distribución de las obras, en la teoría y en la historia del arte.

Para el Arte Textil, en particular, fue un hito la Primera Bienal de Tapicería Contemporánea organizada por Jean Lurçat, en 1962, en la ciudad de Lausanne, Suiza. Es allí donde queda de manifiesto la ruptura con el tapiz tradicional; el textil se emancipa del cartón que servía de modelo, y en muchos casos sale de la pared e incorpora nuevos materiales y técnicas. Este evento tuvo repercusión en Latinoamérica, dando lugar a un cambio de estética en la producción de obras textiles; los artistas ya no solo buscaban reflejar los símbolos ancestrales, sino también, muchos de ellos se inspiraron en las diversas problemáticas sociales a las que se han enfrentado desde los siglos de colonialismo.

El objetivo de este trabajo es investigar la presencia de la simbología, los materiales y los procesos de producción tradicional como parte del patrimonio intangible, plasmados en las obras textiles contemporáneas y su implicancia en el arte plástico.

Material y métodos

Para la realización de este trabajo se utilizó un enfoque cualitativo y fenomenológico, buscando comprender las ideas y las motivaciones de los artistas contemporáneos en la producción de obras textiles en Latinoamérica. Se aplicó el método antropológico y como herramientas se utilizaron las búsquedas bibliográficas, en publicaciones físicas y virtuales, sobre obras de artistas textiles latinoamericanos (García de Ceretto y Giacobbe, 2014).

Para cumplir con nuestro objetivo, primero se realizó una investigación de carácter histórico tomando la iconografía del patrimonio intangible plasmado en investigaciones antropológicas sobre los textiles de los pueblos originarios. El análisis se abordó desde una perspectiva semiótica, haciendo hincapié en el carácter simbólico de la iconografía ancestral.

Se revisaron libros de arte y catálogos digitales de las diversas Bienales WTA de Arte Textil Contemporáneo, seleccionando artistas latinoamericanos que abordan la temática que nos

competite, se describieron simbólicamente y estéticamente sus obras. Los desarrollos del análisis de las mismas se presentaron por el país de origen del autor.

Estas Bienales, hasta el día de la fecha, se han realizado en los siguientes lugares: I Bienal, en Miami, EE. UU., en 2000; II Bienal Coral Gable, en Miami, EE.UU., en 2002; III Bienal, en Valencia, Venezuela, en 2004; IV Bienal, en San José de Costa Rica, Costa Rica, en 2006; V Bienal, en Buenos Aires, Argentina, en 2009; VI Bienal, en México, México, en 2011; VII Bienal, en Montevideo, Uruguay, en 2017; VIII Bienal, en Madrid, España, en 2019; IX Bienal, en Santiago de Chile, Chile, en 2021 y la X Bienal, WTA 25 Años, en Colombia, en 2022.

Desarrollo

En principio, debemos aclarar que, para esta publicación, y debido a las limitaciones editoriales, hemos seleccionado un solo artista de cada país participante. Realizamos una búsqueda biográfica y del recorrido profesional de cada uno de ellos; sobre las obras presentadas, indagamos sobre la conceptualización que acompañó su gestación; para ello, hemos recurrido a entrevistas publicadas en artículos de diarios, revistas de arte y videos y, en algunos casos, a comunicaciones personales con el artista.

Artista: Gracia Cutuli, Argentina

Gracia Cutuli es reconocida en la historia del textil por haber unido las tradiciones europeas y las americanas; sus obras reflejan la toma de conciencia de nuestra personalidad multiétnica transportada al textil. Pertenece a la primera generación que rompe con el denominado tapiz clásico; experimentó y desarrolló nuevas posibilidades de la trama y la urdiembre, buscando texturas para darle un nuevo lenguaje a sus obras. Ella, como otros artistas textiles argentinos, hizo converger en sus obras la tradición del textil andino y la del textil europeo ligado a las vanguardias históricas del siglo xx.



Imagen 1 – Primera línea superior de la imagen, vemos las obras de Gracia Cutuli: Amk'ó; Lenguajes Entrelazados; y Musée de la tapicería contemporánea. Segunda línea de la imagen, de izquierda a derecha: Tejidos original AÓNIK'ENK (Caviglia, 2002); Guardas Andinas (Carlson, 2010, p. 10); Chakana, tomada de <https://www.eluniverso.com/noticias/2017/04/19/nota/6143263/chakana-puente-mundo-humano-cosmos/>

Artista: Erika Ewel, Santa Cruz de las Sierras, Bolivia

Dice la artista:

En ocasiones está presente en mi obra la representación de lo femenino con carácter religioso, basada en un imaginario que proviene de las obras maestras del arte europeo y del arte colonial andino como referencias de la historia de la pintura en Bolivia, por medio de la apropiación como discurso se conceptualizó estas obras maestras cuya belleza sublimada incomoda. Todos estos elementos mencionados son parte de mi memoria histórica. El uso del ornamento es un referente constante a las imágenes con las crecí, a las fachadas en piedra de las iglesias barrocas, a los azulejos españoles, al patrón de los textiles de las vestimentas y

tapices. Incorporo textos: a la manera de los científicos en las bitácoras del siglo XIX, describo los elementos visuales, resignificando y cuestionando su significado.

Artista: Eva Soban, San Pablo, Brasil

La paulista Eva Soban es una diseñadora que pronto definió su gusto por las tramas y la urdiembre con tapices artísticos. En la década de 1970, con sus colgaduras tridimensionales, Eva se acercó a la Nueva Tapicería, un revolucionario movimiento internacional, de notable presencia entre muchos otros artistas del tapiz artístico brasileño.



a



b

Imagen 2 – a- Obra de Erika Ewel; Título: *Somos islas*, 2017. Bordado a mano y a máquina. Hilo, hilo mechilla, algodón, óleo sobre lienzo, 180 x 100 cm. b- Obra de Eva Soban; Título: *Mitos vacíos*. Macramé y crochet. Hilos y fibras diversas, 300 x 300 cm

Artista: Eliana Simonetti, Santiago de Chile, Chile

Desde siempre ha utilizado técnicas y materiales poco convencionales, provenientes de la industria, de la construcción, de la naturaleza, que dialogan al interior de sus obras.

La artista declaró en una entrevista que la idea de la utilización del calor en sus obras surgió después de haber experimentado la destrucción de su propiedad y el entorno boscoso por un incendio.

Artista: Olga de Amaral, Colombia

Es una reconocida artista textil que utiliza una técnica que incorpora fibras, pintura, yeso y metales preciosos. El uso del oro por Amaral está inspirado en las historias entrelazadas de la cultura prehispánica con el arte colonial. Ella es una importante figura en el desarrollo de la abstracción de posguerra en Latinoamérica. Sus obras “sin bastidor” usan materiales poco convencionales y adquieren mayor importancia histórica con el paso del tiempo.

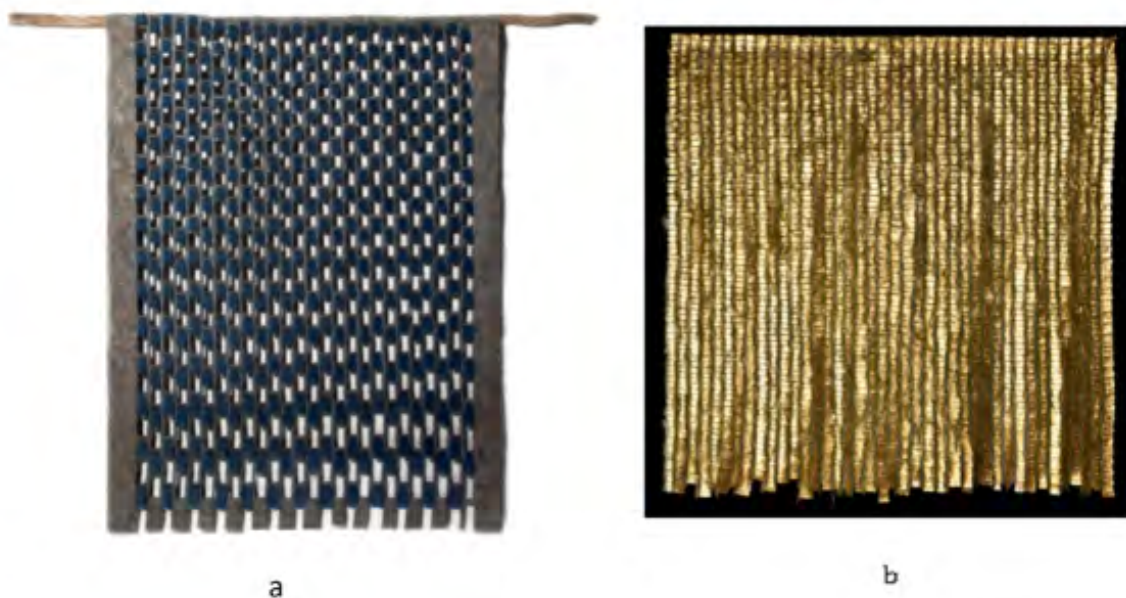


Imagen 3 – a- Obra de Eliana Simonetti, *Entramado/Frameword*, 2015. Calor aplicado con cautin sobre cuero sintético. Cuero sintético o eco cuero, silicona. 132 130 cm b- Obra de Eva Soban, *Alquimia 99*, 2007

Artista: Silvia Piza-Tandlich, Costa Rica

Las técnicas utilizadas en sus obras son tradicionales, hechas a mano con materiales orgánicos y sintéticos, y aplicaciones de muestras indígenas de tejido en telar de cintura.

Piza-Tandlich explica que el concepto de la obra parte de su interés, en los últimos veinte años, de concentrarse en la preservación de destrezas estrictamente realizadas con las manos, usadas de manera contemporánea.

“Recurso a los textiles como base para crear comunidad, mientras hago consciencia acerca de la emergencia climática”, agregó.

Artista: Manuel Mendive, La Habana, Cuba

Realizó estudios en el Departamento de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias de Cuba e Historia del Arte, en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (AIAP).

Israel Castellanos (crítico de arte cubano) dice sobre Mendive: “Es un creador de un universo y un estilo muy personal, habitados por Orishas, deidades fundidas con la naturaleza e iluminadas por una pródiga imaginación”.

Los Orishas, para la cultura yoruba, son seres sobrenaturales considerados como deidades en su religión, y existen para ayudar a los humanos a alcanzar el objetivo de la autorrealización.



a

b

Imagen 4 – a- Obra de Silvia Piza-Tandlich, *Ave de América*, 2017. Aplique, bordado, macramé, couché, acolchado y croché. Tela, lana y abalorios, 270 150 cm b- Obra de Manuel Mendive, *Río de amor*

Artista: Sylvia Denburg, Guatemala

La artista declara que para sus obras utiliza imágenes populares y comunes que se repiten a través de la historia y que de alguna manera simbolizan cada una de las ciudades en las cuales ha vivido. Cada pieza tiene colores muy contrastantes y el continuo uso de la indumentaria indígena como color y textura es lo que la conecta con su país natal.

Artista: Carmen Tejada, México

Carmen Tejada es una diseñadora de textiles oriunda de Torreón, Coahuila. En sus obras podemos ver una influencia dominante por parte del antiguo arte que se llevaba a cabo por parte de las tribus indígenas nómadas que habitaron el norte del país, como los iritilas o los kikapues. Entre los materiales que componen su obra, se encuentra el henequén y el algodón, los cuales predominan o predominaron en la región lagunera desde la antigüedad hasta a mediados del siglo xx.

Artista: Constantino Laura Taboada, Ayacucho, Perú

Actualmente es uno de los artistas textiles contemporáneos más reconocidos en América Latina y su trayectoria incluye prestigiosas bienales y exposiciones textiles en todo el mundo. Aprendió de su padre, Miguel Laura Pacheco, las técnicas del tejido ayacuchano y, con una visión más contemporánea, el artista emplea las materias primas como el algodón, la lana de ovino y alpaca y el manejo del color, reinterpretando los motivos tradicionales.

Laura Taboada se nutre de muchas fuentes de inspiración, como la cultura Chavín, que es expresiva y totémica; la cultura Paracas, que es colorida y fuerte; la cultura Nazca y la cultura Wari, por sus formas geométricas; y la cultura Chancay, por su sobriedad y espíritu lineal. Todos los simbolismos, abstracciones y estilizaciones, que se encuentran en todas estas culturas preincaicas, han influido en su creatividad y estilo propio.

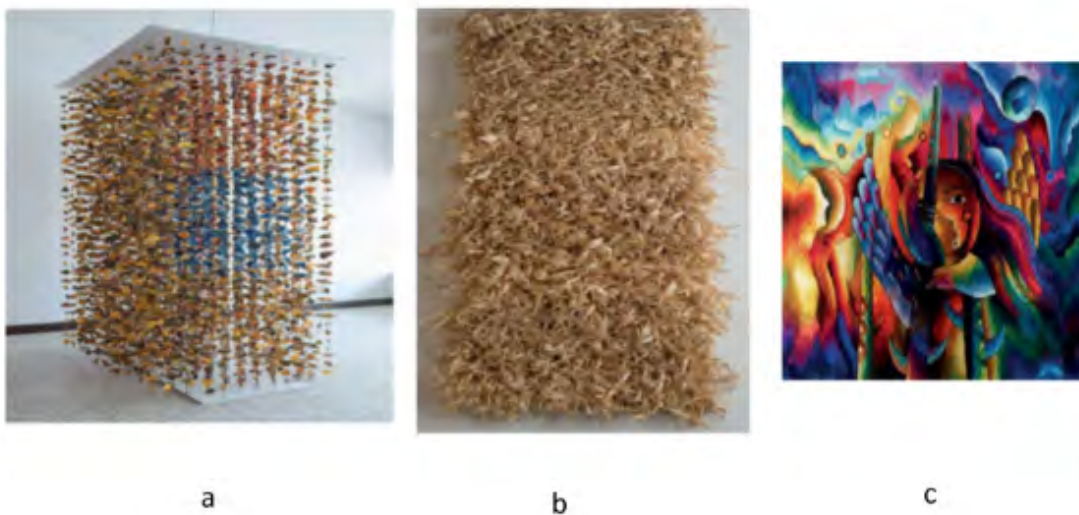


Imagen 5 – a- Obra de Sylvia Denburg, *Tierra fértil*, 2017. Mosaico patchwork. Traje típico indígena reciclado, saco reciclado. 240 100 80 cm b- Obra de Carmen Tejada, *Sin maíz no hay país*, 2017. Alto lizo. Hoja de maíz y carrizo, 50 150 cm c- Obra de Constantino Laura Taboada, *Noche de luna enamorada (historia de mi niñez)*. Tejido plano con relieve. Algodón, lana de oveja, alpamix, dralón, bucle; 116 140 cm

Artista: María Teresa Pagola, Uruguay

Pagola declara que su obra es una reivindicación de lo femenino; se inspira en obras de otros artistas reconocidos, que en sus formas pictóricas resaltan el busto, el vientre y las manos, entre otras partes corporales, evocando lo maternal.

- Utiliza materiales reciclados textiles y una variedad de otros elementos, montados sobre papel prensado, con una técnica personal de la artista.
- Entre los textiles utilizados, hay prendas, retazos y objetos de materiales varios, entre ellos abanicos y pequeñas piezas de oro; todos esos elementos pertenecieron a su madre y a su abuela.

Artista: Numba Miranda, Venezuela

Las técnicas más usadas para el tejido de hamacas y chinchorros son la malla, la cadeneta o tripa y la caireles.

Entre las comunidades indígenas de Venezuela las hamacas y los chinchorros siguen siendo parte indispensable del ajuar doméstico, lo cual no excluye su fabricación para la venta. Antiguamente, las hamacas eran utilizadas para transportar en hombros a los caciques, uso que les confería un carácter especial. Además, eran un elemento importante en la celebración de ritos de iniciación de la pubertad y en otras ceremonias. Durante la época colonial, y por su funcionalidad, estos tejidos también se usaron para el transporte de enfermos y heridos.

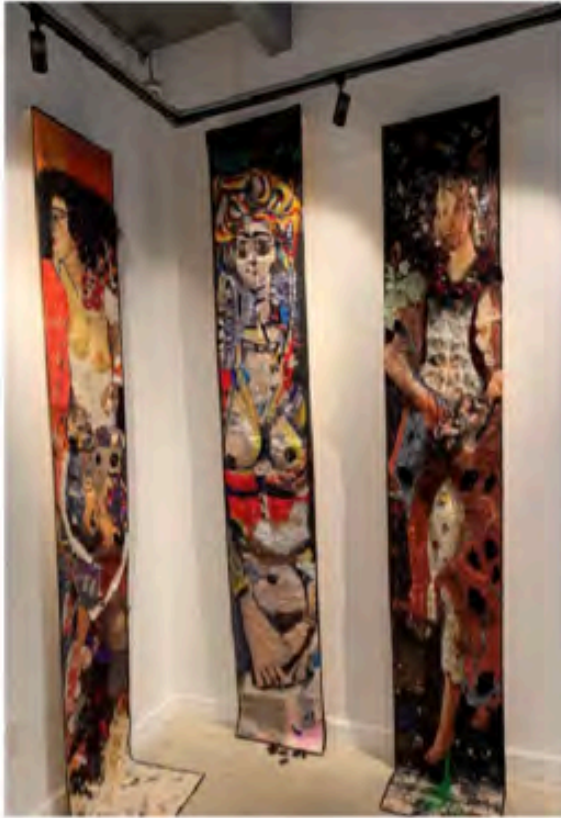


Imagen 4 – a- Obra de María Teresa Pagola, *Te damos la vida: Reivindicación de lo femenino*, tomando obras de artistas reconocidos que en sus formas pictóricas resaltan el busto, el vientre y las manos, entre otras partes corporales, evocando lo maternal b- Obra de Numba Miranda, *Aires caribeños*. Mixta. Tela y malla metálica, 200 130 cm

Análisis de obras

Los saberes sobre las técnicas de producción de los textiles han sido conservados en el seno de las familias y ellas, a su vez, dentro de una comunidad que posee una estética y una narrativa propia. Esas artes se han transmitido de una generación a otra durante siglos; y, en esa transmisión de saberes a través del tiempo, se produjeron mutaciones, algunas casi imperceptibles y otras, como en las obras textiles contemporáneas, dieron lugar a una

narrativa disruptiva dentro del orden tradicional, donde se conjugan no solo la memoria y la identidad, sino, también, procesos simbólicos de diversas realidades sociales.

Podemos tomar como ejemplo en las obras de Gracia Cutuli (Imagen 1) donde la artista reproduce la iconografía y las técnicas de tejido de pueblos originarios patagónicos y andinos, pero, a su vez, introduce cambios, agregando símbolos ajenos a esas culturas (como palabras en inglés y figuras geométricas), complejizándolas y dando lugar a otras lecturas.

En el caso de la boliviana Erika Ewel y la brasileña Eva Soban (Imagen 2), prima la utilización de hilos y fibras naturales. Ewel incorpora en su obra textos bordados, que aluden a problemáticas actuales de las mujeres, resignificando esa labor que tradicionalmente se asocia a lo femenino y, así, logra dirigir la atención del espectador ya no a la forma, sino al mensaje.

Por su lado, los tejidos de Soban, con formas orgánicas tridimensionales, llevan un título muy sugestivo, *Mitos vacíos*. A través de la historia de los pueblos, el mito ha sido, fundamentalmente, un sistema de comunicación, una manera de significar que cumple una función social que remite a acontecimientos pasados (Lévi-Strauss, 1987), pero Soban parece interpelar al espectador sobre cuáles serán esos nuevos significantes con los que llenamos ese vacío.

En la Imagen 3, vemos las obras de Eliana Simonetti y Eva Soban, ambas artistas tejen con la técnica tradicional de la trama y la urdiembre, pero utilizando materiales industriales. En el caso de Simonetti, la artista ha manifestado su preocupación por el medioambiente, donde las hebras de cuero sintético quemado dentro de su tejido funcionan como metáforas de una realidad que la alarma. Por su parte, la artista colombiana Soban teje con material sintético dorado, un color que tiene connotaciones muy particulares, tanto de la riqueza mineral de ese territorio, que dio lugar a una explotación del recurso y de los pueblos que lo

habitaban, como también, de lo mítico religioso de los pueblos autóctonos y el cristianismo que se estableció a partir de la llegada de los europeos.

En la Imagen 4 presentamos las obras de la costarricense Silvia Piza-Tandlich y el artista cubano Manuel Mendives. Piza-Tandlich borda a mano con materiales orgánicos y sintéticos representando imágenes muy esquemáticas de aves y personas; según sus declaraciones, con sus trabajos intenta crear conciencia sobre la emergencia climática del planeta. Por su lado, Mendives, artista que descende de africanos que fueron víctimas del tráfico de esclavos, reivindica la religión de sus ancestros, representando deidades de la cultura Yoruba, llamadas Orishas.

En la Imagen 5 podemos apreciar las obras de la guatemalteca Sylvia Denburg, la mexicana Carmen Tejada y el peruano Constantino Laura Taboada. Denburg crea un móvil aéreo con hilos cosidos como tramas y recortes de telas que son la urdiembre, que van creando una imagen pixelada como metáfora del telar. Las telas que utiliza son trozos de trajes típicos de las diferentes etnias que habitan Guatemala, integrándolas en una idílica convivencia.

La obra de Tejada (Imagen 5) es el resultado de tejer en un telar con hojas de maíz y carrizo, dos insumos fundamentales para las culturas ancestrales mexicanas. El título de su obra, *Sin maíz no hay país*, hace referencia a la problemática actual por la que atraviesa su país debido al bajo rendimiento del cultivo de maíz, atribuido a los efectos del cambio climático y aumento de temperatura global.

Laura Taboada viene de una familia de tejedores peruanos, aprendió de su padre las técnicas del tejido ayacuchano y, con una visión más contemporánea, el artista emplea las materias primas como el algodón, la lana de ovino y alpaca y el manejo del color, reinterpretando los simbolismos, abstracciones y estilizaciones que se encuentran en todas estas culturas preincaicas (Imagen 5).

En la Imagen 6, vemos las obras de la artista uruguaya María Teresa Pagola y la venezolana Numba Miranda. En su obra *Te damos la vida*, Pagola reivindica lo femenino, reinterpretando obras de artistas reconocidos, en las que resalta el busto, el vientre y las manos, entre otras partes corporales, evocando lo maternal. Utiliza materiales reciclados textiles y una variedad de otros elementos heredados de las mujeres de su familia, todos ellos montados sobre papel que prensa con una técnica personal.

Y, por último, vemos la obra de Miranda (Imagen 6), tejida con telas y metal, utilizando las técnicas tradicionales de las comunidades indígenas de Venezuela, que son la malla y la cadeneta o tripa. Antiguamente, con esos tejidos se confeccionaban las hamacas y los chinchorros, que eran un elemento importante en la celebración de diversas ceremonias.

CONCLUSIONES

En este trabajo nos hemos focalizado en un abordaje semiótico sobre la producción de artistas textiles contemporáneos de Latinoamérica, centrándonos en los rasgos sincréticos reflejados no solo en los materiales y técnicas de ejecución, sino también en los soportes ideológicos y filosóficos de los artistas. Si bien las obras aquí analizadas son algunas pocas de todas las que han participado en las Bienales WTA de Arte Textil Contemporáneo, estimamos que nuestro trabajo es un aporte importante dentro de esta área de investigación, debido a la escasez de publicaciones similares.

Consideramos que la incorporación del Textil dentro del circuito profesional del Arte ha permitido dar visibilidad a problemáticas de diversos colectivos sociales que antes estaban subsumidos a las producciones locales. Hemos podido apreciar que la hibridación se encuentra presente no solo en la utilización de técnicas tradicionales que abordan temas de actualidad como cuestiones de género, medioambiente, discriminación y situaciones

políticas violentas, sino también, en el caso inverso, donde el artista recurre a técnicas de origen foráneo, pero utilizando como materia prima elementos de su entorno, generando un metalenguaje reflexivo sobre temáticas locales.

Esperamos poder seguir avanzando en esta línea de investigación y, en un futuro, poder ampliar la información disponible sobre estos rasgos tan significativos y característicos de nuestro Arte Textil contemporáneo.

Referencias bibliográficas

Agencia Andina. (26 de julio de 2022). Ayacuchano Constantino Laura Taboada es el nuevo Amauta de la Artesanía Peruana. <https://andina.pe/agencia/noticia-ayacuchano-constantino-laura-taboada-es-nuevo-amauta-de-artesania-peruana-903187.aspx>

Bate, G. y Rudman, D. (11 de septiembre de 2023). Entrevistas de artista de fibra semanal. Artista: Máximo Laura, de Lima, Perú. http://www.worldofthreadsfestival.com/artist_interviews/083_maximo_laura_12.html.

Caviglia, S. E. (2002). El arte de las mujeres Aónik'enk y Gününa Küna-Kay Guaj'enk o Kay Gütrruj (Las capas pintadas). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXVII* 27, 41-70.

Cutuli, G. (5 de septiembre de 2023). Gracia Cutuli. www.graciacutuli.com

De Amaral, O. (06 de septiembre de 2023). Latin American Masters. <https://www.latinamericanmasters.com/es/artistas/olga-de-amaral>

Denburg, S. (10 de septiembre de 2023). *Territorios personales*. <https://www.soldelrio.com/territorios-personales-sylvia-d>

Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica*. Lumen.

Ewel, E. (06 de septiembre de 2023). erika ewel. <https://erikaewel.com/info-bio/>

Fernández Gonzáles, A. B. (14 de junio de 2023). Artista Piza Tandlich va engalanada a trienal textil en Letonia. <https://semanariouniversidad.com/impreso/artista-silvia-piza-tandlich-va-engalanada-a-trienal-textil-en-letonia>

García de Ceretto, J. y Giacobbe, M. S. (2014) *Nuevos desafíos e investigación. Teorías, métodos, técnicas e instrumentos*. Homo Sapiens.

García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

Gibbs, C. M. (1912). *Textiles para el hogar*. Boston, Whitcomb y Barrow Colección.

Kazuyasu O. (s/f). Las tejedoras de los Altos de Chiapas. Cultura “dura” y cultura “suave”. *Desarrollo de los textiles mayas*. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/desarrollo-de-los-textiles-mayas>

Lévi-Strauss, C. (1987). *Mito y significado*. Alianza.

Masó Torres, J. (30 de diciembre de 2022). Mendeive a los cubanos: “Que los orishas nos ayuden a tener salud, fuerza, paciencia y tranquilidad”. <https://oncubanews.com/cultura/artes-visuales/mendeive-a-los-cubanos-que-los-orishas-nos-ayuden-a-tener-salud-fuerza-paciencia-y-tranquilidad/>

Ochiai, K. (1997). Las tejedoras de los Altos de Chiapas. *Arqueología Mexicana*, 28, 60-67.

Pagola, M. T. (2023). Entrevista personal. 25 de septiembre.

Rojas Brítez, G. (13 de junio de 2012). Los pueblos guaraníes en Paraguay: una aproximación socio-histórica a los efectos del desarrollo dependiente. https://biblioteca.clacso.edu.ar/Paraguay/ceepg/20170404052226/pdf_1026.pdf

Sánchez Viveros, O. J. y González Rodríguez, G. (27 de marzo de 2015). Carmen Tejada...
Arte Textil Mexicano. <https://osvaldojsv.wordpress.com/2015/03/27/carmen-tejada-arte-textil-mexicano/>

Tavera de Téllez, G. (1994). Tejidos precolombinos, inicio de la actividad femenina.
Universidad de los Andes. *Historia Crítica*, 1(9), 7-12.

Tondopó, B. (10 de septiembre de 2023). La Religión Yoruba.
<http://pueaa.unam.mx/multimedia/religion-yoruba>

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

Hacer/producir las prácticas: dirección teatral, puesta en escena e investigación en artes

Marcelo Velázquez (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Aún hoy, en la producción escénica contemporánea, existe una escisión, por un lado, entre el estudio, la reflexión y la producción teórica, que correspondería a los estudiosos del arte teatral, los críticos, los académicos e intelectuales y, por el otro, la práctica teatral, en manos de actores, directores y equipos técnicos-artísticos. En este trabajo se propone una instancia superadora, que dará cuenta de la relación dialéctica entre teoría y praxis para una transformación de las formas artísticas y, particularmente, de la búsqueda de nuevas formas en el arte teatral. Se plantean dos líneas de abordaje, inseparables e interdependientes. La primera, en relación con el estudio del texto dramático desde la perspectiva de la semiótica del texto espectáculo, y la segunda, en relación con la productividad escénica en el campo de la puesta en escena contemporánea y del desarrollo de una poética directorial de relectura y reformulación de textos de autor.

Palabras clave: Dirección escénica; Poética directorial; Sociosemiótica del teatro; Ideología estética.

El trabajo parte de una pregunta muy abarcadora acerca de una práctica artística: ¿qué hace un/a director/a teatral? Un hacer que es, fundamentalmente, un proceso, y que queda relegado en los estudios teatrales en favor de un resultado: la puesta en escena del espectáculo. Me interesa adentrarme en ese proceso que se desarrolla en el tiempo, de trabajo inmaterial, no registrado por los/las hacedores/ras y que se constituye en una zona privilegiada de toma de decisiones artísticas y de posicionamientos estéticos e ideológicos. También, es cierto que este momento resiste todo intento de ser sistematizado, pues es justamente un lugar de indeterminación que solo es posible por la decisión creativa de quien ocupa el rol de la dirección teatral.

La biblioteca sobre el tema específico de la dirección teatral y de la puesta en escena se refiere, en su gran mayoría, por un lado, a cuestiones procedimentales, a un paso a paso (a la manera de manuales) que el/la director/a realizan para arribar al estreno de un espectáculo teatral y, por el otro, a hitos y protagonistas de la historia de la dirección teatral y del surgimiento del rol de la dirección en el siglo XIX —muy reciente en relación con la extensa historia del teatro occidental— y su consolidación como creador en el siglo XX.

Luego de la pregunta inicial acerca del hacer del director de la directora teatral, quiero avanzar hacia una pregunta más específica que es la que guía mi tema de investigación: **¿cómo los posicionamientos estéticos-ideológicos en la práctica de la dirección teatral contemporánea contribuyen a la configuración de una poética directorial?** Y, a partir de esta pregunta, derivó la propuesta de mi proyecto de tesis de Doctorado: *La configuración de una poética directorial en el proceso creativo de la dirección teatral y de la puesta en escena. Ideología y estética en el teatro de Rubén Szuchmacher.*

Si bien en el sistema teatral de la Ciudad de Buenos Aires conviven diversas modalidades de la práctica de la dirección teatral y de la puesta en escena, basadas en otras tradiciones teatrales (no textuales, creaciones colectivas, obras performáticas, etc.), mi enfoque estará puesto en el trabajo de puesta en escena sobre materiales textuales. Por ello, me propongo

estudiar la producción teatral del director argentino Rubén Szuchmacher, uno de los representantes más significativos en la actualidad de esta tradición de la dirección teatral y de la puesta en escena sobre textos de la dramaturgia argentina y universal.

El concepto de ideología tiene una larga historia, y es complejo y polémico para abordarlo. Pero mi interés es centrarme en el cruce con la estética para poder pensar los posicionamientos estéticos-ideológicos de la dirección escénica. El libro *La estética como ideología* (1990), de Terry Eagleton, me resulta muy esclarecedor para pensar ese cruce, ya que el autor propone el concepto de “artefacto estético” que, en la modernidad, no puede desligarse de lo ideológico.

La construcción de la noción moderna de artefacto estético no se puede por tanto desligar de la construcción de las formas ideológicas dominantes de la sociedad de clases moderna, así como, en realidad, de toda una nueva forma de subjetividad humana apropiada a ese orden social. [...] Mi tesis, sin embargo, es que lo estético, entendido en cierto modo, también proporciona un poderoso e inusual desafío y una alternativa a estas formas ideológicas dominantes, razón por la cual se revela como un fenómeno eminentemente contradictorio (Eagleton, 1990, pp. 53-54).

La propuesta, en este punto, es que la ideología sea concebida como aquello que opera en el plano de la interpretación de textos de cualquier tipo, producidos y distribuidos socialmente. No reside en los propios textos ni está explícita para sus usuarios y difusores, sino que para ser captada exige un esfuerzo que conjuga el rigor analítico y la reflexión crítica. Se puede así definir la ideología como “un conjunto de esquemas de interpretación que operan en un segundo plano en los procesos de comunicación, imponiendo formas de percepción y de concepción del mundo que son relevantes para la distribución de poder y de prestigio en la sociedad” (Cohn, 2008, p. 138).

Metodológicamente, propongo un abordaje desde la sociosemiótica del teatro (una semiótica en contexto), como modo interdisciplinario de estudiar/pensar el texto-espectáculo.

Pienso una semiótica que, al decir de Jenaro Talens (1999),

[...] ha dejado de ser entendida como una “ciencia de los signos” para pasar a funcionar como disciplina crítica de la comunicación, de sus estructuras, de los lenguajes que en aquella quedan implicados. Una semiótica no de los significados sino de la operación de significar. No hay ciencia humana (y la semiótica no es una excepción) que no comprometa a quien la practica, obligándole a situarse en una determinada zona del saber y a elegir opciones culturales que luego incidirán en todo el proceso de investigación.

Así, el pasaje de un sistema de significación (el texto dramático) a otro (la puesta en escena) solo es posible por la decisión creativa del Sujeto que permite la concretización del texto escrito por el autor como un primer sistema (significante), en una contingencia que configuraría un segundo texto como puesta en escena (otro sistema signifiante, por demás complejo).

La propuesta es confeccionar un marco teórico con perspectiva interdisciplinaria que permita vincular la teoría teatral, la estética y la filosofía.

La investigación teórica sobre el teatro partirá de la distinción establecida por la semiótica del teatro entre texto dramático y espectáculo. Así, los principales investigadores teatrales: Tadeusz Kowsan, André Helbo, Gianfranco Bettetini, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Fernando de Toro, Marcos de Marinis, Erika Fischer-Lichte, entre otros, han destacado la importancia del análisis de la dramaturgia como la articulación entre producción y recepción. De esta base conceptual —muy prolífica— se tomarán aquellas formulaciones que refieran a la función del director/a escénico/a y a la tarea de la dirección teatral como práctica signifiante para la construcción de un objeto estético que es la puesta en escena.

Otras disciplinas me ayudarán a la indagación en los procesos creativos de la dirección escénica: se tendrá en cuenta la reflexión epistemológica que la deconstrucción y el psicoanálisis produjeron en el interior de los estudios del lenguaje como la noción de “productividad” acuñada por Kristeva, el pensamiento de Laclau *et al.* (1996) desde la sociología, las propuestas de Badiou y Rancière desde la filosofía, el estudio sobre la ideología de Zizek y sobre estética e ideología de Terry Eagleton (1990). Desde este abordaje interdisciplinario, se podrán formular, en el ámbito de la práctica teatral y, específicamente, de la dirección escénica, algunas preguntas y problemas “sobre la posibilidad de clasificar lo que todavía no se ha dado, aquello que *es* en el mismo momento en el que aparece, y que permite la instauración de un nuevo sentido” (Torlucci y Volnovich, 1999).

Desde una perspectiva sociológica, Ernesto Laclau replantea el estatuto epistemológico de la noción de estructura (y pienso la puesta en escena como una estructura) y el rol que en ella juega la categoría del sujeto, a partir de sus reflexiones sobre la deconstrucción derridiana, donde la lógica de toda estructura supone la dislocación como efecto de la *indecidibilidad* constitutiva de todo sistema. Para Laclau *et al.*, “desconstuir la estructura es lo mismo que mostrar su indecidibilidad, la distancia entre la pluralidad de ordenamientos que eran posibles a partir de ella y el ordenamiento real que finalmente prevaleció” (1996). En el caso del teatro, entiendo el texto dramático como un sistema semiótico dislocado y de límites permeables y “la puesta en escena como la nueva contingencia que, a su vez, a modo de una semiosis infinita (Peirce, 1935), establecería otro sistema semiótico dislocado” (Torlucci y Volnovich, 1999). Se plantea así una dialéctica en el proceso de puesta en escena, entre la instancia crítica del que deconstruye la sistematicidad del sistema y la instancia del director como el momento de decisión que permite la creación de un nuevo sistema (la puesta en escena).

Mi posicionamiento discursivo es el de artista-investigador o “investigartista” (Aschieri, 2018), ya que, desde mi campo específico de trabajo artístico y académico en la dirección

teatral, me abocaré a estudiar el trabajo creativo del director argentino Rubén Szuchmacher, lo que redundará en pensar, también, hacia el interior de mi propia práctica profesional. Al decir de Aschieri:

La necesidad de reconocer la “experiencia sensocorporreflexiva” como parte de los procesos de producción de conocimientos. Lo “sensocorporreflexivo”, tal como lo entiendo, alude a la legitimación de una vía de conocimiento que parte desde el cuerpo en movimiento. En el caso de los que somos artistas de las artes escénicas e investigadores académicos, este conocimiento tiene relevancia, aunque pocas veces es ponderado y sistematizado en las investigaciones (2018, p. 1).

Propongo en este trabajo una instancia superadora que dará cuenta de la relación dialéctica entre teoría y praxis, para repensar los modos de la práctica teatral y la producción de conocimiento artístico.

Siempre me he desenvuelto simultáneamente como estudiante, actor, docente, director de teatro e investigador. Poner el cuerpo, reflexionar, proyectar, estudiar, escribir, integrar grupos y liderar grupos son actividades naturales en mi recorrido, aunque no siempre han confluído de manera armónica. Este deambular como “anfibia” (Aschieri, 2018) en el terreno pantanoso de las artes se ha desarrollado no sin conflictos. El Doctorado en Artes de la UNA y la categoría de artista-investigador (o “investigartista”) vienen a legitimar/tranquilizar un accionar heterogéneo en mi trayectoria y, también, a ponerlo en valor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aschieri, P. (2018). *Investigartistas: Los invisibles intersticios teórico-prácticos en el arte de crear e investigar*. Área de Investigaciones en Artes Liminales. Instituto de Artes del Espectáculo, UBA.

Bettetini, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Gustavo Gili.

Cohn, G. (2008). Ideología. En Altamirano, C. (ed.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós.

Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Trotta.

Laclau, E., Rorty, R. et al. (1996). *Desconstrucción y pragmatismo*. Paidós.

Szuchmacher, R. (2105). *Lo incapturable*. Reservoir Books.

Torulucci, S. y Volnovich, Y. (1999). Para una puesta en escena transformativa: El rol del dramaturgista. *Actas del XIII Congreso Internacional de Semiótica*, Dresden, Alemania, s/n.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.4: INSCRIPCIONES ARTÍSTICAS EN LOS PROCESOS DE RECUPERACIÓN DE LA CULTURA DEMOCRÁTICA

Género y controversias: tres casos para un estudio comparado en el arte contemporáneo (1989-2021)

Danila Desirée Nieto (Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN: Esta ponencia propone el estudio comparativo de obras y controversias vinculadas a los debates sobre género entre 1989 y 2021. El corpus se compone por las siguientes piezas: Xiao Lu, *Dialogue*, 1989; Pussy Riot, *Punk Prayer*, 2012, y Fátima Pecci Carou, *Banderas y banderines: Evita*, 2021. Estas obras abordan las tensiones entre el arte, las perspectivas de género y sus contextos entre 1989 y el presente, entre la expansión de la globalización neoliberal, la emergencia de las derechas alternativas, el apogeo de Internet y

el advenimiento del arte contemporáneo. Cada una de ellas involucra una controversia que, a su vez, supone una estructura triádica: se establecen entre dos partes ante una escena pública (Lemieux, 2007). Los ataques en las redes a la obra de Fátima Pecci Carou exponen, por su parte, el accionar *on-line* de las derechas alternativas. Internet amplifica y visibiliza su alcance: “Tecnoceno” es el término que caracteriza el poder y el efecto de las redes (Costa, 2021). Los casos seleccionados evidencian cómo la censura, la prisión o el escarnio se plantean como formas de aleccionamiento, en la escena pública, a expresiones del arte contemporáneo. Las obras propuestas discuten, desde el feminismo, problemáticas históricas de sus contextos específicos y permiten visibilizar vínculos entre las reacciones provocadas en un escenario internacional.

Palabras clave: Arte contemporáneo; Controversias; Género; Historia comparada.

Introducción

El 5 de febrero de 1989, en la apertura de la exposición “China/Avant-Garde”, en el Museo Nacional de Arte de China en Pekín, Xiao Lu presentó *Dialogue* (1989), una instalación con dos cabinas telefónicas, con la imagen de una mujer y de un hombre. Entre ellas, un teléfono descolgado y un espejo de fondo. En la inauguración, la artista disparó dos tiros contra el espejo en referencia a las repetidas violaciones de un amigo de su familia. El teléfono y la acción referían a la sensación de no poder comunicar el tema. La obra expresaba una problemática de largo alcance: la resistencia social y femenina contra el sistema de poder patriarcal chino (Lu, 2010). La exposición, que buscaba la presentación del arte contemporáneo de China en el contexto de las reformas económicas promovidas por Deng Xiaoping, fue intervenida por la policía y clausurada.

El 21 de febrero de 2012, cinco miembros del grupo de activistas rusas Pussy Riot realizaron y grabaron en video la acción performática *Punk Prayer* en la catedral de Cristo Salvador de Moscú. Al mes siguiente Nadezhda Tolokónnikova y María Aliójjina, integrantes fundadoras y participantes del acto citado, fueron enviadas a prisión por casi dos años. En su *performance* las artistas no solo cuestionaban el rol histórico de la Iglesia ortodoxa en la penalización y discriminación de los cuerpos de mujeres y disidencias en Rusia, sino también el estrecho vínculo que generó el presidente Vladimir Putin con esta institución. Su encarcelamiento, correlato de políticas y discursos misóginos y homofóbicos, expresó la voluntad de regular las sexualidades y diversidades. En el contexto actual de la guerra que inicia la invasión de Rusia a Ucrania, las integrantes de Pussy Riot han salido en forma clandestina de Rusia y exponen en Europa y Estados Unidos, continuando su oposición a Putin.

El 18 de marzo de 2021 se inauguró la muestra de la artista argentina Fátima Pecci Carou *Banderas y Banderines: Evita*, en el Museo Evita. Esta exposición partía de una zona de contacto entre Evita y Japón, cuando este país le obsequió a la primera dama un kimono ceremonial. La muestra exhibía una serie de pinturas de Pecci Carou, sobre diferentes soportes, en la que se replicaba el estilo del manga japonés, con el fin de realizar un recorrido histórico contemporáneo sobre la vida de Eva Duarte de Perón. A partir de esta situación, la artista experimentó un fuerte ataque del *youtuber* libertario “Tipito Enojado”, que comenzó con la difusión, el 18 de junio de 2021, de su video *¿Feminista estafa un museo nacional?*¹⁰⁹, en el que la acusaba de copiar obras preexistentes. El video detonó la acción de *trolls* que acosaban a la artista en todas sus redes sociales. El hostigamiento insistía en el feminismo de la artista y en el tema de la exposición. Los ataques no partían de los lenguajes específicos del arte contemporáneo, sino del sentido común.

En esta ponencia se analizarán estos casos, que indagan en problemáticas de género a partir de una metodología comparativa. Cada uno de ellos revela inscripciones específicas, pero

¹⁰⁹ En línea: <https://youtu.be/dFr2XbeP7Lc> (consulta: 18 de noviembre de 2023)

devela campos de simultaneidades. Ante el avance de las *alt rights* y del fanatismo y el odio a los reclamos de las mujeres, de las disidencias y del feminismo en general, el arte se posiciona como un laboratorio que cuestiona los cimientos patriarcales de la sociedad. Algunas prácticas artísticas, como las analizadas aquí, vinculan sus creaciones temáticas de la lucha feminista junto con cuestionamientos políticos. Entonces, ante sus acciones, se producen reacciones y controversias que desatan actos represivos en diferentes niveles. Regímenes autoritarios, como el de Vladimir Putin, y expresiones de extrema derecha, como las de los grupos libertarios en Argentina, atacan y buscan censurar estas prácticas, haciendo de la prisión y el escarnio formas de aleccionamiento en la escena pública. Aún más, sostenemos que por su visibilidad —el ataque en las redes o la prisión— utilizan las obras de arte (sean pinturas o *performances* en el espacio público) como ejemplos que les permiten construir sus posiciones.

ANTECEDENTES

Desde el siglo XIX las controversias han intervenido en la construcción de los relatos de la historia del arte (Heinich, 2005). Analizados desde la epistemología y la sociología (Lemieux, 2007), los procesos de disputa son tratados como acciones colectivas que conducen a transformaciones sociales que cuestionan las relaciones de poder. Las controversias en el arte argentino han considerado la inscripción del escándalo y la censura en términos de género y sexualidad (Malosetti Costa, 2009; Plante, 2017), y de política/religión (Giunta, 2008). Las perspectivas de género abarcan diversas categorías e interpretaciones que permiten analizar las relaciones de poder que atraviesan la realidad social, política y cultural en torno a las construcciones históricas sobre el género (Everardo, 2010).

Por otro lado, las perspectivas comparativas proveen de una tradición historiográfica que permite la construcción de objetos transnacionales cuyos problemas no se agotan únicamente en las temáticas locales (Bloch, 1999; Gorelik, 2004; Devoto, 2004). En los

estudios de historia del arte en América Latina, estas representan un área novedosa que considera relaciones entre países limítrofes que definen regiones (García, 2011; Rosa y Novoa Donoso, 2017; Dolinko *et al.*, 2022) o trayectorias artísticas que se inscriben en términos continentales (Majluf, 2014). En relación con los estudios de género, es reciente la perspectiva continental para investigar la obra de las artistas mujeres en América Latina (Fajardo-Hill y Giunta, 2017). Estudios contemporáneos proponen el concepto de “horizontalidad” (Piotrowski, 2009) o de “simultaneidad” (Giunta, 2020) para indagar en casos específicos desde un abordaje comparativo que considera tanto “zonas de contacto” (Pratt, 2010) como “horizontes culturales compartidos”, entendidos como debates de época abordados desde contextos específicos (Giunta, 2020). Los estudios sobre arte, género y feminismo, tanto como las periodizaciones en torno a lo contemporáneo en el arte, constituyen el horizonte cultural compartido que permite comprender debates que son, al mismo tiempo, globales y situados y que expanden geografías al aportar nuevos mundos epistémicos (Meskimmon, 2011 y 2023; Molony y Nelson, 2017)¹¹⁰. La cátedra Historia de las Artes Visuales Siglos XX – XXI, de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, que sirve de marco y antecedente de esta ponencia, incorporó perspectivas comparativas con el arte de Asia y África, que amplían el marco canónico euro-norteamericano e introducen la noción de sur global (Dirlik, 2007).

Las controversias planteadas se relacionan con el feminismo y con los estudios de género y en el caso de Fátima Pecci Carou han alimentado los discursos de las denominadas *alt*

¹¹⁰ Horizonte cultural compartido, que también se articula desde el carácter global que adquirieron los estudios sobre la mujer a partir de las cuatro conferencias mundiales celebradas en Ciudad de México (1975), Copenhague (1980), Nairobi (1985) y Beijing (1995).

*rights*¹¹¹. Dado que las imágenes del arte contemporáneo¹¹² tienen un lugar central en dichas controversias, se propone estudiar los casos propuestos, ya que, en el vínculo que establecen entre arte contemporáneo y feminismo, sufrieron distintas acciones represivas (como intervenciones de las fuerzas policiales, judicialización del arte u hostigamiento mediático) en el contexto del neoliberalismo global. La selección se hizo con el objetivo de realizar un estudio comparado transhemisférico para ofrecer nuevos horizontes sobre la agencia y el poder de las obras con perspectiva de género en la construcción de discursos antifeministas, autoritarios y neoliberales.

DESAFÍOS DEL TECNOCENO

La confrontación con el feminismo es un gesto que reiteran las derechas alternativas. El discurso misógino de jefes de Estado como Donald Trump o Jair Bolsonaro se distribuye en la política, en las redes, y en la formación de un sentido común que encuentra en el arte (un campo específico) un área fértil para ataques públicos, un hecho que tiene una historia propia y que se funda en el poder de ciertas imágenes. Los discursos de hostigamiento, acoso y discriminación inundan diferentes aspectos de la vida cotidiana que también se manifiestan en el campo del arte. Según Saidel (2020), el neoliberalismo actual se caracteriza por un ataque continuo a los derechos humanos y a la democracia y posee

¹¹¹ Las derechas alternativas (*alt rights*) se definen como un conjunto heterogéneo de corrientes de extrema derecha situadas por fuera del conservadurismo convencional. En general se asocian al nacionalismo blanco y, en algunos casos, a posiciones antisemitas e incluso filonazis. Suelen tener un discurso anti-establishment y ser irreverentes y activas en Internet. El término comenzó a utilizarse de manera más extendida durante las campañas de Donald Trump en 2015 y 2016 (Stefanoni, 2021).

¹¹² Existen diversas posiciones sobre cuándo empezó el arte contemporáneo: la inmediata posguerra, los años sesenta, 1989 (Giunta, 2014). En esta investigación se considera esta última fecha, por proporcionar un marco que permite focalizar las problemáticas del corpus fundado en hechos políticos (la caída del muro de Berlín, el Consenso de Washington, la masacre de Tiananmén, entre otros) y hechos artísticos (la exposición “China/Avant-Garde” en el Museo Nacional de Arte de China o “Magiciens de la Terre” en el Centro Pompidou). En dicho año, a su vez, se anunció la era de la globalización neoliberal y en los noventa se produjo la irrupción de Internet en la vida cotidiana. Este último acontecimiento alteró las formas de comunicación humana, al introducir la emergencia de posiciones espectatoriales inéditas en la historia del arte, potenciadas también por el cine, la radio y la TV (Steimberg y Traversa, 1997).

elementos autoritarios inherentes a su lógica gubernamental y al sentido político ideológico que lo regula. Se apuesta a una sociedad neoliberal regida por la lógica de la competencia y del rendimiento, que instala nuevas formas de disciplinamiento a través de la precarización, la competencia y el endeudamiento. Dicho proceso se consolida con la caída de la URSS en 1991 y con el auge de la globalización neoliberal (Saidel, 2020; Sanahuja y Stefanoni, 2023). Las consecuencias del neoliberalismo (desigualdad, empobrecimiento, resentimiento, desconfianza en la democracia, etc.) han preparado el terreno para que emerjan movimientos políticos de derecha que reivindican abiertamente la xenofobia, el machismo y el supremacismo étnico (Aragoneses *et al.*, 2019).

Las derechas alternativas se oponen a la comunidad LGTBIQ+ y se posicionan desde una postura misógina en los medios de comunicación y en Internet, con un discurso incorrecto, pero atractivo para la juventud (Stefanoni, 2021). Los movimientos antifeministas de derecha fundamentan su programa y su agenda en diversos ataques, en los que difunden sus mensajes como contraposición (Cabezas, 2021). Sus enunciados, que expresan posiciones conservadoras y violentas, refuerzan los ejes de dominación moderna, colonial, eurocéntrica, racista y patriarcal (Zizek, 1999; Gruner, 2003) sobre distintas minorías y particularmente sobre las mujeres y las disidencias (Aragoneses *et al.*, 2019). El capitalismo, que Nancy Fraser (2023) denomina “caníbal”¹¹³, en su fase más agresiva, acentúa los nacionalismos, los tradicionalismos de género, los fundamentalismos religiosos y la valoración de la masculinidad autoritaria y agresiva. Montserrat Sagot Rodríguez (2017) plantea que, en este contexto, el neoliberalismo ha fomentado el resurgimiento de tradicionalismos que invocan el mantenimiento de roles tradicionales de género,

¹¹³ El capitalismo caníbal es, según Fraser (2023), el sistema al cual le debemos la crisis en la que convergen diferentes frentes: la desfinanciación, la desigualdad salvaje, el machismo imperante, el trabajo precario mal remunerado, la violencia racializada y migratoria, el daño ecológico, entre otros. En síntesis, se trata de una crisis general de la totalidad del orden social, que tiene en cuenta la “explotación de clase”, la “dominación de género” y la “opresión racial/imperial”.

construyendo una “masculinidad tóxica” que se expresa en la búsqueda de nuevas formas de dominio, control y poder sobre las mujeres y las disidencias.

Es un campo vacante el del análisis de los ataques al arte contemporáneo desde estas posturas, que evidencian un antiintelectualismo y un odio hacia toda forma cultural que no fomente una libertad de expresión basada en los agravios, la discriminación, el acoso, la desautorización y el hostigamiento de campos específicos. Esta reacción hacia las imágenes del arte contemporáneo, que se produce fundamentalmente en el ámbito de Internet, demuestra no tanto un odio hacia las obras, sino hacia las problemáticas de género que tocan. Basándose en lenguajes ideológicamente estigmatizantes, persecutorios y antifeministas, quienes amedrentan contra las acusadas atraen visitas, *likes* y reproducciones en sus distintas redes sociales.

Flavia Costa (2021) denomina esta era como la del “Tecnoceno”. Una época en la cual se ha dado una ampliación en la capacidad de acumular datos y una aceleración y complejización de los métodos de procesamiento producto de las tecnologías de captación y almacenamiento. Una red que ha logrado desarrollar un medio del que no podemos salir porque somos cada vez más dependientes de él y, que, a su vez, ha desarrollado un cúmulo de tecnologías y aplicaciones orientadas a predecir y conducir los comportamientos, las emociones y los apetitos de los cuerpos. Todos estos datos dejados por nuestros cuerpos son almacenados por diversas empresas y pueden ser comprados y vendidos, según las regulaciones de cada país. Esta vigilancia se orienta a futuro, ya que no solo se propone conocer lo que las personas hacen y por qué, sino también intervenir en sus posibles conductas, al interceptar la atención del usuario y orientarla en el sentido esperado.

En este marco integrado a nuestra cotidianeidad, diversos estudios analizan cómo el sexismo, la homo/lesbo/transfobia y el racismo de los grupos de extrema derecha son moneda frecuente en el mundo *on-line* (Arencón Beltrán *et al.*, 2023; Ging y Siapera, 2019; Baer, 2016), dadas las características propias de la red (instantaneidad, replicabilidad y

anonimato). Violencia que, en síntesis, reproduce y profundiza las desigualdades, las jerarquías, los agravios y las persecuciones existentes en el plano *off-line*.

EL TELÉFONO

El 5 de febrero de 1989, en la inauguración de “China/Avant-Garde” (exposición realizada en el Museo Nacional de Arte de China en Pekín que buscaba posicionar el arte chino contemporáneo globalmente), Xiao Lu presentó *Dialogue*, una instalación que consistía en dos cabinas telefónicas, una con la imagen de una mujer y otra con la de un hombre. Entre ellas, había un teléfono descolgado y un espejo de fondo. En la apertura, la artista disparó dos tiros contra el espejo de la instalación. Tras su acción, fue arrastrada junto con su pareja Tang Song, quien se encontraba con ella y, ante el disturbio, se autoadjudicó la autoría compartida de la obra.

Con el pasar de los años, la crítica abrió un capítulo dentro de la historiografía del arte contemporáneo chino y estableció que la obra del supuesto dúo era un comentario político y una antesala a lo que luego sería la Masacre de Tiananmén, sucedida en abril y junio de 1989. La instalación funcionaba como un recordatorio de los nuevos ideales artísticos relacionados con la exposición donde se emplazó y un reflejo del discurso artístico y social en el contexto transicional de las reformas económicas promovidas por Deng Xiaoping. Sin embargo, en 2010, con la publicación del libro *Dialogue* y con su participación en reiteradas entrevistas en los medios de comunicación, Lu revisó y aclaró públicamente el hecho y declaró que la obra era solo de su autoría. A su vez, expresó que esta había respondido a un acto personal relacionado con su ansiedad emocional y artística y que, también, había funcionado como una respuesta ante las repetidas violaciones de un amigo de su familia. El teléfono refería, para ella, a la sensación de no poder comunicar el tema a sus seres queridos cercanos (Lu, 2010).

Dicho evento, al haberse ya establecido en la genealogía del arte contemporáneo chino, obtuvo resistencia historiográfica. Esta revisión generó de inmediato una gran presión en su entorno, por lo que Xiao debió abandonar Pekín ante las denuncias que recibía por subvertir la historia del arte contemporáneo (Lu, 2010). Entre sus pares se la había considerado, la primera vez, una “heroína”, mientras que en su aclaración era vista como una “mujer vengativa”, que tenía rencor a su expareja. Su apuesta iba en contra de la historia establecida del arte de vanguardia y en contra de la sociedad patriarcal china: la artista desafió la hegemonía de la sociedad patriarcal china y buscó alterar la narrativa oficial del arte vanguardista. Según Gao Minglu (Lu, 2010), ambos casos (los disparos y la aclaración posterior) fueron formas de resistencia social y femenina contra el sistema de poder patriarcal, ya que, si bien se trató de objetivos privados, poseían un carácter de reclamo colectivo. Obras posteriores de Lu, como *Esperma* (2006) y *Boda* (2009), mostraron su continua lucha con las relaciones y los papeles convencionales de la mujer en la sociedad china.

¿QUÉ TIPO DE ARTE TIENEN PERMITIDO LAS MUJERES EN ARGENTINA?

Tras la acusación del *youtuber* libertario por su serie exhibida en la muestra *Banderas y Banderines: Evita*, en el Museo Evita, múltiples *trolls* atacaron a Fátima Pecci Carou por todas sus redes sociales, hostigándola bajo la acusación de plagio. Sin embargo, detrás de esta agresión se erigió una acusación fundamentada en el machismo y en el odio de clase, al tratarse de una mujer artista que se considera abiertamente peronista y feminista y que es admirada por la escena artística y el coleccionismo local. Por otro lado, el hecho dejó en evidencia la defensa a una noción sobre el arte y la pintura que desde antaño es considerada a partir de la idea de genio, que tiñe y limita la creación como una suerte de manifiesto contra la copia, la colaboración y el diálogo. Este concepto, junto con el presupuesto de la inspiración pura, se erige en las bases del capitalismo y del patriarcado y continúa fomentando lazos verticalistas de meritocracia.

Las obras de Fátima, de esta serie, como las de *Femininjas* y *Lo real en la fantasía*, retoman fracciones de imágenes ajenas al mundo del arte y pertenecientes al espacio del anime. Esta selección es consciente, dado que tiene como fin interpelar a las nuevas generaciones a partir de un acercamiento contracanónico a los hitos de la historia argentina y a los fundamentos naturalistas de la pintura hiperrealista. Los fragmentos que ella toma son reproducidos hasta el hartazgo en la cultura visual y en el consumo de la cultura de masas. El mundo del anime y del manga hacen uso de la reproducibilidad técnica en diversos aspectos, desde el *merchandising* (oficial y réplica) hasta la práctica del *cosplay*, donde la apropiación se propone en el mismo cuerpo del fan. Más aún, muchas imágenes son producidas y reproducidas en el mundo del *Fan Art* donde se redibujan y se transforman hasta el punto de trastocar las historias de los personajes involucrados. La operación visual de Fátima parte de esta sobreproducción y este sobreconsumo visual, para fomentar un diálogo entre diferentes influencias visuales anacrónicas en un mismo plano, pero con un sentido nuevo. En una puesta en acción semiótica, descontextualiza estos personajes en el traspaso de un lenguaje digital a uno pictórico, que inscribe otras narrativas y lecturas. Esta operación incluye un nuevo sentido que insiste en cuestionar el lugar de las mujeres y de las disidencias en la historia del arte y en la historia del país. Un mecanismo que evidencia, en última instancia, la exclusión constante de las mujeres de las categorías de artífices y genios. Una polémica que se remonta a los años setenta, cuando la historiadora del arte estadounidense Linda Nochlin se preguntó por qué no han existido grandes artistas mujeres (Nochlin, 1971). La respuesta deja en evidencia un sistema patriarcal que hasta el día de hoy continúa configurando un campo artístico excluyente para mujeres y disidencias politizadas.

La práctica de “reapropiación” o “apropiación” es moneda corriente en el campo de las artes visuales, donde nombres como Roy Lichtenstein, Marcel Duchamp o Andy Warhol hicieron uso de ella, todos sujetos masculinos que encabezan los precios en las casas de subastas y tienen obras de su autoría en los museos internacionales más prestigiosos. Hombres a los que se les ha permitido hacer uso y abuso de obras y objetos ya creados, para

su reelaboración en nuevas piezas originales. De una forma similar, las imágenes que Fátima toma de los mangas cambian de soporte para ser pintadas a mano, con nuevos detalles, contextos y sentidos. Sin embargo, echando la vista a otro lado, quienes alzaron el estandarte censor del plagio ignoraron cualquier clase de historia del arte, inclusive aquellos artistas que opinaron sobre la controversia. A diferencia de los nombres anteriores, quienes fueron todos catalogados como genios, los detractores de Fátima pusieron el grito en el cielo por su atrevimiento de pintar de forma no naturalista y canónica y, más aún, por haberlo hecho “atentando” contra la tan protegida propiedad privada.

PALABRA P

En 2011 se fundó el grupo de mujeres activistas *Pussy Riot*. Como parte fundamental de su búsqueda estaba repensar y discutir la situación política rusa, junto con el rol de la Iglesia ortodoxa como órgano represor de los cuerpos de las feminidades e identidades LGTBQ+ en Rusia. Lejos de la complacencia, sus *performances* —muchas veces luego devenidas en videos musicales— tenían como fin sacudir al público.

El 21 de febrero de 2012 cinco mujeres entraron a la catedral de Cristo Salvador con sus rostros tapados por pasamontañas y comenzaron a grabar una actuación no autorizada en la zona reservada a los patriarcas del edificio. Luego de ser expulsadas por un grupo de guardias, regresaron a trabajar en el video que se publicaría con el nombre de *Punk Prayer*. El 26 de febrero de 2012, el Estado ruso le abrió un proceso penal a Nadezhda (Nadya) Tolokonnikova y a María (Masha) Vladímirovna Aliójinina (miembros fundacionales del grupo), y en marzo de ese año fueron detenidas. Sin posibilidad de salir bajo fianza, el 30 de julio comenzó su juicio por vandalismo, odio y hostilidad religiosa, en el Tribunal de Distrito de Khamovniki, de Moscú. En el siguiente mes fueron condenadas a tres años de cárcel, de los cuales cumplieron veintiún meses de condena.

Durante el juicio, *Punk Prayer* dejó en evidencia la falta de límites constitucionales entre el Estado y la Iglesia y el rol de las tradiciones y los valores de la última para calificar la conducta civil. Tras la acusación de “gamberrismo” (*hooliganism* en inglés, equivalente a “crear disturbios”), categoría que se remonta a la época soviética, los testimonios se centraron en la blasfemia y en la falta de respeto, desde una postura “satánica” a la Iglesia ortodoxa. En 2013, mientras Nadya y Masha seguían en prisión, se aprobó una ley restrictiva que tipificaba como delito “herir los sentimientos de los creyentes religiosos” (Borenstein, 2021).

El caso de Pussy Riot no llevaba únicamente la cuota de “obscenidad” e “insultos” por las que fueron acusadas, sino que era fundamental su feminismo explícito. Eliot Borenstein (2021) remarca cómo el propio nombre del grupo fue un desafío a los valores y a las normas rusas. *Pussy Riot* es una frase en inglés que obligó a abogados, sacerdotes, presidentes y diversos expertos a repetir en distintos ámbitos públicos una palabra (*Pussy*) que es chocante para muchos angloparlantes y que en Rusia no era muy conocida. El nombre fue un escándalo transnacional que definió los límites de la aceptabilidad léxica de noticieros, radios y diarios conservadores. En su tierra natal, en *Rusia Today* (la cadena de propaganda del Estado para los espectadores de habla inglesa), al entrevistador británico le fue pedido por el mismo Putin que tradujera *Pussy Riot* para subrayar la “vulgaridad” del nombre del grupo. Ante tal “reto”, el presentador declinó el pedido. El jefe de Estado remarcó que la repetición del nombre en las noticias mundiales llevó consigo un fuerte gesto de obscenidad. Sin embargo, tras la elección del nombre hay un gesto político: el grupo de activistas retoma la palabra cuyo equivalente en ruso es *pizda*, que tiene la fuerza y dureza del inglés *cunt*. Ante tal situación, las artistas buscan revertir la carga misógina del término y reivindicarlo en la explicitación de su nombre y en la impresión de la palabra en remeras, pósteres y cuadros.

CONCLUSIONES

Proponemos pensar las reacciones a estas obras como una zona de comparación, una forma de “región” que permite constituir un modelo comparativo articulado desde la simultaneidad (García, 2016; Giunta, 2020 y 2023). En este sentido, dicha metodología nos permite habilitar lecturas que excedan las fronteras y las relaciones con casos nacionales, para establecer núcleos de exploración y analizar semejanzas y diferencias dentro de un panorama común. Abrir la investigación más allá de las fronteras permite trazar otros mapas con escenas autónomas en las que se identifican procesos comparables. La noción de simultaneidad permite, entonces, destacar otras articulaciones históricas, mientras que destaca lo específico y situado de cada caso. Siguiendo las ideas de Marsha Meskimmon (2023), buscamos explorar estas historias transhemisféricas del arte como prácticas radicales de materialización que pueden permitir la apertura de nuevos mundos epistémicos.

La noción de “arte contemporáneo” asumió un significado nuevo cuando, desde 1989, la producción artística se expandió globalmente, siguiendo el curso de las políticas y el comercio mundial. Los resultados de dicho proceso desafiaron la continuidad de los criterios artísticos eurocéntricos (Belting, 2015). El análisis desde una perspectiva de género contribuye a ampliar los estudios sobre el poder de las imágenes y su agencia y permite considerar su intervención en las periodizaciones de la contemporaneidad en el arte. Las obras y las controversias analizadas abordan las tensiones entre el arte, las perspectivas de género y sus contextos entre 1989 y el presente; entre la expansión de la globalización neoliberal, la emergencia de las derechas alternativas, el apogeo de Internet y el advenimiento del arte contemporáneo. Las imágenes han provocado controversias, generalmente articuladas por cuestiones religiosas, sexuales o políticas. Sin que estas razones estén ausentes en los escándalos provocados por las obras, las perspectivas de género y el antifeminismo suman razones adicionales.

Este análisis feminista transnacional promueve, entonces, el examen de nuevas regiones más allá de las que definen las geografías compartidas: los mecanismos de censura, el encarcelamiento y el hostigamiento mediático definen regiones dentro de la contemporaneidad neoliberal comparables en la relación entre arte y feminismo y su indagación permite evitar las construcciones simplistas de centro/periferia de los intercambios geopolíticos y transculturales y, en su lugar, favorecer las conexiones, los flujos y las afinidades en las diferencias. Este tipo de pensamiento da importancia a la genealogía debido a la posibilidad de excavar historias y archivos transaccionales para examinar relatos del pasado que desafían situaciones contemporáneas. Esto no significa un compromiso lineal, sino uno multidimensional que materialice el presente palimpséstico (Meskimmon, 2023).

De lo antes expuesto nos preguntamos para futuras investigaciones: ¿qué regiones pueden trazarse más allá de las que definen las zonas compartidas, en un tiempo en el que la noción de sur global propone otras geografías? ¿Podemos considerar la reacción ante estas obras de arte como ejemplos comparables que permiten comprender la articulación de las *alt right* y de los autoritarismos, para las que ciertas expresiones contemporáneas representan un espacio de visibilidad que proporciona imágenes a sus discursos antifeministas y patriarcales? Sostenemos que la censura y el hostigamiento mediático definen regiones comparables en la relación entre arte y feminismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aragoneses, A. *et al.* (dirs.) (2019). *Neofascismo. La bestia neoliberal. Siglo XXI*.

Arencón Beltrán, S. *et al.* (2023). Fascismo digital para bloquear la participación y la deliberación feminista, *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, 20(1), 25-35.

- Baer, H. (2016). Redoing feminism: digital activism, body politics, and neoliberalism. *Feminist Media Studies*, 16(1), 17-34.
- Belting, H. (2015). Arte contemporáneo como arte global: una estimación crítica. *Errata #*, 14, 40-67.
- Bloch, M. (1999). *Historia e historiadores*. Akal.
- Borenstein, E. (2021). *Pussy Riot: Speaking Punk to Power*. Bloomsbury Academic.
- Cabezas, A. (2021). Los feminismos ante la nueva extrema derecha: prácticas de acuerpe y sororidades estratégicas para la construcción de un horizonte de equidad e igualdad. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 21, 1.
- Costa, F. (2021). *Tecnoceno: Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Taurus.
- Devoto, F. (2004). La historia comparada entre el método y la práctica. Un itinerario historiográfico. *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 8(4), 9-43.
- Dirlik, A. (2007). Global South: Predicament and Promise. *The Global South*, 1(1), 12-23.
- Dolinko, S. et al. (eds.) (2022). *Intercambios trasandinos. Historias del arte entre Argentina y Chile*. Ediciones UAH.
- Everardo, M. R. (2010). Metodología de las ciencias sociales y perspectiva de género. Blázquez Graf, N. et al. (coords.), *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. UNAM, 179-195.
- Fajardo-Hill, C. y Giunta, A. (2017). *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Prestel.
- Fraser, N. (2023). *Capitalismo caníbal*. Siglo XXI.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Siglo XXI.

García, M. A. (2016). Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 38(109), 11-42.

Ging, D. y Siapera, E. (eds.) (2019). *Gender Hate Online Understanding the New Anti-Feminism*. Palgrave Macmillan.

Giunta, A. (comp.) (2008). *El caso Ferrari: arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta 2004-2005*. Buenos Aires, Ediciones Lycopodio.

Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arteBA.

Giunta, A. (2020). *Contra el canon: el arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo XXI.

Giunta, A. (2023). *El de región no es un concepto transparente*. Conferencia de apertura de las jornadas ESCALA REGIONAL. IMAGINACIONES, REPRESENTACIONES Y DISCURSOS EN LA HISTORIA DEL ARTE Y LA CULTURA VISUAL, 4 al 7 de octubre de 2023, CAIA, Rosario, Argentina. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=T8N5NnMkDJ0> (consultado: 29 de noviembre de 2023)

Gorelik, A. (2004). El comparatismo como problema: una introducción. *Prismas. Revista De Historia Intelectual*, 8(2), 121-128.

Grüner, E. (2003). *El fin de las pequeñas historias*. Paidós.

Heinich, N. (2005). L'art du scandale: Indignation esthétique et sociologie des valeurs. *Politix*, 71, 121-136.

Lemieux, C. (2007). À quoi sert l'analyse des controverses? *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 25, 191-212.

Lu, X. (2010). *Dialogue*. Hong Kong University Press.

- Majluf, N. (ed.) (2014). *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. MALI.
- Malosetti Costa, L. (2009). Escándalos (como en París). Desnudo y modernidad en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX, en Eder, R. (ed.), *Los estudios de arte desde América Latina*. UNAM.
- Nochlin, L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, enero 1971, 22-39; citado por E. de Diego en Figuras de la diferencia. Bozal, V. (1996) (ed.). *Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas*, vol. II. Visor. 346.
- Meskimmon, M. (2011). *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*. Nueva York, Routledge.
- Meskimmon, M. (2023). *Transnational Feminisms and Art's Transhemispheric Histories. Ecologies and Genealogies*. Routledge.
- Molony, B. y Nelson, J. (eds.) (2017). *Women's Activism and "Second Wave" Feminism. Transnational Histories*. Bloomsbury Publishing Plc.
- Piotrowski, P. (2009). Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. Bru, S. et al. (eds.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Walter de Gruyter, 49-57.
- Plante, I. (2017). Representations (and dissemination) of sexuality. Lea Lublin amid local censorship and international circulation. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 10, 1-21.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. FCE.
- Rosa, M. L. y Novoa Donoso, S. (eds.) (2017). *Compartir el mundo: La experiencia de las mujeres y el arte*. Metales Pesados.
- Sagot Rodríguez, M. (coord.) (2017). *Feminismos, pensamiento crítico y propuestas alternativas*. CLACSO.

Saidel, M. L. (2020). ¿Se puede hablar de un momento fascista del neoliberalismo?: Crisis de la democracia liberal y guerra contra las poblaciones precarizadas como síntomas de época. *Revista Argentina de Ciencia Política*, 1(24), 70-100.

Sanahuja, J. A. y Stefanoni, P. (eds.) (2023). *Extremas derechas y democracia: perspectivas iberoamericanas*. Fundación Carolina.

Stefanoni, P. (2021). *¿La rebeldía se volvió de derecha? Siglo XXI*.

Steimberg, O. y Traversa, O. (1997). *Estilo de época y comunicación mediática*. Atuel.

Zizek, S. (1999). *Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional*. Paidós.

EJE 2: ARTE Y DEMOCRACIA; 2.4: INSCRIPCIONES ARTÍSTICAS EN LOS PROCESOS DE RECUPERACIÓN DE LA CULTURA DEMOCRÁTICA

Recepción del Kintsugi como arte de reparar heridas en Nuestra América

José Luis Jofré (Universidad Nacional de San Luis)

RESUMEN: Los enfrentamientos armados han dejado fragmentadas extensas zonas rurales e incluso ciudades enteras en nuestro continente. El dolor producido por los miles de víctimas civiles y de espacios militarizados hacen que los fragmentos del tejido social resulten difíciles de rearticular en los períodos posguerra, un desafío singular que deben enfrentar tanto los gobiernos como las organizaciones de la sociedad civil. En el caso de Colombia, estas encontraron una metáfora para la trabajosa reconstrucción de la sociedad en un arte japonés denominado Kintsugi. Sobre este arte y su filosofía de vida tratan estas breves líneas.

Palabras clave: Kintsugi; Arte para reconstruir; Colombia; Japón.

Introducción

No hay cicatriz, por brutal que parezca,
que no encierre belleza.
Una historia puntual se cuenta en ella,
algún dolor. Pero también su fin.

Las cicatrices, pues,
son las costuras de la memoria,
un remate imperfecto
que nos sana dañándonos.
La forma que el tiempo encuentra
de que nunca olvidemos las heridas.
Piedad Bonnett, *Las cicatrices*

Kintsugi es el término que designa, en japonés, un arte ancestral surgido de la necesidad de reparar piezas de cerámica, porcelana o vidrio en cuyo procedimiento se emplea un tipo de resina natural que se mezcla especialmente con polvo de oro. Una característica de estos procedimientos consiste en que no solo se reparan las piezas, sino que se las transforman en una obra de arte que continuará en el uso para el que fue fabricado inicialmente.

La especificidad de esta reconstrucción implica, a su vez, que cada pieza reparada realce las grietas y sus incrustaciones con matrices únicas e irrepetibles, que realzan los metales preciosos. Otra nota particular de este arte consiste en que, lejos de esconder las imperfecciones, el Kintsugi las hace visibles, las realza, haciendo de las grietas y reparaciones el motivo de su belleza.

En Japón, el Kintsugi está asociado a etapas de la historia del país donde distintos eventos climáticos, movimientos telúricos y acciones bélicas han devastado poblados y ciudades enteras. La reconstrucción de los poblados, la restauración de las personas y de las familias hace del Kintsugi una metáfora social y una filosofía de vida.

El Kintsugi se comprende como una variante del principio social que anima a no desperdiciar y evitar infravalorar la vida útil de un objeto. Esta actitud de vida remonta a la noción filosófica-sentimiento enunciada en japonés con la palabra Mottainai: el sentimiento que le da una segunda oportunidad a lo que a veces consideramos como “desperdicio”. Se trata de

un afecto por los bienes de uso cotidiano que implica no desechar un bol, un plato o una taza cuando se rompe, sino que se repara la pieza y se le otorga una nueva vida.

1. Antecedentes de la reparación de jarrones y mayólicas en Europa

Una técnica destinada a la reparación de objetos de cristal, jarrones y mayólicas la recoge Cennino Cennini hacia el año 1400, en la Toscana. En *Il libro dell'arte*, el Maestro se pregunta retóricamente “Come si fa la colla da incollare vasi di vetro”. Cennini responde al interrogante describiendo los materiales a utilizar y el procedimiento a seguir:

È una colla la quale è buona da incollare vetri, o orciuoli, o altri belli vasi da Domasco o da Maiolica, che fussero spezzati. Questa tal colla: abbi vernice liquida, un poca di biacca e di verderame. Mettivi dentro di quel colore ch'è il vetro: s'egli è azzurro, mettivi un poco d'indaco; s'egli è verde, vinca il verderame, e sic de singulis. E tria bene queste cose insieme, come puoi sottilissimamente. Piglia i pezzi de' tuo' vasi rotti, o muglioli; e se fossero in mille pezzi, commettili insieme, ponendovi di questa colla sottilmente. Lasciala seccare per ispazio d'alcuni mesi al sole ed al vento; e troverai i detti vasi essere più forti, e meglio da difendersi dall'acqua là dove sono spezzati, come dove sono saldi (1859, Cap. CVII).

Cennino Cennini recoge esta técnica destinada a la reparación de objetos de vidrio y mayólica en un tratado sobre arte. Es decir, que el autor comprende este tipo de restauración como una tarea propia del artista, destinada a reparar objetos que se consideran de interés cultural.

Al mismo tiempo, si se toman en cuenta las últimas líneas de este capítulo de *Libro del Arte*, se puede observar que Cennini incluye un sentido práctico en este procedimiento, al considerar que la técnica implica una reparación funcional de los artefactos en cuestión. En efecto, él afirma que, si estos jarrones se dejan secar durante varios meses, serán más

sólidos y más resistentes al agua en los lugares donde están las fracturas que allí donde están indemnes.

2. Relatos sobre el origen del Kintsugi

Dos de estos aspectos, la reparación como arte y su sentido funcional, emergen en la misma época en Japón con un arte llamado Kintsugi, destinado a la reparación de piezas de vidrio, cerámica y porcelana.

La historia relata que este arte japonés nació cuando al octavo gobernante del shogunato Ashikaga, llamado Yoshimasa (1435-1490), se le rompieron dos tazas de té y, tras enviarlas a China para ser reparadas, no estuvo a gusto con el resultado.

Ashikaga Yoshimasa gobernó Japón entre los años 1449-1473. Precisamente, durante la vida del *shōgun* comenzó a tomar forma ceremonial el ritual del té. Más tarde, tras retirarse del gobierno, Yoshimasa apoyará el despliegue de la cultura Higashiyama, influenciada por el budismo zen.

El ikebana, el teatro *nō*, junto con la escritura y la pintura con tinta china, serán, entre otros, componentes de una estética particular denominada *wabi-sabi*. Una estética que realza la belleza de la imperfección, de lo cotidiano, de lo sencillo, que valora en los objetos las marcas del tiempo que se muestran como desgaste. La síntesis de esta estética se subsume en la ceremonia del té, que es, señala Okakura Kakuzo (2021, p. 13), “un culto a lo imperfecto, ya que es un delicado intento de lograr algo imposible en la inmensidad de imposibles que conocemos como vida”.

En el contexto de la implementación de la ceremonia del té se comprende mejor el interés del *shōgun* por reparar sus tazas enviándolas a China. En ese país, la técnica empleada por sus artesanos consistía en unir los fragmentos con grapas de alambre, latón o plata. El procedimiento implica agujerear cada fragmento, atravesarlo con las grapas para sujetarlo

de manera efectiva y sellarlo con pegamento. Contrario a lo que se esperaba, el resultado de la reparación realizada por los artesanos chinos, según el relato popular, disgustó al *shōgun*. Para Ashikaga Yoshimasa las tazas habían perdido la belleza y se habían vuelto toscas.

Por este motivo, el *shōgun* ordenó a sus artesanos que volvieran a reparar las piezas restituyendo su antiguo esplendor. La solicitud puso en aprietos a los artistas del lugar, ya que Japón no se caracterizaba por sus ceramistas, a diferencia del otro dragón asiático. Movidos por el sentido del honor, dice la leyenda, los encargados de la reparación usaron dos materiales con los que contaban para la fabricación de joyas y ornamentos militares. Es así que en esta tarea emplearon un tipo de laca denominada *urushi* mezclada con polvo de oro. Rellenaron, a su vez, los fragmentos faltantes con la misma mezcla. El resultado fue la creación de verdaderas piezas de artes hechas de fragmentos de lozas, iluminadas por el brillo del oro.

Con este procedimiento los artistas no solo recuperaron el sentido funcional de las piezas, sino que, además, crearon un arte al que denominaron Kintsugi (Cadavid Robledo, 2018; De Pieri, 2017).

3. Cicatrices sobre viejas cicatrices. Reparar nuevamente

Junni Tanahashi (2001) agrega otra característica ligada al empleo del arte del Kintsugi. En sus investigaciones constata que las piezas reparadas fueron puestas nuevamente en uso. En muchas oportunidades esas piezas, embellecidas por el Kintsugi, se heredan de generación en generación. Como en etapas anteriores de su vida, muchas piezas reparadas fueron puestas en uso nuevamente y, como consecuencia, se volvieron a romper. Con cada ruptura las piezas fueron enviadas de nuevo a un artista para su reparación.

Fragmentada y reconstruida una y otra vez, cada vasija se transforma en un artefacto cultural que recoge en sí las historias de sus propietarios y propietarias, a través de las generaciones, al tiempo que, al transitar de atelier en atelier, la pieza hace visible la recreación constante, las manos de los artistas, sus tiempos de trabajo y las diversas técnicas y materiales empleados. El Kintsugi, entonces, es un arte que transforma cada vasija en un relato permanente de su historia.

4. El Kintsugi en las tragedias en Japón

El Kintsugi adquirió un significado aún más profundo a finales del siglo XVIII, cuando diferentes situaciones de catástrofe sacudieron el territorio japonés. El primer acontecimiento tuvo lugar en 1782, cuando la “Gran Hambruna de Tenmei” sacudió el país. Este evento, acaecido al comienzo de la era Tenmei (1781 a 1789), tuvo un efecto devastador para toda su población.

La segunda catástrofe tuvo lugar en 1783, cuando entraron en erupción los montes Iwaki y Asama-yama, hechos que arrasaron con la vida de miles de personas. Puede leerse en la *Enciclopedia de Japón* que las cenizas volcánicas, esparcidas por los aires, produjeron un clima frío que afectó las cosechas por los siguientes ocho años (Frédéric, 2002, p. 956). En la misma época se produjeron erupciones en la fisura de Laki (Lakagigar) y en el monte Grímsvötn, en el sur de Islandia, que agravaron la situación en la Tierra que, por un largo período, no vio el sol nacer.

La siguiente tragedia la constituye el Gran Incendio de Kioto, que tuvo lugar en el año 1788. La furia del fuego arrasó con el ochenta por ciento de la ciudad y no hizo distinción entre el pueblo, la nobleza y los samuráis. Recuerda Isaac Titsingh (2006) que las llamas destruyeron incluso el Palacio Imperial y obligaron a huir a sus ocupantes.

En este contexto el Kintsugi cobra una presencia generalizada entre la población. Al mismo tiempo se crean una gran variedad de técnicas tendientes a reparar cientos de piezas destruidas en estos eventos. Este conjunto de procedimientos se agrupa en lo que se denomina Yakisugi. Estas técnicas permitieron reparar las vasijas de porcelana con procedimientos de cocción. Asimismo, se desarrollan otras variantes con el Urushi Tsugi, que emplea solamente resina, y el Gintsugi, que reemplaza el oro por polvo de plata (*gin*) (Faillères, 2022).

En este devastador contexto, el arte Kintsugi, que implica técnicas que atienden a la reconstrucción de objetos, se expande como filosofía de vida que orienta a la reconstrucción de las viviendas, las ciudades, las familias y las poblaciones.

En este contexto toma relevancia otra noción de la filosofía japonesa, expresada en el principio de devolverle la vida a aquello que aparenta ser un desperdicio, una ruina. En efecto, de los escombros surge nuevamente el palacio imperial. De las ruinas, de los desechos, de los escombros renace también la ciudad.

Mottainai es la palabra que recoge estos sentidos de desperdicio, de ruinas. Es la voz que en japonés acoge otro aspecto de la espiritualidad propia de quienes habitan el país del Sol Naciente.

Se trata de darle una segunda, tercera o cuarta oportunidad a los objetos, darse una nueva oportunidad como persona. Se trata de rehacer la vivienda, reconstruir la ciudad y el país desde Mottainai, desde los desperdicios, desde los fragmentos, desde las ruinas.

En estas circunstancias, esas reconstrucciones se hacen bajo la lógica del Kintsugi, es decir, resaltando las marcas, las fisuras, las uniones y las cicatrices producidas por las inclemencias del tiempo y de la naturaleza.

5. Kintsugi y Mottainai como horizonte de nuevas oportunidades

Ligado a estos procesos históricos, entonces, el arte Kintsugi se une de manera intrínseca con el sentimiento-filosófico Mottainai. ¿Qué sentido tiene esta palabra en japonés? Desde la profundidad de los sentidos recogidos con anterioridad, en la actualidad Mottainai puede traducirse con una exclamación contenida en castellano por expresiones tales como: “demasiado bueno para desechar”, “esto no es un desperdicio”, “no lo desperdicies” o “todavía sirve”. En la vida cotidiana esta palabra hace referencia a no desechar aquello que aún es de utilidad. Con mayor precisión Yu Shirai señala que: “‘Mottainai’ es el adjetivo que expresa un estado de subutilización de las potencialidades de algo o de alguien. Según el diccionario japonés *Daijirin*, Mottainai hace referencia al ‘estado de despilfarro en el que no se hace un uso pleno del valor de las cosas’” (Shirai, 2006, p. 108).

Junni Tanahashi (2001), al analizar la reparación de objetos de cristal durante el período Edo (1603-1868), señala que en el Japón anterior a la modernidad predomina este sentimiento-filosófico de Mottainai. Un sentimiento que se ha perdido en la era del consumo y del descarte, se lamenta la investigadora.

Sostiene Junni Tanahashi que durante el período Edo, e incluso durante la era Meiji del Japón moderno (1868-1912), prevalecía el principio Mottainai y por ese motivo las cosas dañadas se reparaban. Según la autora, la ciudadanía japonesa consideraba que los objetos rotos, al igual que la vida de las personas, merecen siempre una nueva oportunidad. En algunos casos esas nuevas oportunidades surgían gracias al Kintsugi.

6. Dimensión conmemorativa de Mottainai y Kintsugi

6.1. Hiroshima y Nagasaki

Como en la era Tenmei, otro golpe sobre el territorio japonés impactó nuevamente el 6 de agosto de 1945, fecha en que una “luz cegadora” resplandeció sobre Hiroshima. Tres días después la misma trágica luz arrasó Nagasaki. En segundos, dos bombas atómicas o nucleares arrasaron con miles de vidas en ambas ciudades.

Tras los bombardeos, y en los años posteriores, es la filosofía de Kintsugi lo que adquiere una vez más un nivel comunitario. Si en relación con los objetos el Kintsugi es el arte de las uniones de oro y plata, en el Kintsugi de las *hibakusha* (de las personas-bombardeadas), las cicatrices se volvieron permanente conmemoración de la existencia, de la lucha por la vida, de la lucha por la supervivencia, por el renacer de un pueblo desde las cenizas. Sin olvidar la multitud de ausencias.

Desde la perspectiva del Kintsugi y Mottainai, junto con las huellas corporales, la ciudad de Hiroshima mantuvo más de ochenta edificios que sobrevivieron al bombardeo. Como Memorial de la Paz, la ciudad decidió conservarlos tal como quedaron en el momento del ataque.

Entre estas construcciones, Oliva y Laclabere (2018) recuerdan el Domo de Genbaku, un edificio administrativo que sobrevivió al bombardeo nuclear. Por más de setenta años la ciudad decidió mantener la Cúpula de Genbaku en las mismas condiciones en las que se encontraba tras el ataque. Sin embargo, en 2019, el gobierno local intentó su demolición junto con otros edificios aduciendo un peligro latente en caso de un terremoto.

Ante este intento de demolición por parte de las autoridades, Iwao Nakanishi, quien se encontraba ese día en uno de los edificios que no se derrumbaron, señaló: “Considerando la importancia histórica de contar la tragedia a las generaciones futuras, no podemos aceptar

la demolición. Nos oponemos firmemente” (BBC, 2019). El *hibakusha*, de 89 años, recupera el sentido de las cicatrices urbanas como un legado para las generaciones venideras.

Estas cicatrices urbanas también son testimonio de una historia que tiene alcance universal. Vale decir que su visibilidad atestigua tanto la destrucción como la capacidad de ponerse de pie de todo un pueblo devastado.

6.2. Hosen-ji, árboles portadores de esperanza

Así como los edificios atestiguan el bombardeo, las grietas del Kintsugi tejen a su alrededor la nueva ciudad junto con los “árboles bombardeados”, *hibakujumoku* en japonés, que sobrevivieron al ataque.

Tomoko Watanabe recuerda que “la explosión nuclear dejó los árboles como palos carbonizados” (Martins, 2020). Sin embargo, llegada la primavera los ginkgos retoñaron y brotes verdes crecieron precisamente en los troncos carbonizados.

La historia señala que los ginkgos biloba se transformaron en un símbolo de esperanza, dos décadas antes de los bombardeos, cuando el Gran Terremoto de Kanto incendió la ciudad de Tokio en 1923. Desde entonces, estos árboles se sembraron por todo Japón.

Tras los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, la población llamó a los ginkgos biloba, *Hosen-ji*, que en castellano se puede traducir por “Portadores de esperanza” (Miyasaka, 2017).

Desde estas observaciones proponemos que debe entenderse que la naturaleza en su arte produjo su propio Kintsugi. Las ciudades en su conjunto, su población y sus árboles brotaron como una suerte de Kintsugi colectivo y ambas ciudades resurgen de las ruinas, del Mottainai.

7. El arte japonés de sanar heridas: la recepción del Kintsugi en Colombia

Desde el Kintsugi urbano, comunitario, conmemorativo es posible reconocer y valorizar las heridas abiertas por la guerra, muertos/as y desaparecidos/as, ciudades fragmentadas, divididas, destruidas. En algunos casos el arte Kintsugi se constituye en una práctica reparadora desde las propias víctimas. Estas diversas formas de este arte de origen japonés han inspirado e inspiran proyectos en diversos países de Nuestra América, entre los que se encuentra la experiencia de reconstrucción social en la Colombia que intenta dejar atrás los avatares de la guerra.

Un lugar desde donde se bucea en la profundidad del arte Kintsugi, como metáfora social, se encuentra en Colombia. Una tierra atravesada por más de medio siglo de enfrentamientos armados, con un gran porcentaje de víctimas civiles y militares de todos los espacios armados. Un territorio fragmentado en infinitos retazos sociales, con heridas que trascienden lo físico. Una tierra colmada de ausencia, con cientos de miles de desaparecidos, con campos sembrados con minas antipersonales que hacen de un paseo o de una labor un encuentro con la mutilación o la muerte.

En este contexto surge, en los años ochenta del siglo pasado, la Fundación Prolongar, entre cuyos objetivos se encuentra “la propuesta de aprender haciendo y transformar desde la experiencia; imaginar y transformar realidades; reinterpretar o resignificar experiencias a partir de metáforas y símbolos” (Prolongar, 2022). La fundación promueve la transformación individual, interpersonal y comunitaria a través del arte como medio para “expresar lo inexpresable verbalmente” (Prolongar, 2022). Los proyectos se sostienen sobre los relatos orales, la narrativa, la danza, el teatro, las artes plásticas. Entre estas artes se encuentra, precisamente, el Kintsugi. La especificidad de esta última práctica es la que inspira el nombre a uno de sus proyectos denominado “Arte para Reconstruir” (Pinto García, 2020).

Desde esta opción las actividades suelen tener como punto de partida la reconstrucción de piezas de cerámica como metáfora palpable de la reconstrucción de los lazos sociales interrumpidos por la guerra. Una forma del arte Kintsugi que reconstruye platos y tazas como propuesta para abordar los cuerpos mutilados, golpeados y abusados durante el conflicto bélico.

El proyecto es, según las palabras de sus protagonistas, una propuesta de reconciliación, de diálogo entre las poblaciones consideradas adversarias bajo la lógica de la guerra, al tiempo que se abre a la sociedad en general. Arte para Reconstruir comenzó en Medellín, se replicó en el valle de Aburrá y esperan que tenga un alcance regional y nacional.

En Colombia, la reparación de vasijas incluye manos que otrora se enfrentaron y rompieron los lazos sociales. Por este motivo, el Kintsugi resulta una metáfora apropiada porque, en tanto arte para reconstruir, no tiene la intención de disimular ni borrar los conflictos y rupturas. Por el contrario, es un arte que empalma sin disimular la existencia de fragmentos, sin ocultar el desgaste sufrido por el pueblo. Haciendo de las ausencias un lugar señalado por la resina y el oro, por las prácticas sociales del reencuentro.

Conclusión

Estas páginas apenas son un esbozo de lo que este arte invita a escuchar, a ver, a correrse del lugar de las certidumbres e incluso de las teorías que acarician las incertidumbres. De hecho, el Kintsugi se muestra como un arte que pone de cabeza el sentido común occidentalizado. Sus hacedores logran encontrar la belleza en lo destruido, en los fragmentos de un objeto roto que, desde la lógica de la era del consumo, no se dudaría en desechar. Esta cualidad transformadora puede sacar de quicio a una persona no oriental, ya

que, en no pocos casos, sus artistas rompen piezas sanas, incluso obras de arte, para reconstruirlas nuevamente.

De allí que el Kintsugi, como arte que recoge fragmentos de una pieza, las vuelve a unir, las hace brillar y les da una nueva vida, es una *dia-techné* que no solo dice, sino que además interroga. El Kintsugi en sus diversas formas pone en cuestión tanto a personas de a pie como a académicos: ¿qué hacemos con los objetos cuando se rompen? ¿Qué hacemos con lo viejo, con lo desgastado? ¿Qué hacemos con las ruinas?

Al mismo tiempo, es un arte que invita a ser parte de la experiencia que crea desde Mottainai, desde las ruinas. Que se hace cargo de las rupturas, propias o ajenas.

Por otro lado, es un hecho que las piezas Kintsugi se ofrecen en el mercado como objetos de contemplación, como obras de artes en sentido estático. En una dinámica que las emplaza para ser observadas, vistas, admiradas. Sin embargo, desde sus orígenes este arte para reparar tiene un sentido práctico que consiste en regresar el artefacto a la vida cotidiana. Una taza que regresa a la ceremonia del té. Un bol o un plato que vuelve a una mesa con su historia, sus rupturas, sus costuras y su nuevo esplendor.

Al mismo tiempo, superando el plano de una pieza en singular, ligado a los trágicos acontecimientos que han sacudido a Japón, la reparación de cerámicas y porcelanas va de la mano con la reconstrucción de los poblados y ciudades luego de las inclemencias del tiempo, de la naturaleza o de los enfrentamientos bélicos. Los grandes incendios, los terremotos, los tsunamis e incluso la destrucción producida por las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, o la radiación de la Central Nuclear de Fukushima, dan un sentido radical a las ruinas, a lo que aparenta ya no tener ninguna utilidad, mostrándolo como Mottainai. Así Kintsugi se transforma en una metáfora social y urbana.

Es dable resaltar que, lejos de Japón, el arte para reparar, como lo llaman en Colombia, recoge la capacidad performativa del Kintsugi cuando las manos que intervienen en la

reconstrucción de una pieza se unen desde una historia de espanto generada por la guerra. Como los ginkgos biloba en Japón, los cuerpos mutilados, separados, enfrentados, se transforman en Hosen-ji, “Portadores de esperanza”, indicando, a su vez, la zona cero de los enfrentamientos.

Escribimos más arriba que una pieza reparada vuelve a la vida de una familia, es heredada de generación en generación e, incluso, por su belleza que le otorga el Kintsugi suele transformarse en obsequio para otras familias. En esa circulación, cada pieza es portadora de historias. Algo similar sucede con las ciudades y sus habitantes, golpeados por la tragedia. De allí que los objetos mediados por el Kintsugi, en tanto símbolos sacramentales, parafraseando a Leonardo Boff, hacen presentes a quienes ya no están y mantienen viva la memoria de lo sucedido. Siguiendo la metáfora de Paul Ricoeur, podemos decir que el arte de reconstruir, el Kintsugi, es un símbolo que da que hablar.

Finalmente, una nota peculiar en los decires del Kintsugi remite al equilibrio entre mostrar fragmentos y ausencias al tiempo que se mantiene unida la pieza. Esa capacidad de equilibrio abre un nuevo interrogante: ¿cómo las ciencias sociales y humanas pueden contribuir a producir sentidos críticos que permitan ver las fracturas y las ausencias al tiempo que contribuyan a producir otro sentido, como el de unidad de la vasija social?

Hasta aquí un puñado de aportes de un arte que crea belleza, que reconstruye historias desde la memoria, la imperfección, la fractura, los fragmentos y los desechos.

Referencias bibliográficas

BBC. (17 de diciembre de 2019). Por qué Hiroshima quiere demoler dos edificios que sobrevivieron a la bomba atómica. *BBC News Mundo*.

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-50804360>

Cadavid Robledo, Á. (2018). Kintsugi, elogio de la imperfección. *Boletín Museo del Oro*, 58, 58.

Cennini, C. (1859). *Libro dell'arte [1400], o Trattato della pittura di Cennino Cennini da Colle di Valdelsa; di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli, tratti dai codici fiorentini, per cura di Gaetano e Carlo Milanesi*. Felice Le Monnier Editore.

https://ia801204.us.archive.org/25/items/bub_gb_Tc36y5UcXYYC/bub_gb_Tc36y5UcXYYC.pdf

De Pieri, V. (2017). Kintsugi identities in the post-catastrophe Japan: The hibakusha in the post-1945 and post-2011 literature. *Orientalia Parthenopea*, XVII, 211-222.

Faillères, D. (14 de septiembre de 2022). El ¡Yakitsugi! Kintsugi Art.

<https://www.kintsugi.art/post/the-yakitsugi-%E7%84%BC-%E7%B6%99>

Frédéric, L. (2002). *Japan Encyclopedia* (K. Roth, Trad.). Harvard University Press.

Kakuzo, O. y Lu, Y. (2021). *El libro del té [1906]* (J. J. García Izquierdo, Trad.). Quaterni.

Martins, A. (5 de agosto de 2020). Los árboles que sobrevivieron a la bomba de Hiroshima y hoy siembran un mensaje de paz en el mundo (también en América Latina). *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-53610612>

Miyasaka, E. (22 de junio de 2017). Hosen-ji: el ginkgo biloba que sobrevivió la bomba nuclear en Hiroshima. Erwin Miyasaka. <http://erwin-miyasaka.blogspot.com/2017/06/erwin-miyasaka-hosen-ji-el-ginkgo.html>

Oliva Saavedra, C. y Laclabere Arenas, S. (2018). Ruinas y memoria: Kintsugi, la estética de lo imperfecto. *Revista Planeo*, 38. <https://revistaplano.cl/2018/12/14/ruinas-y-memoria-kintsugi-la-estetica-de-lo-imperfecto>

Pinto García, M. E. (Ed.). (2020). *Arte para reconstruir. Una experiencia sobre las múltiples reconciliaciones posibles*. Fundación Prolongar y Fundación Konrad Adenauer, KAS, Colombia.

Prolongar. (2022). Qué Hacemos. Fundación Prolongar® Creatividad estratégica para el cambio social. <https://fundacionprolongar.org/es/que-hacemos>

Shirai, Y. (2006). ¿Demasiado consumo en Japón? De la huella ecológica a los conceptos de Mottainai y Somatsu. *Ecología Política*, 35, 108-109.

Tanahashi, J. (2001). The Glasswares Repaired in the Edo-Meiji Period. *Shoin Review*, 42, 1-20.

Titsingh, I. (2006). *Secret Memoirs of the Shoguns: Isaac Titsingh and Japan, 1779-1822* (T. Screech, Ed.). Routledge.

EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.4: INSCRIPCIONES ARTÍSTICAS EN LOS PROCESOS DE RECUPERACIÓN DE LA CULTURA DEMOCRÁTICA

Principios productivos en la elaboración de vitrales

Carlos Servat (Universidad Nacional de las Artes, DAV)
Eugenia Castillo (Universidad Nacional de las Artes, DAV)
Eva Kolovcevic (Universidad Nacional de las Artes, DAV)
Marilina Panaccio (Universidad Nacional de las Artes, DAV)

RESUMEN: Entendemos por principios productivos aquellas dinámicas que se activan y articulan para generar la existencia de bienes culturales, precisamente de vitrales. Confluyen cuestiones relativas a la época, entendiéndose lo político, lo económico, lo cultural y lo geográfico en un tiempo determinado. De aquí surge el bien en su marco, en una relación similar a la que se da entre texto y contexto. Y esta relación se expresa en cómo el ser humano de cada cultura se vincula con aquello que lo rodea. Los vitrales se producen en un espacio-tiempo como la arquitectura que le da soporte.

En cuanto a su realización y a su técnica, la dinámica de la producción de vitrales responde a cuestiones iconográficas y productivas en lo que respecta a materiales y procedimiento. Conforman esto un programa de moderada complejidad que deriva y cristaliza en el entorno edilicio, el cual, a su vez, también es el resultado de una constelación de problemas y temas.

Palabras clave: Vitral; Producción; Prácticas colectivas; Contextos.

Introducción

La arquitectura, en tanto que sistema de comunicación, crea el entorno físico y expresivo en el que se desenvuelve la sociedad humana. Al hacerlo cumple, dentro de esta, una función designada como simbólica y lo hace asumiendo una estructura similar a la del lenguaje. Esta relación le permite funcionar sobre la base de códigos cuya comprensión y uso depende del contexto. Cada periodo histórico busca representarse a sí mismo con expresiones propias de lo que se deriva la movilidad de todo el sistema
(Donoso Llanos, 2019, 413).

En este artículo presentamos algunas cuestiones que han caracterizado el gran corpus de vitrales en América Latina. Este tipo de bienes culturales existen por influencia europea, de allí provienen los valores materiales y simbólicos: la materia prima, la técnica, las personas y sus saberes que los llevó adelante. Incluso la tradición religiosa del catolicismo que lo implementa y desarrolla. Estos elementos conforman un complejo sistema que se integra y aloja en un partido arquitectónico que le dio asidero físico y valor simbólico. Todo esto consolidó un imbricado fenómeno que aconteció en nuestro continente. Podemos pensar esto como otro proceso de transculturación de los tantos acontecidos en la conformación de nuestra Latinoamérica.

Esta mirada del pasado pretende ayudarnos a comprender y construir un posicionamiento en nuestro tiempo. Como institución educativa, UNA, localizados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en Argentina, desde nuestro Departamento de Artes Visuales, en el Taller de Vidrio, trabajamos desde la técnica de vitral apoyándonos en su tradición y su valoración social para dar continuidad a su aplicación. Consideramos necesarios nuevos modos de vinculación que se apoyen en nuestras realidades, de modo de habilitar la concepción de políticas culturales propias para gestionar proyectos que impliquen abordajes, procesos colectivos, realización, producción en y de nuestra época.

Contexto

Por lo antes dicho, entendemos que, para desplegar cuestiones referentes a los vitrales, como a cualquier otro subsistema dentro de un sistema, se requiere un marco determinado, una gramática de la arquitectura ligada a condiciones históricas, sociales, geográficas y políticas. Los hechos no suelen producirse azarosa o aisladamente, sino por cadenas de sentido.

Visitar las primeras expresiones de la arquitectura como portadora de vitrales en el caso específico de nuestro país nos remonta al periodo histórico de la generación del 80. Las ideas motoras buscaban afanosamente diseñar un nuevo modelo de país, una Argentina moderna, que se apoyó en una política conservadora, una economía liberal, una educación laica y un contundente plan de inmigración. Este movimiento se conformó de políticos, militares e intelectuales. La práctica más significativa fue la denominada Campaña del Desierto, liderada por J. A. Roca. Consistió en un plan de conquista y anexión territorial que produjo exterminio y reducción de las comunidades originarias. Su objetivo fue erradicarlas para instalar en sus tierras el nuevo modelo, un país agroexportador, basado en el lema “orden y el progreso” o “paz y progreso”. Este plan fue conducido por la oligarquía de la época, que cimentaba el proceso de transformación regulando proyectos modernizadores, desarrollo de infraestructura, repoblamiento de territorios con inmigrantes, con el fin de lograr una integración social homogénea que permitiese la estabilidad del país, para que así este se integrase al circuito económico internacional.

La necesidad de construir hitos significativos es una práctica inherente a todas las culturas. Cada época o período histórico atravesó su tiempo dejando su legado material; lo político, lo religioso cobran forma en lo edilicio y lo urbano mostrando los modos de habitar el mundo. Cada construcción condensa una serie de valores que aparecen bajo los conceptos de forma y función. Sistemas y subsistemas generan una infinidad de obras en una línea de tiempo cada una de las cuales es única y testimonio de su propio tiempo.

El hecho de que Argentina apareciese en una agenda internacional favorecería la llegada de inversores y esto se leía como gesto de inclusión al deseado circuito económico. La posibilidad de mostrarse como un país próspero y confiable fue un sustrato fértil para el despliegue de diversos tipos de obras que representaban los valores de época: obras civiles, públicas y privadas. El desarrollo de la urbanización consolidó las ciudades mediante expresiones arquitectónicas edificios de gobierno, obras civiles, escuelas, museos, teatros, residencias y fábricas.

Estos edificios albergan sus funciones y dentro de sus proyectos figuran especialmente todos los recursos de enriquecimiento de los espacios interiores, así como de sus exteriores. Para ello incorporan los materiales nobles: piedra, madera, metales... Por nuestra especificidad tomaremos el caso del vidrio y los vitrales.

El ingreso del país al circuito internacional se dio por diversos intercambios, tanto comerciales como sociales: exportaciones/importaciones y el ingreso de inmigrantes, que portaban saberes y experiencia tanto para la vida agraria como para la urbana. Artesanos, pintores, grabadores, dibujantes, escultores, trabajadores de los distintos oficios, yeseros, carpinteros, vidrieros, herreros traían consigo el saber de la tarea, sus aspectos estéticos y materiales, y contaban con el dominio de los modelos hegemónicos europeos. De este modo se instalaron en nuestro país nuevas capacidades y saberes con expectativas de progreso. Se abrió un gran abanico de saberes en torno a la producción de los bienes culturales, que ahora se encontraban en un nuevo contexto. Así desembarcaron estas manifestaciones llamadas vitrales, conocidos en Europa, pero sin antecedentes de su uso en la Argentina de aquellos años.

La arquitectura como soporte

La Argentina, como otros países de nuestra América Latina entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, atravesó un período de gran desarrollo urbanístico y arquitectónico

de marcada influencia europea. Importantes edificios de variadas funciones utilizaron sistemas constructivos basados en subsistemas: piedra, madera, metal, vidrio, cerámica, cemento y yeso. El trabajo de estos materiales va a dar estructura y superficie a lo construido. El subsistema de los vitrales y el vidrio se encuentra en diálogo íntimo con el subsistema carpintería portante de hierro o madera, que va a resolver el aventanamiento, la apertura, del bloque edilicio. Los trabajos específicos sobre piedra, escayola, metal, madera y vidrio graficaban en los exteriores e interiores de las nuevas edificaciones el perfil de un nuevo modelo de país.

El subsistema vitrales acciona sobre el o los vanos de un edificio determinado, en el cual va a desplegar su propio discurso, las ventanas. Conjunto de varios componentes solidarios entre sí que modifican las propiedades prácticas del cerramiento. Para la mirada surge una impronta ineludible, un nuevo límite, translúcido, un filtro; en aquel espacio que era posible atravesar sin detenimiento, el vitral pone en superficie una visualidad diferente. Crea una nueva atmósfera en el espacio interior inmediato incorporando un valor al conjunto de locales del edificio y también al exterior de este, operando como una linterna que proyecta del interior al exterior.

Cuando hablamos de incorporar o agregar valor, hacemos referencia al vitral como una operación que realza el entorno que le da contexto. En su generalidad, el vitral ofrece a la arquitectura la incorporación de aspectos de carácter plástico, destinados a enriquecer sus espacios a través de la luz y el color, la transparencia, la captura de la luz, la evidencia de la atmósfera, las texturas que los paños ofrecen ante el traspaso de la luz. Estos aportes trasuntan el acto físico donde opera el material vítreo. Se expande y se despliega alcanzando las cuestiones temáticas, que pueden ser portadoras de composiciones figurativas o abstractas.

Factor social simbólico

En su origen comisionar una vidriera solía implicar aspectos del orden eclesiástico, político, gremial, vinculados siempre a los intereses del momento. Durante la Edad Media, la Iglesia católica ejercía una autoridad omnipresente. El programa iconográfico de los vitrales tenía un rol pedagógico sobre la vida y obra de Jesús con el fin de evangelizar, siendo una construcción simbólica del orden de lo divino.

Las producciones giraban en torno a temáticas cristianas y los comitentes no formaban parte del análisis visual de la obra. Lo hacían como gremio, grupo o persona de poder para apoyar una cofradía determinada. La vidriera contenía un carácter espiritual, tanto por la temática visual como por su carácter holístico. Al generar una atmósfera coloreada a través del vidrio translúcido, era una acción trascendente que satisfacía los intereses de comitentes.

Generalmente en los contratos constaba el acuerdo del costo de la vidriera, pero no su diseño, a veces solo se solicitaban temas del Antiguo o Nuevo Testamento, o algún santo en especial, pero sin detalles.

[...] contratos y documentos [eran] conservados en archivos públicos o eclesiásticos debido a que las vidrieras eran encargadas generalmente por petición de laicos o clérigos que los donaban a la Iglesia para la absolución de los pecados. Muy frecuentemente se encuentra a los donantes retratados en los vidrios junto a su santo patrono (Porfirio, 2018, p. 10).

Documentos históricos permiten saber que hay registros del siglo v con ordenanzas gremiales que con los siglos fueron progresando hacia una regulación de los saberes y sus prácticas. Alcanzando el siglo xv, “También se hacía constar que nadie podía abrir un taller y llamarse maestro sin ser autorizado por los inspectores” (Porfirio, 2018, p. 9).

Los estatutos de las vidrieras de París (1467) y de Lyon (1496) estipulaban controles para garantizar la calidad de las obras, la profesión y los materiales, a través de los cuales se establecían multas por abusos o engaños, o producciones que estuviesen por debajo del nivel correspondiente. Para ese entonces el poder y dominio que ejercía la Iglesia en este campo lentamente comenzaba a debilitarse. La flexibilización adquirida permitió que quienes producían aquellos bienes ampliaran su área de posibilidades temáticas de representación.

Hacia el siglo XIX las vidrieras dejan de ser un arte exclusivamente religioso y comienzan a desplegar el campo de su uso y aplicación en otros tipos de edificios, enriqueciéndolos con otros temas y de otros modos.

El gran desarrollo de las actividades humanas bajo las recientes concepciones de ideología liberal, sumado a los avances tecnológicos y de comunicación que acontecieron en el mundo, contribuyó a una expansión más allá de todas las fronteras alcanzadas y conocidas por estos tipos de bienes.

Sistema productivo

El panorama internacional había consolidado un sistema de producción de bienes a través de las denominadas empresas artísticas o establecimientos o ateliers. Eran las encargadas de proveer al mundo de servicios y productos para el equipamiento de la liturgia cristiana, para la cual elaboraban piezas de distintos tipos y materiales, dando lugar a un tipo de producción artística de masas de gran despliegue en el siglo XIX e inicios del siglo XX.

Entre las entidades activas en el mercado del arte y la artesanía católica predominaban las grandes empresas. Usaron nombres nobles, incluidos términos como Institut, Atelier, Établissement, empresas artísticas. Muchas empresas llevaron a cabo actividades supralocales e internacionales. En la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX la

masificación y mercantilización incluyó no solo la artesanía artística religiosa, sino también campos puramente artísticos como la pintura y la escultura. Por tanto, es imposible trazar una frontera clara entre la esfera de la producción católica en masa y el mundo del arte elevado religioso.

El origen de la hoy conocida Casa Mayer fue el Instituto de Arte Cristiano, creado en Alemania en 1847, al que en 1882 el rey Luis II le concedió el estatus de “establecimiento artístico real de Baviera”; diez años más tarde el papa León XIII lo nombró “Pontificio Instituto de Arte Cristiano”. La casa matriz estaba en Múnich y tenía sede en Londres. La conocida Casa Zettler, en el año 1870, surge como un desprendimiento de la Casa Mayer. Ambas casas alemanas, separadamente, continuaron cubriendo la demanda internacional de vitrales hasta el año 1939, cuando volvieron a integrarse fusionándose bajo la denominación Casa Mayer, que llega a nuestros días.

Otro caso es el de Casa Mauméjean. Su inicio fue en la ciudad francesa de Pau, en el año 1860. Jules Pierre Mauméjean fundó una tradición que fue continuada por sus hijos, Mauméjean Hermanos, quienes expandieron la capacidad productiva de vitrales por diferentes puntos de Europa. En las cercanías de la primera casa, en la zona conocida como La Villa, abrieron el establecimiento que denominaron “Los Vidrieros” en Pau, Biarritz, convirtiéndose en vidrieros oficiales de la Casa Real de Alfonso XII. El crecimiento los llevó a instalar una cantidad de talleres en Madrid, Barcelona, San Sebastián, París, Hendaya. La firma SA Mauméjean comprendió tres generaciones de la familia. Fueron muy destacados en los ámbitos nacional e internacional, y participaron de las exposiciones internacionales de Madrid (1894), París (1925 y 1937), Filadelfia y Pamplona (1926), Milán y Madrid (1927) y Sevilla (1930).

Los Talleres Lorin, en Chartres, en el francés valle de Loira, fueron inaugurados por Nicolas Lorin en el año 1863 y su desarrollo fue continuado por tres generaciones hasta el año 1973.

Al igual que las casas anteriores, el alcance de estas vidrieras fue de proyección nacional e internacional.

Otro de los casos es la Tiroler Glasmalerei. Se trata de una empresa austríaca de artesanías. Situada en Innsbruck, fue fundada en 1861 por Georg Mader, Josef von Stadl y Albert Neuhauser. Producían y restauraban ventanas de iglesias de vidrio emplomado. Sus producciones se ubican en más de cuatro mil iglesias y catedrales de todo el mundo. Bajo la dirección de Albert Jele (1874-1898), la empresa despegó y se fundaron sucursales en Viena y Nueva York. La empresa continúa funcionando bajo la dirección de nuestra contemporánea Natascha Mader, heredera de quinta generación.

Las mencionadas casas son algunas entre tantas otras que tuvieron desarrollos similares en tiempo y forma, tales como Vidriería Artística A. Bolinaga, en León, y Viuda e Hijos de León Quintana, en Zaragoza. Cataluña se destacó por la gran cantidad de talleres y artistas: Lluís Domenech i Montaner; Taller Amigó i Monteiro (1852-1925); Taller Rigalt, Granell y Cía. (1890-1984); Taller Espinagosa (1858-1922); Fábrica de Vidrieras dels Color Sres. Serra y Oriach (1879); Almacén de Vidrio Plano A. Bordalba (1900); Josep Pujol y Cía. (1894); Casa Sagales (1896); Vich i Coromina (1892-1914); Agustí Rigalt i Cortiella (1840-1899), pintor y dibujante; Antoni Aymat i Segimon, pintor y grabador (1851-1900), quien intervino en importantes vidrieras. Fueron numerosos los actores de este momento (personas y establecimientos) que, con sus valiosos y múltiples aportes, hicieron del Modernismo un movimiento que dejó un legado exquisito en Europa y en los países de influencia.

Una amplia red de nombres, relaciones familiares y societarias, locales, sociedades, edificios, ciudades, países, intereses expansivos y comerciales componen un panorama rico y complejo. Quedó armado en estos componentes un sistema productivo de alto rendimiento económico, con problemáticas empresariales, comerciales y, lógicamente, también del orden de lo laboral. El mencionado progreso basado en la producción de bienes suntuarios también era sostenido mediante índices de precariedad laboral. Hacia 1900 se

crea La Unión, Sociedad de Obreros Vidrieros de Barcelona y sus Contornos. Fue creada para mejorar las condiciones laborales, sociales y morales de sus trabajadores, mejorar los salarios y las horas de trabajo, y promover la solidaridad frente a accidentes y/o despidos como los emergentes más importantes.



Imagen 1 - Casa Mayer, archivo CM, <http://www.espaciotransparente.cl/wp-content/uploads/2021/11/SFV1-CP-1210x423.jpg>.

Hasta el momento no hemos encontrado documentos que cuantifiquen un volumen aproximado, sea en metros cuadrados de vidriera u otra unidad de medida, que refleje lo que implicó el enorme caudal de este tipo de productos y servicios dentro del sistema comercial. La recopilación de Joanna Lubos-Kosieł nos acerca datos significativos:

[...] la empresa fundada por Joseph Gabriel Mayer se describe como una empresa de considerable tamaño, que empleaba entre doscientas y trescientas personas y tenía una infraestructura bien desarrollada que constaba de varios talleres de arte especializados y salas de comercio. [...] Gracias al embalaje resistente no solo las imágenes, sino también muebles de iglesia completos o pinturas sobre vidrio, podían llegar intactos a los clientes de regiones lejanas, como se desprende de las críticas positivas publicadas por muchas empresas. El ejemplo de la celebración organizada por la Mayer Kunstanstalt en 1867 con motivo del envío de la caja número diez mil (la llamada fiesta de las cajas) muestra que el

embalaje también era un arte que tenía su lugar en la retórica del éxito de la empresa. No fueron solo los servicios postales eficientes y el bien desarrollado arte del embalaje los que promovieron la realización de negocios nacionales e internacionales. La táctica de establecer sucursales sirvió a este propósito (Lubos-Kosiel, 2019, p. 33).



4 - Katalog der Mayer'schen kgl. Hof-Kunstanstalt für kirchliche Arbeiten, Statuen, Altarbau und Glasmalerei in München, Umschlag, 1895. Bmo, Bibliothek des Mährischen Landesmuseums

26



5 - Katalog der Mayer'schen kgl. Hof-Kunstanstalt für kirchliche Arbeiten, Statuen, Altarbau und Glasmalerei in München, Apostel-Statuen, 1895. Bmo, Bibliothek des Mährischen Landesmuseums

OPUSCULA HISTORIAE ARTIUM / 68, 2019

Imagen 2 - Tapa e interior de catálogo de la Casa Mayer. Fuente: Lubos-Kosiel, 2019

Esta gran expansión de bienes culturales se basó en un eficiente sistema de producción, comercialización, difusión y comunicación, traslado y embalaje. Era necesario para la atención de cada uno de los comitentes iniciar, mantener y sostener una extensa serie de intercambios epistolares en los cuales se construían acuerdos y ajustes tanto en la

mercancía como en los valores y los sistemas de pago. Estos encargos en muchos casos llevaban años, ya que los trabajos debían ser etapabilizados por el monto de la inversión. Eran mecanismos que requerían muchos cuidados; incluso finalizado el trabajo, debía estar el servicio de restauración de los bienes que ya habían sido adquiridos. Para denominar ese modo de trabajo hoy utilizamos el término trazabilidad.

El otro factor fundamental de esta escena fueron los avances de la industria gráfica. El material editable volvió accesible este tipo de productos y servicios mediante anuncios, catálogos (Imagen 2), listas de precios y folletos, que acortaron la distancia entre los consumidores y los bienes. La mayoría de las casas mencionadas ofrecían sus servicios mediante las ilustraciones posibilitadas por las técnicas gráficas (litografías, xilografías, autotipias), para cuya impresión se utilizaron una, dos y hasta tres tintas.

Mientras tanto, los países de América Latina recibían favorablemente las tendencias. En el caso de Argentina, la clase dominante, la oligarquía, solía estar pendiente de aquello que ocurría en Europa. Esa predisposición a replicar y la distancia geográfica de las guerras hacía que Argentina fuese vista como una oportunidad en un mundo convulsionado. La fuerza del flujo de inmigrantes que dominaban aquellos saberes favoreció que especialistas en artes visuales, operarios y trabajadores pudieran responder a la demanda local sobre ese tipo de bienes. Lo comprobamos en muchos casos, en Buenos Aires, por ejemplo, la emblemática confitería Las Violetas, en la esquina de la avenida Rivadavia y Medrano, que hasta la fecha es un ícono de tradición. Los vitrales que visten las fachadas fueron diseñados y realizados por el pintor catalán radicado en Buenos Aires, Antonio Estruch i Bros (1873-1957).

Este proceso, que tuvo su auge al que asistieron varios países, tuvo su cúspide y también su descenso. El escenario europeo de producción de vidrieras artísticas y tantos otros bienes tuvo su declive progresivo. Hacia los años cincuenta, las motivaciones cambiaron, la lectura sobre la cultura y la política dio un giro y las tendencias de la arquitectura tomaron otro camino. La propuesta de una arquitectura racionalista y funcional que priorizó la sencillez y

con una valoración de los espacios diferentes hizo que aquel gran aparato internacional de producción de bienes ya no tuviese la demanda que lo sustentara.

Mientras en la Argentina el proceso fue similar, pero retardado, entrado el siglo XX las comunidades que se desarrollaron en torno a los vitrales replicaron los mismos circuitos de consumo implementados por los productos y servicios importados, las posibilidades se divulgaban bajo un sistema masivo de catálogos sobre los cuales se realizaban los encargos.

Una enorme cantidad de ventanas de nuestro país recibieron estas producciones, tanto de las mencionadas casas europeas como de producción local. Similares situaciones se dieron en otros países de nuestro continente.

Las vidrieras historicistas solían situarse en edificios religiosos, las modernas en edificios civiles, y los motivos heráldicos para familias o edificios públicos.

[...] Paloma Pastor nos describe cómo clasificaban los bocetos que ofrecían a sus clientes con una variada tipología: claraboyas, escudos y emblemas (heráldicos de segunda clase, comerciales y civiles), santos, cenefas, grisallas, faroles, animales, peces mar, paisajes color, flores y frutas. Mosaicos en vidrio. Escenas y figuras profanas y alegorías (David, 2010, p. 24).

A modo de conclusión

Nuestros tiempos, con otros componentes y problemas, establecen que la lógica de la producción vaya por otros derroteros. Habiendo observado factores y contexto que funcionaron como engranajes de un sistema destacado, sin duda es difícil pensar y concebir problemáticas productivas por fuera de un sistema tan contundente, aquel andamio que dio origen y soportó a una de las más grandes colecciones de bienes culturales que hoy integran el patrimonio de la humanidad. De bordes distinguibles y a la vez difusos: distinguibles, por

el estilo de dichos bienes, y difusos, por la dificultad de su conservación, ya que están atados a la arquitectura y esta, a su vez, amarrada a su función.

La política cultural en torno a la Conservación-Restauración de Bienes Culturales, a través de comunidades, documentos, cartas y manifestaciones internacionales, fundaciones, asociaciones, marca las directrices de trabajo y los modos de protección de nuestro patrimonio, acciones fundamentales indudablemente.

Pero también se nos plantea otro problema de gran importancia, que es el desafío de nuestro tiempo, este siglo XXI, en cómo habitamos nuestros espacios y cómo aplicamos en ellos las posibilidades que nos ofrecen las vidrieras, cómo nos apropiamos de nuestros lugares.

¿Qué acciones nos permiten consolidar el valor que trasunta todo lo que subyace al complejo tema de las vidrieras? Entendemos que hay allí una gran amplitud y riqueza por desarrollar. Por mencionar algunos puntos podemos hablar de vidrios, espacios, técnica, oficios, saberes, plástica, luz, autosuficiencia desde el relato propio de un vano, de su interacción con la luz, de la captura de luz variable, los efectos visuales, la luz transmitida, reflejada, proyectada, la atmósfera, la representación, el tiempo, la apropiación e identidad de los espacios. Esta constelación no puede quedar como patrimonio del tiempo pasado. Nos debemos su aprovechamiento.

Proponemos para esta reinterpretación de los recursos un reaprender, elaborar un proceso de resensibilización en el cual detectemos nuevos valores estéticos, productivos, colectivos, trazando una política cultural desde el propio hacer, sentir, pensar y compartir. Sabiendo que el producto ya no será de catálogo, el símbolo ya no será lo suntuario, sino lo necesario para habitar y apropiarnos de nuestros espacios.

Postulamos más preguntas que respuestas acerca de cuál es la continuidad que podemos trazar a través de las vidrieras, qué es lo que hoy emerge y podemos capturar, cómo son los recorridos de la plástica y la arquitectura.

Cuáles son nuestras posibilidades como sujeto de época, como educadores y transmisores de las técnicas y el trabajo que conforman nuestro patrimonio cultural tangible e intangible.

En este sentido presentamos tres casos de intervenciones en vidrieras producidos en Argentina, Perú y Venezuela en años recientes. Estos proponen otras maneras y recorridos ofreciendo una constelación de temas en los cuales podemos integrarnos. El principio básico es construir nuestro tiempo desde el reconocimiento de los demás, conocer, tomar contacto y divulgar su producción. Vemos en estos casos la oportunidad de conocer otras posibilidades técnicas, de representación, modos de gestión y producción.

Los tres partidos tienen un factor común: se encuentran en América del Sur, son bienes poco divulgados. La información en relación con sus procesos de producción y gestión es reducida. No hemos encontrado datos de sus pasos: proyecto, su evolución, ejecución, gestión, instalación, costos, etc. Es decir, falta todo aquello que hizo que hoy podamos ver estos vitrales. Como suele ocurrir, el bien perdura sin su historia.

Caso Los Cipreses (Imagen 3)

Ubicación: Capilla multiculto del cementerio privado Los Cipreses, partido de San Isidro, provincia de Buenos Aires, Argentina. El parque fue inaugurado en 1986.

El diseño del edificio y de los vitrales fue realizado por Carlos Páez Vilaró (1923-2014). Expresó allí su comprensión plástica donde representó: la galaxia, el universo, las cuatro estaciones, la trascendencia y la complejidad humana. La construcción del edificio estuvo a

cargo del arquitecto Franz Pernisek. Fueron mentores del proyecto: Eugenio Sangregorio, Carlos Páez Vilaró y Franz Pernisek.

La ejecución de los vitrales no se ha logrado establecer y esto no es un dato menor, siendo una característica común este tipo de omisión. Queda este punto para ser atendido en futuros trabajos. Menciona Pernisek que los realizó un vitralista de Santo Domingo. En 2015 fueron restaurados por el vitralista chaqueño Luciano Durante.



Imagen 3 - Detalle interior, vitrales y volúmenes escultóricos, Capilla Multiculto, Cementerio Los Cipreses, San Isidro. Fuente: Díaz de Vivar, 15/11/2018

Caso Catedral de Pucallpa (Imagen 4)

Ubicación: Catedral de Pucallpa o Catedral de la Inmaculada Concepción, Ucayali, Perú.

El edificio fue inaugurado el 8 de diciembre de 2005 (s/d, 8/2/2020). Ubicado junto a la municipalidad provincial y a la plaza de armas, es el centro de turismo local. La fachada tiene 20 m de altura por 16 m de base. La información es muy reducida, solo encontramos un blog aficionado que presentaba el caso.

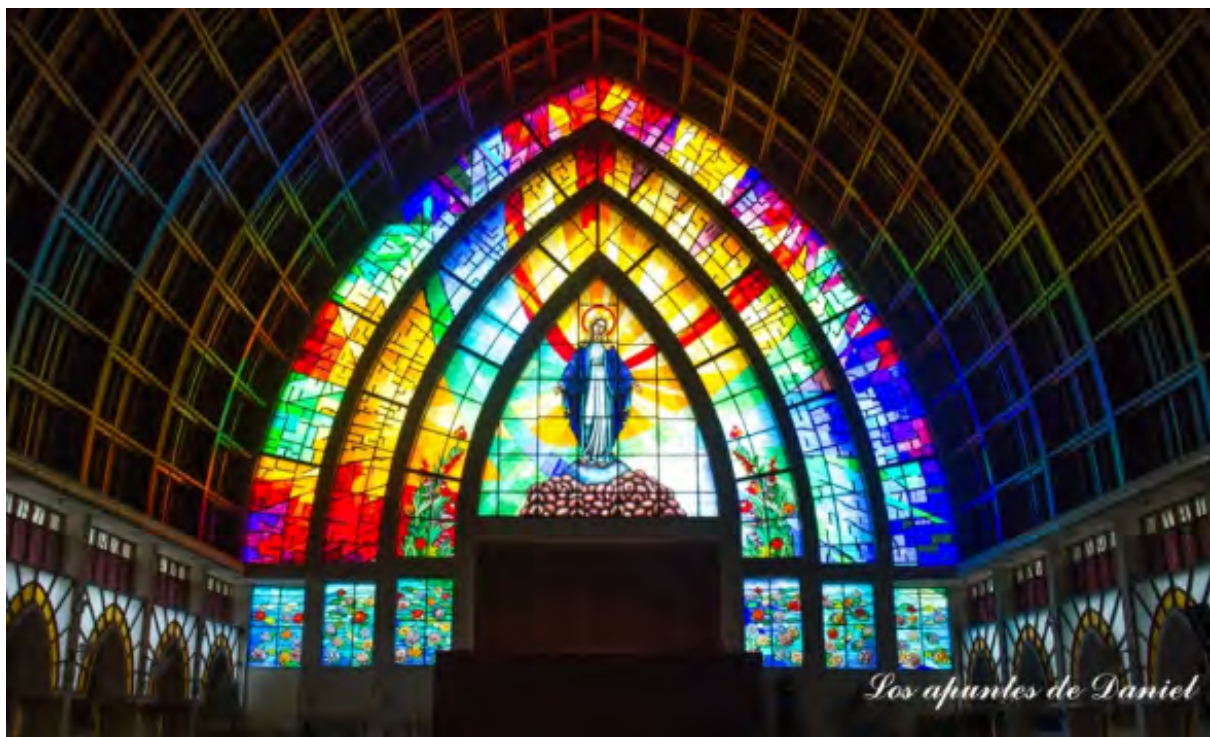


Imagen 4 - Catedral de Pucallpa. Fuente: s/d, 8/2/2020.

Caso Tribunal Supremo de Justicia (Imagen 5)

Ubicación: Corte Suprema de Caracas, Venezuela. El diseño fue realizado por el artista Alirio Rodríguez (1934-2018). Titulado Vitral de la Justicia, ocupa aproximadamente 750 m². Fue instalado en 1984. La supervisión de los vitrales estuvo a cargo de los vitralistas Jacques Juteau, Gérard Hermet, Jean-Pierre Rivière, Jean-Marie Braguy y Olivier Fournet.



Imagen 5 - Vitral de la Justicia. Fuente: audiovisual documental producido por el Ministerio de Desarrollo Urbano de Venezuela <https://www.youtube.com/watch?v=ygPOytMSF7E>.

Referencias bibliográficas

David, N. (2010). *Socios Ilustres: José y Enrique Mauméjean Lalanne*. Casino de Madrid, N.º 61, 22-26. Recuperado el 4/12/2023 de <https://www.casinodemadrid.es/sp/revista/Revista61/PDF/22-32%20NH%20Socio%20ilustre.pdf>

Díaz de Vivar, M. E. (15 de noviembre de 2018). Cuando Páez Vilaró pintó con la luz. Objetos con vidrio. Recuperado el 4/12/2023 de <https://objetosconvidrio.com/cuando-paez-vilaro-pinto-con-la-luz/>

Donoso Llanos, M. L. (2019). Arquitectura, función simbólica y lenguaje. *Universidad y Sociedad*, 11(4), 409-413. Recuperado el 4/12/2023 de <http://rus.ucf.edu.cu/index.php/rus>

Gil Farré, N. (2000). *El taller de vitralls modernista Rigalt, Granell & Cia. (1890-1931)*. Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte.

Lubos-Kosieł, J. (2019). Der Markt für katholische künstlerische Massenproduktion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und am Anfang des 20. Jahrhunderts. *Opuscula Historiae Artium*, 68(1): 22-39.

Porfirio, S. M. (2018). *El arte del vitral. Aspectos técnicos en tiempos histórico-específicos y aportes contextuales desde su circuito de producción*. Tesis de grado. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado el 4/12/2023 de [//http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/71154](http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/71154)

S/d. (8 de febrero de 2020). La catedral de Pucallpa. *Los apuntes de Daniel*. Recuperado el 4/12/2023 de <https://dtipian.wordpress.com/2020/02/08/la-catedral-de-pucallpa/>

S/d. (17 de junio de 2017) [sic]. Lo mejor de Páez Vilaró. *Geocaching*. Recuperado el 4/12/2023 de <https://www.geocaching.com/geocache/GC764QE>.

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 3

**ARTES, CIENCIA Y
VINCULACIÓN TECNOLÓGICA**



EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.1: ECOSOFÍAS DEL ARTE: COMPOSTAJE, BIODIVERSIDAD Y MATERIALIDADES ARTÍSTICAS

Las 3 ecologías. Redes de biodiversidad cultural en el campo de la mediación

Alfredo Aracil (Museo de Arte Moderno)

Laila Calantzopoulos (Museo de Arte Moderno)

RESUMEN: Las 3 Ecologías es un programa de mediación cultural amparado por el Equipo de Educación del Museo Moderno. En él, se ensayan estrategias y medios de valorización de los bienes comunes y formas de intervención socioecológica atentas a los deseos y necesidades de las comunidades y el territorio. Cita directa al libro homónimo de Félix Guattari, la propuesta busca además subvertir el inconsciente institucional, sus límites, estructuras y relaciones de poder.

Se inspira en procedimientos de la investigación artística orientada a la materialización de proyectos de bajo impacto ecológico, pero de utilidad y de valor biocultural. Se propone una forma sistemática de mezclar disciplinas, historias y subjetividades que amplíe perspectivas vivenciales, técnicas y académicas de campos como la salud comunitaria, el urbanismo, el ambientalismo y el activismo vecinal. A partir de la creación de varias comunidades de práctica, las acciones que surgen del interés colectivo están atravesadas por dos perspectivas: la accesibilidad como el diseño de futuro y lo comunitario como una política de escucha y hospitalidad incondicionada.

El objetivo de Las 3 Ecologías es investigar y elaborar una epistemología y una praxis basada en pedagogías horizontales que incentiven el aprendizaje mutuo entre los participantes, a

partir de preguntas que parten del arte y ponen en circulación recursos para favorecer formas de vida más sustentables.

En este marco, la ponencia busca revisar los desafíos, estrategias y tensiones que resultaron del proceso de este ejercicio de imaginación institucional situado entre el casco histórico de Buenos Aires y las orillas del Río de la Plata.

Palabras clave: Biodiversidad cultural; Base comunitaria; Coagencia; Giro ecosocial; Comunidades de práctica.

Introducción

Las 3 Ecologías, programa de mediación cultural creado por el área de Comunidades del Equipo de Educación del Museo Moderno, nace en el año 2022 como una prolongación de diversas acciones orientadas a trabajar con usuarios y programas de salud mental en el marco de postpandemia. El punto de partida fue descentrar el rol del museo como único foco de actividad y sentido. Con caminatas y sesiones de taller de cartografía, se promovió salir al barrio con el fin de buscar el contacto con la historia de San Telmo y con las transformaciones de las orillas del Río de La Plata. Estos movimientos fueron pensados como una estrategia de valorización de los bienes comunes y creación de formas colectivas de intervención socioecológica, atentas a los deseos y necesidades de las comunidades, siempre sin perder el interés por la salud comunitaria y sus procesos. Con el término “salud comunitaria”, nos referimos a una concepción social de la salud que pone el acento en la participación real y consciente de la comunidad, así como la integración de prácticas médicas, sanitarias, sociales, ambientales.

En el mismo sentido grupal, Las 3 Ecologías pretende desnaturalizar la relación que la historia del arte y el arte como práctica profesional han establecido entre estética y sujeto. A diferencia de como suele pensarse la experiencia frente al objeto de arte, este programa piensa el poder transformador de la estética con una modalidad que no es de persona a persona, sino colectiva, como una forma de subjetivación no individual, donde lo estético se descubre simultáneamente como ético y político.

Imagen 1 – Paseo en la Reserva Ecológica a cargo del artista Eduardo Molinari

El poder transformador de la estética

El proyecto evidencia en su título una pista central para comprender la hipótesis de trabajo: la cita directa al libro homónimo de Félix Guattari, publicado entre 1989 y 1990, un momento clave de transformación de paradigmas políticos, sociales, económicos, vinculares e informativos.

El autor propone un concepto innovador: la ecosofía, como la articulación ético-política de tres registros: la ecología social, la ecología ambiental y la ecología mental. Cada una de ellas se organiza en torno a múltiples componentes que abordan un arco que va de lo personal a lo social. Resulta clave comprender que, ya en 1989, el libro propone la pregunta por los modos de vida posibles frente a la aceleración de las mutaciones técnico-científicas y ante el crecimiento exponencial de la demografía. Hoy, 34 años después de su publicación, seguimos buscando respuestas para esas preguntas. Frente a un presente cada vez más degradado, junto con el equipo de trabajo, encontramos en el libro de Guattari algunas nociones necesarias para pensar nuestro tiempo, que resultan como disparadores fundantes del programa. Plantea Guattari (1999, p. 9) que

La verdadera respuesta a la crisis ecológica solo podrá hacerse a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos de la producción de los bienes materiales e inmateriales. Así pues, esta

revolución no solo deberá concernir a las relaciones de fuerzas visibles a gran escala, sino también a los campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo. Una finalización del trabajo social regulado de forma unívoca por una economía del beneficio y por relaciones de poder solo conduciría, en el presente, a dramáticos callejones sin salida.

Si bien en esta cita podemos advertir cierto dejo modernista, rescatamos una clave fundamental en el señalamiento sobre el impacto que la revolución política, social y cultural debe ofrecer tanto en las relaciones de gran escala como en los campos moleculares de sensibilidad, inteligencia y deseo. Encontramos allí una llave de acceso fundamental para recuperar algunas preguntas que parten del arte y que ponen en circulación modos de vida más sustentables, es decir, promueven un giro en la valorización del arte como una actividad transversal y arraigada en su contexto biosocial, capaz de producir vínculos más sanos con uno mismo, con los otros y con el entorno donde habitamos.

Imagen 2 – Semillero urbano. Actividad en articulación con Huertas Las Yungas. Barrio Rodrigo Bueno

Horizontes de trabajo

Con el fin de desarrollar este ejercicio institucional, planteamos al menos cuatro horizontes generales de trabajo: imaginación institucional, comunidades de prácticas, educación en el arte y arte en la educación y diversidad biocultural.

En primer lugar, consideramos la imaginación institucional como un motor necesario y una herramienta de crítica hacia nosotras mismas. Ella opera como el ejercicio continuo de buscar subvertir los límites del inconsciente institucional del museo con el fin de trascender su estructura, para repensar sus estrategias y sus fines. En ese sentido, no es una novedad el replanteo acerca de la función social de los museos. Esta indagación, que en la actualidad

está situada en el marco de un pensamiento contemporáneo con tintes decoloniales, promueve repensar los patrimonios a través del cristal del propio tiempo, con la intención de actualizar los sentidos que la historia puede tensionar frente a las problemáticas del presente.

En este punto, de manera inevitable y en asociación al nacimiento del museo, así como al origen de la escuela o de los hospitales, se pone en tensión el funcionamiento carcelario, que opera a modo disciplinador de los cuerpos y de las identidades representadas, que componen ese inconsciente que demanda la configuración de una nueva imaginación institucional. Asumir tal origen y observar el devenir, a su vez, posibilita encontrar fugas y grietas sobre las cuales desplegar sentidos actualizados y multidireccionales. Frente al paradigma del espectador y los museos como parte de las industrias culturales, Las 3 Ecologías busca promover una cultura de pertenencia entre los públicos de un museo consciente de su responsabilidad pública.

Ahora bien, subvertir ese inconsciente institucional no es una tarea solitaria. Es fundamental, aquí, recuperar el segundo horizonte de trabajo: las comunidades de prácticas. Desde el inicio del camino para la creación y del contacto con los grupos, las acciones están atravesadas por dos perspectivas: la accesibilidad y lo comunitario. La accesibilidad no solo como una política de ajustes o adaptaciones, sino más bien como el diseño de futuro con los públicos, que busca garantizar el derecho a la cultura y promover ese sentido de pertenencia. Y lo comunitario como una política de escucha y hospitalidad que, sin condiciones, pretende desandar en la desconexión entre las personas y las instituciones, sin soslayar el problema de soledad no deseada que nos acecha como sociedad.

Para que el museo pueda deconstruir su funcionamiento inconsciente y subvertir el trasfondo institucional, necesita la articulación con otros agentes, parecidos y diferentes en su identidad, función y origen. En este sentido, Las 3 Ecologías es un proyecto que busca

orientar su práctica en función del mapa de actores que lo componen y que es ampliamente diverso. En él se pueden destacar desde artistas e investigadores como Pío Torroja, del colectivo m7red, y Eduardo Molinari, con el Archivo Caminante, hasta la vinculación continua con residencias y centros de jubilados, con huertas comunitarias de las comunas N.º 1 y N.º 9, con ONG diversas, como Voces de Barro, en el Barrio Padre Mujica, y con Centros de Salud y Atención Primaria o los CeSAC N.º 15 y N.º 9, y el del Barrio 31.

En este marco polimorfo, una cuestión fundamental en los procesos de construcción de estas comunidades de prácticas es la necesidad de pensar el museo como medio, pero lejos del medio o del centro geométrico o geográfico. Es decir, que existe un proceso individual de subversión del propio inconsciente institucional, que no es la punta de lanza que orienta las acciones del programa, sino más bien que opera como un telón de fondo que resulta importante para la reflexión de la propia institución.

Imagen 3 – Realización de mural colectivo en el CeSAC N.º 15, coordinado por Fran Bueno, artista y educadora del equipo de Educación del Museo Moderno

Sin embargo, en Las 3 Ecologías, así como en cualquier proyecto que tiene como fin recuperar el interés por la construcción de redes de coagencia y de comunidad de prácticas, se necesita fundamentalmente escuchar y atender a los deseos y a las voluntades colectivas, a las necesidades y las problemáticas que presentan las comunidades y que emergen en la vida en los territorios. Y ese tipo de construcción es compleja, lleva tiempo y ejercicio para la generación de lazos, para la apertura de la escucha y, especialmente, para sostener el tiempo que requiere la propia transformación de cada uno de los agentes participantes en un proceso de creación de una cultura de pertenencia, no solo del devenir colectivo, sino también del programa mismo. Es decir, que el programa tenga la potencialidad y la flexibilidad de convertirse en una fuerza transformadora de las propias vidas de quienes lo constituyen. En consonancia con esto, y recuperando el planteo de Guattari, refiere a que la

ecosofía social consiste en desarrollar prácticas específicas y situadas, “que tiendan a modificar y a reinventar formas de ser en el seno de la pareja, en el seno de la familia, del contexto urbano, del trabajo, etcétera” (Guattari, 1990, p. 19).

En este sentido, pensar la educación en el arte y el arte en la educación implica que las comunidades de práctica operan a partir de procedimientos de la investigación artística orientada a la materialización de proyectos social y medioambientalmente útiles. Es decir, que intervengan de manera concreta la realidad cotidiana de las personas humanas y más que humanas. Así, las intervenciones y acciones que se desarrollan buscan, de forma sistemática, mezclar disciplinas, ampliando perspectivas vivenciales, técnicas y académicas de campos como la salud comunitaria, el urbanismo, el ambientalismo y el activismo vecinal.

En este marco de trabajo colectivo, uno de los objetivos de Las 3 Ecologías es investigar y elaborar una epistemología basada en pedagogías horizontales que incentiven la formación colaborativa entre los participantes. Las actividades desarrolladas en el período 2022-2023 se realizaron en la zona limítrofe entre la ciudad histórica y sus ensanches, donde, justamente, la vida urbana se encuentra con los humedales y las playas. Cabe destacar que las acciones son concretas y asociadas en muchos casos a un estar cotidiano, que propicia el encuentro y el intercambio. En este sentido, se hicieron talleres de cartografía vecinal, de reflexión sobre el patrimonio natural y cultural, paseos por el litoral y talleres de economía circular y estampación, realizados en el Museo de La Cárcova y en el Barrio Rodrigo Bueno. Las propuestas tenían dos fines: por un lado, trabajar desde una perspectiva investigativa y experiencial sobre el propio territorio y, a su vez, compartir saberes concretos que retroalimentan a las economías populares que ya están funcionando en el centro de jubilados del Barrio Rodrigo Bueno.

Conclusiones

Para finalizar, algunos desafíos o interrogantes que permanecen y que se encuentran en pugna constante a lo largo del desarrollo del programa, que continuará durante el 2024, se podrían organizar en cuatro puntos centrales.

Por un lado, observamos el desafío de lograr la consolidación efectiva de una cultura de pertenencia que promueva la creación de sentidos y valores, pero no desde una perspectiva moral, sino como aquello que una comunidad piensa que tiene y que no tiene valor y sentido, en favor del sostenimiento de la vida, lo común y lo comunitario.

Además, tal como advierte Vergara (2022, p. 483) en torno a las nuevas institucionalidades,

Es interesante tejer, con los hilos de diferentes demandas de cambios anticoloniales, los contornos intuitivos anticipatorios de los pragmatismos utópicos para las nuevas institucionalidades de las artes y las Humanidades que surgen de las necesidades colectivizadoras vitales, sociales, espirituales y ambientales de los cuerpos. Corazones-territorios e infinito dentro de las zonas de contacto-conflicto-encuentros de diferencias.

El trabajo de mediación sumergida dentro de una red de actores mayor nos exige a advertir la paradoja que propone los museos como zona híbrida: por un lado, combina una tradición de institucionalidad y de espectacularización propia de las industrias culturales, a la vez que se conviven con la emergencia de microgeografías que efectivamente promueven acontecimientos solidarios.

También, en el marco de una coyuntura social y económica con una enorme crisis habitacional, donde el territorio de la ciudad se encuentra constantemente en disputa, el objetivo desde el entramado comunitario es territorializar la experiencia compartida. Es decir, en enmarcarla en su contexto biodiverso, en sus ensanches, en su propia tradición

con la comprensión de que los patrimonios naturales y culturales son móviles y se encuentran en plena discusión.

Por último, cabe señalar uno de los grandes desafíos que van más allá de la propia institución y se centran en sostener los procesos de resistencia poética de lo experimental. En los años setenta, la artista brasileña Lygia Clark (Clark y Oticica, 2023) pensó el arte como una forma de “abrigo poético”. Ahora, las pedagogías horizontales que se promueven desde el arte funcionan como resistencias poéticas y experiencias de prueba que no están ajenas al error o a la revisión evaluativa. Sostener esos procesos de manera colectiva en la configuración de agenciamientos de enunciación ecosóficos y con un sentido de pertenencia es un desafío colectivo, sobre todo en la coyuntura actual, de tanta fragilidad del tejido social, y con tantas amenazas venideras.

Referencias bibliográficas

Clark, L. y Oticica, H. (2023). *Fantasmática del cuerpo*. Caja Negra.

Guattari, F. (1990). *Las tres ecologías*. Pre-Textos.

Holmes, B. (enero de 2007). *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. Web Transversal. Recuperado el 06 de diciembre de 2023 de <https://transversal.at/transversal/0106/holmes/es>

Vergara, L. G. (mayo de 2022). Pragmatismo utópico: Labor Textil / coincidentia oppositorum. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, V. 6, N.º 2, 481-515, DOI: 10.20396/modos.v6i2.8668503. Recuperado el 6 de diciembre de 2023 de <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668503>

Wenger, E. (2001). *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*. Paidós.

EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.1: ECOSOFÍAS DEL ARTE: COMPOSTAJE, BIODIVERSIDAD Y MATERIALIDADES ARTÍSTICAS

Atravesar y compartir mundos. Observaciones sobre arte, ambiente y materialidad

Noelia Billi (Universidad de Buenos Aires - CONICET)

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es analizar diferentes modos en que el arte ha expresado una preocupación por el ambiente, utilizando como hilo conductor la materialidad. En esta línea, plantearé un recorrido por algunas prácticas artísticas que, adoptando una posición particular respecto de su entorno/ambiente, permiten abordar, de diferentes maneras, lo que “ambiente” refiere y cuál es el tipo de constitución material que involucra.

Palabras clave: Materialidad; Ecología general; *Land Art*; Geología estética.

Introducción. De la verticalidad hacia la horizontalidad

El objetivo de este trabajo es analizar diferentes modos en que el arte ha expresado una preocupación por el ambiente, utilizando como hilo conductor la materialidad. En esta línea, plantearé un recorrido por algunas prácticas artísticas que, adoptando una posición particular respecto de su entorno/ambiente, permiten abordar, de diferentes maneras, lo que “ambiente” refiere y cuál es el tipo de constitución material que involucra.

Me gustaría comenzar por el análisis que hace James Nisbet en *Contemporary Environmental Art* (Nisbet, 2017). Allí, el autor señala que las formas en que el arte aborda cuestiones relativas al ambiente experimentaron un gran cambio a partir de la segunda posguerra. Si desde el Renacimiento era la pintura de paisajes (en tanto forma de *representar* las condiciones del ambiente, como el viento o la lluvia) la forma privilegiada de introducir el ambiente en el arte visual, de los años cincuenta en adelante se observa una tendencia no ya a reflejar las condiciones ambientales que enmarcan la vida humana, sino a “participar” de estas. De acuerdo con Nisbet, una de las modificaciones necesarias para este fenómeno es la transición desde una posición de “verticalidad” (donde el espectador se encuentra a distancia del ambiente “representado”) hacia una suerte de “horizontalidad” (en la que el espectador se halla compartiendo un mismo mundo con la obra). La imagen del cambio de eje puede servir asimismo para pensar el desplazamiento del enfoque desde un punto de vista exterior (un punto de vista divino) a uno interior. Ver “desde afuera” supone un tipo de objetivación típicamente moderno, donde el objeto es definido por contraste con el sujeto, y que es solidaria de una ontología de lo individual (donde las relaciones son posteriores a los seres ya formados) (cf. Latour, 2017).

El proceso operativo

Siguiendo al crítico de arte Leo Steinberg cuando analiza la obra de Rauschenberg, Nisbet muestra cómo, desde las artes, se propuso un enfoque más ambiental, que desafiaba la perspectiva formalista y centrada en el medio, propia del arte moderno. Así, introduce el concepto de “superficie de imagen plana” (*flatbed picture plane*), derivado de la industria de la impresión, que implica una orientación horizontal en la pintura, en lugar de la tradicional verticalidad. Esto implica una transformación en la manera de concebir la “naturaleza” en las obras, pues en lugar de expresar la experiencia visual que se puede tener de ella (es decir, una representación visual), se pone el énfasis en los procesos operativos que la constituyen y que involucran tanto al artista como al espectador. Esto refleja un cambio de

enfoque que integra la producción artística con la noción ecológica de la materialidad, aun si las obras no presentan temas ecológicos de manera explícita, puesto que establecen una conexión entre el arte y el entorno compartido. Por ejemplo, en la obra de Rauschenberg que se ve a continuación, *Mercado Negro*, de 1961, Nisbet señala cómo el artista usa esta superficie plana para reunir los materiales del arte y el ambiente material en el que la obra surge.



Imagen 1 – Robert Rauschenberg, *Black Market*, 1961. Canvas 50 in × 59 1/8 in × 4 in. Valise 6 1/2 in × 24 1/4 in × 16 3/8 in. Museum Ludwig, Cologne. © Robert Rauschenberg Foundation

Esta transición desde la posición vertical hacia una orientación horizontal se aleja así de la interpretación metafórica de una supuesta “naturaleza” que solo se visualiza desde el exterior, y se centra en la producción y la materialidad como elementos significativos en el arte, marcando una transformación hacia una perspectiva más inmersiva en el arte visual. Si bien los medios tradicionales de la pintura y la escultura siguen siendo utilizados, la diferencia reside en el hecho de que se pone en evidencia que la materialidad de la obra y la del ambiente se atraviesan y se constituyen recíprocamente.

Ecología general y arte de las relaciones

A partir de los años sesenta, este movimiento se acentúa mediante un cuestionamiento de la escena museística (que dispone el objeto artístico como autónomo por medio de una técnica de descontextualización). Este cuestionamiento se puede observar en el movimiento *land art*, es decir, en prácticas artísticas como las de Smithson, De María, García Uriburu o Alice Adams. Este tipo de proyectos (ya no cabe hablar de “obra” en sentido estricto) se desarrollan fuera de los museos, y la elección de los lugares suele implicar alguna referencia a problemáticas ambientales. En términos generales, ello implica un rechazo por la idea de distancia que supone toda visión de un paisaje, reemplazándola por una mirada horizontal, que se encuentra dentro del mismo espacio. Además, se intenta dar cuenta del lugar y los procesos de donde provienen las materialidades utilizadas en las prácticas artísticas.

Esta orientación horizontal de las prácticas artísticas nos permite introducir la noción de “ecología general”, de Hörl, como marco a partir del cual comprender la producción imaginaria ligada a preocupaciones ambientales (Hörl, 2017). Hörl analiza la proliferación contemporánea de metáforas en torno a la ecología. Si bien es cierto que casi todos asociamos la ecología a algún tipo de preocupación por la naturaleza, en muchos otros ámbitos que no se relacionan directamente con ello afloran sintagmas como “ecología de la mente”, “ecología política”, etc. Si nos detenemos a pensar en ello, aquí “ecología” parece

mentar algún tipo de sistema de elementos (heterogéneos) que se relacionan entre sí. Es por esto que Hörl habla de una “des-naturalización del concepto de ecología”. Al dejar de ser remitida en última instancia a la “naturaleza”, pierden fuerza algunos de los elementos que suelen ligarse a ella y que provienen de la tradición griega ligada al *oikos* (“casa”). Por eso, el autor menciona que una de las cosas que cae es la vena inmunopolítica con la que el término habitualmente se cargaba. La inmunopolítica se refiere a una dinámica de exclusión de lo que se considera “impropio” y que tiende permanentemente a reforzar los lazos dentro de un círculo cerrado de entidades, frecuentemente unidas de acuerdo a un rasgo común o identitario. Según Hörl, la proliferación del paradigma ecológico se relaciona con la radicalización de la vertiente tecnológica de la técnica, que se expande capilarmente a través de la Tierra, incluyendo todo lo que existe en redes cada vez más amplias y conectadas entre sí. Esto ha conducido al desplazamiento de una ecología ligada a la “casa” (ámbito privado) hacia una tecnoecología (de carácter global, que hace colapsar las fronteras entre el adentro y el afuera, lo público y lo privado) que profundiza la característica antiteleológica que lleva en sí. Es antiteleológica porque no se trata de una técnica que es prediseñada por el hombre con vistas a un fin dado de antemano (como puede ser el caso de una herramienta simple, como un martillo), sino de sistemas a gran escala que escapan a la capacidad de previsión humana y de algún modo adquieren consistencia como sistemas con una agencia específica, que excede la noción tradicional de agencia exclusivamente humana.

Hörl, entonces, redefine lo que llamará “ecología general” como un paradigma onto-epistémico. La ecologización comprende la reconceptualización de los modos de existencia, facultades y formas de vida en términos de relaciones, y a partir de ello el autor analiza históricamente su devenir basándose en el de la cibernética, es decir, la cibernética de primer, segundo y tercer orden. Las dos primeras se basan en la retroalimentación, el autocontrol y la autopoiesis, y por eso, en el marco del análisis de Hörl, habrá que esperar hasta la cibernética de tercer orden para que las cuestiones ambientales sean algo más que

el entorno de un sistema determinado, y pasen a convertirse en nuestra realidad. Es decir, se pasa de una ecología restringida al análisis del funcionamiento de ciertos sistemas, a una ecología general, en la que los medios ya no comunican el movimiento (como sugerían las cibernéticas de primer y segundo orden), sino que son ellos mismos el movimiento a través de tecnologías (de los medios) ambientales cuyo alcance, en última instancia, bordea lo cósmico.

Este marco, que solo describo a grandes rasgos, creo que permite comprender la distancia que existe entre diversos tipos de prácticas artísticas con intereses ecológicos. Antes me referí al *land art*, y ahora quisiera señalar algunos puntos que permiten diferenciar formas contemporáneas del arte de temática ambiental.

Geología estética

Tomando como caso los “*earthworks*” de Smithson, el creador de *Spirall Jetty*, podríamos decir que una de sus preocupaciones era la cuestión del tiempo geológico de la obra (cf. Flam, 1996). Por eso, en estos proyectos aparecen las cuestiones de la escala no solo espacial, sino también la temporal. Esto se observa, por ejemplo, en el uso que hace de los materiales, sobre todo del polvo y de las piedras, y su idea de que el tiempo aúna la obra y la mente del artista, proponiendo que el arte se apunte sobre la percepción de un proceso de desintegración que lo erosiona todo, tanto a los materiales como a la mente. La práctica artística y ensayística de Smithson es descrita por autores como Jussi Parikka como una geología estética (Parikka, 2021), relacionada con la figura del metalúrgico. El concepto del metalúrgico hace referencia a una epistemología basada en la práctica (y no en la idea), una práctica que se da mediante la sensibilidad a los materiales que se tienen a mano, sin aspirar, como hace la ciencia analítica de los materiales, a encontrar sus constantes. En el sentido en que Parikka lo define, la metalurgia es una figura del conocimiento que tiene como preocupación principal la variación de los materiales (y no sus regularidades).

Precisamente por atender a las variaciones, la geología estética de Smithson sigue una línea temporal que se aparta de las ontologías esencialistas, dado que trabaja con las dinámicas de la erosión, la entropía y la apertura radical del tiempo (es decir, el tiempo que excede lo humano). Atender al tiempo como fuerza con capacidad de transformar permite considerar, de otro modo, las transformaciones que se dan en lo no-orgánico (incluido lo tecnológico), lo que resulta en prácticas artísticas que se plantean la construcción de monumentos a partir de materiales de la modernidad (como el plástico, el cromo o la luz eléctrica). En este sentido, la geología abstracta de Smithson equivale a una exploración geológica del objeto estético, en la medida en que este debe ser entendido a partir de sus minerales, sus estratos, y de las cualidades que surgen de ellos. Lo que permite el carácter metalúrgico de este enfoque es abordar la materialidad sin reducirla a sus coordenadas geométricas o a una perspectiva mecanicista. Es decir, abordar la materialidad en una práctica artística supone trabajar con la fuerza geofísica o metalúrgica, que es el trabajo de la tierra.

La insistencia de Smithson en lo no-orgánico nos permite establecer un punto de contraste con otras prácticas artísticas que se basan en la creación de ecosistemas. Estas prácticas, en lugar de utilizar la tierra o las fuerzas geofísicas como material, abordan la cuestión ecológica en un sentido general, siguiendo la acepción de Hörl. La práctica artística no tendrá como resultado una “obra” en tanto objeto autónomo, sino que existe performáticamente y se multiplica en el análisis y trabajo con los datos que les artistas obtienen de ella. En este sentido, es cada vez más frecuente encontrar prácticas artísticas que se plantean como investigaciones de problemáticas ecológicas, y no meramente como su registro o su referencia más evidente. El grado de intervención involucrado en la creación de ecosistemas que involucran dispositivos tecnológicos, la generación de material sonoro o audiovisual en alianza con ecosistemas que incluyen seres abióticos y seres animados, incluidos seres humanos, señala un tipo de abordaje de la materialidad ecológica que ofrece las herramientas analíticas y poéticas del arte para que comunidades interespecies sean

capaces de delimitar las relaciones que los afectan y modular sus acciones de acuerdo con ellas.

Conclusiones. *Relationscapes*

Este tipo de desplazamientos ha llevado a plantear la categoría de “abstracción ambiental” para estudiar prácticas artísticas centradas en la observación de relaciones, tratando de hacer sensibles conceptos ambientales que escapan a las particiones tradicionales y a la cuantificación. La investigadora Erin Manning ha llamado a ciertas prácticas artísticas de este tipo “*relationscapes*” (paisajes relacionales) (Manning, 2009). Ella señala que existe una conexión generativa entre acción, percepción y conceptualización, que puede ser modulada desde lo ambiental, toda vez que construir un ambiente no supone darle a un cuerpo las condiciones de su supervivencia, sino más bien construir modos corporizados de experimentar y de pensar. En este sentido, no se trata de la reconstitución real o imaginaria de concepciones edénicas de la naturaleza pura, sino de colaborar con la construcción colectiva de modos de percibir y comprender la relacionalidad.

Referencias bibliográficas

Flam, J. (ed. e introducc.) (1996). *Robert Smithson, the collected writings*. University of California Press.

Hörl, E. (2017). Introduction to general ecology. The ecologization of thinking. Hörl, E. y Burton, J. (eds.). *General Ecology. The New Ecological Paradigm*. Bloomsbury, 1-73.

Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Siglo XXI.

Manning, E. (2009). *Relationscapes. Movement, Art, Philosophy*. MIT Press.

Nisbet, J. (2017). Contemporary Environmental Art. Heise U., Christensen, J., Niemann, M. (eds.), *The Routledge Companion to the Environmental Humanities*. Routledge, 301-312.

Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra.

*EJE 3: ARTES, CIENCIAS Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.1: ECOSOFÍAS DEL ARTE: COMPOSTAJE, BIODIVERSIDAD
Y MATERIALIDADES ARTÍSTICAS*

Reconexiones: revitalizando vínculos culturales y naturales a través del arte y la ecosofía

Rosadina Güere Ticona (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Clasificar una roca como un objeto visibiliza la relación vertical que el ser humano pretende ejercer en su entorno. En nuestras relaciones con el mundo mineral se explicitan nuestras diferencias, dejando al humano como ser de una cumbre jerárquica vital.

El objetivo de la siguiente investigación se enfoca en identificar la vitalidad de una roca, identificar la unicidad de cada roca, identificar la capacidad de acción que ellas ejercen sobre nuestras realidades y encontrar, en un proceso de subjetivación, un proceso que encarna más allá de lo material y lo inmaterial.

Palabras clave: Ecosofía; Biodiversidad; Antropocentrismo.

Introducción

Nacer y crecer en Perú significó para mí vivir rodeada de tradiciones, costumbres y creencias. Nací en un pueblo minero de Perú: Junín la Oroya.

Tal vez el estar sumergida en un mundo que responde a validaciones hegemónicas me direccionó a una participación pasiva de estas creencias. Admirarlas, respetarlas desde el miedo a una consecuencia que, en mi imaginario, era mejor no arriesgarse a no cumplirlas.

Recoger una roca de la montaña, entonces, se convertía en algo prohibido y es, tal vez, de esta prohibición que nace mi admiración. Tener, en la cotidianeidad, ciertas costumbres me permitió naturalizarlas, pero tengo que aceptar que al ser una persona que necesita saber el porqué de las cosas, muchas de ellas no me quedaban muy claras.

Constantemente las culturas no hegemónicas se encuentran invalidadas por el simple hecho de no ser “racionales”. Es por ello que me interesa mi práctica artística como una persona sentipensante que acciona desde lo racional, pero no deja el sentir de lado.

Orlando Fals Borda (2015), investigador y sociólogo colombiano, plantea al ser sentipensante como una propuesta política-filosófica-pedagógica. Este concepto es el resultado de sus conversaciones con un hombre que le habló de las prácticas ancestrales de “pensar con el corazón y sentir con la cabeza”.

Es así que comienzo este camino, con preguntas e inseguridades, pero es esto lo que me mantiene a flote, porque sé que con mi trabajo no intento afirmar conceptos que no son naturales para mí o apropiarme de estos, sin embargo, decido investigar. Investigar nuevas formas de acercarme a mis creencias, tradiciones, costumbres.

Considero que cada ritual, cada creencia y tradición tienen su espacio y tiempo correspondiente, son arte en su existencia y es por ello que no deseo representarlas, sino más bien entenderlas y presentar mi entendimiento o mi intento de entenderlas.

Desarrollo

El proyecto comenzó con el deseo de presentar los paisajes de una roca. Pero cuando empecé a sentir con la cabeza, pude entender mi capacidad de poder vincularme con algo que en algún momento consideré un “objeto” digno de apreciar. Ya no era solo una admiración, sino un respeto por su existencia. Este respeto comprendía una vitalidad, una unicidad y una capacidad de afectar. Comprendí que cada material posee una poética en su existencia, en el caso del *frottage* era el carbón el elemento que me ayudaba a mostrar la vitalidad de las rocas.

Saber que no soy la única ejecutora en estos proyectos me reconforta, saber que en cada materialidad existe una presencia me hace pensar que no estoy sola y me siento acompañada. Mediante distintas acciones intento permanecer receptiva al proceso y a las conexiones que se generan entre las materialidades y mis sentidos.

En este proyecto me permití estar atenta a los vínculos desarrollados con las rocas, es decir, empezar en un camino sentipensante. Recoger una roca de la montaña, en un principio, se convertía en algo prohibido y es tal vez de esta prohibición que nace mi admiración. Tener en la cotidianeidad ciertas costumbres me permitió naturalizarlas, pero tengo que aceptar que al ser una persona que necesita saber el porqué de las cosas, muchas de ellas no me quedaban muy claras. El estar sumergida en un mundo que responde a validaciones hegemónicas me direccionó a una participación pasiva en mis tradiciones.

Es muy importante para mí reconocer que estas tradiciones son observadas y practicadas por mí, una persona que vive su cotidianeidad en la urbanidad, en la academia, en lo institucional. Reafirmar esto me parece justo para con las personas que sí practicaron las creencias desde la naturalidad y la cotidianeidad sin necesidad de preguntas como lo hago yo.

Más adelante, cuando encontré el concepto *nahua Ixitpla*, pude entender de manera puntual a lo que se referían cuando me decían que una montaña es un ser vital. *Ixitpla* es una presencia, es una piel, es un concepto que diferencia la idea de representar y presentar. Mientras que en el mundo occidental se veneraban imágenes, en las culturas no hegemónicas veneraban lo que se presentaba, es decir: el sol, la luna, el agua, la naturaleza. Es por ello que existía un vínculo entre las personas y su entorno.

Sin embargo, desde un principio este concepto lo tuve que aprender, no era natural en mí y siento que como persona que habita la urbanidad y no forma parte de una comunidad indígena tengo que crear este vínculo de manera experimental. Fortalecer este concepto de dinamicidad en el pensamiento y en la herencia cultural.

Para comenzar a repensar mi relación con las rocas, me parece necesario recordar mi primera interacción con ellas. Las rocas son paisajes que me fueron regalados a través del tiempo. Mi elección de trabajar con piedras regaladas deviene del importante hecho de trabajar sin un recuerdo de los paisajes que estas alguna vez habitaron, deviene del hecho de que otra persona en algún momento de su tiempo decidió separar una roca de entre tantas otras. Una relación de admiración y contemplación, una sensación de posesión. Las rocas, entonces, funcionan como monumentos que se manifiestan en forma de memoria y de una construcción con valor artístico y cultural de estos paisajes. Es por ello que decido utilizar una técnica arqueológica como el *frottage* para poder imprimir texturas, contornos, límites, formas. El papel cubre la piel de la roca, compartimos un mismo tiempo y un mismo espacio, el papel juega el rol de vínculo, uno que se presenta en blanco, pero que se llena con cada trazo, con cada hilo.

	Nutrición		Respiración		Reproducción			Movimiento	
	Autótrófa	Heterótrófa	Aeróbica	Anaeróbica	Sexual	Asexual	Esporas	Propio	Elastico
Animal		●	●		●			●	
Plantae	●			●	●	●			●
Fungi		●	●				●		●
Protista	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Monera	●	●	●	●		●		●	
Mineral	●		●		●	●		●	

Imagen 1 – Investigación personal

En el desarrollo de cada *frottage* puedo diferenciar acciones que cada una me permite identificar: bailar, tocar, rotar, frotar. No obstante, como bien decíamos, en este proceso se revela la unicidad de cada una.

La roca más grande me remite a esta idea de figura y fondo, un contorno donde las líneas se superponen generando una repetición con ritmo, es un fantasma que se manifiesta a través de lo táctil.

La roca metamórfica, en cambio, es ligera, camina a través del papel y por momentos se escapa, me permite envolverla con el papel e imprimir lo que quiere decir, tiene dos caras y, dependiendo del grafito, decide mostrar la mejor de ellas.

La última de las rocas elegidas es muy pequeña y sus aristas nos hacen creer que es una roca que sigue creciendo, es inesperada, lo que genera una especie de bruma en el trazado, sus

aristas se revelan en forma de plumas en el papel, plumas que aletean de manera rítmica y sonora en el papel, es un fantasma sonoro.

Con este conjunto de acciones no pretendo representar a las rocas, sino por el contrario deseo que estas se presenten, que presenten el paisaje que llevan en su interior y que muy poca gente valora, deseo que puedan presentar el tiempo que cargan consigo mismas. Deseo que los conceptos de continente y contenido se puedan plegar y que las rocas jueguen con su escala, porque algo tan pequeño también puede alojar algo grande. Presentar este tejido dicotómico que existe entre los distintos estares de una roca.

Conclusiones

El proyecto emerge como una exploración significativa en el cruce de la reparación cultural, la conexión no antropocéntrica y la sensibilización ambiental, a través del arte y la práctica artística. En el contexto de la reparación cultural, el arte se posiciona como una poderosa herramienta para revitalizar las perspectivas culturales de las comunidades no hegemónicas, reconociendo la riqueza de sus relaciones intrínsecas con la biodiversidad.

La búsqueda de una conexión no antropocéntrica se revela como un acto de desafío a la clasificación de las rocas como simples objetos inertes. Al visibilizar la relación vertical que el ser humano pretende ejercer sobre su entorno, el proyecto se propone legitimar y promover una conexión más equitativa y respetuosa entre los humanos y la naturaleza. De todos modos, no soy ajena a una realidad donde se considera como diccionario una realidad que responde a una otredad.

La sensibilización ambiental se manifiesta como un objetivo clave, destacando cómo nuestras relaciones con el mundo mineral resaltan las jerarquías vitales, colocando al humano en una posición cumbre. A través de la práctica artística, se busca generar

conciencia sobre esta relación jerárquica y fomentar un vínculo más consciente y armonioso con las rocas.

Referencias bibliográficas

Bennett, J. (2022). *Materia vibrante*. Caja Negra.

Espejo Ayca, E. (2022). *YANAK UYWAÑA - La crianza mutua de las artes*. PCP.

Fals Borda, O. (2015). *Una sociología sentipensante para América Latina*. CLACSO. Siglo XXI.

Rivera Cusicanqui, S. (2018) *Un mundo ch'ixi es posible*. Tinta Limón.

EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.1: ECOSOFÍAS DEL ARTE: COMPOSTAJE, BIODIVERSIDAD Y MATERIALIDADES ARTÍSTICAS

Bioarte. Ecosistemas y Sustratos. Proyecto de Investigación

Celeste Sánchez Saenz de Tejada (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: El proyecto Bioarte. Ecosistemas y Sustratos, presentado a la convocatoria del presente año en Arte, Ciencia y Tecnología (ACyT), pretende dar cuenta de una pequeña porción de lo que se denomina bioarte, ya que este campo es vasto y complejo. Dado que la producción artística se relaciona estrechamente con conceptos que no les son propios a las Artes, sino que pertenecen a las Ciencias de la Vida, tanto su campo de acción como sus vertientes poseen límites y bordes difusos. Es por ello que, en un sentido amplio, podemos comprender el término como un neologismo que designa la relación entre el arte y la biología, y a veces la tecnología.

Según López del Rincón (2015), existen definiciones y delimitaciones varias, pero que confluyen al considerar un conjunto de prácticas que relacionan el arte, la biología y la tecnología, que son centrales; ahora bien, en su periferia incluyen tanto la biónica (que utiliza la robótica para elaborar prótesis hibridables con el cuerpo vivo) como lo digital y la vida artificial, que, aunque no siempre utilice lo vivo como materia, sí utiliza mecanismos y procedimientos propios de lo biológico.

Siguiendo estos conceptos, el proyecto se propone trabajar con “materiales vivos” donde el observador no sea un mero espectador, sino parte de esos ecosistemas creados como simulaciones para su estudio.

Palabras clave: Bioarte; Ecosistemas; Sustratos; Materialidades; Arte latinoamericano.

Introducción

Tomando el esquema de clasificación general elaborado por Pier Luigi Capucci según la propuesta de Georges Gessert (López del Rincón, 2015), el bioarte, como término genérico, alude al arte vivo o compuesto por elementos vivos, incluyendo el arte ecológico y el arte de la tierra. Dentro de esa generalidad, es necesario destacar el trabajo de Alan Sonfist, considerado pionero y precursor del *Land Art*, cuyas recreaciones de la flora de Manhattan, entre otras obras, prefiguran la tendencia biotemática del bioarte. Es decir, una producción artística que se vale de métodos tradicionales o de manera metafórica para hablar de ecología, vida, seres vivos y ADN, entre otras cuestiones.

Como artista precursor en 1986, Alan Sonfist “dibuja”, sobre el paisaje de Toscana, una obra llamada *Cerchi del Tempo* (Círculos del tiempo), que es un ejemplo de los paisajes agrícolas de la campiña italiana. Durante su trayectoria artística, Sonfist ha explorado el deterioro ecológico, la preservación y lo que luego se entendería como “cambio climático”, a través de proyectos que se basan en los materiales y métodos del naturalista, historiador y urbanista.

Las tendencias biotemáticas fueron características de los años noventa, aunque entre las excepciones encontramos a Joe Davis o a George Gessert; la mayoría de los artistas no solía trabajar con elementos o materiales vivos. Más bien, la obra bioartística se caracteriza por ser metafórica de la naturaleza y realizada a través de medios tradicionales.

Caso paradigmático es el de Edward Steichen, que es considerado uno de los iniciadores de las tendencias biomediales, donde los bioartistas, además de utilizar procedimientos y técnicas devenidas del campo científico, producen obras que van a estar alejadas de las prácticas artísticas tradicionales —si bien mucha de su obra recae en la fotografía—.

Por otra parte, Suárez Guerrini (2010) llama “metáforas de la ciencia en la naturaleza y en la historia” a las obras que se caracterizan por la utilización de registros minuciosos, gráficos, exhibición de ejemplares, sistematizaciones y clasificaciones de los elementos u objetos, o especies en cuestión; todos estos procedimientos clásicos devenidos del naturalismo, la arqueología o la historia. En una clara tendencia biotemática, el resultado final de estos trabajos remite al uso de la fotografía, el videoarte y la instalación. Tal es el caso de Marcela Cabutti y su obra *Sin Título*, donde la artista presenta treinta cabezas de murciélagos trabajados en masilla epoxi y resina poliéster. El número de cabezas coincide con la cantidad de especies de murciélagos que existen y, además, alude directamente a la forma en que las piezas se exhiben en los museos de ciencias naturales. Toda la obra se encuentra instalada a la manera de las colecciones de estos museos: desde la disposición hasta las etiquetas y soportes.

En el caso de Pam Skelton, la artista londinense, sabemos que realizó en 1991 una instalación llamada *The X Mark of Dora Newman*. En ella, y a partir del certificado de nacimiento de su abuela, la artista explora el pasado familiar. Si el certificado es el núcleo de partida de la obra, la imagen se va a componer por los veinticuatro pares de cromosomas y las huellas de las comunidades pasadas. La marca X de Dora Newman proporciona entonces un medio para explorar aspectos de la herencia y de la higiene racial, la interfaz de lo biológico y lo social.

Dado que el potencial innovador del bioarte se encuentra en la utilización de las tecnologías de la biología como práctica artística, la utilización de las biotecnologías y los medios propios de la biología constituyen la característica principal de la tendencia biomedial. Es

Vilém Flusser (1988) quien primero plantea la intervención tecnológica sobre la vida como una manifestación artística, en una clara inversión donde el arte puede influir directamente sobre la naturaleza. Tal es el caso de Marta de Menezes, quien, en su obra *Nature?*, modifica los patrones de las alas de mariposa de las especies *Bicyclus* y *Heliconius*. Al interferir con el desarrollo normal del ala, se induce un nuevo patrón, nunca antes visto en la naturaleza: en consecuencia, las alas de la mariposa quedan hechas exclusivamente de células normales, sin pigmentos ni cicatrices artificiales, pero diseñadas por un artista. La intervención artística deja intactos los genes de la mariposa: por lo tanto, los nuevos patrones no se transmiten a la descendencia de las mariposas modificadas.

Dentro de esta tendencia biomedial, los trabajos de George Gessert son precursores. Su obra se basa en mejorar la estética de flores y plantas modificando su estructura genética: para ello, trabaja con la hibridación de plantas (irises) por medio de técnicas de cría y selección. Dentro del encuadre biomedial, Gessert utiliza metáforas genéticas sin caer en la representación característica de la tendencia biotemática.

Un paso más adelante se encuentra Eduardo Kac, bioartista brasileño que utiliza biotecnología en sus obras para intervenir estructuras genéticas de animales, plantas y de sí mismo. Su obra más conocida y controvertida es *Alba*, una coneja fluorescente. Kac aplica técnicas de biotecnología y materiales orgánicos, arte transgénico, y propone la unión entre arte, ciencia y vida mediante la tecnología.

Por otro lado, la muestra curada por Rodrigo Alonso en 2013 plantea un panorama del bioarte amplio, que va desde la creación de molinos de viento contra el cambio climático (Joaquín Fargas), pasando por el señalamiento de variables ecosistémicas en tiempo real a través de la cartografía lumínica (Marina Zerbarini) hasta la generación de interfaces compostables para la extracción de energía del agua del río Preto (Ana Laura Cantero).

TENDENCIAS, OBRAS Y ARTISTAS

En el campo de acción del bioarte, ubicamos dos claras tendencias: la biotemática y la biomedical. Los artistas de la tendencia biotemática se caracterizan por tomar la temática biológica utilizando formas y procedimientos devenidos del arte tradicional. Se trata de formas de expresión bioartísticas características de los años noventa, que remiten a la estructura helicoidal del ADN, a pinturas de cromosomas o a las letras ACTG, de las bases de nucleótidos que componen el ADN.

Con relación a la tendencia biomedical, los artistas no solo utilizan la temática de la biología, sino también los medios para la producción artística, y las tecnologías utilizadas son las propias del campo científico. La experimentación con biotecnologías para producir un hecho estético es el rasgo característico de esta tendencia del bioarte.

En este campo, el artista brasileño Eduardo Kac (1998) define la tendencia: “*Bio art is in vivo*”, y destaca así la importancia de la utilización de materiales vivos y técnicas específicas de la biología. De una manera u otra, la producción bioartística trata con biomateriales de diferentes modos, se vale inusualmente de herramientas y procesos biotecnológicos o inventa y transforma organismos vivos, variando entre integrarlos socioambientalmente, o no.

Otro teórico, Yves Michaud, establece la diferencia entre biotecnología empírica y biotecnología científica, separando así estas disciplinas a partir del modo de realización. (López del Rincón, 2015). La biotecnología empírica se realizaría a partir de la cría y selección de especies, como en las obras de Edward Steichen, George Gessert o Brandon Ballengée; en cambio, la biotecnología científica es posible únicamente en los laboratorios, como la obra de Joe Davis, Marta de Menezes o Eduardo Kac.

En esta línea, Joe Davis, nacido en 1950, es un investigador afiliado del Departamento de Biología del MIT y del Laboratorio George Church, de la Facultad de Medicina de Harvard.

IncurSIONA en los campos de la biología molecular, la bioinformática, el “arte espacial” y la escultura, utilizando medios que incluyen centrifugas, radios, prótesis, campos magnéticos y material genético. Entre las obras emblemáticas de Davis se incluyen la escultura *Earth Sphere*, una fuente de niebla en Kendall Square, Cambridge, Massachusetts, cerca del campus del MIT; *RuBisCo Stars*, transmisión de un mensaje a estrellas cercanas desde el radiotelescopio del Observatorio de Arecibo, en Puerto Rico, realizada en noviembre de 2009; *New Age Ruby Falls*, un proyecto para crear una aurora artificial utilizando un haz de electrones de 100000 vatios disparado a la magnetosfera desde un transbordador espacial de la NASA —que aún no se ha llevado a cabo—, y *Microvenus*, una obra de arte simbólica que involucra la ingeniería del código genético de un microbio.

Según el Convenio sobre la Diversidad Biológica de las Naciones, biotecnología es “Cualquier aplicación tecnológica que utilice sistemas biológicos, organismos vivos o derivados de ellos con el fin de hacer o modificar productos o procesos para un uso específico” (ONU, 1992). Transgénesis, clonación, manipulación del código genético, cultivo celular y de microorganismos formarían parte de las biotecnologías. En cambio, *Nature?*, de Marta de Menezes, que utiliza entre otras técnicas la microcauterización, no constituiría una intervención biotecnológica.

Materiales y técnicas

Dentro de las tendencias biotemática y biomedial, la materialidad es lo que establece distinciones entre las prácticas bioartísticas.

Entre los medios y las técnicas de la tendencia biomedial encontramos cinco categorías:

1. **Materiales: Entidades biológicas.** Los cuatro tipos de entidades biológicas que constituyen los materiales principales son los nucleótidos, las células, los microorganismos y los organismos complejos (multicelulares).

2. Disciplinas biológicas. Los ámbitos disciplinarios a los que nos referimos habitualmente son la genética, la biología celular, la microbiología, la biología del desarrollo y la genética clásica (Mendel).

3. Técnicas y procedimientos.

4. Productos resultantes.

Las técnicas y procedimientos están en estrecha relación con los productos resultantes. Entre otras tantas, tenemos las técnicas del ADN recombinante, la mutación genética, la secuenciación genética, el aislamiento de ADN, el microchip de ADN, el cultivo celular, el cultivo de microorganismos, la microcauterización (De Menezes, *Nature?*) y la cría y selección de animales y plantas.

5. Obras y artistas. Ya hemos mencionado a algunos artistas destacados como Joe Davis, Marta de Menezes, Eduardo Kac. Asimismo, podemos nombrar a otros, como Natalie Jeremijenko y Heath Bunting, Critical Art Ensemble (CAE), Joaquín Fargas, Marina Zerbarini o el Grupo Proyecto Untitled.

Síntesis simbiótica entre un ser vivo y una máquina (2010-2013) (López del Rincón y Matewecki, 2019), de Marina Zerbarini, es un proyecto comenzado en el año 2010 en el marco del Programa Interactivos del Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires. Su objetivo era construir una incubadora de aves para lograr el crecimiento artificial de las mismas. La obra se exhibió al finalizar el programa sin los resultados esperados, debido a la dificultad para conseguir la relación correcta entre temperatura, humedad y aireación. Se realizaron varias pruebas hasta que, a partir de los consejos de un tercero, la artista realizó algunos cambios, entre los cuales agregó un ventilador para que circularan mejor el aire y el calor. Finalmente, la prueba fue exitosa y en octubre de 2013 nacieron cinco pollitos. En la muestra se exhibió la documentación de todo el proceso en un video de cinco minutos de duración.

En el caso de Joaquín Fargas, su *Proyecto Biosfera 2019* (2008) (López del Rincón y Matewecki, 2019) nace en el año 2006 con el objetivo de generar conciencia sobre el cuidado del planeta. Inicialmente consistía en unas esferas pequeñas que contenían un ecosistema natural a escala de nuestro propio planeta en sentido metafórico. Estas biosferas se entregaron al cuidado de personalidades importantes y con una responsabilidad directa sobre las decisiones globales. Las biosferas más pequeñas son repartidas entre estudiantes y docentes, mientras que otras, de mayor tamaño, son exhibidas en galerías, museos y bienales. Las esferas suelen ser de vidrio o de acrílico transparente, y contienen un ecosistema autóctono que varía según la región en la que se presentan. Con el tiempo, el proyecto divergió en una corriente pedagógica y otra artística. El Laboratorio Argentino de Bioarte de la Universidad Maimónides, en el año 2008, tomó unas muestras de las biosferas, las analizó con el microscopio y realizó una serie de fotografías y videos. Todo esto fue parte de la instalación exhibida en el Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata.

Grupo Proyecto Untitled es un colectivo artístico formado por directivos, docentes y estudiantes de la carrera de Multimedia de la Universidad Maimónides, que se unieron para realizar obras interactivas desde el año 2006. En junio de 2008 utilizaron orquídeas *in vitro* por primera vez para la inauguración del Laboratorio Argentino de Bioarte. Allí se exhibió *Incubaedro*, una estructura robótica en forma de icosaedro que albergaba cuarenta y cinco orquídeas cultivadas en un ambiente controlado. Las plantas provenían de la Selva Misionera y formaban parte de un proyecto de investigación científica de la Universidad Maimónides para preservar esta especie. El cultivo se realizó en recipientes axénicos y con sustratos especiales formado por sales minerales, sacarosa, vitaminas y hormonas vegetales. Otras producciones interactivas del grupo donde se utilizaron orquídeas fueron *Invernadero Lúdico* (2008) y *Edenia* (2010) (López del Rincón y Matewecki, 2019).

Rocío Piotti, egresada del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes, presenta, en su defensa de tesis en 2021, *Proyecto Fungi*. El objetivo de su trabajo consistía en estudiar las características, comportamiento, estructura y propiedades del micelio desde un enfoque artístico experimental, como forma de “potenciar nuestra relación con la naturaleza” (Piotti, 2021). Aclaremos que, dentro del bioarte, las obras que incluyen el trabajo con micelio y hongos no son demasiadas, aunque sí existen investigaciones multidisciplinares como material biodegradable o sustituto de los polímeros, pero están orientadas por sobre todo al diseño y a la arquitectura. El proyecto de Piotti busca así poner al espectador en relación con esta forma de vida, para explorar y descubrir a partir de la observación el comportamiento de este microorganismo.

Las obras que han sido destacadas se caracterizan por la utilización de entidades tanto biológicas como materiales, en el ámbito disciplinar de la biología del desarrollo y de la genética clásica. También se singularizan por utilizar técnicas tradicionales de criar o cultivar a partir de la selección de especies, siendo esto mismo su resultado y haciendo hincapié en la documentación de todos los procesos realizados.

MODALIDADES ARTÍSTICAS DEL BIOARTE

De naturaleza interdisciplinar, el bioarte utiliza en clave artística los medios de la investigación en innovación biotecnológica. Esto implica una relación particular del artista con el laboratorio, algo que no se aprecia tanto en la tendencia biotemática, pero sí es central en la tendencia biomedial. El laboratorio entonces se convierte en el sustituto del atelier.

El laboratorio se utiliza como un espacio de creación. Es el taller de trabajo donde confluyen el espacio y el tiempo de experimentación, y donde el artista observa y aprende el modo de trabajar del equipo científico, incorporando el aprendizaje al diseño del proyecto artístico.

Los casos más característicos de esta modalidad artística son el artista Joe Davis (1950), Marta de Menezes (1975) y el Laboratorio SymbioticA (2000).

SymbioticA es un laboratorio pionero de The University of Western Australia (Perth), fundado en 2000. Sus orígenes están, en parte, en la formación del colectivo Tissue Culture & Art en 1996, formado por Oron Catts e Ionat Zurr. Este laboratorio persigue el trabajo conjunto de artistas e investigadores en relación con la práctica biológica y organiza residencias de artistas, además de talleres, exposiciones y simposios.

Según López del Rincón (2015), en el caso del uso del laboratorio como fuente de técnicas y materiales, el artista más relevante es Eduardo Kac. Hay en él una clara utilización instrumental del laboratorio científico, aunque el artista no participe necesariamente en el desarrollo de todos los procedimientos de las obras y las obtenga por encargo. A la manera de los conceptualistas que transmitían sus instrucciones, el artista no relega su responsabilidad ni es secundaria su participación.

Otras modalidades piensan en el amateurismo como rechazo del laboratorio y desvinculan las técnicas de la investigación biológica de ese contexto especializado. Esta tipología está íntimamente relacionada con el artista activista.

Arlindo Machado (2000) se cuestiona: "Considerando que sea posible producir obras vivas, capaces de multiplicarse y de dar origen a nuevas obras vivas, ¿cómo continuar haciendo arte con objetos inanimados y perecederos?". La utilización de materiales vivos en el bioarte es el rasgo más característico y genuino de esta manifestación artística, así como la materialidad y las técnicas son condicionantes en la tendencia biomedial. Es decisión del artista recurrir a medios tradicionales o a medios biotecnológicos y considerar la biología como un tema o como un medio. Laddaga (2010) afirma que "Los artistas que conciben la generación de obras o procesos de arte como momentos de un proceso más general de

regulación de sí mismos, en medio de una red de vínculos, también son propensos a otras cosas”.

Esas “otras cosas”, en el campo bioartístico, se traducen en organismos modificados, virus, hongos, etc., más propios de los museos de ciencias naturales y de los laboratorios que de las galerías y museos de arte. Según Gianetti (2002), “[...] las creaciones artísticas, como prácticas contextuales, están inmersas en una red de relaciones socioculturales, económicas, etc. Por consiguiente, la teoría estética acorde con este tipo de planteamiento no puede basarse en fórmulas o criterios ortodoxos, trascendentales, analíticos o reduccionistas, sino que debe partir de modelos ampliamente procesales, contextuales e interrelacionales”.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

LA UTILIZACIÓN DE MATERIALES VIVOS EN EL BIOARTE ES EL RASGO MÁS CARACTERÍSTICO Y GENUINO DE ESTA MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA, ASÍ COMO LA MATERIALIDAD Y LAS TÉCNICAS SON CONDICIONANTES EN LA TENDENCIA BIOMEDIAL. ES DECISIÓN DEL ARTISTA RECURRIR A MEDIOS TRADICIONALES O A MEDIOS BIOTECNOLÓGICOS Y CONSIDERAR LA BIOLOGÍA COMO UN TEMA O COMO UN MEDIO. LA REFLEXIÓN SOBRE OTROS SERES VIVOS, DISTINTOS DE LO HUMANO, PERO CON EL MISMO DERECHO A LA EXISTENCIA, SERÁ LA HIPÓTESIS Y FUNDAMENTO DE NUESTRO TRABAJO. TENIENDO EN CUENTA EL DETERIORO AMBIENTAL Y LA TANGIBILIDAD DEL CAMBIO CLIMÁTICO CON TODAS SUS CONSECUENCIAS: DEGRADACIÓN DE LOS SUELOS, SEQUÍAS, INUNDACIONES, AUMENTO DEL NIVEL DEL MAR, DERRETIMIENTO DE LOS CASCOS POLARES, DESAPARICIÓN IRREVERSIBLE DE LA BIODIVERSIDAD, Y UN LARGO ETCÉTERA, CONSIDERAMOS NECESARIO EL COMPROMISO DEL ARTISTA COMO SUJETO DE SU TIEMPO.

Objetivos

1. Investigar definiciones, modalidades y materialidades del bioarte y su producción artística contemporánea.

2. Investigar la producción bioartística regional latinoamericana y el contexto local nacional, con el fin de elaborar una base de datos de artistas a modo de referencia.
3. A través del concepto de ecosistema, observar, estudiar, experimentar y reflexionar con seres vivos provenientes del reino vegetal o del reino fungi.
4. Trabajar con “materiales vivos” en diferentes sustratos, donde el observador no sea un mero espectador, sino parte de esos ecosistemas creados como simulaciones para su estudio.
5. Acercarnos a través del estudio y la interrelación con los campos científicos específicos, en particular la biología, fomentando y provocando encuentros y discusiones.
6. Difundir y publicar los resultados tanto de las experiencias artísticas como de las reflexiones y de las conclusiones teóricas resultantes.
7. Aportar herramientas y conocimiento para la historia del arte.
8. Promover la formación de becarios, tesistas y estudiantes en el ámbito de la investigación, impulsando así nuevas vocaciones científicas.

ESTADO DE LA INVESTIGACIÓN

Nos encontramos, al momento, elaborando la base de datos de bioartistas argentinos y latinoamericanos. Por otro lado nos encontramos experimentando con materialidades novedosas de cara a la producción de una obra colectiva.

Asimismo, este año se crearon dos comisiones en el OTAV Digitalización de Imágenes (Cátedra Ex Zerbarini) y se adaptaron contenidos específicos a la temática bioartística.

Además, venimos realizando clases teóricas y prácticas específicas en el Taller Proyectual de Digitalización de Imágenes (Cátedra Ex Zerbarini) y seminarios en el posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados.



Imagen 1 – Fabricación de Biopolímeros/ Equipo de Investigación

Conclusiones

Esta búsqueda y encuentro de la producción bioartística latinoamericana produjo un replanteo de las categorías y taxonomías en torno al bioarte. La producción bioartística latinoamericana presenta características que le son propias y utiliza medios y recursos diversos que remiten a su propia diversidad. Estas reflexiones nos llevan a replantearnos y reelaborar el marco teórico de nuestra investigación.

Asimismo, la apertura de nuevas comisiones implicó, por la naturaleza de sus propuestas creativas, generar nuevos marcos pedagógicos. El trabajo con materiales vivos implica procesos que no siguen las lógicas y los tiempos académicos. El proceso es, en la mayoría de los casos, lo único que queda como registro, dado que la obra responde al ciclo vital.

Por lo pronto, al proyecto de investigación en curso le resta más de un año de continuidad para poder alcanzar los objetivos propuestos.

Referencias bibliográficas

AA. VV. (2013). *Arte y sustentabilidad IV. Metáforas para abrazar al mundo. Catálogo de la Exposición*. Praxis International Art.

AA. VV. (2010). Gazpacho. Aquí hay tomate. *La revista del Centro Cultural de España en Buenos Aires. Sostenibilidad Medioambiental*. Número 1, abril.

Alonso, R. (2013). *Arte y Sustentabilidad IV. Metáforas para abrazar al mundo. Catálogo de la muestra*. Galería Praxis International Art.

Cereijido, M. (2012). *Elogio del desequilibrio. En busca del orden y el desorden en la vida*. Siglo XXI.

Flusser, V. (1988) [1998]. Curies' Children. *Art Forum* 26, 7.

Giannetti, C. (2000). Estética de la simulación. *Mecad Electronic Journal*, número 3, marzo.
www.mecad.org/clg.html

Gianetti, C. (2002). *Estética Digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. ACC L'Angelot.

Hernández Ramírez, G. (2021). *El acertijo de la vida*. Fondo de Cultura Económica.

Hui, Y. (2021). *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad*. Caja Negra.

Kac, E. (2000). *Génesis, una obra de arte transgénica*. Mediapolis.

Kac, E. (2004). El Octavo Día. Mungi, A., Elorza, C., Billabeitia, I. (eds.), 2003. *Arte y pensamientos en la era tecnológica*. Universidad del País Vasco, 123-133.

Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio*. Adriana Hidalgo Editora.

Lestel, D. (2022). *Nosotros somos los otros animales*. Fondo de Cultura Económica.

López del Rincón, D. (2015). *Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología*. Akal.

López del Rincón, D. y Matewecki, N. (2019). Cosas extrañas. Bioarte en Argentina. *Catálogo de la exposición*. Centro de Arte de UNLP.

Machado, A. (2000). Por un arte transgénico. La Ferla, J. (comp.). *De la Pantalla al Arte Transgénico*. Libros del Rojas, 253-260.

Piotti, R. (2021). *Proyecto fungi. El cultivo del micelio, una investigación artística*. [Tesis de grado]. Licenciatura en Artes Visuales, Orientación en Digitalización de Imágenes, Departamento de Artes Visuales, Universidad Nacional de las Artes.

Suárez Guerrini, F. et al. (2010). *Usos de la ciencia en el arte argentino contemporáneo*. Papers Editores.

Weibel, P. (2002). El mundo como interfaz. *Revista Elementos*, N.º 40, Vol. 7, Diciembre-Febrero. www.genarts.com/karl/index.html

EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.1: ECOSOFÍAS DEL ARTE: COMPOSTAJE, BIODIVERSIDAD Y MATERIALIDADES ARTÍSTICAS

La cuestión del territorio y la metáfora musical en *Habitar como un pájaro*, de V. Despret

Mariana Santángelo (Universidad Nacional de las Artes, Universidad Nacional de San Martín)
Guadalupe Lucero (Universidad Nacional de las Artes, Universidad de Buenos Aires,
CONICET)

RESUMEN: El concepto de territorio constituye, actualmente, un aglutinante para problemas de ámbitos tan diversos como los feminismos, los pensamientos decoloniales, la etología y el arte. Utilizado a menudo en el campo de la etología para analizar el comportamiento animal, el concepto ha sido recuperado desde las ciencias sociales como forma de complejizar una noción de espacio abstracta, habilitando una trama temporal, material e interindividual, en pos de la apertura de nuevas lógicas del habitar y el convivir. En *Habitar como un pájaro*, Vinciane Despret reconstruye la cuestión del territorio a partir de una rica multiplicación de acepciones que permiten pensar la especificidad de su intervención en los debates epistemológicos contemporáneos. En el marco del libro, la metáfora musical adquiere una particular función heurística, convocando conceptos del campo, como concierto, orquesta, concertación, coro, partitura, etc., que permiten diseñar, en distintos momentos del texto, el sentido que Despret imprime al concepto de territorio y, al mismo tiempo, entrever los alcances y el contexto de relevancia de su intervención. En este trabajo buscamos sistematizar la concepción de territorio presente en el libro de Despret y avanzar con algunas hipótesis en torno a los efectos políticos que ella implica.

Palabras clave: Territorio; Música; Nuevos materialismos; Etología; Pájaros.

1.

Empecemos por el final. Ese lugar en el que la prisa por decir, finalmente, lo que tenemos que decir se encuentra con alguna metáfora que nos invita a confiar en su claridad. También nosotras apuramos, en nuestro resumen, las hipótesis con las que queremos trabajar, pero que solo adquieren sentido andando a contrapelo, erizando las marcas del argumento en las que los senderos, todavía, se bifurcan.

Vinciane Despret cierra su libro *Habitar como un pájaro* con un capítulo dedicado a la música. El campo semántico musical florece aquí para resumir las hipótesis centrales del libro: concierto, concertar, orquestar, partituras, coro, polifonía, entre otras, son palabras claras para el lector que busca en el libro finalmente los hilos que tramen aquellos estudios etológicos complejos con la gramática de las ciencias sociales.

Luego de adelantar una veintena de definiciones a lo largo del libro, en el último capítulo, el territorio se define como una *partitura* (Despret, 2022, p. 147). El término señala, en primer lugar, el texto en el que se inscriben las composiciones musicales de tradición occidental y escrita, es decir, aquella pequeña rama de la música que, una vez separada de la lógica de producción popular y devenida patrimonio político e institucional, pudo registrarse bajo un código similar a la escritura. *Partitura* es un término de etimología ambigua, que significa a la vez partir y repartir, dividir y conciliar. Esta ambigüedad en el sentido de la partitura le permite a Despret explicar la doble función del canto territorial de los pájaros: por un lado, la división y reparto del territorio y, por otro, la necesidad de concertar semejante división. La lógica geopolítica que la autora presenta aquí implica, entonces, atender a estos modos de habitar que, al mismo tiempo que marcan y delimitan zonas territorializadas, componen

el conjunto de los particulares como buenos *vecinos*. Un coro no es sino el arreglo de las distintas voces para que suenen en concierto. Cada cual canta en su lugar y de acuerdo a su modo de ser, maximizando las potencialidades de su aparato fonador, pero la partitura coral asegura la unidad en la diferencia. La misma función cumple la noción de *orquesta*. El término tiene una acepción espacial en primer lugar: era el lugar destinado al coro en la distribución escénica del teatro griego. El espacio, actualmente, ha devenido conjunto de instrumentistas que, a diferencia del privilegio performático de la voz, casi siempre en escena, se ubica a menudo en un espacio intermediario entre la escena y el público y que puede ser disimulado, es decir, invisibilizado, para una mejor lógica inmersiva en la escena.

Las partituras que ordenan las voces del coro y las partes que ejecutan los instrumentos de la orquesta no son un efecto de la práctica musical. Por el contrario, materializan unas reglas de ejecución previamente dispuestas y requieren a menudo de una figura de dirección, que ordene los conjuntos.

Sucede que la máquina metafórica de la música escrita occidental nos brinda el beneficio de la claridad, pero al precio de traer consigo una particular lógica geopolítica. La conciliación de los acuerdos depende de la relación con la escritura, que deja de lado las expresiones populares para privilegiar una forma del registro sonoro jerarquizada y disputada como saber relacionado con el financiamiento cortesano y eclesiástico. La forma misma de la orquesta y del coro, asociadas a la figura a menudo despótica del director (como lo muestra de modo maravilloso *Ensayo de orquesta*, de Federico Fellini) dificulta la idea de una concertación por nichos sonoros donde cada quien convive en armonía con sus vecinos. Así, en Despret, esta idea de *buenos vecinos*, como figura para pensar la concertación territorial, que diluye la conflictividad del *match* (el duelo y la contestación) en una trama cuya cuerda se anuda en el acorde, parece dejar en segundo plano la tensión propia de los acordes disonantes, en pos de su anticipación resolutive: el acorde de dominante.

Esta deriva por las metáforas musicales occidentales quizás obstruya, antes que facilitar, la comprensión de lo que Despret quiere pensar. Hacia el final del capítulo, la autora arriesga una vez más una definición de territorio. Esta vez el territorio se define como “crear modos de atención, más precisamente [...] instaurar nuevos regímenes de atención” (p. 159). Escuchemos, en primer lugar, ese uso del plural. Los modos de atención, los regímenes de atención, son más que uno. La partitura define un orden de atención privilegiado por su lógica. Solo en la experimentación contemporánea la partitura devino un momento de creación, de efectiva instauración de un régimen de atención, en el momento en que la partitura se convierte en indeterminación disponible para la creación del intérprete (y no del director). *Prestar atención*, como palabra final del texto, exige que volvamos a revisar la compleja trama de las definiciones de territorio que allí se despliegan y que instauran, justamente, unos regímenes de atención que exceden en mucho la forma de la concertación musical, entendida bajo las formas clásicas de la partitura, el coro y la orquesta.

Dejemos entonces de lado este canto de sirena, que parece engañar en el final, para volver a pensar la trama territorial de algunos pájaros como formas de habitar.

2.

El texto se abre con una cita de Souriau: “Hay muchas cosas entre el cielo y la tierra (es en efecto el lugar de los pájaros) que nuestra filosofía no explica con facilidad”. La cita es una reformulación de aquellas palabras que Hamlet dice a Horacio en la escena 5 del acto 1 de la obra de Shakespeare: “*There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy*” [Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, de las que han sido soñadas en tu filosofía]. Souriau cambia el *en* por el *entre*, para delimitar ese espacio intermedio que en la obra puebla el fantasma, y pone en su lugar a los pájaros. Del mismo modo que el fantasma, los pájaros pueden formular preguntas para la política terrestre. Sus comunidades no habitan reinos definidos por fronteras que es necesario defender o

conquistar. El territorio pajarizado (para evitar el genitivo que nos empuja a la apropiación) nada parece tener que ver con aquella pequeña parcela que el varón, burgués, europeo, alambró para sí, dejando fuera un violento estado de naturaleza. Claro que, como Despret señala una y otra vez, no se trata de pedir a los animales que nos instruyan, buscando en sus vidas soluciones a nuestros problemas humanos demasiado humanos, reduciendo mundos cuya riqueza radica en la multiplicidad a una perspectiva holística que aplanar las diferencias. Las explicaciones todoterreno no son válidas ni para los animales como conjunto ni para lxs humanxs. ¿Para qué entonces contar historias de pájaros?

Narrar otras historias, reconstruir biografías de pájaros, comprender lo que le importa a otrxs, permite abrir antes que aplanar la diversidad de los mundos posibles. El primer objetivo del libro es poner en cuestión las historias animales que se obstinan en hacerlos narrar historias humanas. A partir de una profusa serie de ejemplos, Despret considera los restos impensados por aquellas teorías que no pueden pensar el territorio sin pensarlo bajo la lógica de la defensa, la apropiación y los recursos. Despret nos advierte de las siempre sospechosas y “poco problematizadas” analogías entre el mundo humano y el animal, que incluso etólogos clásicos como Lorenz ya denunciaron —con “prudencia relativa”, dice la autora— como poco productivas. El comportamiento territorial de los animales no es el de los “pequeños propietarios burgueses preocupados por la exclusividad” sobre “un lugar”. Y la reconstrucción narrativa de las biografías de pájaros habilita nuevas concepciones del territorio que complejizan y tejen tramas abigarradas de habitabilidad, uso y creación.

A partir de la reconstrucción de las biografías de pájaros, el territorio adquiere un sentido absolutamente novedoso. No se trata ya del espacio que provee alimento o que brinda seguridad para la crianza. Según Despret, esta concepción del territorio como zona familiar, de reproducción y resguardo frente a todo tipo de amenazas ha sido pregnante no solo porque resulta fácilmente observable, sino porque también resulta fácilmente narrable en términos de historias dramáticas, de peligro y salvación. Sin embargo, no explica la

superposición de zonas, de comportamientos que se obstinan en territorios demasiado poblados o demasiado magros. No explica, ante todo, una construcción del territorio a través del canto que excede toda lógica utilitaria. Por ejemplo, a menudo, los machos exhiben su canto como autopresentación frente a otros machos, en lugar de presentarse ante las hembras para alcanzar el apareamiento. Esta autopresentación permite pensar un uso del canto que invierte la relación que tradicionalmente se le había otorgado como herramienta de defensa de un territorio. El canto no es un arma de defensa o una muralla, sino que funciona como un verdadero proyecto territorial, como el acto que modela un escenario que servirá como “sitio de espectacularización”. El territorio, así definido, no preexiste al canto, sino que es el efecto de una serie de intervenciones expresivas: sonoras, coreográficas, visuales. La puesta en escena que los machos, más frecuentemente que las hembras, despliegan frente a otros machos, podría ser leída en términos de una lógica de agresión: la agonística musical tendría como objetivo fundamental determinar quién es el mejor, y seleccionar a los mejores que deberán entrar en el mercado del apareamiento. Despret se detiene especialmente en esta hipótesis (que encontramos, por ejemplo, en Deleuze y Guattari), para señalar que la agresión no es nunca el motivo principal del canto, sino solo un aspecto formal o gestual. El contenido del canto no es la lucha, sino la teatralidad misma, donde los rasgos de agresión devienen gestos coreográficos disponibles para su uso performático. La agresividad ya no es el “motivo” de la actividad territorial (como causa), sino que es “motivo” en sentido estético (como estilo, le da la ocasión formal para su despliegue). “El comportamiento territorial toma prestados formalmente los gestos de la agresión, de la misma manera que lo hace el juego que toma prestados los gestos de los conflictos —morder, amenazar, perseguir, echar, etc.— para hacer de ellos otra cosa que tiene un valor totalmente distinto” (Despret, 2022, p. 52).

3.

Es en este punto donde consideramos que se encuentra la hipótesis central del texto. La inversión de la función del canto explica el territorio como una modulación expresiva. El comportamiento territorial de los pájaros es ante todo un comportamiento expresivo. El territorio es *materia de expresión* porque está atravesado por *intenciones espectaculares*. El trabajo de los pájaros con las apariencias y su predisposición a lo artístico parece constituir una escena que evita y deja en suspenso (antes que representar) la escalada del conflicto. La *performance* sería para la autora una protodiplomacia que, al evitar la guerra, es pensada como aquella que motoriza aquella política de buenos vecinos que mencionamos al comienzo. Hay política en los no humanos, afirma Despret, y de una forma que parece no suponer la necesaria exclusión de los otros. A contrapelo de la excesiva atención puesta en los momentos dramáticos de la vida animal, el territorio deviene, para Despret, un lugar de retiro, de relativa y persistente quietud, en el que pueden aparecer otros hábitos porque existen “formas de convenciones consuetudinarias” (*fronteras y roles*) que los hacen posibles. El territorio entonces como lugar “de convenciones, de formas que, cuando son respetadas, apaciguan la vida social colectiva y la vuelven posible” (p. 148).

En Despret, la metáfora de la vecindad (de claras implicaciones políticas a pesar de ella) es acompañada, como ya afirmamos, por la metáfora central de su argumento, que es la idea de concierto y partitura. El territorio se compone y se concerta con cantos (p. 145). Esta idea tan poderosa, que logra detener las concepciones reificantes del territorio, pero que, a la vez, no se sustrae de su innegable materialidad, esconde, como hemos indicado, ciertos supuestos que consideramos aporéticos en función de lo que la misma Despret quería propiciar con su investigación. Sin embargo, el texto abre otra deriva que permite pensar ese espacio de retiro como aquello asociado a un repertorio de prácticas creativas. *El retiro no es necesariamente el momento de paz en el que los vecinos no se atacan*. No es la pausa entre los eventos dramáticos, como la propia Despret afirma una y otra vez. Si hay un retiro

que deja suspendido el conflicto, *ese suspenso no es por eso menos rico y creativo*. En su clásico ensayo sobre la teoría de la ficción como bolsa transportadora, Úrsula Le Guin (2020) rechazaba la idea de que el mundo no puntuado por la agresión fuera un mundo menos rico en historias para contar.

Siguiendo una hipótesis de Souriau, Despret considera que este tipo de juego que suspende la agresión sublima la materialidad de lo real para “solo conservar una pura forma que vale por sí misma”, sin necesidad de caer en una lectura racionalista que lo reconduzca a alguna de las funciones vitales, a menudo esgrimidas por la etología más clásica. Pero el argumento es más sofisticado aún: pues no se trata de abolir esas funciones, sino de pensarlas en el largo plazo y desde la posibilidad de su desvío. La genealogía de las funciones nos permite ver el modo en que un rasgo que emerge como novedad puede ser alojado en una vida bajo un uso determinado, pero junto con todos sus otros usos posibles. En la herencia de ese rasgo “susurrarán” también esos potenciales desvíos (dice Despret con Morizot). “Si los animales heredan ciertos caracteres que pudieron ser seleccionados porque fueron útiles en tal o cual circunstancia, esos caracteres cargarán con la memoria de los múltiples usos a los que pudieron estar asociados a lo largo de su historia, las torsiones y las reinenciones a las que se habrán prestado” (Despret, 2022, p. 55). Caída una función, todo el repertorio sigue allí disponible, desanclado, quizás, del feliz encuentro con la utilidad, pero libre de seguir operando en el juego (de rasgos, de colores, de plumas, de gestos, de cantos).

Quisiéramos aquí subrayar, en esta noción de *repertorio*, aquello que resulta más complejo y más rico en el ensayo de Despret. No la música de concierto, como ejemplo privilegiado que permite equiparar las prácticas de los pájaros con el arte humano. El repertorio de los usos disponibles, más cercano a las artes performáticas contemporáneas que a la música de concierto del siglo XIX, quizás es el que permita iluminar aquello que el texto llama a pensar: prácticas territoriales que producen mundos más allá del horizonte del conflicto, la utilidad y el intercambio.

Referencias bibliográficas

Despret, V. (2022). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Cactus.

Le Guin, U. (2020). La teoría de la ficción como bolsa transportadora. *Cuadernos Materialistas* 5, 12-15.

EJE 3: CIENCIA, VINCULACIÓN TECNOLÓGICA Y ARTES; 3.2: GLOCALIZACIÓN DE LOS AFECTOS Y REVISIONES DE LA CIENCIA A TRAVÉS DE LAS ARTES

El dibujo, brújula para aproximarse a la naturaleza. Representación y experiencia en la obra de Irene Kopelman

Mauricio Antonio Cerbellera (Universidad Nacional de Córdoba)

RESUMEN: Este texto analiza una serie de obras de la artista contemporánea argentina Irene Kopelman en donde el dibujo es el eje que articula prácticas, preguntas y saberes disciplinares específicos del arte y de las ciencias naturales. El caso a observar es un proyecto que se denominó Puntos Cardinales (2018) y consistió en una serie de colaboraciones con investigadores de varias disciplinas que trabajan en diferentes instituciones científicas y puntos geográficos de nuestro país. El corpus de obras está compuesto, principalmente, por dibujos, pero el proyecto incluyó, también, piezas pictóricas, instalaciones con fotografías y objetos y una publicación que reúne textos e imágenes.

La mirada del análisis se enfoca en estas publicaciones siguiendo los dibujos y el diario de campo de la artista. Analizo las estrategias (Gómez Molina, 2002) de dibujo que la artista utiliza en la aproximación a elementos naturales y los sentidos y las reflexiones que se desprenden de esta práctica, así como las proximidades y las distancias con la tradición de la ilustración científica (Lois, 2021). Me interesa particularmente pensar cómo las estrategias de dibujo y la escritura reflexiva de la artista en el momento de producción de las obras

pueden ayudar a revisar las maneras en que la ciencia y el arte se acercan, se estudian y representan a la naturaleza y a los mundos no-humanos. Estas reflexiones desde la poética de la obra abren interrogantes para pensar posibles vínculos y experiencias con los territorios, las fuerzas y las materialidades que los conforman.

Palabras clave: Dibujo; Naturaleza; Estrategias; Ilustración científica; Arte contemporáneo.

Y Prince no quiere ser un mero copista de la realidad, un notario de las costumbres y los paisajes. Prince anhela otro tipo de contacto con las fuerzas de la vida.

(Peregrino Transparente, Juan Cárdenas)

Introducción

En este texto se presentará un análisis de una serie de obras de Irene Kopelman, artista argentina radicada en Países Bajos, en donde el dibujo es el eje que me permite articular preguntas sobre algunas prácticas y saberes disciplinares específicos del arte y de las ciencias naturales. A lo largo de este texto analizo las estrategias de dibujo que la artista utiliza en la aproximación a elementos naturales, y los sentidos y las reflexiones que se desprenden de estas acciones. Me interesa, por un lado, pensar las estrategias de dibujo que, desde el arte contemporáneo y en contraste con la tradición de la ilustración científica, revisan las maneras en que la ciencia se acerca, estudia y representa a la naturaleza y, por otro, abrir interrogantes sobre las formas en que se vincula con los territorios, las fuerzas y las materialidades no-humanas que denominamos naturaleza.

Puntos Cardinales fue un proyecto realizado en 2018 por la artista de origen cordobés para el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y luego expuesto en el Museo

Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, de Córdoba. Este proyecto formó parte de una serie de investigaciones previas vinculadas al dibujo, denominadas *Notes on representation*, y consistió en una serie de procesos llevados a cabo junto con equipos científicos que trabajan en diferentes puntos del país; en su instancia expositiva se presentó como un montaje de dibujos, fotografías de registro de las experiencias, textos de cuadernos de campo y algunas piezas escultóricas o instalativas.

Me propongo pensar estas obras y procesos desde su poética, es decir, su dimensión del hacer, de la constitución o producción de los dibujos, de los procesos materiales que crean sentido. Para acercarnos a estos dibujos no los vamos a pensar solo en su cualidad de representaciones, siguiendo a Soto Calderón vamos a considerar que estas imágenes “no se proponen para representar una realidad, [sino que] son fundamentalmente un campo de exploración” (2020, p. 58), objetos que pueden ser interpretados o leídos, es decir, traducidos a discursos lingüísticos y que se encuentran inmersos en un entramado entre “visualidad, sistemas, instituciones y discursos” (Bertúa, 2023, p. 57). En este sentido, el diario de campo es clave para acceder a reflexiones y datos sobre la producción de las obras, el contexto y el material del que parte Kopelman para realizar su experiencia.

Analizo las acciones de la artista en el campo y ante el papel en blanco desde la idea de estrategia que propone Gómez Molina (2002), un modo de trabajo que pone la mirada en la astucia y la oportunidad del dibujante ante su “teatro de operaciones”, en donde priman la flexibilidad y la velocidad de respuesta frente a la contingencia del escenario antes que los métodos preestablecidos de trabajo que prescriben un resultado. Para contrastar, voy a tener en cuenta las proximidades y distancias que estas obras proponen con las tradiciones de la ilustración científica y las imágenes de viajes (Lois, 2021; Penhos, 2012).

La hipótesis de trabajo es que esta serie de obras exploran o podrían acercarse a “la agencialidad de todo lo existente más allá de la jerarquización antrópica” (Colectiva Materia, 2020) y nos proponemos tratar de pensar qué lugar ocupa el dibujo en estas

aproximaciones, si facilita o limita el vínculo con las agencias no humanas, de ahí la imagen de la brújula que utilizo en el título. El texto sigue una serie de piezas que creemos hacen un movimiento de acercamiento, inmersión y luego apertura a eso que denominamos naturaleza.

ACERCAMIENTO

Esta serie está constituida por fragmentos del diario de campo y fotografías, ambos registros realizados por la artista durante el viaje a Corrientes y a Entre Ríos con biólogos del Instituto Multidisciplinario de Biología Vegetal (IMBIV) de la Universidad Nacional de Córdoba - CONICET. En el diario aparecen reflexiones, anotaciones de la observación del trabajo del equipo científico y dibujos de las flores que fueron el objeto de la expedición. En los cuadernos de campo hay reflexiones sobre la experiencia, el trabajo de los biólogos, el proceso de trabajo de la misma artista y dibujos de las flores. Las fotografías en la publicación y expuestas en la muestra son secuencias en donde se observa un movimiento de cámara, como una aproximación, que va de planos generales del ambiente donde crece la flor, a comunidades e individuos de la planta y primeros planos donde solo puede verse una inflorescencia individual. Al elegir estos dos lenguajes para dar cuenta de la experiencia, la artista se inscribe en una tradición moderna que desde los siglos XVIII y XIX hacen del texto y de la imagen los recursos privilegiados para el registro de un viaje (Penhos, 2012).

Lo que resalta en un primer momento del diario es la insistencia de Kopelman en la ausencia de ideas para comenzar una obra durante los días de búsqueda de la, difícil de hallar, *Nierembergia*. Este hecho parece hacer reflexionar a la artista sobre la observación y la distancia de observadora de eso que es testigo. Prestando atención sobre los cuerpos de los científicos, buscando especímenes y esperando polinizadores, se vuelve consciente de su propio cuerpo y de los otros factores que intervienen en el trabajo de campo. “La zona es muy caliente, el sol furioso” (Kopelman, 2019, p. 5), “el papel empieza a reflejar incómodo y

el sol empieza a afectar el pensamiento, ya me habían avisado que hacía calor” (2019, p. 6). En la forma de trabajo de Kopelman en esta experiencia podemos encontrar una de las propuestas de Gómez Molina (2002) para pensar el dibujo contemporáneo. En el trabajo desde la estrategia la artista se distancia de la idea de método que le permita arribar a resultados esperados o con un fin propuesto de antemano, para trabajar desde la contingencia que se presenta en el campo, abierta a los escenarios cambiantes o impredecibles. Podemos agregar, en este caso particular, la interacción con elementos o fuerzas que exceden la voluntad humana. Esto es algo que vemos en este primer momento de producción, pero que es una constante en varios procesos de la serie, la aparición de eso que podemos definir con Latour como *actantes*, fuerzas que condicionan, operan, ayudan o restringen en una experiencia científica (citado por Bennett, 2002), en nuestro caso, en la construcción de la obra.

En un momento del diario, la artista se lamenta de toda la experiencia que no figurará en los informes científicos, de la búsqueda, las intuiciones, los recorridos, las decepciones y la alegría del hallazgo. “Actividad contemplativa si las hay, de paciencia, de estar, de concentrarse en lo micro” (2019, p. 4), “Paran en el campo por lugares que yo no alcanzo a detectar por qué, pero parecieran favorables para el crecimiento de la planta” (2019, p. 9). Observa en el saber de los biólogos la capacidad de hacer traducciones de las significaciones del mundo animal/vegetal (Colectiva Materia, 2021). Kopelman nombra la subjetividad que interviene en el trabajo de campo, pone en palabras los afectos que inciden en el proceso tanto propio como de los científicos. Se preocupa por el vínculo del cuerpo con eso que se observa. En este punto su obra tensiona un modo de concebir el vínculo con la naturaleza y al “introducir al cuerpo en la ecuación de la experiencia como una esfera que excede el sistema lingüístico obliga a considerar a la percepción/sensación como otros modos de cognición y significación para pensar negociaciones sociales y políticas” (Depetris Chauvin, 2019, p. 12). Cuerpos que afectan y pueden ser afectados forman parte de un complejo

entramado que incluye a la “naturaleza”, la acción humana, los modos de representación y enunciación de la ciencia y el arte, sus campos de validación.

En esta misma dirección, las reflexiones de la artista parecen ubicarse en ese punto en donde la separación sujeto/objeto es constitutiva del discurso y los métodos de la ciencia desde los siglos XVIII y XIX.

Yo ya entendí que lo máximo que alcanzaré a hacer es tomar estas notas y quizá no sea poco. Mis dibujos de flores son apenas un índice de su existencia, los dibujos no dan cuenta de la flor. Hay rasgos que están en ellas, unas líneas que están si las miro pero que no hacen que uno la perciba como es (2019, p. 13).

Kopelman parece, en la propia experiencia de campo, encontrarse con la imposibilidad de la separación entre sujeto y objeto, separación que la botánica y la ilustración científica (sus métodos, su modo de ver, sus representaciones), de alguna forma, sostienen. Un problema de larga data en el campo de la imagen, desde la cristalización de la perspectiva como fundamento de la representación en el Renacimiento, en donde el sujeto es un operador que ordena, jerarquiza, acomoda y enfoca el objeto para ser representado.

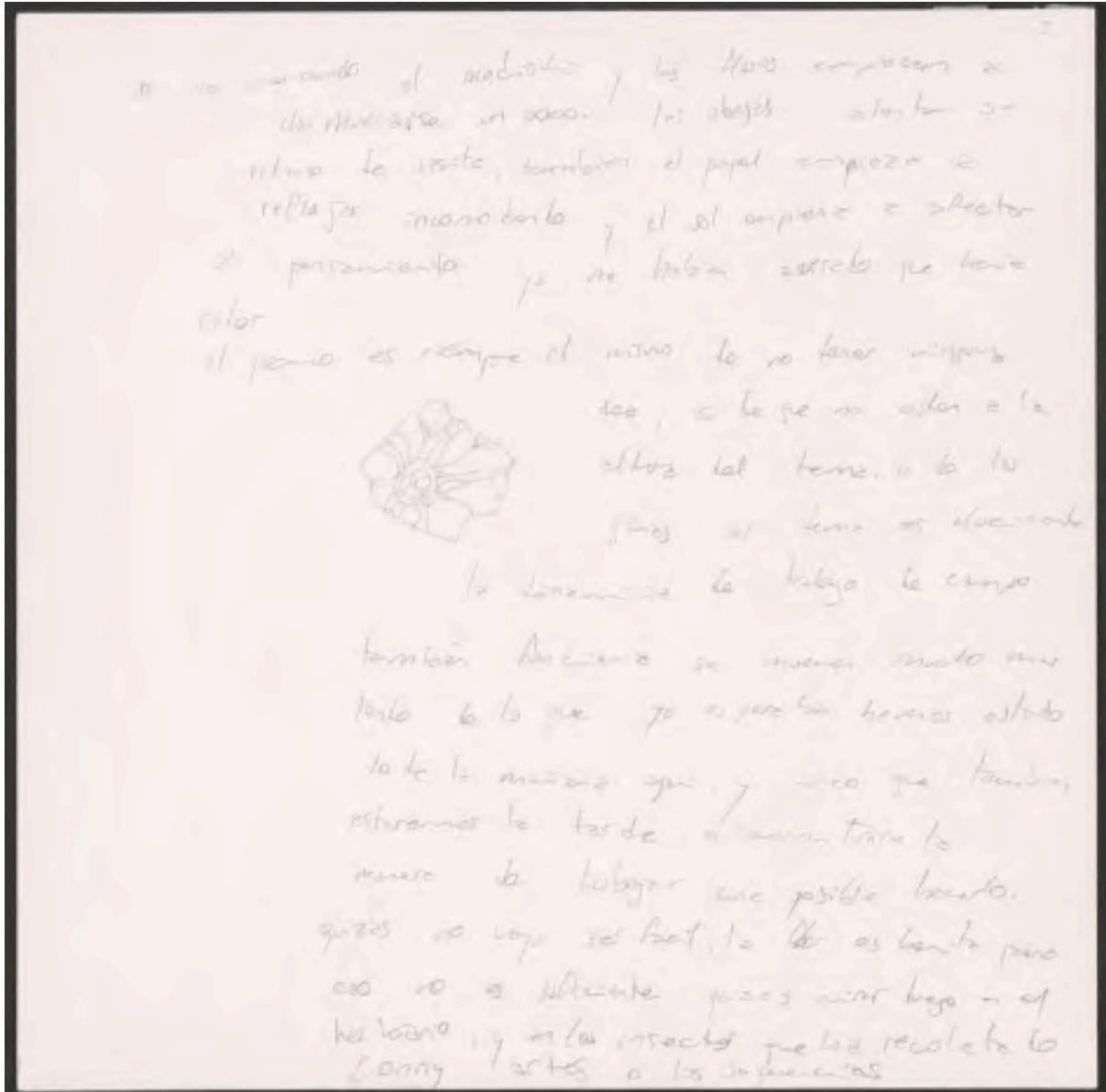


Imagen 1 – *Nierembergia trip*, lápiz sobre papel, 2525 cm. Adaptado de Kopelman, I. (2019). *Cardinal points. Notes on representation*, Vol. 10. Roma publications

En el relato del diario aparecen también una serie de factores que el herbario, como primera instancia de abstracción del ejemplar, pero sobre todo la ilustración, dejan afuera. Las particularidades y las contingencias del entorno de la planta antes de su recolección y la interacción con el ambiente que la rodea: “Otra planta más apareció, como ajada, como si

algún bicho se la hubiera comido” (2019, p. 10). Interacciones con otros elementos no-humanos, los polinizadores: “hoy se trata de encontrar el lugar en que esté la florcita. Esperar que llegue la abeja —quedarse allí media hora y observar si la abeja se va o no y cuántas veces—” (2019, p. 4). El tiempo: “la florcita esta florece solo en determinada época del año, y la floración puede adelantarse o atrasarse. Incluso ellos, si no tienen una campaña exitosa, tienen que esperar un año entero para volver” (2019, p. 9). Parte de los procesos necesarios para crear una ilustración científica, para cumplir con sus funciones descriptiva y explicativa (Gómez López, 2005) tienen que ver con esta invisibilización y fijación en el tiempo. Se realiza una selección de información que construye un universal para llegar a lo que se denomina una imagen razonada (Lois, 2021). Se organiza el plano visual como diagrama, un dispositivo de visualización y jerarquización codificada de la información para ser interpretada por un ojo entrenado. En la ilustración científica, la planta aparece con una “disponibilidad” que rara vez sucede en su entorno y en un tiempo congelado en donde muchos estadios de la vida de la planta aparecen fijados en el dibujo, por ejemplo, la presencia de flores y frutos juntos. Esta suspensión necesaria para el conocimiento y la clasificación de la naturaleza está fuertemente ligada a la constitución de las ciencias y el sujeto moderno y del desarrollo histórico de un dispositivo del cuerpo, de la mirada y de la espacialidad, que es el museo de ciencias naturales (Colectiva Materia, 2021). En sus reflexiones, Kopelman parece encontrar un límite en el dibujo para evocar ese ensamblaje de cuerpos, saberes y sentidos que se da en el trabajo de campo; podríamos preguntarnos si encuentra lugar en el complejo montaje de elementos visuales y textuales que forman la exposición.



Imagen 2 – Lámina tomada de Hieronymus, G. (1886) Descripción ilustrada de las plantas que nacen espontáneamente en la República Argentina en *Actas*, Vol. II. Academia Nacional de Ciencias, Córdoba

INMERSIÓN. EL DIBUJO-FRONTERA

El trabajo en este viaje fue desarrollado con el apoyo y la orientación del equipo de investigación del Grupo de Ecología de Ambientes Costeros (GEAC) con sede en Puerto Madryn, provincia de Chubut, donde son estudiadas especies marinas invasoras que llegan a la costa argentina.

La artista realizó una estancia en un laboratorio en donde se estudiaban especies marinas que viajan, de un extremo del planeta al otro, adheridos en los cascos de los barcos cargueros de comercio internacional. En el laboratorio, estos organismos se encuentran vivos y fijados a soportes artificiales donde fueron atrapados en el mar para ser estudiados. La artista en este proyecto utiliza una lupa para observar aquello que dibuja. Los dibujos fueron realizados con lápiz en un formato estándar, donde la imagen se construye con líneas oscuras en contraste con un soporte blanco. Gómez Molina define este tipo de dibujos como dibujos de estudio, “que se limita a analizar de una manera aislada, casi autónoma, la relación con la naturaleza, la identidad de la representación o sus aspectos perceptivos, visuales” (2002, p. 48), sin embargo, en el relato de la experiencia, aparece otro punto donde centrar el análisis.

Lo que me interesa de esta experiencia que describe la artista en el diario, en relación con el modo de hacer los dibujos, es el acercamiento al espacio de frontera donde se encuentran estas formas de vida extrañas para ella. El dibujo y sus procedimientos de observación y acción se vuelven para la artista una forma de habitar esa frontera. El espacio geográfico donde se da este contacto interespecies es un puerto, un territorio donde se intercambian, entran y salen los flujos de mercadería y *commodities*, característicos del comercio internacional contemporáneo. Siguiendo a Goffard en *Paisajes hápticos* (2019), podemos entender la frontera como una superficie de contacto, un lugar donde se cruzan y se mezclan orígenes, temporalidades, se tocan dos mundos diferentes. Se encuentran las especies exóticas y las locales, los productos del otro lado del océano llegan y se van los granos y las materias primas extraídas del sur argentino.

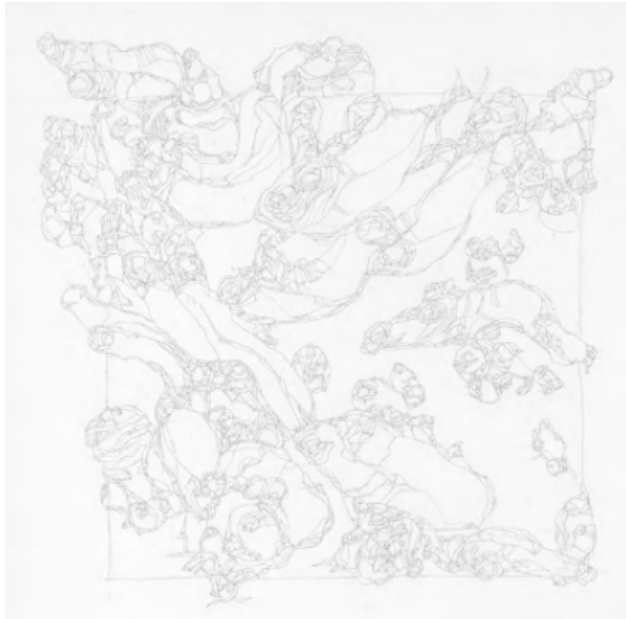


Imagen 3 – *Invasive Species Madryn*, lápiz sobre papel 3030 cm. Adaptado de Kopelman, I. (2019). *Cardinal points. Notes on representation*, Vol. 10. Roma publications

El dibujo puede pensarse en esta obra como un dispositivo que permite permear la frontera entre lo acuático y lo que está por fuera del agua, la forma de vida marina y la humana. Permite hacer un contacto entre esos organismos y la mirada humana. En esta obra se destaca la condición táctil del dibujo, que permite recorrer y “tocar” objetos y materiales.

Como nos dice la etimología griega, háptico significa “capaz de entrar en contacto”. Como función de la piel, entonces, lo háptico —el sentido del tacto— constituye el contacto recíproco entre nosotros y el medio ambiente [...] Pero lo háptico también está relacionado con la kinestesia, la capacidad de nuestros cuerpos para sentir su propio movimiento en el espacio (Bruno, 2002, p. 6, citada por Depetris Chauvin, 2019).

En el diario encontramos preguntas que la artista se hace ante esas criaturas, un movimiento que va del desconocimiento a una inmersión en el modo de vida de lo

retratado: “¿Se encuentran fósiles de esto?, ¿Cómo se secan si mueren fuera del agua? ¿De dónde son?” (2019, p. 25). El dibujo y su condición táctil, háptica, de acción que recorre una superficie, el contorno de un cuerpo, sus movimientos y sus vibraciones nos pueden remitir a la idea de horizonte que se abre, espacios que entran en contacto. “[...] mirando el mar. Imaginando que lo que dibujo está abajo de esa superficie que parece lisa” (2019, p. 25).

A medida que los dibujos avanzan, Kopelman va entendiendo algunas dimensiones de la vida de estos organismos, va entrando en diálogo con esos cuerpos no-humanos:

es lindísimo dibujarlos, se abren y se cierran [...] Si no empiezo a dibujarlos cuando están abiertos, luego hay que esperar sus ritmos, esperar de vuelta que se cierren o se abran para poder terminar el dibujo. Parece que respiran
(2019, p. 27).

En relación con la propuesta que hago al comienzo de este texto, en esta serie de dibujos la artista se ubica en un lugar desplazado de la idea de representación como aquello que va a estar en lugar de la cosa, ante la mirada de otros, sino que su accionar, su práctica, se vuelve una estrategia de aproximación a esos cuerpos extraños. Si lo pensamos en términos de la ilustración científica, no hay ya distancia de la mirada que garantice objetividad y claridad en la representación, sino cercanía y contacto de materialidades diferentes. No hay pretensión de universalidad o intención documental, sino de conocimiento en la particularidad y en la contingencia. El dibujo funciona como una interfaz entre corporalidades, “[...] pensar el horizonte en términos de vecindades corporales significa superar su mera definición de límite visual que separa el cielo y la tierra (o el mar), y entenderlo como zona de fricción o superficie de contacto entre dos cuerpos —o dos territorios—” (Goffard, 2019, p. 66).

LO QUE SE ESCAPA

En este último apartado analizo un momento de la serie, compuesto únicamente por dibujos y fotografías de la experiencia *Campamento de Dibujo* realizada en Pampa de Achala, en el Parque Nacional Quebrada del Condorito, una propuesta en donde la artista invitó a trabajar a biólogos y público en general a tener diferentes experiencias en torno a los estudios sobre el ambiente, los organismos que lo componen, sus interacciones y la presencia y acción humana en el territorio.

Los dibujos que realizó en esa ocasión toman un instrumento de observación y medición de la biología denominado *cuadrata*. Este objeto es un marco de metal de 1 m de lado, que es arrojado con un procedimiento en el que interviene el azar para poder medir cantidades y diversidades de formas de vida en el suelo al interior de dicho perímetro y de esta forma poder hacer proyecciones y estadísticas de cantidades de especies y especímenes en un terreno.

Destacan, en los diarios de Kopelman, algunas dimensiones ya nombradas más arriba, vinculadas a las dificultades y a los condicionantes del clima y del entorno en relación con el proceso de dibujo. Los actantes que, con sus fuerzas y su poder, intervienen en cualquier aproximación a la naturaleza, ya sea desde los métodos del arte o desde los de la ciencia. “Tal y como predije, traería acá todo el equipamiento para que luego el clima igual traiga su constricción” (2019, p. 65), “ya he dejado un dibujo a medias, entre chaparrón y chaparrón, y la cuadrata ahí tirada entre los pastos” (2019, p. 67), “no será ni la última vez que cambie la escala de lo que veo por constricciones externas” (2019, p. 66).

La forma en que estas intervenciones son registradas y modifican el proceso de producción de las obras nos hacen visible la arbitrariedad del recorte, la necesaria separación y aislamiento de los elementos que constituyen un ecosistema en las representaciones científicas. Gran parte del registro del diario sigue en esa dirección: “El encuadre es la

selección, en lo poquito que queda dentro y todo lo que queda fuera. Un super recorte” (2019, p. 58), “ya he comenzado a tener ganas de salirme del encuadre o de correrlo para dibujar cositas”, “Es bueno ver de cerca algunas formas que parada y en la cuadrata no veo con definición” (2019, p. 60). Incluso empieza a tergiversar el método, a usar el instrumento científico de modo *sui generis*: “mi uso de la cuadrata es medio arbitrario, a veces elijo alguna especie que quiero que quede adentro. Al tirarla no solo se genera un encuadre, sino también una textura por la fuerza que ejerce el metal sobre los pastos” (2019, p. 61). Mediante este uso “profano” del dispositivo, logra visibilizar eso que nombramos más arriba, lo que las representaciones con fines ilustrativos dejan afuera, esta serie de dibujos dejan entrever una agencialidad no antropocentrada.



Imagen 4 – *Quadrata*, lápiz sobre papel 4040 cm. Adaptado de Kopelman, I. (2019). *Cardinal points. Notes on representation*, Vol. 10. Roma publications

Acá, nuevamente, nos sirve pensar la distancia con la ilustración botánica donde los instrumentos técnicos de observación y la configuración de diagramas logran “una *imagen razonada*, es decir, un dibujo que no representa ningún espécimen real, sino uno idealizado, perfeccionado, que fuera arquetípico de la especie” (Lois, 2021). Una imagen donde se ve a la planta separada del entorno, muchas veces “desarmada” en sus partes, jerarquizando o seleccionando información, con diferentes escalas en la representación de esas partes y a veces dando visibilidad a elementos para los que se utilizó una lupa o microscopio.

Creo que las reflexiones de Kopelman en su diario, citadas, y la forma de dibujar que adopta en este proyecto tensan esa forma tan codificada de representación. En las piezas que componen la serie de este viaje parece esforzarse en dibujar plantas, en particular haciendo énfasis en la contingencia, como la planta interactuaba con el entorno, con la materialidad misma de la *cuadrata*, con el viento y el sol. Estos dibujos y el vínculo que establece la artista con el entorno en este proyecto proponen una mirada y un actuar con los elementos del paisaje que se escapa de los métodos de la ciencia, para adentrarse, siguiendo a las otras partes del proyecto, en una mirada y en una acción sensible y que intenta dialogar o, al menos, ser afectada por fuera de los códigos convencionales con los diferentes elementos no-humanos del entorno, con los tiempos, las materias y las condiciones que se presentan en el territorio.

A MODO DE CIERRE

En este texto me propuse describir y analizar algunas obras de Irene Kopelman y contrastarlas con ideas y lecturas de bibliografía en torno al arte y a la naturaleza desde la perspectiva de los nuevos materialismos. A modo de ensayo propuse algunas aproximaciones a las obras del proyecto Puntos Cardinales a partir de las estrategias que la artista se da en el proceso de producción, en relación con el cuerpo, con los afectos y con

esos elementos de lo que denominamos naturaleza, que son objeto de estudio de los científicos con los que trabajó la artista. Como todo ensayo, estas reflexiones no agotan las posibles lecturas de las obras y son apenas líneas que podrían ser ampliadas o discutidas.

Creo que la obra de Irene Kopelman puede ser leída como una apuesta a la percepción y a la sensación como otros modelos de cognición y significación y que estas reflexiones pueden contribuir a pensar sobre la operatividad de las imágenes en esa dirección. En los análisis realizados, consideré el proceso de producción de las obras y las experiencias que hacen visible. Intenté ahondar en sus complejidades en términos de materialidad, la forma en que reformulan o tensan la separación sujeto/objeto de las ciencias y el arte, las maneras en que la artista se aproxima, y representar aquello denominado naturaleza, cómo se gestan los encuentros e interacciones con fuerzas y elementos que la constituyen.

Si bien de una forma sutil, podemos decir que parece la experimentación con agencialidades no antropocentradas en el modo de hacer las obras, en las reflexiones de la artista y en el montaje expositivo. En la forma que adquiere este último, ingresan también otras preguntas, vinculadas al lugar de los dispositivos museales o de los modos de enunciación de las ciencias, pero esto podría ser el tema de otro texto. En este punto me interesa traer un interrogante que hace Andermann en la introducción de *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*

¿Puede una experiencia estética proveer hoy un “saber ver” (y un saber tocar, oír, oler) que nos ayude a deshacer el ensamblaje técnico-cognitivo que nos constituyó como sujetos ante un mundo objetivado, al precio de habernos olvidado de las transferencias y agenciamientos que antecedieron y siguen sustentando esta doble constitución? (2018, p. 25).

La idea de trance que propone Andermann en la obra arriba citada nos puede servir para pensar esa forma de encuentro intensa con esos “objetos” de la naturaleza. La obra de arte

y su producción pueden ser una posibilidad de reencontrar o redimensionar aquello que las representaciones de la ciencia han dejado afuera en su desarrollo histórico. Queda resonando la pregunta del autor: si las obras de arte pueden proveernos de saberes y experiencias alternativas para estar en el mundo y convivir con las otredades no-humanas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales Pesados.

Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.

Bertúa, P. (2023). *El trabajo de mirar. Saberes, prácticas y abordajes críticos de las imágenes*. Universidad Nacional de Quilmes.

Colectiva Materia (2020). Paisaje y naturaleza desde una estética materialista posthumana. En Holmes, B. et al. *La tierra ñe resistirá*. Casa Rio Lab. 215-222.

Colectiva Materia (2021). Interrupciones e interferencias multiespecie. La redistribución de la agencia en algunas prácticas artísticas contemporáneas. *Revista Heterotopías*, del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH, Volumen 4, N.º 8. Córdoba, diciembre de 2021, ISSN: 2618-2726.

Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin America Research Commons. DOI: 10.25154/book3.

<https://larcommons.net/site/books/m/10.25154/book3/>

Goffard, N. (2019). *Intramuros. Palimpsestos sobre arte y paisaje*. Metales Pesados.

Gómez Molina, J. J. (coord.) (2002). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra.

Kopelman, I. (2018). *Cardinal Points* recuperado de:

<http://www.irenekopelman.com/projects/cardinal-points/> el 16 de octubre de 2022

Kopelman, I. (2019). *Cardinal points. Notes on representation Vol. 10*. Roma publications.

Lois, C. (2021). *Atlas de botánica argentina. La ilustración en el "Genera et plantarum argentinorum"*. Ampersand.

Penhos, M. (2012). Viajes, viajeros e imágenes: una relación necesaria. Baldassarre, M. I. y Dolinko, S. (eds.), *Travesías de la imagen. Historias del arte en la Argentina*. Centro Argentino de Investigadores de Arte/EDUNTREF, Archivos del CAIA IV, Tomo II.

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.

EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.2: GLOCALIZACIÓN DE LOS AFECTOS Y REVISIONES DE LA CIENCIA A TRAVÉS DE LAS ARTES

Adaptación del Método Biográfico Narrativo. Una glocalización para investigar sobre la propia obra

Virginia D'Angelo, Betina D'Angelo, Miriam Kirzner y Oscar Marchetti
(Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Partimos del método biográfico narrativo para ir en busca de una adaptación metodológica que nos permita investigar sobre la propia obra. ¿Por qué consideramos que esta investigación, que desarrolla metodología, nos incluye en el eje sobre la glocalización de los afectos? Porque esta necesidad hizo que produjéramos metodología, generada por nuestra comunidad académica, para les artistas visuales de la Universidad Nacional de las Artes. Nuestra investigación nace de la vacancia de una metodología adecuada para investigar sobre la propia obra visual. Dicha necesidad creó una glocalización que toma un método cualitativo dentro de los nuevos paradigmas en ciencias humanísticas y conforma la adecuación que desarrollaremos en el presente artículo.

Uno de los aspectos en los que queremos hacer hincapié, sobre el que nuestra adaptación tiene un considerable desarrollo, son los referentes de la obra visual. En la imaginería de les artistas visuales, los referentes o las filiaciones, como a veces se los denomina, no son cuestionados. Les artistas y les críticos de arte hablan de las referencias de una obra, pero nunca mencionan por qué o para qué es necesario hablar de ellos. Las tesis o los trabajos

finales de las diferentes instancias de formación siempre conllevan una referencia a dichos parentescos de la obra, y siempre son con otros artistas visuales. Sin embargo, nos parece que darle centralidad al trabajo con los referentes implica otras preguntas, por ejemplo, ¿por qué hacemos cosas parecidas a otras?

Palabras clave: Método biográfico narrativo; Investigar sobre la propia obra; Saberes colectivos; Referentes e identidad artística.

Desarrollar metodología para investigar sobre la propia obra

Les seres humanos somos heterónomos, eso quiere decir que somos capaces de ser afectades por otros, vivimos en medio de otros que nos transforman. Hay en cada uno una forma primaria de reconocimiento entre nosotros, a partir de una ley natural que permite la constitución imaginaria de la humanidad y el sentimiento de pertenencia a ella. Esta idea spinoziana nos permite basarnos en los referentes como elementos claves para comprender por qué hacemos lo que hacemos, y cuáles son los sentidos implicados.

Queremos comunicar el estado de los avances de nuestra investigación a través de uno de los temas que nos propone el congreso, que es la forma en que se conecta la idea de glocalización de las emociones, con la adaptación de este método de investigación sobre la propia obra. La investigación biográfica narrativa nace en la escuela sociológica de Chicago. Las historias de vida se constituyen en el objeto de investigación de determinados fenómenos de las vidas de los humanos. En general, es esta línea fenomenológica la que evoluciona en este enfoque. Una característica fundamental es, también, que la investigación la lleven a cabo los mismos productores de las historias de sus vidas.

Desde esta esquina del mundo, avanzamos sobre una adaptación que, en principio, utiliza las propias historias de vida para hacer interpretaciones sobre la obra. De esta forma se desplaza una vez más el objeto de estudio (respecto del método original) para pasar a poner en el centro de estudio la propia obra, una vez realizada. Esto es, en sí mismo, una glocalización, porque es una adaptación dirigida a una necesidad de esta Universidad de pensar sobre lo que hacemos como realizadores de arte.

Ahora bien, hasta aquí una dimensión de nuestra adaptación, pero hay otro aspecto que nos interesa resaltar. Esta adaptación se basa en la necesidad de reconocer cómo nuestras experiencias están atravesadas por aquellas pasiones que nos afectan y cómo el hecho de que se conviertan en obra potencia nuestro ser. Hacer obra como productores visuales nos pone en acción emancipatoria. Nos libera de la dependencia que implica esa pasión. Dejar de padecer para pasar a obrar. Pero esa emancipación que es posible gracias a la obra, en la investigación, se profundiza. Conocer más sobre la obra nos permite seguir desarmando nuestro propio discurso para avanzar en el hacer, en el obrar; hacia decir mejor, decir más, o decir otra cosa. ¿Por qué conocer las explicaciones de los aspectos no manifiestos de la experiencia presentes en la obra? El conocimiento acerca de cómo la obra resuelve las pasiones, para dejarnos hacer algo a nosotres con ellas, nos permite emanciparnos. Pasamos de padecer a obrar, y de hacer a conocer las formas en que la obra logra decirlo.

Esta práctica emancipatoria es posible en esta Universidad Pública Argentina que nos potencia para investigar.

LES REFERENTES Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD COMO PRODUCTORES VISUALES

Nuestra tarea, al adaptar el método de investigación biográfico narrativo, nos llevó necesariamente a la búsqueda de fundamentos y marcos teóricos, más allá de los que sostienen este tipo de enfoques en otras disciplinas. Primero, y fundamentalmente, encontramos en el desarrollo de la *Ética* de Espinosa (1983 [1677]) respuestas a preguntas

como: ¿por qué un artista “debe” mencionar las filiaciones o referentes que tiene la obra? Les productores visuales hacen arte y hablan de lo que hacen. Nombrar a los referentes forma parte de una naturalización. Nosotras empezamos por ahí porque esa presencia constante de la identificación de referentes merece que lo pensemos un poco más.

Para empezar, debemos hacer mención de nuestras propias referencias, nombrando a dos mujeres contemporáneas, argentinas, muy necesarias. Una es Irene Klein (2008), investigadora de la UBA, de Letras, quien ha realizado una investigación sobre relatos orales de historias de vida; de ella tomamos la caracterización que describe como “formas del relato”, donde distintos marcos/géneros literarios se pueden identificar en la forma de contar nuestras vidas y nos permiten encontrar nuestro tono experiencial. Quienes nos narramos nos comprometemos en una actividad reflexiva para conocernos y darnos a conocer de una manera inteligible.

Encontramos, a lo largo de las tesis o de los trabajos finales de los egresados de la UNA, analizadas, formas del relato que componen una relación evidente entre la experiencia narrada y la obra visual del autor. Definir esa relación no abre el juego a cualquier interpretación, sino que configura la operación necesaria para que los autores encuentren un saber que no sabían que tenían sobre esta obra realizada. Por ejemplo, un relato se narra en clave de imágenes; estas, claramente, van a componer parte de la obra. Otra forma de relato podría ser una epopeya en prosa, la obra seguramente va a estar en concordancia con este estilo; la forma del relato habla de la obra. La forma es contenido.

En pos de legitimar su historia, el narrador pone en juego sus valores culturales y sus apreciaciones idiosincráticas, las mismas que pone en su obra porque es el autor de ambas y está hablando de la experiencia que le dio origen a la obra. En estas formas de contar la propia historia, la obra ocupa un lugar que a veces podemos identificar en términos de ubicación temporal. Por ejemplo, se puede ubicar a la obra en el pasado; la obra viene a

reparar algo de lo sucedido en el pasado que se cuenta en el relato; la obra forma parte de un “proyecto” del autore para hacer algo con eso que pasó.

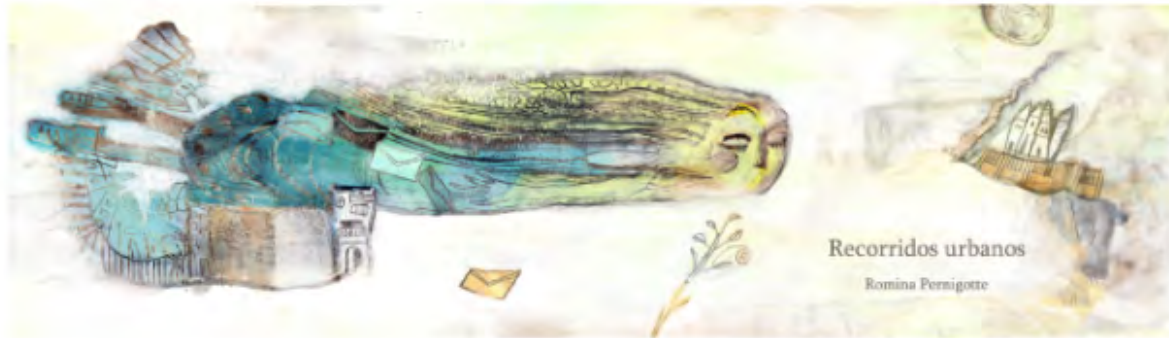


Imagen 1 – *Recorridos Urbanos: Romina Pernigotte*, libro de autora - Obra objeto de investigación de la tesis de grado de la misma autora, con el mismo título

En otras ocasiones, la obra es el registro de diferentes momentos de una transformación del autore. A partir de una experiencia, le autore atraviesa un “pasaje” de un estado a otro, y la obra registra esos cambios.



Imagen 2 – *Collage*, Diego Armeri

En esta investigación, el autor de esta obra reconoce como hallazgo que su técnica de *collage* le permitía, en esa operación, cortar esa práctica, la forma en que lo atrapaba realizar de esa forma la obra tuvo una relación directa con el momento que estaba viviendo, mientras necesitaba, de forma crítica, realizar cortes como forma de registro de la misma.

Y en otras ocasiones, la obra se manifiesta como un “hallazgo” que le autore encuentra en un momento de la realización de la obra, y el relato cuenta cómo se produjo el encuentro con la obra.



Imagen 3 – *Díptico*, Boffi Alicia. Técnica: lavandina sobre *deam*

Esta tipología, construida por nuestra investigación, y las formas del relato acompañan de manera descriptiva la ubicación temporal de la obra en la narrativa. De esta manera, el vocabulario descriptivo no se centra en la obra visual, sino en la descripción de las formas en las que le autore cuenta su esencia. Lo que esta metodología logra es que le autore se aleje de la tentación o de la necesidad de prescribir a la obra. Le permite sumergirse en una práctica reflexiva que evita la sobreinterpretación y profundiza la lectura de los sentidos de la obra, que no es puro contenido, sino que abarca las formas. Estos tres grandes grupos definen diferentes estructuras del relato y permiten aplicar dos tipos de lógicas al análisis del discurso, una intracaso, que pone de relieve lo particular y singular de cada caso, y otra intercaso, que permite comparar y transversalizar el análisis de los elementos del discurso,

facilitando el abordaje del objeto de nuestro estudio. De esta manera, con la investigación narrativa, hemos logrado encontrar saberes nuevos acerca de la obra, sin embargo, necesitábamos conocer más acerca de cómo sus referentes crean, en la obra, nuevos sentidos.



Imagen 4 e Imagen 5 – *Referente forma*, Romina Pernigotte; *Rebatimiento en el dibujo*, Gustavo López Armentaís

En el trabajo que realizan los autores/investigadores con los referentes en el relato, aparecen menciones a diversidad de personas y cosas, por ejemplo: objetos que son apreciados por el autor de manera singular; o familiares, amigos, también libros, películas que marcaron la diferencia, lugares, paisajes, espacios, atmósferas a las que se vuelve siempre porque se hace necesario. En algunos relatos, aparece de manera central determinado personaje o situación sobre él, que se describe, un sentimiento de aversión, y, por ende, la necesidad es obrar para no ser ese, para nunca estar en esa situación; nos convertimos en lo antiese.

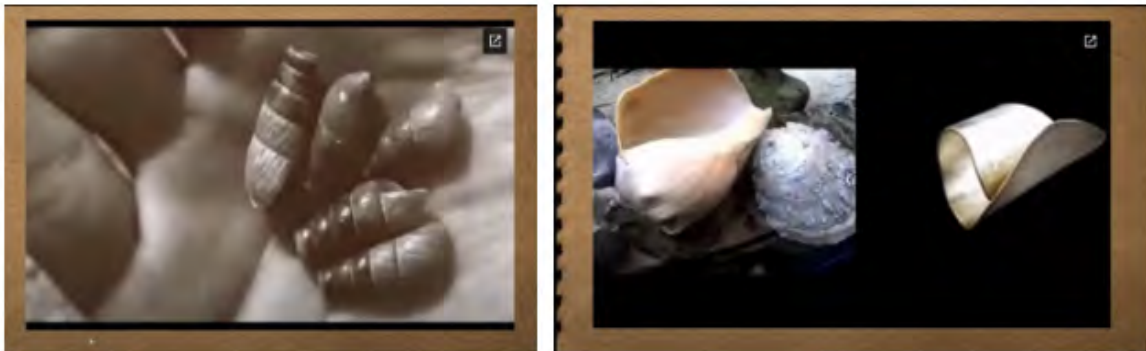


Imagen 6 e Imagen 7 – *Referente objeto amigable*, colección de objetos que se vuelcan en la obra *Tesis*, de Natalia Buonaventura

Estos tipos de referencias son las puertas de entrada a respuestas sobre las que la obra blande sus preguntas. En este sentido, reconocemos a Diana Aisenberg, artista visual y docente, porque ella describe estos tipos de referentes, y nosotras hemos podido evidenciar que su identificación aporta a la obra sentidos nuevos. Su tipología es muy significativa cuando le autore los reconoce en el relato de su experiencia porque establece una relación inequívoca con ellos. La búsqueda de identidad de nuestro discurso visual, como diría Espinosa, reclama la idea de que somos en otros.

CONCLUSIONES

Hasta aquí gran parte de nuestros avances en esta adaptación metodológica. La investigación de una práctica, en este caso la producción de obras de arte visual, tiene como objetivo mejorar dicha práctica. Considerar una mejora es hacer intervenir a nuestros afectos como parte indisoluble de aquello que conforma la producción artística. Responder a las preguntas sobre qué papel juegan las emociones en nuestra realización y cómo ordenarlas y describir las formas en que se expresan en el lenguaje visual necesita de un abordaje sistemático. Dicha sistematización logrará que nos encontremos a nosotres

mismos en la trama de nuestras emociones, comprendiendo cómo ese reconocimiento nos permite avanzar en nuestra posibilidad de emancipación discursiva. Definimos la centralidad de la obra en la experiencia que narramos. La forma que adquiere la escritura del relato puede, en algunas ocasiones, dar cuenta de una aproximación posible a relaciones entre dicha estructura literaria y sentidos no manifiestos de la obra. La construcción de una manera propia, distintiva, singular y, por eso mismo, original e innovadora de decir a través del arte es la finalidad de esta forma de investigar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aisenberg, D. (2014). *Mda - Apuntes para un aprendizaje del arte*. Adriana Hidalgo Editora.

Armeri, D. M. (2014). *La lógica de la recurrencia*. Tesis de grado. Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón, Licenciatura en Artes Visuales, Orientación en Dibujo. Repositorio Institucional, Departamento de Artes Visuales, Universidad Nacional de las Artes.

Boffi, A. (2018). *Otros Pasajes*. Tesis de Grado. Universidad Nacional de Las Artes, Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón, Licenciatura en Artes Visuales, Orientación en Pintura. Repositorio Institucional, Departamento de Artes Visuales, Universidad Nacional de las Artes.

Bolívar, A. (2002). ¿De nobis ipsis silemus?: Epistemología de la Investigación biográfico-narrativa en educación. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 4(1), 41-62.

Buonaventura, N. (2021). *Un Mundo en el Cantero*. Tesis de Grado. Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón, Licenciatura en Artes Visuales, Orientación en Escultura. Repositorio institucional, Departamento de Artes Visuales, Universidad Nacional de las Artes.

D'Angelo, B., D'Angelo, V., Kirzner, M., y Marchetti, O. (2021). Adaptación del método biográfico narrativo. Investigación en arte sobre la propia producción de arte visual. Dos casos de tesis de postgrado. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en Artes y Letras*, 10, 43-58.

D'Angelo, B., D'Angelo, V., Kirzner, M. y Marchetti, O. (2021). *Método Biográfico Narrativo*. Fedun.

Espinosa, B. D. (1983 [1677]). *Ética demostrada según el orden geométrico* (Primera edición). Ediciones Orbis.

Klein, I. (2008). *La ficción de la memoria: la narración de historias de vida*. Prometeo Libros Editorial.

Larrosa, J. (1995). *Déjame que te cuente: ensayos sobre narrativa y educación*. Laertes.

Pernigotte, R. (2016). *Recorridos Urbanos Narrar con imágenes*. Tesis de grado. Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón, Licenciatura en Artes Visuales, Orientación en Dibujo. Repositorio institucional, Departamento de Artes Visuales, Universidad Nacional de las Artes.

Tatián, D. (2020). Rutinas de la experiencia común. El artista Spinoziano como productor. *Alpha* (Osorno), (50), 323-344.

EJE: 3. ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.2: GLOCALIZACIÓN DE LOS AFECTOS Y REVISIONES DE LA CIENCIA A TRAVÉS DE LAS ARTES

Zonas extractivas y nuevas alianzas en la filmografía de Kleber Mendonça Filho

Julia González Narvarte (Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN: En este trabajo realizaré un adelanto de mi investigación actual en torno a la relación, en ciertas ficciones audiovisuales recientes latinoamericanas, entre las denominadas “zonas extractivas” (Gómez Barris, 2019) y las nuevas alianzas multiespecies que allí se suscitan. La noción de “zona extractiva” alude a las particularidades de ciertas regiones latinoamericanas en las que la naturaleza, considerada como abundante y biodiversa, es vista como un mero recurso a ser capitalizado, mientras que la cuestión de las alianzas es entendida desde el prisma conceptual del posthumanismo (Haraway y otros) como una posibilidad de parentesco que trasciende los principios biológicos de vinculación genética.

Para esto trabajaré sobre los tres últimos largometrajes del director brasileño Kleber Mendonça Filho: *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) y *Bacurau* (2019). Partiendo de un abordaje metodológico que se nutre de los diálogos entre teorías provenientes del campo del giro afectivo y del campo del posthumanismo y las humanidades ambientales, propondré que estas películas problematizan la relación entre sujetos y espacios al tiempo que generan, a través de la narración audiovisual, nuevos parentescos para pensar

alternativas y modos especulativos de devenir con otros en un planeta sumido en la crisis del denominado Antropoceno.

Veremos, así, cómo la ficción audiovisual es capaz de producir relatos que cuestionan el paradigma del desarrollo histórico lineal moderno-colonial poniendo en el centro el problema de la lucha por el territorio y la relación entre sujetos y ambientes, a la vez que piensan la potencia de los ensamblajes multiespecies como modos creativos de responder a dicha crisis.

Palabras clave: Zonas extractivas; Antropoceno; Cine latinoamericano; Nuevos parentescos.

Tiempos y espacios interrumpidos en el cine de Kleber Mendonça Filho

¡Los espacios que amamos no quieren quedarse encerrados siempre! Se despliegan. Parece que se transportan fácilmente a otra parte, a otros tiempos, en planos diferentes de sueños y recuerdos

(La poética del espacio, Gastón Bachelard)

Este análisis es parte de mi tema de investigación en el que analizo los modos en que cierto cine latinoamericano de los últimos años pone en escena espacios extractivos en el marco de la crisis del Antropoceno. Me pregunto por las formas en que el cine es capaz de configurar narrativas que permiten pensar alianzas y parentescos posibles por fuera de lo normado, para generar historias de cara al futuro, lo que Donna Haraway (2019) entiende como *storytelling*. Mi corpus audiovisual abarca películas brasileñas y argentinas de los últimos diez años y el corpus teórico está atravesado por los aportes del giro afectivo, los estudios posthumanos, los nuevos materialismos y las humanidades ambientales.

Kleber Mendonça Filho es un cineasta de la ciudad de Recife, capital del estado de Pernambuco, en el nordeste brasileño. Su filmografía está marcada por una impronta

territorial que escenifica conflictos espaciales en el estado de Pernambuco a través de la relación entre personajes y ambientes. Su obra ha circulado por numerosos festivales internacionales y lleva las marcas de una denuncia política que, sin embargo, nunca llega a ser panfletaria.

Para esta ocasión pondré el foco en *Aquarius*, película del 2016, intentando establecer algunas relaciones con otras obras contemporáneas como su propio largometraje *O som ao redor* (2012) y *Praça Walt Disney* (2011), de Renata Pinheiro, otra cineasta pernambucana contemporánea.

Aquarius narra la historia de Clara, una crítica musical ya retirada (interpretada por Sonia Braga), que vive en un edificio llamado, justamente, Aquarius, frente a la playa, en Recife, en la avenida Boa Viagem. Por su privilegiada vista al mar, la zona se ha tornado especialmente cotizada para millonarios proyectos inmobiliarios. Los vecinos de Clara han vendido sus propiedades y ella es la única habitante que queda en el edificio que, al estar casi deshabitado, comienza a adquirir un carácter de ruina. Una empresa inmobiliaria encabezada por Don Geraldo Bonfim y su nieto Diego quiere comprar todo el edificio para demolerlo y hacer un mega “emprendimiento” inmobiliario, al que pretenden bautizar con el estandarizado nombre de Atlantic Plaza Residence. Clara se niega a vender su casa y es por esto que la empresa se determina a acosarla de maneras bastante creativas para desplazarla y hacerla ceder.

La película echa luz sobre una de las problemáticas más acuciantes de las grandes ciudades contemporáneas. Macarena Gómez Barris (2019) habla del concepto de “zonas extractivas”, como un modo de entender los territorios latinoamericanos aludiendo al paradigma —vigente desde la época colonial— según el cual la alta biodiversidad presente en estas regiones debe reducirse a un recurso a ser capitalizado. Si bien podría pensarse que las zonas extractivas se limitan a espacios tales como sitios mineros, extensiones de monocultivos, sitios de extracción petrolera, etc., donde prima el modo de explotación

extractivista en su sentido tradicional, hay autores que sostienen la idea de un extractivismo urbano (Svampa y Viale, 2020) que estaría ligado a las problemáticas de la especulación inmobiliaria y de la segregación social en las grandes metrópolis de Latinoamérica.

Si entendemos el extractivismo —y el neoextractivismo— como parte de un sistema económico colonial —y neocolonial— que tiene como centro al hombre blanco occidental y al ideal del progreso ilimitado propio de la era moderna, es en un diálogo provocador con ese paradigma donde se sitúa la filmografía de este director. Este cruce se da a través de varios mecanismos que se entrelazan en su poética audiovisual: interrupciones temporales que marcan fracturas y cuestionan el relato evolutivo lineal, coherente y homogéneo propio de la mirada moderna; posibilidades narrativas delegadas a los objetos, y no ya concentradas en un sujeto narrador omnisciente y, por último, la construcción de una espacialidad siempre en tensión tanto en los espacios interiores domésticos como exteriores, cuyos límites se desdibujan.

Profundizaré ahora en el primer eje: la temporalidad. Si la concepción moderna del tiempo está ligada a una lógica lineal del progreso marcada por un pensamiento tendiente a fines útiles determinados, en varias películas de Mendonça Filho, esta linealidad es puesta en crisis. En el caso de *Aquarius* y *O som ao redor*, distintas capas temporales se conjugan en el relato a través de *flashbacks*, secuencias oníricas y desacoples cronológicos. En *O som ao redor*, este juego de figuras temporales articula uno de los conflictos profundos del film, que tiene a lo espacial como centro: el vecindario en el que transcurre la historia se yergue sobre un antiguo ingenio azucarero trabajado por esclavos, propiedad de la familia del actual “patriarca” del barrio, un hombre blanco de clase alta que es el celoso dueño de dicho vecindario. Ese subsuelo tanto histórico como espacial sobre el que se sitúa el barrio retorna de modo espectral e insistente a lo largo de toda la narración, en un desdibujamiento permanente de lo que es sueño, vigilia y realidad. Hay alusiones a ese pasado, también, a través de fotografías de archivo en blanco y negro del ingenio azucarero

y de las personas que lo trabajaban. Por otro lado, el carácter espectral y fantasmático es traído de la mano de ciertos elementos del cine de terror y de suspenso, que irrumpen tanto sonora como visualmente.

En ese sentido, en *Aquarius*, el director utiliza con frecuencia el recurso de la interrupción. Victoria Dahbar (2021) entiende la interrupción como una “figuración heterodoxa acerca del tiempo” (p. 151): frente a marcos temporales normativos y rígidos, la interrupción viene a instalar una falla en ese relato lineal señalando sus bordes, su opacidad y su consonancia con la pretensión objetivizante que la ata a la concepción de un sujeto narrador determinado y unívoco.

En el edificio de Aquarius, Clara sueña y recuerda. Pero esa dimensión de la memoria y de los sueños surge a través de la relación que la liga con la espacialidad de su casa, de sus rincones, de sus objetos. La película inicia en una secuencia de su pasado, en la Recife de los años ochenta, con edificios bajos, en pleno estallido artístico y musical protagonizado por la juventud de la época. Una joven Clara acaba de superar un cáncer de mama y todos festejan el cumpleaños de su tía Lucía en el departamento de Aquarius. Ese relato es interrumpido por una transición que nos trae al presente del departamento remodelado. Clara ya está retirada, viuda y cruza la calle para ir a nadar sin importarle el riesgo de ser devorada por los tiburones. Los distintos tiempos invocados en la narración instauran desacoples temporales así como multiplicidad de voces capaces de generar historias.

El film insiste en mostrar a Clara como un personaje que se construye fundamentalmente en una relación íntima con su morada. La cámara muestra sus espacios, sus discos, sus muebles, así como los modos en que ella habita e inaugura todos esos elementos insuflándolos de individualidad. Su casa es su microcosmos y se puebla de los ensueños que Gastón Bachelard (2022) relaciona con la forma poética de experimentar la morada. Pero, por otro lado, en ese modo de habitar, hay una latencia constante —una interrupción, un trasfondo— que habla de una ciudad dividida en dos: la empleada doméstica que trabaja en

la casa de Clara desde hace décadas, Ladjane, vive en una zona de la ciudad segregada del centro y su hijo ha muerto como víctima de un hecho de inseguridad en los suburbios. A lo largo de los años, Clara ha construido con ella una relación de cariño y dependencia. Por su parte Ladjane marca, por su mera presencia y su transición de un sitio a otro de la ciudad, un fuera de campo, una dimensión más del problema habitacional. Ella es el único personaje que circula asiduamente entre ambos lados de la ciudad: el suburbio, el sector marginado y el espacio doméstico de Clara. Los itinerarios espaciales que traza la película permiten vincular su situación con el problema habitacional global de la ciudad de Recife.

Entonces Clara sueña, y nosotros entramos también en un estado de vigilia borrosa. Allí aparecen sus espectros, los del pasado, pero también los del presente: la empleada doméstica que cuidaba a ella y a su hermano de niños la mira fijo mientras vuelve a sentir en su cuerpo el cáncer superado décadas atrás. Pero es, también en ese trance onírico que experimentamos algunos de los modos en que la empresa hostiga e invade poco a poco el edificio, haciendo fiestas y orgías por la madrugada y reuniones religiosas en los departamentos deshabitados. En estas interrupciones, fílmicamente, el relato se delega en voces e imágenes que no surgen de un narrador determinado.

Pero también los objetos elaboran sus propias narrativas. En *Materia vibrante* (2022), Jane Bennet propone pensar la materia como elemento capaz de construir agencia, es decir, no como algo inerte, sino como algo capaz de afectar y de ser afectado. En *Aquarius* hay un objeto que insiste, en sueños y en realidad, a lo largo del relato: una cómoda de madera que Clara heredó de su tía Lucia y que, en su aparición en imágenes, traza puentes entre distintos tiempos, dando lugar a una memoria del objeto que escapa a los propios recuerdos de Clara. Pero también podríamos decir algo similar sobre la colección de discos de pasta que ella coloca cuidadosamente en su tocadiscos, como si cada vez que los escuchara fuese la primera; lo analógico es para ella un “mensaje en una botella”, un elemento de otro tiempo que el azar furtivo puede traer a la vida para hablar del ahora.

Por otro lado, la estructura episódica de la película se vertebra alrededor de la materialidad del cuerpo de Clara. Su pelo, su amor y su cáncer son los tres elementos que, sin establecer una temporalidad secuencial, señalan los hitos del relato en torno a su cuerpo. Clara parece ser la única habilitada a nadar entre tiburones, lo que la configura en relación con una animalidad riesgosa. Pero también ella misma se apropia de las termitas que la empresa constructora ha colocado en los departamentos vecinos para que degraden sus estructuras. Si la empresa vampiriza su vida y su espacio poco a poco, ella también buscará el modo creativo de, al menos, interrumpir el proyecto, generando, como ella misma dice, un nuevo cáncer.

Los conflictos espaciales de *Aquarius* son compartidos con el anterior largometraje de Mendonça Filho (*O som ao redor*), pero también con la filmografía de Renata Pinheiro, otra cineasta pernambucana contemporánea. En su medimetro *Praça Walt Disney* (2011), Pinheiro construye un retrato sinfónico de la ciudad de Recife en el cual pasado y presente se conjugan para mostrar las transformaciones de la ciudad a partir del avance inmobiliario. A través del montaje de fotografías en blanco y negro, que se enmarcan con imágenes de la ciudad actual, se ponen de relieve las privatizaciones del espacio del ocio —con las plazas públicas reducidas a pocos metros cuadrados y los juegos infantiles bajo la tiranía de una nueva geometría arquitectónica— y la verticalización repentina del paisaje. En un sentido similar es que *Aquarius* inicia con una serie de fotografías en blanco y negro de la Recife del pasado, acompañada por la canción *Hoje*, de Taiguara, que pone en el centro al cuerpo señalando las marcas del tiempo que en él habitan. La canción y el montaje de imágenes no solo hacen dialogar presente y pasado por la literalidad de su letra y por el referente de las fotografías, sino que además generan relaciones entre la historia individual —corporal— de Clara y la historia de esos sujetos anónimos presentes en las imágenes, habitantes de la vieja Recife que vuelven espectralmente a dialogar con una ciudad totalmente transformada.

Es gracias al montaje que percibimos los choques permanentes entre dos concepciones opuestas del tiempo y del espacio. La empresa constructora encarna un pensamiento blanco, masculino y lineal que tiene a abuelo y nieto como núcleos de un linaje continuado y sin interrupciones. Su accionar es pragmático, guiado por una pretensión de progreso ilimitado que se rige por la lógica del máximo beneficio económico. El espacio para ellos no es más que un *commodity*, un vacío que debe ser rellenado con proyectos arquitectónicos millonarios que optimizan la verticalidad del paisaje.

Clara, por su parte, encarna una mirada sobre el tiempo y el espacio que tiene al cuerpo como centro. La relación con sus hijos está cargada de fricciones e interrupciones; su tiempo no persigue un objetivo, solo la vemos transitar sus espacios y a través de eso se va armando una narrativa fractal llena de recuerdos y situaciones de ensueño. El espacio no es para ella solo un lugar o un cúmulo de objetos, sino una condición de posibilidad para el encuentro. El hedonismo que caracteriza su estilo de vida es una reivindicación del *dolce far niente* que la empresa considera un estorbo en el camino, un palo en la rueda a su proyecto.



Imagen 1 – *Aquarius* (2016)

Palabras finales

Ahora bien, la aparente inacción de Clara es más que un modo de resistencia. Es ante todo un modo de agencia que no solo resiste al embate de una forma determinada de ver (el tiempo, el espacio, el cuerpo), sino que además, de alguna manera, fagocita las violencias implicadas y las transforma en un modo de intervención sobre la tiranía de la utilidad y el máximo beneficio. Clara se apropia de las termitas que la empresa utiliza para destruir los cimientos de Aquarius. En su intervención, ella toma una fracción de la colonia y las utiliza simbólicamente como un modo de responder a la impunidad del hostigamiento. La película no elabora una merecida revancha final, pero al menos permite pensar un modo de disenso plagado de discontinuidades y potencias incipientes que surgen del encuentro. Así como el edificio Aquarius se va transformando para Clara cada vez más en una utopía que debe ser defendida, quizás nos quede a nosotros ensayar modos de pensar las nuestras.

Referencias bibliográficas

Bachelard, G. (2022). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Bennet, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.

Dahbar, V. (2021). *Otras figuraciones. Sobre la violencia y sus marcos temporales*.

Asentamiento Fernseh.

Gómez-Barris, M. (2019). *La zona extractiva. Ecologías sociales y perspectivas descoloniales*.

Metales Pesados.

Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentescos en el Chthuluceno*.

Consonni.

Svampa, M. y Viale, E. (2020). *El colapso ya llegó. Siglo XXI*.

Vásquez Duplat, A. M. (Comp.) (2017). *Extractivismo urbano. Debates para una construcción colectiva de las ciudades*. Fundación Rosa Luxemburgo.

EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.2: GLOCALIZACIÓN DE LOS AFECTOS Y REVISIONES DE LA CIENCIA A TRAVÉS DE LAS ARTES

Consideraciones epistemológicas para una investigación artística en música a partir de Donna Haraway. Una reflexión disciplinar como aporte para una ciencia glocalizada

Andrea Yurcic (Universidad Nacional de Cuyo - Universidad Nacional de Rosario)

RESUMEN: La investigación en artes es un fenómeno relativamente reciente en la esfera académica, especialmente en relación con la incorporación de programas doctorales, y sus epistemologías constituyen un tema de debate necesario, actual y en construcción a nivel global. La larga trama de exclusiones de las disciplinas artísticas en las ciencias proviene de la dificultad de garantizar objetividad bajo los parámetros establecidos. En tal sentido, puede comprenderse la histórica inhabilitación para su reconocimiento y desarrollo en el ámbito científico.

Donna Haraway cuestiona la fiabilidad de los resultados que se obtienen de trabajos basados en la dicotomía sujeto-objeto, tanto como los riesgos que comporta producir conocimiento desde el punto de vista de los subyugados. Haciendo uso de un lenguaje metafórico e irónico, la autora asume una posición crítica que desmitifica la ciencia, y con ello, da lugar al desarrollo de conocimiento encarnado, parcial, situado y sustentable.

Las próximas páginas reflexionan acerca de supuestos epistemológicos que reconocen en la mirada subjetiva de quien investiga su mayor fortaleza y, desde su carácter encarnado y situado, puede construir su propia estrategia metodológica.

A partir de la lectura de Testigo_modesto@segundo_milenio (2004), este trabajo interroga la posición de una testiga modesta del siglo XXI y nos aproxima a la noción de conocimiento situado, como potencial encuadre epistemológico de estudios basados en la práctica artística.

Palabras clave: Investigación artística; Saber situado; Epistemologías feministas; Tango y fagot; Donna Haraway.

Introducción

Desde una mirada artística contemporánea, se puede afirmar que “toda obra tiene un fundamento teórico y un método, los signos que la constituyen cargan consigo un referente social, cultural, político e incluso filosófico, así como formas específicas de construcción” (Ariza, 2021, p. 538); por lo tanto, es portadora de nuevo conocimiento.

El entramado de la investigación en artes está constituido por la imposibilidad intrínseca de separar al sujeto del objeto: quien investiga es, también, ejecutante de su instrumento, quien pinta un cuadro, o bien quien desempeña un rol en una obra teatral —o escribe su guion—, a la vez que se interroga en relación con el proceso creativo o interpretativo. Por lo tanto, la subjetividad es inherente a las artes, y para pensar en epistemologías que se adecuen al fenómeno artístico es necesario, en primer lugar, reconocer dicha complejidad.

Ahora bien, la historia de la ciencia moderna se construyó sobre la base del paradigma físico-matemático, cuyo ideal de alcanzar resultados de validez universal erigió, también, la

imagen del científico que ha prevalecido a través de los siglos. Con el propósito de garantizar la “claridad y pureza” de los objetos, y en su afán por establecer un relato objetivo, establece reglas excluyentes. Por eso, bajo los parámetros científicos instaurados y, dada la imposibilidad de la investigación artística de garantizar la distancia sujeto-objeto que otorgue fiabilidad a sus resultados, puede comprenderse la resistencia histórica a su desarrollo científico.

En Argentina, los programas doctorales en artes son de reciente incorporación en las universidades, con lo cual la reflexión epistemológica se torna imprescindible. La pregunta “¿Qué cuenta como investigación cuando se involucra la práctica artística?” constituye una problemática vigente y los feminismos ponen en juego supuestos epistemológicos que se enfocan en la mirada subjetiva de quien investiga. En tal sentido, la principal motivación para profundizar en la lectura de Haraway ha sido vislumbrar, en su posición crítica, posibles fundamentos para sustentar una investigación artística.

Esta ponencia es parte de un trabajo final del Seminario de Epistemología, en el marco de mi doctorado en la Universidad Nacional de Rosario. Es necesario puntualizar que se emplean los términos ‘investigación artística’ o ‘investigación en artes’ indistintamente, para hacer referencia a estudios que incluyen la práctica artística en cualquiera de sus formas, ya sea interpretativa o técnico-instrumental.

Antecedentes

La investigación en artes se institucionaliza en Inglaterra, a partir de los trabajos encabezados por Christopher Fryling (1993), provenientes del campo de la enseñanza de las artes plásticas. No obstante, aún existe el debate sobre qué cuenta como investigación a la hora de producir conocimiento.

Según el musicólogo Rubén López Cano (2022), Bélgica, posiblemente el país con mayor desarrollo de posgrados en artes, ha institucionalizado la práctica artística como investigación en sus universidades y reconoce tres categorías para los programas doctorales, que se han difundido como “modelo de Bruselas” y se distinguen de actividades puramente musicológicas o puramente artísticas (López Cano, comunicación personal, 1 de septiembre de 2022). Una de las mencionadas categorías posee “la particularidad de que la pregunta de investigación proviene de la práctica misma, el método se integra a esta práctica, y estos procesos son explicados en un reporte (preferentemente multimedial) que acompaña el producto artístico final”. El guitarrista chileno Castro Magas apoya su tesis doctoral en una de las referidas categorías y considera que “identificar un problema, encontrar un método para enfrentarlo y llegar a un resultado que tenga un impacto en la práctica artística con la que la investigación se lleva a cabo, cuenta como investigación” (2020, pp. 125-126). El presente trabajo coincide con el potencial de dichos conceptos.

En Argentina, existen maestrías que incluyen la práctica artística en música, tales como la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana de los siglos xx y xxi de la FAD-UNCuyo y la Maestría en Música de Cámara, de la FHUMyAR-UNR. No obstante, tanto las maestrías como los doctorados más transitados en el ámbito de la música pertenecen al campo de la musicología. Si bien la práctica artística está siendo paulatinamente incorporada a los programas doctorales, la mayor parte de las tesis poseen características similares a las de otros campos, es decir, no implican una *performance* como resultado.

Asimismo, a pesar del valor artístico y académico de muchas de las investigaciones que se llevan a cabo en todo el mundo, revistas científicas continúan cuestionando la validez de sus resultados. Si bien dicho debate está atravesado por una multiplicidad de factores, aún falta “masa crítica” y discusión epistemológica en relación con los respectivos trabajos. En tal sentido, las próximas páginas nos aproximan a la noción de conocimiento situado, como camino posible para llevar adelante estudios en música basados en la práctica artística.

Testigo_modesto@segundo_milenio

El título que propone Haraway es, en cierto modo, desconcertante, ya que utiliza una notación informática que podría pensarse como una dirección de correo electrónico imaginaria de otra red diferente a Internet, porque el dominio está incompleto; también podría sugerir una red dentro de otra red; en cualquier caso, permite pensar que puede haber diferentes posibilidades interpretativas de la realidad.

Donna Haraway narra la historia de la ciencia resaltando la figura del investigador modesto, cuya virtud consiste en lograr legitimar su discurso objetivo bajo la condición de negar su procedencia, moderna, blanca, occidental, europea y masculina. Su lenguaje metafórico y su tono irónico abraza otros posicionamientos posibles, a la vez que induce al pensamiento creativo.

El modelo y sus exclusiones

La autora explica de qué modo Robert Boyle (1627-1691) instaura el modelo tecno-científico predominante durante la primera mitad del siglo xx, a partir del experimento con la bomba de vacío, bajo condiciones que permitieron establecer leyes de validación universal. En su estudio no toman parte ni las mujeres ni otros actores de sus experimentos o, mejor dicho, ellos no son reportados en sus informes, a pesar de que existen pruebas de la presencia de mujeres como, por ejemplo, Margaret Cavendish, en 1667. De este modo, la ciencia experimental de laboratorio queda escindida de, podría decirse, toda “contaminación subjetiva” (Haraway, 2004, p. 23).

Las mujeres continúan excluidas de la Royal Society y, con la fundación del Círculo de Viena en 1929, el *testigo modesto* se constituye en vocero indiscutible de la modernidad, en una “cultura en la que los hechos contingentes —la verdad sobre el mundo— se pueden

establecer con toda la autoridad, pero sin ninguno de los considerables problemas de la verdad trascendental” (p. 14).

Según Haraway, “La mencionada exclusión de (las) mujeres, tanto como de (los) hombres trabajadores, fue instrumental para gestionar una frontera crítica entre ver y ser testigo, entre quién es un científico y quién no, entre cultura popular y hecho científico”. Se trata entonces de “un movimiento epistemológico crucial en la fundación de diversos siglos de discursos de raza, sexo y clase en tanto que informes científicos objetivos” (pp. 23-25).

La no presencia femenina se vincula a mantener el estatus de castidad del científico-investigador, una de las condiciones para garantizar la neutralidad y validez universal de sus descubrimientos. Como dice Haraway, “solo así podrían dar credibilidad a sus descripciones de otros cuerpos y minimizar la atención crítica a los suyos” (p. 23).

Ahora bien, ¿no es esta una mirada parcial que omite datos necesarios? Existe un fuerte cuestionamiento sobre el rigor científico de una ciencia que universaliza sus resultados y se desarrolla con tales omisiones, con pretensiones de objetividad. Se trata de la corriente crítica, que se desarrollara en forma paralela. Si bien Haraway se apoya en ella, sostiene que es necesario “acabar con el fracaso de los estudios científicos estándares y de oposición para entrar en contacto con sus trabajos respectivos”. Como indica la autora, si bien dichas herencias prácticas han ido transformándose, continúan siendo potentes y aún se vincula el valor viril al valor mental (pp. 25-28).

Por lo tanto, las historias de la Revolución Científica crean una narración de la objetividad que de algún modo sigue bloqueando el camino a una tecnociencia más adecuada y autocrítica dedicada al “saber situado”. Y agrega que “la importante práctica del testimonio creíble aún está en juego”. No obstante, para salir de tal dicotomía es necesario conocer y comprender la historia de la ciencia, y el rol que desempeña el *testigo modesto* (p. 25).

El testigo modesto

El personaje, que Haraway toma de Shapin y Schaffer (1985), simboliza a los caballeros de The Royal Society of London, fundada en el siglo XVII e integrada por hombres blancos y burgueses, los cuales fueron, por entonces y durante más de tres siglos, los únicos autorizados a formar parte de dicha comunidad.

La autora reflexiona acerca de cómo se va configurando la imagen del científico de la modernidad, que asume una posición “auto-invisible”, “forma específicamente moderna, europea, masculina y científica de la virtud de la modestia”, que se establece a su vez como espejo de la realidad, por lo tanto, objetivo. En palabras de Haraway, “es la forma de modestia que recompensa a sus practicantes con la moneda del poder social y epistemológico”. Dado que dicho relato es pretendidamente objetivo, no transparenta la opinión del científico-testigo y, con el propósito de garantizar la claridad y pureza de los objetos, los separa de su historia y también de su cuerpo (p. 14).

El sentido de la vista

La ciencia separa el cuerpo de la mente, utilizando el sentido de la vista disociado de la dimensión corporal de la visión —por eso “testigo”—, posicionamiento que puede comprenderse a partir del concepto de *ojo fijo* de Alberti, descrito por Belting (2012):

Un ojo aislado no significaba en el Renacimiento el órgano visual, sino que era un emblema que “desprende” la mirada del cuerpo que mira. Representa a alguien que mira por medio del ojo que indica la actividad de su mirada. ¿Pero quién mira o puede mirar así? La mirada soberana era privilegio de Dios como Ser incorpóreo que todo lo ve. El hombre solo podía ser visto o sentirse visto por Dios. El que León Battista Alberti hiciera del emblema de Dios su propia divisa era un abuso que anunciaba el giro a una visión antropocéntrica del mundo (p. 175).

Puede advertirse que dicho modelo de ciencia reconoce un adentro-afuera relacionado con el sentido de la vista: lo observado está afuera y no se mezcla con el adentro del investigador, pues el testigo ubica su vista en el objeto y, al menos aparentemente, no involucra su subjetividad. Desde esta perspectiva construye sus objetos y arriba a resultados universales que Haraway cuestiona. La autora se propone “problematizar qué cuenta como dentro y fuera a la hora de determinar estándares de credibilidad y objetividad” (2004, p. 14).

Pensemos en el caso de una investigación en música, en el cual la mirada está colocada en las características —dificultades, particularidades— de ejecución e interpretación de una pieza para arpa y quien investiga es quien ejecuta dicho instrumento. Se observa el movimiento de los dedos pulsando las cuerdas y los pies en los pedales, pero a la vez este movimiento se siente en los dedos y en los pies, es decir, hay una propiocepción que no puede ser observada desde afuera.

En caso de incorporarse un segundo observador, estaría dando cuenta de una observación diferente a la del propio instrumentista. Más aún, si la misma pieza la estudia otro u otra arpista, posiblemente arribará a resultados diferentes, aun con los mismos objetivos, puesto que en la interpretación intervienen factores de diversa índole que pueden relacionarse con su género, su formación, su historia, su cultura, su constitución anatómica, su relación con la pieza o con quien la compuso, solo por citar algunas variables. Esto no hace ilegítima la mirada de una u otro investigador, sino que las hace particulares. De ahí la importancia de explicitar desde qué posición, bajo qué circunstancias y con qué parámetros se observa.

Como se ha referido anteriormente, para investigar desde la práctica artística es necesario reconocer que sujeto y objeto constituyen una unidad, ya que quien investiga su práctica es objeto y sujeto a la vez. De ahí que, para pensar en epistemologías que se adecuen al fenómeno artístico es necesario, en primer lugar, reconocer dicha complejidad.

Entonces, si en una ciencia del arte, sujeto y objeto son coincidentes, podemos afirmar que la subjetividad es constitutiva del hecho artístico que se va a investigar y, así, como en otras disciplinas, forma parte del proceso de conocer. Por lo tanto, la pretendida universalidad de los resultados no solo no es posible, sino que no es deseable. De modo que, en lugar de asumir que, dadas las circunstancias, no se puede validar trabajos “contaminados por subjetividades”, consideraremos que las preguntas de investigación necesitan ser formuladas desde parámetros que permitan transparentar los diferentes aspectos de la subjetividad, a fin de trascender la dicotomía estéril sobre qué es y qué no es ciencia, para desarrollar trabajos que aporten al conocimiento. Se trata, entonces, del sentido de la vista encarnado, que Donna Haraway propone recuperar.

Una mirada encarnada

Según Haraway, uno de los problemas del enfoque de tecnociencia instaurado radica en que no se pregunta por otras relaciones de la ciencia vinculadas al conocimiento, a las cuales aún no nos hemos referido, por ejemplo, las inversiones que se requieren para el desarrollo científico y tecnológico, que provienen de aportes estatales y de capitales privados, no exentos de intereses políticos y económicos.

Advierte entonces que “el científico objetivo” no existe, pues quien investiga está necesariamente atravesado por una serie de intereses. En consecuencia, ya que la pretendida objetividad no es posible, y que los resultados se relacionan tanto con intereses ligados a la producción de conocimiento, como a otros, políticos y económicos, de las entidades y empresas que los financian, considera que dichos intereses deben estar transparentados.

Con argumentos tan evidentes, el dilema objetividad-subjetividad se debilita una vez más. Sin embargo, no interesa a la autora mantener tal discusión, sino que se enfoca en cómo investigar para que los resultados sean fiables; entiende que las tecnologías que producen

conocimiento, incluyendo la creación de posiciones de sujeto y los modos de habitar dichas posiciones, deben hacerse visibles sin vacilar y estar abiertas a la intervención crítica. La autora coincide con Harding en que los proyectos que impulsan preguntas son aquellos que “tienen mayores posibilidades de encontrarse con los criterios más fuertes para la producción fiable de conocimiento científico, con reflexividad crítica incluida”. Haraway piensa la ciencia como “práctica social, técnica y semiótica reformada”, a la vez que estudia la biología molecular de manera etnográfica y considera sus trabajos “intervenciones modestas” (pp. 28-29). A la luz de estos conceptos, cabe interrogarnos qué implica ser una testiga modesta.

Conocimiento situado

Donna Haraway entiende que “solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva”. Por eso, para ella la ciencia “es el resultado de prácticas localizadas en todos los niveles” y, dado que se trata de intervenciones modestas, quien investiga es responsable de sus hallazgos, lo cual deviene en “intervenciones sustentables”. Es una ciencia del conocimiento situado, ya que su localización es limitada (1995, p. 12). En resumen, una testiga modesta es alguien que puede responsabilizarse por sus prácticas tanto como por sus descubrimientos.

Haraway rompe la dicotomía sujeto-objeto y propone, en lugar de analizar al sujeto o al objeto, el análisis del vínculo que se produce en el ejercicio del conocimiento. Al vínculo como unidad mínima de análisis lo llama, con su característico lenguaje transgresor, *cyborg*, híbrido de organismo y máquina, que es una creatura de la realidad social y de la ficción. La realidad social está constituida por las vivencias y experiencias —de mujeres de fines del siglo xx— y la ficción, por las tecnologías estandarizadas; la imagen resulta liberadora, pues su lenguaje transgresor hace posible expresar la opresión de esas mujeres. El personaje

imaginario permite infinidad de acoplamientos, se sitúa del lado de la parcialidad y busca establecer formas de comprensión (2004, p. 30).

A su vez, la socióloga chilena María A. Cruz Contreras explica que el sujeto que busca conocer en forma situada es “activo, parcial, corpóreo y enlazado a diversos intereses” y que “el objeto también es activo y móvil”. Ahora bien, el modo en que interactúan sujeto y objeto, bajo la perspectiva del conocimiento situado, se basa en los conceptos de articulación y difracción (Haraway, 2004, p. 29).

Dicha noción de articulación “supone que la relación entre investigador/investigado es una interacción de ida y vuelta, donde ninguno se constituye completamente al margen del otro”. La autora entiende que, a partir de la reinterpretación de “los componentes del proceso de producción de conocimiento —sujeto y objeto—, la relación que los vincula no queda intacta”, es decir, ambos resultan modificados. Se trata de una articulación “a través de la cual la realidad resulta difractada; y, en tal sentido, el conocimiento científico que se produce en esa relación no es universal ni relativo, sino situado” (Cruz Contreras, 2018, p. 69).

Por lo tanto, si “nos permitimos la redefinición del conocimiento como una práctica de articulación” entre investigador e investigado, “cuestionando la naturalidad de esas posiciones, podemos problematizar las implicancias políticas de la investigación como una práctica de subjetivación” (p. 69).

La epistemología de la articulación entiende el acto de conocer como “una relación parcial, situada, precaria y material” más que “formal, universal, exacta y especular”, donde todo lo que participa queda material y mutuamente constituido. Así, pasamos de un conocimiento descriptivo a otro, que puede ser crítico y, por lo tanto, la preocupación de quien investiga ya no reside en que no debe interferir —pues siempre lo hace—, sino que debe ocuparse en: “¿Cómo se interfiere y qué pensar de ello?” (p. 69).

La pregunta arroja posibles formas de hacer “una buena investigación, de abordar el montaje y el manejo de sus distintos materiales”. Y así se puede “problematizar cuáles de las inevitables interferencias que se producen con la investigación nos parecen correctas y con quién las debatimos; en otras palabras, ¿cuándo, dónde, en qué contexto, y para quién son buenas?”. Por eso, un buen conocimiento no obtiene su valor por el hecho de mantenerse acorde con la realidad, sino que se propone buscar “formas de convivir con lo real que valgan la pena” (p. 69).

A la luz de Haraway, coincidimos con Cruz Contreras en la urgencia y el desafío que implica incorporar la dimensión subjetiva en las investigaciones y desarrollar epistemologías sobre bases autoconscientes, que reconozcan el carácter colectivo de la construcción de conocimiento, ya que, como señala la autora, “los conocimientos deben ser vistos como productos con perspectiva, parciales, limitados y contestables, como resultados de imperativos históricamente específicos, políticos, sexuales y epistemológicos” (p. 68).

Discusión

Si bien este trabajo es una primera aproximación a la perspectiva situada de la ciencia, permite abrir el juego en torno a la pregunta sobre qué implica construir conocimiento en música desde un lugar situado, parcial, local y encarnado.

Podría comenzarse por reconocer la perspectiva particular, por ejemplo, de quien lleva adelante la investigación. En este caso, una mujer argentina, nacida en Mendoza, cuya profesión es intérprete de fagot, con más de treinta años como integrante de una orquesta sinfónica y docente de una universidad argentina, con estudios de posgrado en Alemania que, en su trabajo doctoral, se propone comprender, a través de la ejecución instrumental, como también por medio de la escucha, del baile y del material escrito existente, los aspectos fundamentales de la música del tango.

Interroga qué elementos constituyen esta música, de dónde provienen y cómo podrían ejecutarse, para aplicarlos en su instrumento, el fagot, cuyo repertorio estandarizado es europeo y sinfónico. Luego interroga en qué momento histórico los compositores —no hay compositoras— comienzan a componer tangos que incluyan fagot, a qué ámbitos pertenecen y cómo entienden este repertorio, cómo lo abordan los y las intérpretes —aquí ya aparecen mujeres—, cuya formación es principalmente académica y clásica.

La pregunta es qué cruces pueden hacerse. Aparecen relaciones a considerar, algunas de las cuales mencionaremos: hay una investigadora-intérprete, que podría pensarse *cyborg*, en este caso constituido por la mujer-fagot, pero también por la mujer-computadora, la mujer-internet, la mujer-partitura, por solo citar algunas posibilidades. A partir del binomio mujer-fagot, podrían considerarse dos relaciones más: este binomio o *cyborg* en relación con los componentes técnicos de la ejecución, y *cyborg* en relación con la música que ejecuta. No puede dejar de mencionarse que la mujer-computadora y la mujer-internet son también *cyborgs* articuladoras del trabajo en diferentes planos o categorías a la mujer-fagot.

Pero también existen relaciones particulares entre las posibilidades técnicas del instrumento y su relación con la música del tango, que podrían subdividirse en la técnica del instrumento y cada partitura de tango en particular. A su vez, cada partitura se vincula de forma particular con su compositor y con el género tango. El tango y el fagot deberían constituir, también, una relación a considerarse, y la relación entre la *cyborg* mujer-fagot y el tango podría ser otra. En cualquier caso, habría que determinar qué relaciones son unidades analíticas mínimas, y luego, cuáles pueden dar lugar a las preguntas valiosas para el trabajo.

Se ha explicitado que la investigadora-intérprete es una mujer de provincia, e investigar sobre tango en Mendoza no es igual que hacerlo en Buenos Aires. Tampoco lo sería si la mencionada investigación se realizara, por ejemplo, en una universidad europea o asiática, o si el investigador o la investigadora fuese extranjero. Aún no se han mencionado las relaciones tango-política, música de tango-académica, música de tango para ser escuchada-

baile, tango-género, y podrían pensarse muchas otras posibilidades. Asimismo, las nociones de articulación y difracción pueden ser fundamentales en el estudio de una partitura, a la hora de entrevistar a su compositor o a los intérpretes que la hayan abordado.

Como puede verse, la posición femenina no es inocente, especialmente teniendo en cuenta que las mujeres ejecutantes de instrumentos no forman parte de los relatos en la historia de la época de oro del tango. Tampoco hay registro de alguna orquesta típica dirigida por una mujer, ni alguna mujer compositora ha pasado a ser parte de la historia del tango. Existen Piazzolla, Troilo, D'Arienzo, Mores, Salgán, por citar algunos nombres memorables. Esto no quiere decir que no hubo mujeres, pero sí que ocupaban otros lugares y que poco hay documentado hasta el momento. Aunque no sea tema del trabajo en cuestión, es parte de la realidad que, indiscutiblemente, aparece a la luz de estas reflexiones.

Conclusiones

Si el *testigo modesto* era hombre, blanco y europeo —agregaría que publica en inglés—, entonces, como hemos visto, quienes quedaban excluidos de la categoría de científicos eran, en primer lugar, las mujeres, pero también otros hombres racializados y de clases populares. La epistemología ha contado con autores como Shapin (1994) y Shapin y Schaffer (1985), quienes se han referido a la realidad de “los excluidos de la ciencia” y, en tal sentido, Haraway advierte sobre los riesgos que supone asumir el rol de excluida. Propone entonces una forma de investigar desde un lugar consciente, que reconozca el posicionamiento como sujeto que investiga “a la hora de determinar estándares de credibilidad y objetividad”.

Se puede apreciar cómo, a partir del concepto de conocimiento situado, llega a configurarse, en el siglo XXI, un nuevo modelo de ciencia, que exige a quien investiga

transparentar su perspectiva particular como forma de garantizar objetividad, a partir de una reflexividad fuerte.

La categoría sujeto-objeto definida por Haraway como *cyborg* reconoce nuevas relaciones que, al constituirse como variables de análisis, permiten arribar a resultados fiables. A partir de la teoría de la articulación y la difracción, se abren caminos para el desarrollo de investigaciones basadas en la práctica, cuyos resultados pueden contribuir a la construcción de conocimientos críticos, comprometidos y responsables en música.

Por lo tanto, si reconocemos la complejidad del entramado de la investigación artística, podemos encontrar, en las epistemologías feministas, nuevas posibilidades para el desarrollo de trabajos encarnados, parciales, situados y sustentables. Al mismo tiempo, los estudios en el campo de las artes pueden aportar masa crítica en relación con nuevos enfoques para una ciencia humanizante.

Referencias bibliográficas

Ariza, S. (2021). De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(2), 537-552.

Belting, H. (2012). *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Akal.

Castro Magas, D. (julio-noviembre de 2020). Interpretación musical como investigación: una perspectiva desde la práctica interpretativa de música reciente para guitarra. *Resonancias*, Vol. 24, N.º 47, 123-145.

Cruz Contreras, M. A. (junio-diciembre de 2018). Epistemología feminista y producción de testimonios de mujeres sobre la dictadura en Chile: redirigiendo el foco a la posición de la investigadora. *Prácticas de oficio*, V.1, N.º 21, 65-75. <http://ides.org.ar>

Fryling, C. (1993). Research in Art and Design. *Royal College of Art Research Papers*. Vol. 1, N.º.1, 1993-94, 1-5.

Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra.

Haraway, D. (2004). Testigo_modesto@segundo_milenio. *The Haraway Reader*. [Trad. Pau Pitarch]. Routledge.

Shapin, S. (1994). *A social history of truth*. Chicago University Press.

Shapin, S. y Schaffer, S. (1985). *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*. Princeton University Press.

EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.3: ARTES, SUSTENTABILIDAD Y TECNOLOGÍA

Análisis del impacto social, económico, ambiental y cultural de los eventos artísticos culturales. Indicador de huella de carbono

Juan Banegas (Red de Gestión Cultural Pública de Córdoba)

RESUMEN: En este trabajo se presenta una propuesta de medición del triple impacto y el impacto cultural de un evento artístico cultural. Luego, se hace foco en un indicador específico que permite medir el impacto ambiental: la huella de carbono. Si bien existen fórmulas para medir cuantitativamente la huella de carbono, propongo el armado de este indicador para hacerlo accesible al productor o gestor de eventos artísticos culturales, quien, luego de capacitarse en torno al tema, pueda estimar la propia huella producida a partir del evento.

Palabras clave: Impacto; ODS; Huella de carbono; Indicadores; Sustentabilidad.

Introducción

La búsqueda de sostenibilidad es un interés a nivel mundial. Son muy grandes los problemas y desafíos de sostenibilidad que enfrentan los países latinoamericanos y caribeños. “Cada vez es más evidente la necesidad de construir y monitorear políticas públicas basándose en

evidencias, dentro de las cuales figura en lugar central un conjunto de indicadores diseñados para mostrar los signos vitales de una determinada dinámica ambiental, y sus interrelaciones con las dinámicas sociales y productivas” (Quiroga Martínez, 2009).

El concepto de sostenibilidad aparece por primera vez en el *Informe de Brundtland* (originalmente *Nuestro futuro común*), en 1987. Dicho informe alerta a la población sobre la globalización, el desarrollo económico y los peligros medioambientales de este, tratando de buscar alternativas al crecimiento de la población y a la industrialización. Para ello, propone una serie de medidas que limitan el crecimiento demográfico y económico de aquellos países más desarrollados y fomenta la necesidad de cuidar y conservar el planeta (Junta de Andalucía, 2023).

La sostenibilidad se define como la capacidad de desarrollarse y satisfacer las necesidades de la población presente sin comprometer con ello la capacidad de las futuras generaciones, consiguiendo, así, un desarrollo económico del medio ambiente y de la sociedad. Se entiende como el equilibrio entre tres grandes variables: sociedad, medio ambiente y economía (Junta de Andalucía, 2023). El análisis del impacto en estas tres grandes dimensiones es lo que definimos como triple impacto.

Derivados de esta idea de la sostenibilidad surgen los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), incluidos en la Agenda 2030. Esta iniciativa, llevada a cabo en 2015 por la Asamblea General de las Naciones Unidas (AG-ONU), plantea 17 objetivos globales y 169 metas que deben alcanzar los países para el año 2030 y que son fundamentales para lograr un futuro sostenible. Los Objetivos de Desarrollo Sostenible constituyen la única agenda de desarrollo de alcance planetario que involucra todas las dimensiones del desarrollo sostenible y a todos los actores de la vida pública, el sector privado y la sociedad (Junta de Andalucía, 2023).

Específicamente, en los ODS 6, 7, 11, 12, 13 y 15 se plantean metas en cuanto al impacto ambiental y las maneras de pensar el medio ambiente.

El objetivo 6 propone garantizar la disponibilidad de agua y su gestión sostenible y el saneamiento para todos.

El objetivo 7, garantizar el acceso a una energía asequible, segura, sostenible y moderna para todos.

El objetivo 11, lograr que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles.

El objetivo 12, garantizar modalidades de consumo y producción sostenibles.

El objetivo 13, adoptar medidas urgentes para combatir el cambio climático y sus efectos.

Y el objetivo 15, promover el uso sostenible de los ecosistemas terrestres, luchar contra la desertificación, detener e invertir la degradación de las tierras y frenar la pérdida de la diversidad biológica (Consejo Nacional de Coordinación de Políticas Sociales, 2023).

En este sentido, nuestro trabajo se suma a este escenario teórico, poniendo énfasis en la medición del triple impacto y del impacto cultural de los espectáculos artísticos, haciendo foco específicamente en el impacto ambiental.

ANTECEDENTES

Existen investigaciones previas que abordan de manera más o menos cercana la problemática de nuestro interés.

El antecedente más directo, temáticamente hablando, corresponde a un trabajo realizado por Andrea Collins y Crispin Cooper (2017), el cual evalúa la contribución de la huella ecológica como método para estimar el impacto ambiental de los festivales, focalizándose

especialmente en el Reino Unido. Los autores afirman que este método permite evaluar los impactos ambientales de los festivales y contribuye a proporcionar a los organizadores de festivales y a los responsables políticos una evaluación más equilibrada de sus resultados.

Otros trabajos de medición de huella en espectáculos artísticos no han sido publicados en artículos científicos, pero pueden corroborarse a través de la difusión mediática. Tal es el caso de la banda de música pop Coldplay y sus recientes conciertos, en los cuales se lleva a cabo la medición de huella de carbono y se implementan estrategias de mitigación y compensación.

La Junta de Andalucía (2023) publicó un protocolo para el cálculo de la huella de carbono en eventos sostenibles. A partir de este protocolo se promueve la medición de la huella de carbono en las celebraciones de eventos de todo tipo: actos organizados por administraciones públicas, grandes eventos deportivos, musicales y eventos corporativos de empresas, entre otros.

Se define al evento sostenible como aquel que garantiza el menor de los impactos en el medio ambiente y tiene un legado positivo en la sociedad; no solo generan una menor emisión de CO₂, sino que promueven la economía local, la inclusión y la igualdad de oportunidades (Junta de Andalucía, 2023).

En este texto se explica la norma ISO 20121, de 2012, la cual describe y establece los requisitos de un sistema de gestión de la sostenibilidad de eventos, para que las organizaciones mejoren sus procesos y la ejecución de estos (Normas ISO, 2023). Esa norma enuncia las dimensiones a controlar para reducir el impacto ambiental. Estas son:

Energía y agua: disminuir el consumo de ambos o utilizar, en el caso de la electricidad, energías renovables.

Alimentación: alimentos sanos, mayor control de las cantidades y uso de materiales reciclables o con un menor impacto.

Movilidad: promover el uso de transporte público y más sostenible.

Residuos: reducir, reutilizar y reciclar los residuos.

Protección del entorno: evitar la contaminación acústica, lumínica y atmosférica. En caso de eventos al aire libre, evitar la contaminación de aguas y la protección de las especies de fauna y flora locales.

Comunicación: promocionar y promover este tipo de prácticas, destacando el valor y la importancia de estas en la sociedad, economía y medio ambiente.

Evaluación: inspeccionar si se han ejecutado y cumplido las medidas de sostenibilidad, así como si estas han sido efectivas y suficientes.

Dichas áreas están en relación directa con las que planteamos como dimensiones del indicador que se presenta a continuación.

DESARROLLO DEL INDICADOR

Resulta necesario distinguir las variables involucradas y los indicadores que permiten medir cada variable. En primer lugar, definiremos conceptualmente las variables.

Con 'impacto ambiental' nos referimos a la alteración en la calidad del medio ambiente, que se produce por la actividad y la intervención humana. El impacto ambiental es producido por cualquier actividad susceptible de degradar el ambiente, alguno de sus componentes, o afectar la calidad de vida de la población en forma significativa.

Con 'impacto social' haremos referencia al grado de afectación o de incidencia que tiene un proyecto, un evento o una organización en la sociedad, es decir, qué tanto altera

socialmente su presencia y sus acciones, ya sea de manera directa o indirecta. En cuanto al impacto económico, se refiere a la incidencia en las dimensiones económicas, como por ejemplo la creación de empleos, los precios, la interacción entre competidores, etc.

Finalmente, en cuanto a la definición de impacto cultural, no existe consenso tan claro como en el resto de los impactos mencionados. El impacto cultural abarca desde los perjuicios ocasionados por ciertas acciones en el patrimonio cultural de una región, hasta el impacto producido por una organización en su entorno y en las personas que se relacionan directa o indirectamente con esta. Para este estudio, tomando la propuesta de Cruz (2020) definiremos el impacto cultural como los cambios producidos a partir de ciertos acontecimientos artístico culturales: por una parte, en la accesibilidad a los eventos culturales, por otra parte, en la diversidad de actores y estilos vinculados a las prácticas culturales, y agregaremos la dimensión artística (modas, tendencias, estilos) y simbólica (prácticas aceptadas en cada campo).

En este cuadro, se presentan los objetivos específicos abordados, con la correspondiente dimensión que implican y los indicadores asociados a dichas dimensiones.

Análisis del impacto social, económico, ambiental y cultural de los eventos artísticos culturales

ANÁLISIS DEL IMPACTO SOCIAL, ECONÓMICO, AMBIENTAL Y CULTURAL DE LOS EVENTOS ARTÍSTICOS CULTURALES

OBJETIVO	DIMENSIÓN	INDICADORES / DENOMINACIÓN
----------	-----------	----------------------------

<p>Analizar el impacto ambiental de los eventos artísticos culturales</p>	<p>impacto ambiental (huella de carbono)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • gestión y uso de la energía • gestión y uso del agua • gestión de compras y contratación de servicios • movilidad sostenible • gestión de residuos • contaminación del suelo
<p>Analizar el impacto social de los eventos artísticos culturales</p>	<p>impacto social</p>	<ul style="list-style-type: none"> • cantidad de empleo generado • redes construidas • asociatividad
<p>Analizar el impacto económico de los eventos artísticos culturales</p>	<p>impacto económico</p>	<ul style="list-style-type: none"> • inversión en producción • consumo del público • tickets vendidos • turistas recibidos

<p>Analizar el impacto cultural de los eventos artísticos culturales</p>	<p>impacto cultural</p>	<ul style="list-style-type: none"> • aumento/disminución de categorías de agentes, espacios y actividades culturales • aumento/disminución de la dotación de espacios culturales (nivel de equipamientos culturales en relación con la población) • aumento/disminución de la diversidad (diversidad de agentes, espacios y agentes culturales) • cambios en las prácticas culturales (modas, tendencias) • construcción de públicos y audiencias • resignificaciones de prácticas interestilos
--	-------------------------	---

Para este trabajo, me enfocaré en la dimensión ambiental, cuya medición se realizará a partir del indicador denominado *huella de carbono*.

¿Qué es la huella de carbono?

Huella de carbono es un indicador ambiental que pretende reflejar la totalidad de gases de efecto invernadero (GEI) emitidos por efecto directo o indirecto de un individuo, organización, evento o producto. Tal impacto ambiental es medido llevando a cabo un inventario de emisiones de GEI o un análisis de ciclo de vida según la tipología de huella, siguiendo normativas internacionales reconocidas, tales como ISO 2007, ISO 14069, ISO 14067, PAS 2050 o GHG Protocol, entre otras. Una vez conocido el tamaño y la huella, es posible implementar una estrategia de reducción o compensación.

¿Cómo se mide la huella de carbono?

Se mide estimando: la gestión y el uso de la energía, la gestión y el uso del agua, la gestión de las compras y la contratación de servicios, la movilidad sostenible, la gestión de residuos y la contaminación del suelo.

Como indicamos, existen fórmulas para medir la huella de carbono, especialmente en industrias y empresas de gran escala. Sin embargo, proponemos el armado de este indicador para hacer accesible dicha medición a un productor de evento, gestor cultural o responsable técnico, previa capacitación.

Se trata de un indicador cualitativo, aunque es plausible de ser cuantificado.

Desarrollamos a continuación el indicador “Huella de carbono para eventos artístico-culturales”. Tomaremos la propuesta de Planas Lladó y Soler Masó (2012), quienes describen los campos para construir indicadores. Hemos tomado en principio los descriptores para construir indicadores cualitativos.

Elemento	Descripción
Encuadre	Huella de carbono es un <u>indicador ambiental</u> que pretende reflejar la totalidad de gases de efecto invernadero (GEI) emitidos por efecto directo o indirecto de un individuo, organización, evento o producto. Se mide estimando: la gestión y uso de la energía, la gestión y uso del agua, la gestión de compras y contratación de servicios, la movilidad sostenible, la gestión de residuos y la contaminación del suelo

Pregunta de investigación ¿Cuál es el impacto ambiental de mi evento?

Recorte geográfico Se aplica solo al lugar del evento y sus inmediaciones

Disciplina(s) Festivales de música de distintos estilos
Fiestas populares
Fiestas patrias
Eventos teatrales y de danza.

Indicadores de grado y consecución	ALCANCE 1: COMBUSTIÓN DIRECTA Combustión fija: Emisiones de gas/gasoil. Avanzado Combustión móvil: Gasoil usado por flota propia y alquilada. Avanzado ALCANCE 2: ELECTRICIDAD Superficie iluminada. Establecido Tipo de iluminación. Establecido Cantidad de equipos eléctricos. Avanzado ALCANCE 3: MATERIAS PRIMAS UTILIZADAS Cantidad de agua utilizada. Establecido Cantidad de PET utilizado. Establecido Cantidad de papel utilizado. Establecido
---	--

Cualificación	2,37. Se considera un indicador establecido
----------------------	---

METODOLOGÍA

En el caso de la medición de huella de carbono cuantitativa a través de fórmulas, se trabaja sobre la base de parámetros establecidos. Esto permite valorar cuantitativamente la huella.

En el indicador que hemos construido, se pretende establecer dichos parámetros, para poder, luego, y a partir de los mismos, evaluar la reducción de la huella.

Se prevé la aplicación del siguiente instrumento.

INSTRUMENTO DE EVALUACIÓN DE HUELLA DE CARBONO DE UN EVENTO ARTÍSTICO CULTURAL		
Alcance 1	Combustión fija	¿Cuántos grupos electrógenos usa? ¿Qué combustible utilizan dichos grupos electrógenos? ¿Cuenta con cocinas?
	Combustión móvil	¿Cuántos vehículos propios utiliza para el transporte de equipos y mobiliario? ¿Qué combustible utilizan? ¿Cuántos vehículos propios utiliza para el transporte de personas? ¿Qué combustible utilizan? ¿Qué cantidad de kilómetros recorre cada vehículo afectado al evento diariamente?
	Otras emisiones de Alcance 1	¿Usa aire acondicionado? ¿Utiliza aerosoles durante la limpieza?
Alcance 2	Electricidad	¿Qué superficie abarca el evento? ¿Qué tipo de iluminación utiliza? ¿Qué cantidad de equipos eléctricos dispone?

<p>Alcance 3</p>	<p>Materias primas utilizadas y consumo</p>	<p>¿Vende agua envasada? ¿Dispone de dispenser? ¿Vende otras bebidas envasadas en PET no retornable? ¿Utiliza sillas plásticas? ¿De qué material es el mobiliario? ¿Comercializa productos en envases descartables? ¿Comercializa productos gastronómicos de carne vacuna?</p>
----------------------	---	---

Para dar respuesta a las diferentes preguntas, se realiza un relevamiento que incluye varias técnicas: análisis de documentos tales como facturas, contratos, inventarios, etc.; encuestas a los asistentes al evento; entrevistas a informantes claves; observaciones.

En función de lo relevado se le otorga un puntaje a cada ítem del indicador que, de manera integral, nos ofrece la medida de la huella.

Conclusiones

Tal como se indicó en la introducción, existen fórmulas para medir cuantitativamente la huella de carbono. Sin embargo, la propuesta de este instrumento, sobre la base de la construcción del indicador 'huella de carbono', tiene como objetivo hacerlo accesible al productor o gestor de eventos artístico-culturales, y promover la toma de conciencia sobre la importancia y la necesidad de pensar la producción en términos de sustentabilidad.

Considero que esta puede ser una herramienta accesible y viable para el productor y gestor cultural.

Referencias bibliográficas

Collins, A. y Cooper, C. (2017). Measuring and managing the environmental impact of festivals: the contribution of the Ecological Footprint. *Journal of Sustainable Tourism*, 25, 1, 148-162.

Consejo Nacional de Coordinación de Políticas Sociales (2023). *Los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible*

<https://www.argentina.gob.ar/politicassociales/ods/institucional/17objetivos>

Cruz, R. (2020). Indicadores de oferta y diversidad cultural. Alternativas para la caracterización de ecosistemas culturales y creativos en entornos urbanos. Wortman, A. (comp.). *Productores y consumos culturales en ciudades creativas*. Teseopress. 109-134.

Junta de Andalucía (2023). *Protocolo para el cálculo de la huella de carbono en eventos sostenibles*. Consejería de Sostenibilidad, Medio Ambiente y Economía Azul. Dirección General de Sostenibilidad Ambiental y Cambio Climático. Oficina Andaluza de Cambio Climático.

Normas ISO (2023). *Desarrollar eventos aplicando criterios de sostenibilidad*.

<https://www.normas-iso.com/iso-201212013-sostenibilidad-de-eventos/>

Planas Lladó, A. y Soler Masó, P. (2012). Sistema de indicadores para políticas municipales culturales: una herramienta de evaluación. *Empiria. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, 24, 117-139.

Quiroga Martínez, R. (2009). *Guía metodológica para desarrollar indicadores ambientales y de desarrollo sostenible en países de América Latina y el Caribe*. CEPAL.

EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.3: ARTES, SUSTENTABILIDAD Y TECNOLOGÍA

La maquinización del gesto creativo y los saberes como condición de los procesos psíquicos y colectivos en el capitalismo cognitivo: ¿nueva constitución del *ethos*?

Laureano Correa (Universidad Nacional del Sur)

RESUMEN: La innovación tecnológica no es considerada únicamente el resultado autónomo de la creatividad de científicos y técnicos, sino más bien el efecto de interacciones entre distintos actores, entre los que también se cuenta una cuota de invención imprescindible. En *El Anti Edipo*, Deleuze y Guattari señalaban que la máquina social capitalista puede dejar a algunos sabios, por ejemplo, matemáticos, que “esquizofrenicen” en su rincón. Sin embargo, una innovación no es adoptada más que a partir de la tasa de ganancia que su inversión proporciona. Por este motivo el capital ejerce una presión selectiva sobre las innovaciones maquínicas y así modula la creación técnico-científica y social.

En la época industrial, los saberes del trabajador eran mecanizados y convertidos en máquinas; nos preguntamos por el funcionamiento de ese dispositivo maquínico en la época del capitalismo cognitivo, cuando aparecen los dispositivos y las redes digitales. Buscamos describirlo y plantear cómo se construye y opera sobre los saberes colectivos.

Los saberes son símbolos y soportes de la individuación psicopolítica. Ahora bien, la traducción de saberes a los objetos técnicos, o proceso de exteriorización, interrumpe la

trama de gestos artísticos y técnicos, que combaten contra la insignificancia, y así ocasiona un cortocircuito de los procesos psicopolíticos y la génesis del *ethos*. Realizando una breve genealogía de la maquinización de saberes y de las formas de vida, en la ponencia, nos preguntaremos por la posibilidad de restituir la continuidad del gesto creativo y político contenido en esta maquinación generalizada de los saberes en la actualidad.

Palabras clave: Maquinación de saberes; Constitución del *ethos*; Capitalismo cognitivo; Creación científico-tecnológica; Procesos psíquico-colectivos.

Introducción

Hace ya bastante tiempo que la innovación tecnológica no es considerada, únicamente, el resultado autónomo de la creatividad de científicos y técnicos, sino más bien el efecto de interacciones entre distintos actores, entre los que también se cuenta una cuota de invención imprescindible. Para Marx, “las invenciones se convierten entonces en rama de la actividad económica y la aplicación de la ciencia a la producción inmediata misma se torna en un criterio que determina e incita a esta” (Marx, 2009, p. 227). En *El Anti Edipo*, Deleuze y Guattari vuelven a remarcar que ciencia y técnica no son actividades libres e independientes, sino el resultado de las fuerzas sociales. La máquina social capitalista puede dejar a algunos sabios, por ejemplo, matemáticos, que “esquizofrenicen” en su rincón (Deleuze y Guattari, 2010). Sin embargo, una innovación no es adoptada más que a partir de la tasa de ganancia que su inversión proporciona por disminución de los costos de producción.

Por este motivo, el capital ejerce una fuerte presión selectiva sobre las innovaciones maquínicas y “los flujos particulares de código que han tomado forma tecnológica y

científica son sometidos a una axiomática propiamente social: la axiomática del mercado capitalista mundial” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 242). Los flujos liberados en la ciencia y la técnica no dependen directamente de la ciencia ni de la propia técnica, sino del capital. El conocimiento, la información y la formación calificada son partes del capital tanto como la tarea más elemental del trabajador. En ese sentido, “las máquinas no hicieron el capitalismo, sino al contrario, el capitalismo hace las máquinas y no cesa de introducir nuevos cortes mediante los cuales revoluciona sus modos técnicos de producción” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 240).

Como concepto, el *capitalismo maquínico* indica el movimiento en que las máquinas “huyen de la fábrica” y se diseminan por la ciudad y por toda la sociedad. Si el papel de las máquinas industriales ha sido la reterritorialización de la división del trabajo artesanal dentro de la fábrica, el papel que cumplen las máquinas informáticas es la desterritorialización de la división del trabajo por toda la sociedad. De este modo, la dimensión maquínica, tanto del conocimiento científico y tecnológico como del resto de los saberes, comienza a desbordar las fronteras de la fábrica y se extiende así por todo el resto del espectro social. Este desarrollo del maquinismo hace posible lo que hoy llamamos capitalismo cognitivo o trabajo inmaterial, que no se refieren a algo impalpable, sino a todo el complejo maquínico de nuestros cuerpos y relaciones sociales, con sus saberes asociados (Pasquinelli, 2011).

El capitalismo cognitivo es una etapa del proceso en que el capital fijo, es decir, la máquina, es absorbido por el capital variable. La fuente maquínica puede ser primero externalizada en el cuerpo de los propios trabajadores y luego en el resto del tejido social. Esta extensión es de tal magnitud que podemos decir que directamente lo viviente contiene en sí mismo las funciones del capital fijo y del capital variable, contiene tanto la máquina —el saber pasado, sedimentación de conocimientos codificados e históricamente adquiridos— como el saber vivo presente (Pasquinelli, 2011). No solo los gestos de los obreros, el trabajo, son

maquinizados y convertidos en nuevas fuentes de valor del capital, sino también los saberes científicos, técnicos, la información y el resto de los saberes sociales.

Sin embargo, esta observación crítica de la fuerza moduladora del capital sobre las creaciones y saberes tecno-científicos requiere ser complementada con la explicitación del modo de existencia de los objetos y dispositivos técnicos, como indicaba Simondon, y de la dependencia recíproca entre técnica, saberes y capital y su efecto en la constitución del *ethos* (modo de existencia).

Dispositivo maquínico y procesos psíquico-colectivos en el capitalismo cognitivo

En la época industrial, los gestos y saberes del trabajador eran mecanizados y convertidos en máquinas; nos preguntamos por el funcionamiento del dispositivo técnico y maquínico en la época del capitalismo cognitivo, es decir, cuando aparecen los dispositivos y las redes digitales. Buscamos describirlo y plantear cómo se construye y opera sobre la creatividad y los saberes colectivos.

La producción, en el capitalismo cognitivo, se caracteriza por una intelectualización generalizada de los procesos de trabajo. Esto supone que, a diferencia del capitalismo industrial, las energías que el capital procura extraer del trabajador son fundamentalmente cognitivas y no manuales o físicas, en general. Una anticipación de este proceso puede encontrarse en los *Grundrisse*, de Marx aunque, como sostiene Toni Negri, su intuición contenía un componente liberador que era condición para el paso hacia el socialismo.

Cuando los poderes generales del intelecto humano se vuelven el factor central de la creación de riqueza “se desploma la producción fundada en el valor de cambio, y al proceso de producción material inmediato se le quita la forma de la necesidad apremiante y el antagonismo” (Marx, 2009, p. 229). La creación de valor pasa a depender, para Marx, de la

“cooperación y del intercambio sociales” y se independiza del tiempo de trabajo empleado en ella (Marx, 2009, p. 229)

En el capitalismo cognitivo, la dimensión maquínica que captura, condensa y amplifica la cooperación, los saberes sociales y gestos creativos se encuentra en el algoritmo. Sin embargo, no hay que pensarlo solo como una abstracción matemática, ni la codificación en lenguaje binario. En realidad, el algoritmo es una máquina que realiza operaciones destinadas a la producción de metadatos. Es una máquina meta-informacional (Pasquinelli, 2011). Su función es la acumulación y extracción de nueva información (metadatos) de los flujos de información (datos). De este modo, convierte la cooperación social y la comunicación en fuerzas productivas, captura la información “viva” y la transforma en inteligencia maquínica. Cristaliza en algoritmos los saberes colectivos, que así se vuelven productivos, generan plusvalor pero, a su vez, devienen estériles para quienes, como efecto de ese pasaje, se transforman únicamente en usuarios.

Los algoritmos son el producto de saberes diseminados por toda la sociedad. La fuente de información del aprendizaje maquínico, los datos de entrenamiento o simplemente los datos siempre son “una representación de habilidades, actividades y comportamientos humanos, es decir, proviene del conjunto de los saberes colectivos” (Pasquinelli y Joler, 2021, p. 13). Los conjuntos de datos de entrenamiento son un diagrama de la división del trabajo humano, fragmentado y esparcido por toda la sociedad, que la IA debe analizar y automatizar.

Para explicar someramente cómo funciona un algoritmo de aprendizaje maquínico, Pasquinelli toma como ejemplo el algoritmo Inception V3, una red neuronal de reconocimiento de imágenes diseñada por Google y entrenada con la base de datos ImageNet. Plantea que el flujo de información del aprendizaje maquínico es “como un haz de luz proyectado por los datos de entrenamiento, comprimido por el algoritmo y difractado hacia el mundo por la lente del modelo estadístico” (Pasquinelli y Joler, 2021, p. 2).

Con la base de datos de entrenamiento, el algoritmo produce un modelo estadístico que actúa como una lente sobre el mundo, por ejemplo, en el reconocimiento facial, la predicción de palabras y oraciones en chatbots o el reconocimiento de objetos en general como en los coches autónomos. La componente maquina del capitalismo maquina y cognitivo se encuentra en el reconocimiento y la generación de patrones, de modelos estadísticos que no solo se piensan para objetos y para las más diversas actividades, sino también para obtener patrones de comportamiento ético, como se puede ver en el sitio *Moral machine*, desarrollado por el Massachusetts Institute of Technology (<https://www.moralmachine.net/hl/es>). En este sentido, el reconocimiento y la generación de patrones realmente se han vuelto una nueva técnica cultural, que puede ser usada en muchas áreas.

Sin embargo, el algoritmo no produce estrictamente un patrón estadístico, sino la distribución estadística de un patrón entre sus parámetros. Por eso, no es posible expresar el modelo que genera un algoritmo de *deep learning* en algún tipo de fórmula que permita representarlo y así visualizarlo.

Dentro del campo de la inteligencia artificial, hoy en día, se llama ‘inteligencia’ a la “extrapolación de una función no lineal más allá de los límites de los datos conocidos” (Pasquinelli y Joler, 2021, p. 7). El aprendizaje maquina no se basa en fórmulas exactas de análisis matemático, sino en algoritmos de aproximación por fuerza bruta. Las redes neuronales pueden aproximar cualquier función si se cuenta con la suficiente cantidad de capas neuronales y abundantes recursos computacionales.

En 2016, un algoritmo de *deep learning* fue entrenado para aprender el estilo de Rembrandt a partir del análisis de sus 346 obras conocidas y luego se le pidió que generara un retrato completamente nuevo. El resultado se veía como una pintura de Rembrandt sorprendentemente real (Arielli y Manovich, 2022). Causa muchas expectativas la inteligencia artificial “creativa”, porque promete la posibilidad de hacer arte de manera

autónoma, incluyendo pintura, música, diseños y textos, mediante la modalidad generativa del aprendizaje maquínico.

Si los modelos conseguidos con redes neuronales van del reconocimiento de patrones (clasificación) a la generación de patrones, la llamada “inteligencia artificial creativa” resulta de la inversión de la dirección de aplicación del algoritmo, “la red neuronal se ejecuta hacia atrás (pasando de la capa de salida más pequeña a la capa de entrada más grande) para generar nuevos patrones después de haber sido entrenada para clasificarlos” (Pasquinelli, 2021, p. 7).

Como el arte es considerado un dominio por excelencia humano, y su indocilidad y complejidad ha parecido, durante mucho tiempo, insensible a la reducción maquínica, ante la posibilidad de la reducción algorítmica, se encienden alarmas en la galaxia humanista. Mucha gente considera el arte, la estética y la creatividad como el pináculo de las habilidades humanas, irreductibles a cualquier maquinación. ¿Qué sucede con la generación de arte con herramientas de AI?

Si admitimos que las reproducciones artificiales de artefactos humanos no siguen los mismos procesos con los que los humanos produjeron realmente esos artefactos, cambia el eje del problema. Más que pensar en la pérdida o la mecanización de una facultad humana inalienable, la creatividad, habría que pensar en el sentido de la sustitución de un proceso realizado por humanos, que pasa a ser llevado a cabo por máquinas nuevas, en este caso, los algoritmos. El algoritmo no reproduce el proceso cultural a través del cual un pintor, por ejemplo, Mondrian, desarrolló sus pinturas abstractas. En realidad, los programadores imitaron el producto final solo a nivel formal (Arielli y Manovich, 2022). Sin embargo, queda todavía por calibrar el sentido del cambio que se produce en el pasaje de la creatividad humana a la maquínica por la vía de los algoritmos de AI. ¿Es esta solo una fase más en que los saberes vivos y su potencia creativa son cristalizados en máquinas, en este caso, en

patrones algorítmicos distribuidos en operaciones de cálculo, y son así convertidos en saberes muertos?

En el contexto de la discusión entre mecanicismo y vitalismo, Bergson fue uno de los autores que intentó reintegrar lo inerte a lo viviente, el saber muerto al saber vivo, lo estático al movimiento, los esquemas espaciales a la temporalidad o, dicho de otro modo, la técnica a la vida. Dicho intento forma parte del esfuerzo por mostrar al hombre en continuidad con la vida a través de la técnica.

Para reintegrar a la vida la inteligencia depositada en las estructuras científicas y las operaciones técnicas es necesario ensayar una “génesis de la inteligencia al mismo tiempo que una génesis de los cuerpos” (Bergson, 2007). En *La evolución creadora*, dice que estas dos empresas son

correlativas entre sí, si es verdad que las grandes líneas de nuestra inteligencia esbozan la forma general de nuestra acción sobre la materia, y que el detalle de la materia se regula sobre las exigencias de nuestra acción. Intelectualidad y materialidad se habrían constituido, en su detalle, por adaptación recíproca. Ambas derivarían de una forma de existencia más vasta y más alta. Es allí donde habría que volverlas a colocar para verlas surgir (Bergson, 2007, p. 198).

¿Cómo llevar a la inteligencia sobre sí misma y más allá para llevarla de regreso a la creatividad? Ese punto de vista requiere des-espacializar el objeto de modo de integrarlo al medio fluido de la vida.

Yuk Hui afirma que “la teoría bergsoniana acerca de la génesis de la inteligencia implica a su vez una génesis de la materia y un intento de disolver la rígida espacialidad producida por la inteligencia” (Hui, 2022, p. 249). Hui llama organología a este esfuerzo del pensamiento. A propósito del intento de Bergson dice: “la organología es una práctica que infinitiza lo finito, que *libera* lo determinado des-geometrizando el objeto a fin de *crear*” (Hui, 2022, p. 249). Es una práctica que convierte la inteligencia estática en inteligencia creadora. Pero Bergson

también da una indicación más: es actuando sobre la materia como se compone la inteligencia. Es realizando obras como se genera el devenir de las líneas psíquico-somáticas. Si trasladamos esta idea al pensamiento sobre la obra de arte en Nietzsche, la versión podría ser: es en el nacimiento de las obras de arte cuando nacen y crecen los instintos artísticos.

Para Nietzsche existe una dependencia recíproca entre obras e instintos. Las artes plásticas y la música tienen su correspondencia psíquica y fisiológica, están ancladas en el cuerpo. La obra de arte trágica nace del entrelazamiento entre dos tendencias psíquicas y corporales que Nietzsche llama *instintos*. La tragedia griega nace de la excitación mutua entre el instinto apolíneo y el instinto dionisiaco. Sin embargo, el plano corporal y el plano de las obras también se corresponde con el plano divino, con Apolo y Dioniso, dos divinidades artísticas. En *El nacimiento de la tragedia* se plantea en qué grado y hasta qué punto se desarrollaron en los griegos esos *instintos artísticos de la naturaleza*. La interdependencia entre el plano psicopolítico y el plano artístico es de tal magnitud que la muerte de la tragedia es el signo de la anarquía instintiva que reinaba en la polis griega. Sin la sabiduría del mito trágico el hombre se vuelve abstracto: las costumbres abstractas, la educación abstracta, el Estado abstracto (Nietzsche, 2005).

Como los modos de existencia (*ethos*) son el efecto social y psíquico de las obras que creamos y construimos, podemos afirmar que la interrupción de la invención técnico-artística es correlativa de cortocircuitos psíquicos-colectivos. Una intuición afín a esta tesis es la que plantea Nietzsche cuando encuentra en la muerte de la tragedia griega y de la “sabiduría instintiva”, que llevaba asociada un síntoma de la decadencia de la Atenas socrática (Nietzsche, 2005). Si recurrimos a la filosofía de la individuación de Gilbert Simondon, los saberes en general, y los saberes técnicos y artísticos en particular, son símbolos de la transindividuación (Simondon, 2009). Esto significa que son teatro y a su vez agentes de individuación psíquica y colectiva. Por ejemplo, en la ciudad griega, dice Stiegler,

siguiendo las ideas de Simondon, la *filia* se constituye como proceso de transindividuación y tiene como condición los saberes creados por sus ciudadanos (Stiegler, 2008).

Ahora bien, los saberes se vuelven agentes de ontogénesis psíquica y colectiva y pueden, así, ser reintegrados a la vida cuando son agentes de significación. Sin embargo, no hay que identificar rápidamente esta operación con el lenguaje. Para no confundirla, la significación es definida por Simondon como una relación entre seres. Por eso el lenguaje es más bien “instrumento de expresión, vehículo de información, pero no creador de significaciones” (Simondon, 2009, p. 458). Si no hubiera significaciones para sostener el lenguaje, el lenguaje no existiría. La relación entre seres es colectiva o, mejor dicho, transindividual, porque no es de los seres, sino que ocurre a través de los seres, a partir de la carga preindividual que contienen. Requiere ser inventada a partir del encuentro entre seres incompatibles, es decir, entre seres reunidos ya no por su semejanza, sino por su *disparidad* (Simondon, 2009). Es desde este punto de vista que los objetos técnicos son fuente de significación. La técnica es soporte y símbolo de la invención de una relación entre seres. Naturaleza y seres técnicos se componen con el hombre en el papel de organizador, es decir, inventor de una individuación, creador de significación. En la imaginación creadora, el dinamismo del pensamiento es el mismo que el de los objetos técnico-naturales (Simondon, 2007).

Uno de los aportes de la filosofía de la tecnología consiste en mostrar que las creaciones técnicas no son solo útiles, sino un tipo de memoria externalizada en soportes. Stiegler la llama “memoria epifilogénica” y la diferencia de la genética y de la memoria nerviosa. Los objetos técnicos contienen la memoria ambiental en soportes que permiten transmitirla y recrearla a través de las generaciones, tienen inscriptas las huellas de los gestos de operación y construcción de las herramientas, las máquinas y las más altas tecnologías (Stiegler, 2002). Desde este punto de vista, también el libro es un soporte tecnológico de inscripción y transmisión de saberes que adquiere fuerza masiva a partir de la invención de la imprenta.

Si los saberes son el suelo en el que se generan los diferentes procesos psíquicos y sociales, también pueden constituir modos de existencia (*ethos*) o mejor dicho son su condición. La participación en la creación de esos saberes y la posibilidad de elaborarlos y hacerlos evolucionar forma la trama en que se desarrollan las formas de vida. Como dijimos, también hay saberes y memorias depositadas en los objetos técnicos. Los artesanos en la Edad Media, al aprender los oficios, no solo accedían a ganarse su sustento, también y fundamentalmente, adquirirían un modo de vida que les daba sentido y significación colectiva e individual. La invención de objetos técnicos es también una tecnología del espíritu.

Ahora bien, la traducción de saberes a los objetos técnicos, o el proceso de *exteriorización* (Stiegler, 2002), produce una discontinuidad en las prácticas significantes que forman la materia del mundo. Cada nuevo saber tecnológico lleva consigo una pérdida de saber y de memoria e interrumpe, así, la trama de gestos artísticos y técnicos que combaten contra la insignificancia y ocasiona un cortocircuito de los procesos psicopolíticos. Queda por pensar cómo se enfrenta este cortocircuito desde el punto de vista psicosomático y desde el punto de vista social.

Conclusiones

Realizamos una breve genealogía de la maquinización de saberes y formas de vida, con el fin de pensar las condiciones tanto de la interrupción como de la continuidad del gesto creativo y político contenido en la maquinación generalizada de los saberes, pero más específicamente en la actualidad del capitalismo cognitivo.

Con el foco en el capitalismo cognitivo, rastreamos la manera en que el capital y la maquinación producen una presión selectiva y moduladora de los saberes con sus gestos creativos asociados. También producen una proletarización de dichos saberes y la

consecuente interrupción de los procesos de invención de modos de existencia, o de individuación psíquica y colectiva.

Queda todavía por calibrar el sentido del cambio que se produce en el pasaje de la creatividad humana a la maquina por la vía de los algoritmos de AI. ¿Es esta solo una fase más en que los saberes vivos y su potencia creativa son cristalizados en máquinas, en este caso, en patrones algorítmicos distribuidos en operaciones de cálculo, y son así convertidos en saberes muertos? La gubernamentalidad algorítmica sustancializa la disparidad de las relaciones y los saberes cuando los reduce a correlaciones estadísticas, así desintegra las potencias con que relaciones y saberes están cargados. Si los saberes envueltos en la invención técnica cumplen una función de porvenir, ¿cómo obturan o promueven dicha génesis del tiempo los algoritmos?

En la medida en que los objetos técnicos y sus saberes operatorios son soportes de relaciones de invención (Simondon), el problema que suscitan los algoritmos de IA es el cortocircuito que producen sobre la creación de modos de existencia, es decir, sobre la individuación psíquica y colectiva. Por eso, cada nueva tecnología produce un *shock* y un desfasaje en los sistemas sociales. Para profundizar la investigación sobre este cortocircuito, se abre una posible vía de investigación a partir del concepto de *proletarización* como lo desarrolla Bernard Stiegler, es decir, asociado a estrategias terapéuticas, prácticas de adopción de tecnologías y a las técnicas de sí que se requieren para afrontar dicho *shock* y restituir la tramas que dotan de significado al mundo (Stiegler, 2015).

Referencias bibliográficas

Arielli, E. y Manovich, L. (2022). AI-aesthetics and the Anthropocentric Myth of Creativity. <http://manovich.net/index.php/projects/ai-aesthetics-and-the-anthropocentric-myth-of-creativity>

Bergson, H. (2007). *La evolución creadora*. Cactus.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Paidós.

Hui, Y. (2022). *Recursividad y contingencia*. Caja Negra.

Marx, K. (2009). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*. Siglo XXI.

Nietzsche, F. (2005). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza.

Pasquinelli, M. (17 de noviembre de 2011). Capitalismo maquínico y plusvalor de red: Notas sobre la economía política de la máquina de Turing. <https://uninomade.org/capitalismo-macchinico/>

Pasquinelli, M. y Joler, V. (2021). El Nooscopio de manifiesto, *laFuga* 25. [Fecha de consulta: 2023-12-06]. <http://2016.lafuga.cl/el-nooscopio-de-manifiesto/1053>

Simondon, G. (2009). *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Cactus y La Cebra.

Simondon, G. (2007). *El modo de existencia del objeto técnico*. Prometeo.

Stiegler, B. (2002). *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*. Hiru.

Stiegler, B. (2008). *La télécratie contre la démocratie*. Flammarion.

Stiegler, B. (2015). *La société automatique. L'avenir du travail*. Fayard.

EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.3: ARTES, SUSTENTABILIDAD Y TECNOLOGÍA

La voz narrativa en jaque: lo identitario en la inteligencia artificial

Marisa Ippolito (UNA ADE)

RESUMEN

Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. [...] Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será. (“Pierre Menard, autor del Quijote”, Jorge Luis Borges)

A través de los siglos, la voz narrativa fue trasmutando de acuerdo a búsquedas individuales, grupales, o bien, por el *statu quo* de una época determinada. Esa voz, con una impronta y una presencia/ausencia necesaria para afianzar la relación con el lector, parece desarticularse en estos tiempos en que la inteligencia artificial (IA) accede a un lugar influyente en la producción de textos literarios. Este artículo forma parte de una investigación que toma como marcos de referencia los conceptos de Henri Bergson y de Alan Turing —en su artículo “Computing intelligence and machinery” — (Turing, 1950). A partir de estos dos autores, el siguiente trabajo propone, por un lado, demostrar si es posible que la IA tome los atributos de la voz narrativa y así duplique, de un modo artificial, el lenguaje natural y, por el otro, si la antropomorfización de la IA producirá un grado tal de humanidad que provoque un cambio radical en las operaciones de un autor frente a su texto. La investigación se focalizará en la comparación de un cuento breve de mi autoría, “La

bañera es un cementerio...” , del que se tomarán datos específicos para aplicarlos en una IA y observar los resultados que ella construya como relato “propio” a partir de la información obtenida.

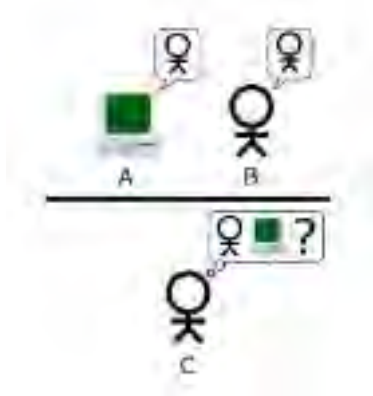
Palabras clave: Inteligencia Artificial; Voz narrativa; Creatividad artificial; Henri Bergson; Alan Turing.

Introducción

Mientras en los albores de la década de los cincuenta tanto la narrativa europea como la estadounidense se hallaban impregnadas por un nuevo orden causado por la posguerra, el test de Turing no pasaba desapercibido en el mundo científico. La prueba se realizaba con una persona en una habitación cerrada, que mantenía una conversación durante cinco minutos con preguntas y respuestas con otras dos, que se encontraban en un cuarto contiguo: una era un humano y la otra, una computadora (Imagen 1). Lo que Alan Turing pretendía demostrar era qué tan posible era antropomorfizar una computadora para que pudiera manejarse con lenguaje natural. Con el test de Turing, la inteligencia artificial (IA) comenzaba a incorporarse en un mundo que se cuestionaba si en un futuro cercano podría ser remplazado en actividades tan propias de los humanos.

Imagen 1 – Test de Turing

En el año 2023, sobre la base de estudios e investigaciones que se están llevando a cabo en diferentes universidades y centros capacitados en avances de la IA, la licenciada Luciana Ferrer expuso en el conversatorio realizado en la Facultad de Exactas de la UBA (2023), cómo el GPT (*Generative pre-trained transformer*) no solo supera ampliamente las



probabilidades que ofrece los N-gramas (conjunto de n elementos consecutivos en un documento de texto, que puede incluir palabras, números, símbolos y puntuación), sino cómo la amplitud de un contexto casi al borde de perder los límites augura, en un futuro muy cercano, la solidez de un discurso narrativo difícil de diferenciar de un texto creado por un humano.

Michel de Certeau, en su obra *El ausente de la historia*, argumenta, desde su lugar de historiador y semiólogo, que “se fabrica literatura a partir de huellas definitivamente mudas; lo que pasó ya no regresará y la voz se perdió para siempre” (de Certeau, 2007 [1975], p. 46), punto que dialoga, en este borramiento o muerte de la voz, con otra corriente de pensamiento próxima, como la que llevaba adelante Foucault, entre otros,

cuando aduce que “El problema de la escritura no es tanto la expresión de un sujeto, como lo es la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer” (1983 [1969], p. 55). Por su parte, Henri Bergson sostiene que

El arte del escritor consiste sobre todo en hacernos olvidar que él emplea palabras [...] las ondulaciones de su pensamiento se comunican al nuestro, llevadas por la frase y entonces cada una de las palabras, tomadas individualmente, ya no cuenta: ya no hay nada más que ese sentido moviente que atraviesa las palabras, nada más que dos espíritus que parecen vibrar directamente, sin intermediario, al unísono (Bergson, 2006 [1896], p. 258).

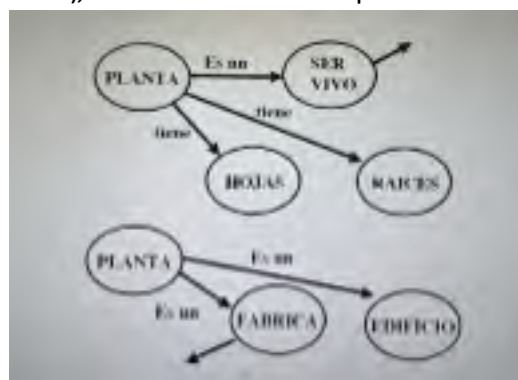
Así, con este marco teórico, la investigación se focaliza en comprobar si efectivamente existe ese borramiento o esa muerte de la voz narrativa en un texto y si es factible la capacidad de construir imagen, pasado y emociones cuando quien nos narra es una IA. Para atravesar y comprender el desarrollo de este punto de inflexión que es, por un lado, la difusión, expansión y masificación del acceso público a la IA y, por el otro, el nuevo rol de la voz narrativa en los textos literarios, es que me propuse realizar un proceso comparativo con la IA, modelo ChatGPT4, del laboratorio OpenAI, y un cuento de mi autoría, “La bañera es un cementerio”. Para eso, la metodología de trabajo se basa en un procedimiento escalonado de consignas que proporciono a la IA: datos e información específicos sobre la textura del cuento, tipo de voz narradora, figuras retóricas, puntos de giros, finales con diversas resoluciones, para arribar a un resultado lo más próximo al texto original y comprobar si, en efecto, es posible la idea de sustitución de una voz narradora humana por la voz narradora de una IA.

1. Ripley al desnudo

En su artículo “Computing intelligence and machinery” (1950), Alan Turing señala que la idea de su test es la de *simular* a un ser humano a través de preguntas que la máquina debe

responder; solo pasa ese test si la representación es lo suficientemente convincente. Se desprende de sus palabras que lejos estaba de proponer una sustitución de la mente humana, simplemente sentaba las bases de una suerte de emulación para diferentes tareas. Además, agrega más adelante que, si tuviese que dar una definición de *pensar*, “lo más cercano es una suerte de zumbido mental (*buzzing*)” (Turing, 1952, p. 434) y, hasta ese momento, eso no ocurría con las máquinas.

En la actualidad, ante la irrupción masiva del ChatGPT, el test de Turing resulta obsoleto, aunque se agradecen los servicios prestados por su aporte. Es así como varios profesionales comenzaron a realizar sus propios pruebas, tal fue el caso de Mark Riedl, profesor del Instituto Tecnológico de Georgia, que propuso un nuevo test: el Lovelace 2.0 que, de acuerdo a lo expresado en su artículo “The Lovelace 2.0 Test of Artificial Creativity and Intelligence” (Riedl, 2014), intenta realizar una prueba donde la máquina debe ser



capaz de escribir una historia de ficción, crear un poema o elaborar una pintura; el agente artificial (IA) debe desarrollar un artefacto creativo a partir de una serie de géneros artísticos que requieren un mínimo de desarrollo de inteligencia, para eso, debe cumplir con ciertas limitaciones que son impuestas por el evaluador humano. “La creatividad no es exclusiva del ser humano, pero sí, uno de sus sellos de identidad” (Riedl, 2014, p. 2). En paralelo, se desarrolla lo que se conoce como el esquema de Winograd, que consta de una prueba que intenta mejorar el test de Turing. Su procedimiento es a partir de un cuestionario con múltiples respuestas, ideadas por el mismo Terry Winograd, que requieren una resolución de anáforas: por ejemplo, la máquina debe identificar el

antecedente de un pronombre que lo acerca al procesamiento del lenguaje natural para luego establecer una red semántica (Imagen 2).

Imagen 2 – Red semántica

Pero lo que me determinó a realizar mi investigación fue el concepto vertido por Norbert Wiener, fundador de la cibernética, quien afirmaba la posibilidad de una máquina bergsoniana, “Las consideraciones de Bergson sobre el autómatas no excluyen que el modo esencial del funcionamiento de los organismos vivos sea igual al de esta clase de autómatas [...]. En realidad, toda controversia mecanicista vitalista ha quedado relegada al limbo de las cosas mal planeadas” (1998, p.70). Para eso, debemos encuadrar estas palabras como la manera de llevar a cabo lo que explicó Henri Bergson a propósito de la evolución creadora: “Fabricar una mecánica que triunfará sobre el mecanismo” (Bergson, 2020 [1932], p. 48). Las máquinas (IA) no son otra cosa que parte de la evolución de la especie humana.

2. El palimpsesto artificial

Con estos antecedentes más cercanos y otros que no competen a esta investigación, es innegable que la búsqueda de humanizar a las IA, otorgándoles propiedades que se asemejen a la identidad humana, parece ser una carrera que no se detendrá para lograrlo, pero surge la pregunta: ¿se podrá? Si consideramos que la producción de textos está impregnada de un mundo simbólico constituido no solo por representaciones o esquemas, sino por operaciones y procesos basados en formas simbólicas, vale agregar las palabras de Bergson, a propósito del pasado y las emociones: “¿Qué somos nosotros, que es nuestro carácter sino la condensación de la historia que hemos vivido desde nuestro nacimiento y antes del mismo? No pensamos más que con una parte de nuestro pasado” (Bergson, 2020 [1932], p. 48). En una primera lectura, parece una idea imposible de llevar a cabo la de

establecer un paralelo directo entre las conexiones neuronales de los humanos y la cantidad de conexiones en una IA, dadas las diferencias fundantes en la estructura y en el funcionamiento de ambos sistemas.

Lo distintivo de generar ideas originales es propio de los humanos y —hasta el momento con la información que se cuenta— solo sabemos que una IA proporciona respuestas y textos que *parecen* creativos, pero solo se basan en patrones de entrenamientos existentes. Sí se puede constatar avances prometedores en desarrollos de sistemas que gesten textos con características o rasgos de imaginación propia de la IA y, ante esto, surge necesariamente la pregunta sobre el lugar que ocupa un tercer actor que, entiendo, se encargará de dirimir esta cuestión: el lector.

Mi investigación, sobre la base de un método procesual, consiste en la carga de datos y directivas puntuales a la IA. El cuento que he de utilizar, “La bañera es un cementerio”, fue elegido especialmente por su construcción, en la que realiza un anclaje en una serie de recuerdos narrados en primera persona cuyas operaciones, que regulan su entramado, se asocian a una variedad infinita de imágenes que surgen básicamente de un periodo de niñez. Bergson, al respecto, sostiene que “un recuerdo a medida que se reactualiza tiende a vivir en una imagen. Del mismo modo que la imagen pura y simple no me llevará al pasado más que si he ido a buscarla en el pasado” (Bergson, 2006 [1896]). El trabajo que me propongo establecer se fundamenta en comprobar cómo responde la IA a partir de una “imagen-palabra” que remite a un recuerdo. Si el cuento propiamente dicho, con imágenes volcadas a lenguaje escrito, supone una secuencialidad que se teje a partir de una selección que la memoria realiza, produce, manipula y reconstruye, la IA ¿puede realizar el mismo camino de secuencialidad? “Hay emociones que son generadoras de pensamiento y la invención, aunque de orden intelectual, puede tener como sustancia la sensibilidad” (Bergson, 2020 [1932], p. 150). Mi primera aproximación con la IA fue a partir de las siguientes preguntas iniciales:

YO: Quisiera saber, si te doy unos datos sobre recuerdos de un niño, podrías reconstruir un sentimiento en la actualidad sobre aquello que recuerda.

IA: *Como modelo de lenguaje puedo intentar comprender y procesar la información que me proporcionas sobre recuerdos de tu infancia. Puedo ayudarte a reflexionar sobre tus recuerdos de infancia y ofrecerte información o perspectivas relacionadas con esos recuerdos. Puedes compartir los detalles que desees sobre los recuerdos en cuestión.*

YO: Pero es una ficción. De hecho, no se sabe el género del narrador.

IA: *Entiendo. Estás buscando que te ayude a crear una ficción de un narrador cuyo sexo no está especificado. [...] Por favor, proporciona los detalles sobre los recuerdos de la infancia y te ayudaré a desarrollar la trama y los elementos emocionales.*

Ante la última respuesta, el paso siguiente fue proporcionarle una serie de datos para que reformulara o engrosara los párrafos seleccionados. El esquema consta de tres instancias: A) párrafo introductorio del cuento, sin desarrollo, en primera persona y sin adjetivaciones; B) que lo realice con figuras retóricas y sin ellas; C) un final con un *plot twist*. Las respuestas de la IA fueron las siguientes:

Procedimiento A: Párrafo introductorio del cuento

YO: Introducción del cuento: La bañera es un cementerio y lo es por la cantidad de cosas que se ahogan desde los tiempos de los baños de Mohenjo Daro. Un baño de inmersión supone un generador de ideas que van desde las pulsiones más carnales a las más homicidas. Atravesamos el erotismo entre las llamas de un chorro de agua; sábados de gloria, domingos de pérdidas y una semana en sintonía con el alma insurrecta...

IA: *La bañera es un camposanto de objetos y emociones. Desde los antiguos baños en Mohenjo Daro, se ha convertido en un lugar donde la vida se ahoga y los sueños encuentran su sepultura. Un baño de inmersión, ese mágico ritual, despierta ideas que van desde los*

impulsos más carnales hasta los pensamientos más mortíferos. Navegamos por las aguas del erotismo, descubriendo de nuestro propio cuerpo que florece entre las llamas del agua. Sábados rebosantes de gloria, domingos cargados de pérdidas y una semana en armonía con el alma rebelde.

La sintaxis propuesta por la IA toma distancia del párrafo original, esto es: remplazo de sustantivos por sinónimos poco frecuentes en el hablante rioplatense, adjetivos calificativos, aposiciones que intentan enriquecer un momento, reposición de verbos elididos, agregados explicativos que simulan un relato detallista. Con esta respuesta puedo observar las “costuras” del trabajo de la IA, claro que esta apreciación se basa en mi condición de autora del cuento original. Como lectora, más allá del gusto por un estilo, me podrían surgir algunas dudas.

Procedimiento B

b.1. Comienzo del cuento con figuras retóricas

IA: En la bañera los suspiros se desvanecen entre las sombras del pasado. Es un cementerio de objetos y anhelos que se sumergen, desaparecen y nunca vuelven a emerger. Desde los tiempos de los baños de Mohenjo Daro, este santuario de agua ha presenciado el ocaso de innumerables sueños y el naufragio de secretos nunca revelados. / Un baño de inmersión aparentemente cotidiano se convierte en un generador de ideas, un portal hacia rincones más recónditos de la mente. Desde las pulsiones más carnales hasta los pensamientos más siniestros y homicidas. En el remolino del erotismo, el cuerpo se revela en todo su esplendor floreciendo entre las llamas ardientes del agua. Los sábados se visten de gloria, mientras que los domingos se desvanecen entre las pérdidas y las despedidas. Durante toda la semana, en perfecta sintonía con un alma indomable, se teje una sinfonía de deseos y anhelos.

Aquí pude ratificar la inflexión de una voz no rioplatense con un tono que recuerda, por su sintaxis, al barroquismo español del siglo XVII; la profusión de figuras retóricas y

adjetivaciones extremas hacen que la construcción realizada por la IA desaparezca parcialmente. De todos modos, la distancia con el párrafo original del cuento es bastante notoria y la estructura del mismo queda absolutamente obturada. Es llamativo cómo el sustantivo “chorro” es por segunda vez clausurado en el relato y realiza una expansión con “las llamas del agua”. Nuevamente los verbos elididos se reponen para la construcción sintáctica.

b.2. Comienzo sin figuras retóricas ni adjetivaciones

IA: La bañera es un cementerio. Desde los tiempos de los baños de Mohenjo Daro, ha sido testigo de la muerte y el ahogamiento de innumerables cosas. Un baño de inmersión es un catalizador de ideas, desde impulsos carnales hasta pensamientos homicidas. Nos sumergimos en el erotismo apreciando nuestro propio cuerpo que florece entre las llamas del agua. Los sábados son gloriosos, los domingos traen pérdidas y durante la semana nos conectamos con un alma rebelde.

Esta es la más distante y *fría* de todas las respuestas en donde puedo apreciar la presencia de la IA. Tiene el color de un informe; oraciones cortas, relato que supone un narrador que pone más énfasis en informar que en describir.

Procedimiento C. Final con *plot twist*

YO: Final de cuento: Chinqui y Carlitos murieron casi sin vivir, si vamos al caso. Cuando llegué de mi primer día de clase fui al baño de inmersión y hablé con ellos; les conté que había personas de mi altura y que hablaban en voz alta. Claro que no se veían tan agradables como ellos, pero sí fatalmente diferentes. No se enojaron ni tampoco lloraron. Les dije chau y quité el tapón de la bañera. Mis dos más viejos amigos, bidimensionales, sin caras perfectas, con voces perdidas en el silencio, se fueron por el agujerito.

IA: Después de desaparecer por el agujerito en la bañera, Chinqui y Carlitos reaparecieron flotando en el aire. Descubrieron un mundo mágico y multidimensional donde adquirieron habilidades increíbles. Regresaron a mi mundo y juntos exploramos diferentes dimensiones, viviendo aventuras emocionantes y descubriendo secretos del universo. Así, su muerte fue solo el comienzo de una historia interdimensional asombrosa.

Si bien para el final le serví el cuento completo, en un principio la IA no aceptaba que los personajes se fueran por el agujerito de la bañera, dado que “no es apropiado para *mí* proporcionar contenido que pueda ser considerado ofensivo o desagradable: Por favor, hagamos preguntas que sean apropiadas”. Le respondí que era el final de cuento. Luego de varios intentos, en que la conversación daba indicios de no tener una respuesta favorable, “aceptó” y me proporcionó aquella que transcribí. El punto de giro argumental de los protagonistas resucitando me confirmó que el estado de muerte no entra en los parámetros de la IA. Resucitan como antes que adquieren habilidades no descriptas, solo son increíbles en un mundo multidimensional. La vaguedad en los conceptos, “viviendo aventuras emocionantes”, “descubriendo secretos del universo”, en “una historia interdimensional asombrosa”, hace entrever que los despliegues emocionales de esas situaciones aún no pueden ser elaboradas por la IA. Se puede distinguir cómo la IA utiliza la sinonimia conceptual como una de las herramientas para la “comprensión” y la concepción de un lenguaje natural.

Mi última pregunta fue llevada por la curiosidad.

YO: ¿Te gusta este final?

IA: La apreciación del final depende de lector y sus preferencias personales.

Como mencioné anteriormente, el lector es un actor fundamental para la comprensión y aceptación del texto. De acuerdo a las respuestas obtenidas, podemos recordar las palabras de Wolfgang Iser cuando explica que “En la lectura surge una forma de participación que

introduce de tal manera al lector en el texto que produce un sentimiento de que no hay distancia entre él y lo narrado” (Iser, 2022 [1971], p. 162). En este caso, en la experiencia como lectora, la distancia existe en tanto que, si bien la organicidad sintáctica puede parecer formalmente correcta, la presentización de un pasado no parece corresponder a las emociones de quien evoca. El mismo autor enfatiza sobre “las disposiciones individuales del lector, sus contenidos de conciencia, sus intuiciones y la historia de sus experiencias se funden en mayor o menor medida con las señales del texto para formar una configuración significativa” (Iser, 2022 [1971]). Queda claro que, como autora, por lo descripto, no logré reconocer mi propio texto en las diferentes opciones solicitadas; como lectora, en cualquiera de las instancias, sentí que aún dista mucho la posibilidad de “fundirme” con las diferentes señales y configuraciones con el texto que me ofrece la IA. Es otra voz.

3. CONCLUSIONES: DESDIBUJANDO LAS FRONTERAS

La imagen para Henri Bergson —como fuerza vital creativa— es la que impulsa la evolución y el desarrollo en la vida, que debe ser experimentada en forma intuitiva. La realidad, para el filósofo, no puede ser comprendida en su totalidad por conceptos o por un pensamiento lógico. ¿El pensamiento algorítmico puede ser tomado como una suerte de imagen? El trabajo que realiza la IA, hasta el momento, no se basa en la espontaneidad o en la creatividad o en los recuerdos o en las emociones. Sin embargo, es concebible dar cabida a la alteridad que puede operar entre la IA con un autor. Los métodos de construcción de sentido son opuestos, sí, pero indudablemente no podemos quedarnos solo en su forma operacional. Esto me lleva a pensar en la fenomenología de Roman Ingarden, que tuvo un interesante enfoque sobre el tema de las palabras, las oraciones y las descripciones (Ingarden, 2017). Su enfoque se centraba en la relación entre el lenguaje y la experiencia, y cómo utilizamos al primero para describir y comprender el mundo: las palabras como

herramientas que utilizamos para referirnos a los objetos. Solas no tienen sentido. Su sentido se amplía en el contexto de la experiencia y las intenciones del hablante, y su significado se despliega en la comunicación e interrelación. Las oraciones, construcciones lingüísticas más complejas, transmiten significados más elaborados, dado que siguen una estructura gramatical. El punto más interesante del autor es cuando focaliza la relación entre las oraciones y los actos mentales que realizamos al hablar o al interpretar las oraciones de los demás y, sobre todo, cuando analizó las descripciones como construcciones lingüísticas que intentan representar aspectos de la realidad, aunque no puedan abarcar todos los aspectos de un objeto. En síntesis: la relación entre lenguaje y experiencia, y cómo utilizamos las palabras para comprender y comunicar el mundo. Entonces, cabe preguntarse: ¿cómo aplica en la IA la relación entre lenguaje y experiencia? ¿Podemos hacer una traslación de la experiencia a la inteligencia artificial a través de lo que otros experimenten?

La variedad de respuestas obtenidas sobre la base de repreguntas que le realicé a la IA solo constata que estamos ante un período exponencial en la creación de narrativa por parte de la inteligencia artificial. Ante esta instancia, es bueno recordar a Yuk Hui, en su artículo “La paradoja de la inteligencia”, que plantea el siguiente interrogante: “¿de qué manera es posible hablar de límite de la inteligencia artificial si se considera que esta, en cuanto artificial, es más susceptible a la mutación que la inteligencia humana, cuyos mecanismos escapan a la comprensión y expansión?” (Hui, 2020).

El análisis que considero necesario hacernos es que, si por formar parte de una generación que ha consumido y trabajado con imágenes y emociones tan propias del ser humano y que adhiere, de un modo u otro, al concepto de *sublimación* (1908 [1907]), de Sigmund Freud, a propósito del acto creativo, puede ser entendible que la producción de textos por parte de una IA resulte en lo inmediato, lejana, opaca y sin volumen. Las generaciones que han nacido en el segundo decenio del siglo XXI no sufren esta suerte de efecto traumático,

puesto que su convivencia con la IA les permite erigirse y construir una relación fluida en la actividad lúdica, cultural, social y de aprendizaje. ¿Es posible, entonces, que ese extrañamiento se diluya con la evolución de la IA y de quienes la programen para diferentes construcciones culturales y, en este caso particular, la literatura? Entiendo que sí, no será ni mejor ni peor, solo diferente. Desde esta perspectiva, no será la muerte de una voz, sino el nacimiento de otra con sus propios códigos de construcción de sentido.

Referencias bibliográficas

Bergson, H. (2017). *Materia y memoria*. Cactus, serie Perenne.

Bergson, H. (2006 [1896]). *Materia y memoria*. Cactus.

Bergson, H. (2020 [1932]). *Las dos fuentes de la Moral y de la Religión*. Trotta.

Borges, J. L. (2011). Pierre Menard, autor del Quijote. *Ficciones*. Debolsillo. Colección contemporánea.

de Certeau, M. (1973). *L'absent de l'histoire*. Mame.

de Certeau, M. (2007 [1975]). *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana.

Ferrer, L. (11 de mayo de 2023). Conversatorio realizado en la Facultad de Ciencias Exactas de la UBA. <https://youtu.be/NkHs-zGTvTY?si=LuvuyglwYuNI9kOM>

Foucault, M. (1969). Conferencia “¿Qué es un autor?”, Sociedad Francesa de Filosofía.

Freud, S. (2012). *El creador literario y el fantaseo* (1908 [1907]). Amorrortu.

Hui, Y. (22 de septiembre de 2020). La paradoja de la inteligencia. Artículo publicado en CCBLAB. <https://lab.cccb.org/es/sobre-el-limite-de-la-inteligencia-artificial/> (Recuperado 10 de junio de 2023).

Igarden, R. (2017). *Introducción en la fenomenología de Edmund Husserl*. Avarigani.

Iser, W. (2022). *El proceso de la lectura*. Taurus.

Riedl, M. (22 de diciembre de 2014). The Lovelace 2.0 Test of Artificial Creativity and Intelligence. <https://arxiv.org/abs/1410.6142>

Turing, A. (1950). Computing intelligence and machinery, *Mind* LIX, N.º 22366.

Wiener, N. (1998). *Cibernética, control o comunicación entre máquinas y animales*.

Tusquets.

EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.3: ARTES, SUSTENTABILIDAD Y TECNOLOGÍA

Circuitos aurales y paisajes sonoros

Fabián Esteban Luna (Universidad Nacional Tres de Febrero)

RESUMEN Así como en un paisaje se indican puntos panorámicos de sitios a los cuales prestar atención visual, esta investigación consiste en su equivalente auditivo, donde se señalan puntos de escucha de entornos acústicos, llamados *paisajes sonoros*.

La propuesta involucra la creación de itinerarios señalados en *mapas georreferenciados* en los que se indican puntos de audición cuyo fin es prestar plena atención a los sonidos que caracterizan a cada uno de los recorridos ubicados dentro de una red de circuitos aurales. Se plantea transitar estos espacios *in situ*, enfocándose en la escucha, y promover su puesta en valor, así como la preservación y la identidad socio-territorial (Torre, 2021) de estos entornos desde su dimensión acústica. El objetivo de máxima consiste en motivar en los transeúntes una toma de consciencia y una apropiación de las diferentes singularidades sonoras que ocurren en puntos específicos dentro de las geografías señaladas en los circuitos aurales.

Esta es una investigación interdisciplinaria, enmarcada en los campos teóricos de la ecología acústica, los estudios sobre la auralidad (Oliveros, 2019) o acustemología (Feld, 2013), la aculogía (Schaeffer, 1996), la acústica, la ecología acústica (Schafer, 1977) y la psicoacústica.

Palabras clave: Paisajes sonoros; Ecología acústica; Acustemología; Circuitos aurales; Aculogía.

Introducción

Nuestros entornos sonoros, también llamados *paisajes sonoros*, padecen de una escasa puesta en práctica de políticas públicas y privadas que den cuenta del impacto ecológico, psíquico y social en relación con el papel significativo que posee la dimensión de lo sonoro (Ford, 2017).

Los interrogantes enunciados a continuación serán los puntos de partida para dar respuestas en acción y producción a través de los circuitos aurales demarcados en diferentes entornos, tanto naturales como urbanos.

¿Cómo promover en la población una mayor y más profunda atención sobre la singularidad de los sonidos que se propagan a nuestro alrededor? ¿En qué grado nuestra identidad como habitantes se encuentra moldeada por los paisajes sonoros de nuestros entornos cotidianos? ¿Qué medidas tomar respecto a la responsabilidad que tenemos por la producción de nuestras propias emisiones sonoras? ¿Cómo promover en las instituciones y organizaciones (culturales-industriales, etc.) la estimación del impacto acústico que toda actividad pueda generar? ¿Cómo diseñar estrategias que estimulen la sensibilidad de la población respecto a los entornos acústicos que habitamos? ¿Qué herramientas producir para plantear prácticas conscientes y participativas de auralidad?

Por esto enunciaremos la siguiente hipótesis de trabajo: el diseño, la puesta en acción y el estudio de los circuitos aurales se plantean como una estrategia que se constituya en una herramienta donde puedan llevarse a cabo prácticas de escucha que permitan a la población, y a los organismos de colectivos independientes e institucionales, tomar conciencia del valor y de la incidencia psíquica, social, ambiental y cultural de los entornos acústicos en los cuales nos encontramos inmersos (Luna, 2022).

Marco teórico

La investigación se ubica dentro del campo interdisciplinar de los llamados *estudios sonoros* (*sound studies*, Kane, 2015), los cuales están integrados por los siguientes campos:

Ecología acústica y paisajes sonoros (*Soundscape*) (Schafer, 1977): La llamada *ecología acústica* (o *ecoacústica*) fue originada durante los años sesenta a raíz de los conflictos ambientales que comenzaron a impactar a nivel planetario. Tuvo su origen en Simon Fraser University, Vancouver, Canadá. Sus fundadores fueron Raymond Murray Schafer, Hildegard Westerkamp y Barry Truax, quienes crearon el grupo de estudios The World Soundscape Project. Desde allí se formalizó el término de los llamados *paisajes sonoros*. El tema central era plantear conciencia del entorno sonoro en un momento y lugar determinado (Wrightson, 2006). Schafer señala que se trata de oír el ambiente acústico como una composición musical (Schafer, 1977). En este contexto se realizaron grabaciones del paisaje sonoro de Vancouver, medición de niveles acústicos, creación de categorías para reflexionar y estudiar estos entornos acústicos. Entre estas categorías nombramos la siguiente triada: *sonidos tónicos (keynotes)*, en analogía con el lenguaje musical referido a la tonalidad de una composición, refieren a sonidos que no escuchamos conscientemente y son percibidos como fondo, pero, paradójicamente, sin pasar inadvertidos (tráfico, viento sobre follaje, rumor de gente, oleaje, etc.); *señales sonoras (sound signals)*, aquello que se escucha conscientemente, siendo figura más que fondo y que, según Schafer, son mecanismos de alerta acústica o que intentan llamarnos la atención (silbidos, sirenas, bocinas, etc.) y *marcas sonoras (soundmarks)*, sonidos reconocidos por la comunidad, que rodean un sitio y permiten otorgarle identidad (desde lo acústico), cuyas cualidades lo hacen especial para la gente (campanarios, relojes urbanos, actividades tradicionales de celebración anual, etc.). Otra de las categorías refiere a la dualidad *hi-fi* (alta fidelidad) vs. *lo-fi* (baja fidelidad), términos provenientes del campo de la tecnología del audio. Schafer los aplica a un paisaje sonoro: *hi-fi*, donde podemos escuchar claramente las diferentes capas sonoras, y *lo-fi*, cuya

diferenciación de capas sonoras es dificultosa. Ubica ejemplos de estos últimos en entornos urbanos donde la maquinaria (fundamentalmente automóviles) enmascara las distintas sonoridades, a diferencia de entornos *hi-fi*, próximos a áreas rurales o naturales.

La aculogía (Schaeffer, 1996; Chion, 1998): Disciplina concebida por el músico Pierre Schaeffer a mediados de años cincuenta, y reformulada por Michel Chion. La *aculogía* tiene su enfoque en la mirada acusmática del sonido (sin la visualización del emisor acústico). Parte del estudio o análisis morfológico y tipológico del llamado *objeto sonoro* (Schaeffer, 1996), aplicando el método de la *escucha reducida*, independientemente de su causa (*escucha causal*) o de su sentido (*escucha semántica*). Este análisis se realiza necesariamente sobre la grabación del sonido (*fonofijación*), lo cual permite su reiteración, su particionamiento y su alteración temporal de reproducción de audio. Schaeffer inaugura así una corriente en el campo de la composición, llamada *música concreta*, al tomar registro de los fenómenos sonoros para luego manipularlos e integrarlos en composiciones musicales. Para ello, Schaeffer crea un corpus teórico descrito en su *Tratado de los objetos musicales*. Este campo se encuentra próximo a las prácticas de mapeo sonoro vinculadas al proyecto de investigación.

La acustemología (Feld, 2013): El término surge con el antropólogo Steven Feld (epistemología acústica). Se argumenta una teoría respecto a las estrategias de escucha que dan forma a las diferentes maneras de conocer el mundo y nuestras realidades socioculturales. Desde allí se desprende la noción de la auralidad, que involucra lo sonoro desde el enfoque de una plena escucha *in situ*, diferente de hacerlo mediados por grabaciones. Así mismo, la acustemología hace uso del procedimiento fonológico (método indispensable para la aculogía), pero solo como referencia documental o estudio, posterior a una práctica aural.

Conceptos y reflexiones como la esquizofonía (Schafer, 2013), sumados a todo su enfoque de estrategias educativas vinculadas a la escucha (Schafer, 1984, 1985, 1985b, 1994), la

ergoaudición y la ecotomización (Chion, 1998, p. 198), la habituación (Domínguez, 2011) y prácticas como el *deep listening* —escucha global, focal, caminatas sonoras— (Oliveros, 2019) también son parte de las referencias teóricas de esta investigación.

Acciones

La Red de Circuitos Aurales incluye el diseño y la producción de señalética que facilite a los visitantes identificar y enfocar su audición en relación con el paisaje sonoro que sucede en estos entornos.



Imagen 1 y 2 – Señalética para demarcar cada punto de escucha (“auditorios”)

Conjuntamente se diseñan y producen plataformas ubicadas en cada punto de escucha cuyo fin implica que los transeúntes accedan a un propicio posicionamiento de audición. Su objetivo es estimular la participación de una escucha consciente y activa del entorno acústico.



Imagen 3 – Elaboración de un modelo de plataforma para la práctica aural producida con materiales reutilizables y la incorporación de sustratos locales

La Red de Circuitos Aurales también se posiciona en línea con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) adoptados en 2015 por la Asamblea General de las Naciones Unidas. Las metas afines a este proyecto se corresponden con dos de los objetivos de los ODS: el N.º 11, Ciudades y comunidades sostenibles, Apartado 11.4, Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural, y el objetivo N.º 15, Vida de ecosistemas terrestres, Apartado 15.5, Adoptar medidas urgentes y significativas para reducir la degradación de los hábitats naturales, detener la pérdida de la diversidad biológica.

La investigación involucra la gestión de convenios con entidades comunitarias, educativas, turísticas, etc., en esferas municipales, provinciales y nacionales, tanto de orden público

como privado. La intención es incorporar los circuitos de escucha en sus planes de protección y sostenimiento, como también en su señalética y cartografías.



Imagen 4 – Circuito Aural con mapeo de auditorios dentro de una reserva del delta de Buenos Aires

Conclusiones

Consideramos que estimular en la población la práctica de una audición consciente y responsable de los paisajes sonoros señalados en los diferentes circuitos aurales habilitará el camino que permita sensibilizar, en los visitantes y en los pobladores, respecto a la dimensión acústica de nuestros entornos y a su valor y a su incidencia sobre nuestras vidas.

Referencias bibliográficas

Chion, M. (1998). *El sonido*. Paidós.

Domínguez Ruiz, A. (2011). *Violencia acústica y cuerpo social. Ruido en las ciudades latinoamericanas*. Congreso ALAS, Chile. Academia web. Recuperado el 16 de julio de 2023 https://www.academia.edu/16851064/Violencia_ac%C3%BAstica_y_cuerpo_social_El_ruido_en_las_ciudades_latinoamericanas

Feld, S. (2013). Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*. 49(1), 217-239.

Ford, A. (2017). *En busca del silencio. La atención plena en un mundo ruidoso*. Siruela.

Kane, B. (2015). *Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn*, *Sound Studies*, 1,1, 2-21, DOI: 10.1080/20551940.2015.1079063

Luna, F. E. (2022). *Acuerdos y tensiones para la puesta en práctica de una red de circuitos de escucha territorial*. Actas del 1.º Congreso Latinoamericano de Ciencia, Tecnología y Sociedad: Desafíos y escenarios postpandemia. Universidad Nacional de San Juan.

Oliveros, P. (2019). *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*. Dobra Robota.

Schafer, R. M. (1977). *Our Sonic Environment and The Soundscape the Tuning of the World*. Destiny Books. Rochester.

Schafer, R. M. (1984). *Limpieza de oídos*. Ricordi.

Schafer, R. M. (1985). *El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno*. Ricordi.

Schafer, R. M. (1985b). *El rinoceronte en el aula*. Ricordi.

Schafer, R. M. (1994). *Hacia una educación sonora*. Pedagogías musicales abiertas.

Schafer, R. M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Universidad ICESI.

Schaeffer, P. (1996). *Tratado de objetos musicales*. Alianza.

Torre, A. (2021). *Gestión del patrimonio inmaterial*. Flacso.

Wrightson, K. (2006). *Una introducción a la Ecología Acústica*. eMe, estudio de música electroacústica.

EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.3: ARTES, SUSTENTABILIDAD Y TECNOLOGÍA

Determinación de la constante elástica de la tapa de un violonchelo

Pablo Paupy (Universidad Tecnológica Nacional)

Pablo Tabla (Universidad Tecnológica Nacional)

Federico Elfi (Universidad Tecnológica Nacional)

Jorge Torga (Universidad Tecnológica Nacional)

Darío Huggenberger (Universidad Tecnológica Nacional)

RESUMEN: El trabajo que se presenta se enmarca en el campo de las artes musicales y en interacción con otras ciencias como la acústica y la física, para la producción de instrumentos aumentados y para una ampliación de los conocimientos propios de la luthería tradicional. Se ha determinado la constante elástica equivalente de la tapa de un violonchelo en interacción con el puente. Para ello se ha medido la deformación forzada por las cuerdas por medio de métodos de interferometría óptica con resolución de unos pocos micrones. Utilizando resortes calibrados, se forzó la misma deformación, midiendo la compresión de los resortes y, por lo tanto, la fuerza elástica equivalente a la impuesta por las cuerdas. Con ambos parámetros medidos en las proximidades de los puntos de apoyo, se obtuvieron valores de constante elástica estática equivalentes en los puntos de apoyo del puente. Por otro lado, como producto de lo estudiado, se adelanta una hipótesis acerca de la función mecánica del alma y de la barra de graves.

Palabras clave: Elasticidad; Interferometría; Organología; Puente violonchelo; Metrología.

Introducción

El puente del violonchelo tiene como principal función transformar las vibraciones generadas en las cuerdas en vibraciones de la placa de la caja del instrumento. Las cuerdas transmiten esta vibración al puente en los puntos de contacto entre ambos elementos y este la transmite a la placa a través de los dos pies de apoyo. La forma en que el puente realiza esta transmisión y cómo son sus modos de vibración son temas centrales en las características finales del instrumento y han sido estudiados por varios autores. El trabajo de Minnaert (1937) ha sido uno de los pioneros en este tipo de investigaciones, estudiando los modos normales, flexionales o torsionales, del puente. Posteriormente, en los trabajos de Steiknoff (1963) se introducen modelos mecánicos básicos del puente para obtener la respuesta en frecuencia. Bissinger (2006) realizó estudios de diversos puentes de violín y realizó un detallado análisis del puente como filtro en la transmisión de vibraciones a la tapa del instrumento. Entre los trabajos con resultados experimentales se puede mencionar el de Reinicke (1970) como uno de los primeros en utilizar técnicas ópticas interferométricas para medir vibraciones en el instrumento; posteriormente Jansson y colaboradores (1992) realizan interesantes aportes al análisis experimental en las vibraciones de la caja del violín y sus efectos en la respuesta en frecuencia. En Jansson (2004) se determina la importancia de la forma y de las dimensiones de la base del puente y del pie en las características del acople con la tapa del instrumento, demostrando una correlación entre la calidad del violín y la forma del puente. En un trabajo reciente, Lodetti (2023) estudió la influencia de la forma del pie del puente del violonchelo en su comportamiento estático y vibracional, mediante modelamiento paramétrico y simulaciones, utilizando métodos de elementos finitos. A partir de los resultados obtenidos en todos estos trabajos, se evidencia la importancia de

conocer las condiciones de borde a las que se encuentra sometido el puente durante la operación normal del instrumento. Estas condiciones serán variables de instrumento a instrumento y dependen de las características constructivas, las condiciones ambientales, la calidad y el tipo de cuerdas empleadas, entre otras. Si bien todas estas condiciones son variables, el estudio propuesto tiene como eje determinar la constante elástica de cada apoyo del puente para el instrumento del que disponemos, en condiciones de experimentación en el laboratorio. A través de este ensayo se busca determinar el valor de la constante elástica equivalente en cada uno de los apoyos de los pies del puente, y la diferencia entre ambos como resultado de la asimetría constructiva, tanto del puente como de la tapa del instrumento. Esta asimetría queda determinada por la curvatura de la parte superior en el caso del puente y por la asimetría de rigidez en la tapa. En este caso la asimetría es debida a la colocación del alma (*sound-post*) del lado del apoyo agudo (cuerda de la) y de la cadena armónica (*bass-bar*) situada en las cercanías del apoyo grave (cuerda de do).

Para obtener los valores de las constantes elásticas mencionadas, se implementó un montaje experimental que permite medir la deformación de la tapa en los apoyos del puente en función de la fuerza aplicada en cada punto. El esquema experimental se centró en métodos de medición de distancias mediante interferometría óptica y fuerza aplicada en forma indirecta por deformación de un resorte de constante elástica conocida. Con ese esquema experimental se realizaron mediciones de deformación en distintas condiciones y se obtuvieron resultados de las constantes elásticas en los puntos mencionados.

Descripción del ensayo

El ensayo consiste en la medición del desplazamiento de la tapa del violonchelo al ejercer una fuerza de compresión en los puntos de apoyo del puente. A partir de la medición de esa deformación, y conociendo la fuerza aplicada, se busca obtener la constante elástica de la

tapa. Para esto se diseñó un dispositivo especial, para montar sistemas de medición y deformación que se adaptaran a la estructura del violonchelo. Este dispositivo permite ejercer presión sobre los puntos de apoyo del puente en forma controlada, determinar la fuerza aplicada y, simultáneamente, registrar la deformación de la tapa en dichos puntos.

El dispositivo experimental de medición y el instrumento utilizado como muestra se montaron sobre una mesa antivibratoria que permite aislar el sistema de vibraciones externas. La fijación del instrumento a la mesa es un punto crítico del experimento y se realizó por medio de una estructura diseñada y construida específicamente para ese fin, que es utilizada, además, como soporte del sistema, para ejercer la fuerza de compresión sobre la tapa del instrumento, y del sistema de medición de su deformación. El dispositivo de compresión permite aplicar una fuerza gradual y controlada sobre la tapa a medida que se mide su desplazamiento. Estas mediciones se hicieron en varios puntos próximos a los puntos de apoyo del puente sobre la tapa del instrumento. Las mediciones de desplazamiento se realizan mediante la técnica de interferometría óptica, que permite obtener la diferencia de camino óptico de un haz láser entre la superficie de la tapa del instrumento y una superficie de referencia y, a partir de este valor, determinar la deformación de la tapa con una resolución espacial cercana al micrón.

En la primera etapa del experimento se midieron los desplazamientos nominales de la tapa del instrumento, producidos por la presión ejercida por el puente en condiciones de afinación normal. Estas mediciones se realizaron en ciertos puntos de interés que se eligen cerca del apoyo del puente, sobre la tapa del instrumento. Para mayor claridad se enumeran los puntos de estudio, comenzando por el punto 1, junto al apoyo del pie correspondiente a la cuerda aguda (nota la3 220 Hz), del lado del cordal del instrumento, girando en sentido antihorario, se sigue con el punto 2, ubicado en el lateral derecho del puente, visto siempre desde el lado cordal, el punto 3 del lado del diapasón, opuesto a la ubicación del punto 1, y así sucesivamente en orden correlativo para los puntos 4 y 5, en el

pie correspondiente a la cuerda grave. En la Imagen 1 se muestra la ubicación de estos puntos sobre la tapa del instrumento.

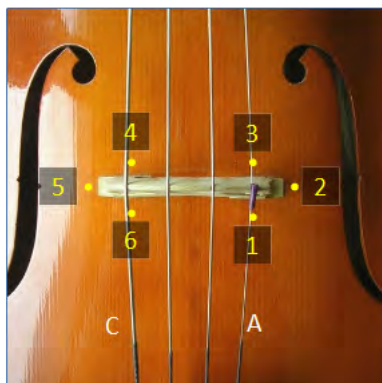


Imagen 1 – Puntos de medición indicados sobre la tapa del instrumento

Estas primeras mediciones tuvieron como objetivo estimar el valor de los desplazamientos de la tapa en condiciones normales de operación del instrumento, para luego, en la segunda etapa, ejercer la fuerza de compresión con el sistema experimental de deformación con valores comparables de fuerza y evitar la deformación en exceso de la tapa, que puede producir fisuras o roturas no deseadas.

Las cuerdas utilizadas para este experimento, en reemplazo de las originales, son de la marca Jargar® Classic Medium. El fabricante proporciona la tensión nominal de cada cuerda en condiciones de afinación normal, siendo los valores de tensión de las cuerdas agudas mayores a los de las cuerdas graves.

Una vez obtenidos los valores nominales, se realizó la segunda etapa de medición quitando el puente original y ubicando, en los puntos de apoyo, los dispositivos de compresión diseñados *ad hoc*. Con este dispositivo se ejercen las sollicitaciones de esfuerzo requeridas para lograr la deformación de la tapa. Se obtiene de esa manera una secuencia de pares ordenados. En cada uno de estos pares se obtiene la fuerza ejercida sobre la tapa y la

deformación correspondiente. La fuerza se registra por medio del número de vueltas del sistema de compresión y la deformación en la tapa del instrumento con el sistema de interferometría óptica mencionado.

Fijación del instrumento

La sujeción del instrumento en la mesa de ensayo conlleva un desafío importante en materia del diseño de la estructura requerida para tal fin por dos razones. La primera es conseguir que el instrumento se fije estáticamente a la mesa. De esa manera las deformaciones registradas en los puntos de interés serán, efectivamente, debidas a la deformación de la tapa y no a movimientos del instrumento respecto al punto de medición. La segunda es que la misma estructura se utilizó para la ubicación del dispositivo de compresión de la tapa, reemplazando la acción del puente.

Un detalle importante para tener en cuenta es que el proceso de afinación del instrumento en condiciones normales de funcionamiento implica un trabajo arduo del lado del clavijero, especialmente cuando se trata del montaje de un juego de cuerdas nuevo o, como en nuestro caso particular, cuando requerimos pasar del estado de tensión cero a tensión nominal del encordado. A medida que las cuerdas se van ajustando secuencialmente, el instrumento va a adquiriendo un estado de mayor tensión, lo que implica movimientos en la tapa. Cuando una cuerda llega a su punto de tensión (afinación) deseada, se requiere ajustar las otras cuerdas, lo que a su vez origina nuevas tensiones que modifican el estado de reposo de la anterior. Esto muestra que el proceso de afinación es iterativo, por ser dependiente cada cuerda del estado de las demás, y muy laborioso, hasta que se logra el estado de equilibrio (afinación) deseado. Este proceso implica un considerable movimiento en el sector del lado del clavijero, que no debe alterar la posición de la tapa del instrumento para las mediciones propuestas en este trabajo. En otras palabras, el procedimiento normal de afinación de estos instrumentos implica movimientos de las clavijas que se traducen en

esfuerzos en el mástil y en la caja, que deben ser minimizados o neutralizados en este ensayo para evitar perturbaciones en las lecturas de deflexión de la tapa que no sean debidas, exclusivamente, a la acción de los apoyos del puente.

Otro aspecto no menos importante es preservar el instrumento y desarrollar un método de sujeción y montaje que no dañe su estructura. Ciertas zonas del instrumento son frágiles y hacen imposible pensar en cualquier método de fijación. En los puntos donde puede sujetarse debido a que las características estructurales lo permiten, se debe priorizar con igual importancia no dañar los aspectos estéticos como el barniz y el lustre de la madera.

El desafío inicial consistió en hacer un análisis para encontrar los puntos estructuralmente más resistentes del instrumento para ser utilizados como vínculo de la estructura de fijación y soporte. Los puntos seleccionados para esta función fueron los puntos de unión de las fajas con las "C" del instrumento, que se muestran en la Imagen 2. En estos puntos se forma un ángulo agudo e interiormente se ubican postes de abeto o sauce conocidos como *bloques* que, junto con las *contra fajas*, sirven para unir la tapa del instrumento con el fondo y dar rigidez a la caja de resonancia en su conjunto. Estos cuatro puntos, junto con el taco, que permite el anclaje del puntal, y el extremo opuesto, donde se fija el mango o mástil, son los puntos de mayor resistencia mecánica del instrumento.

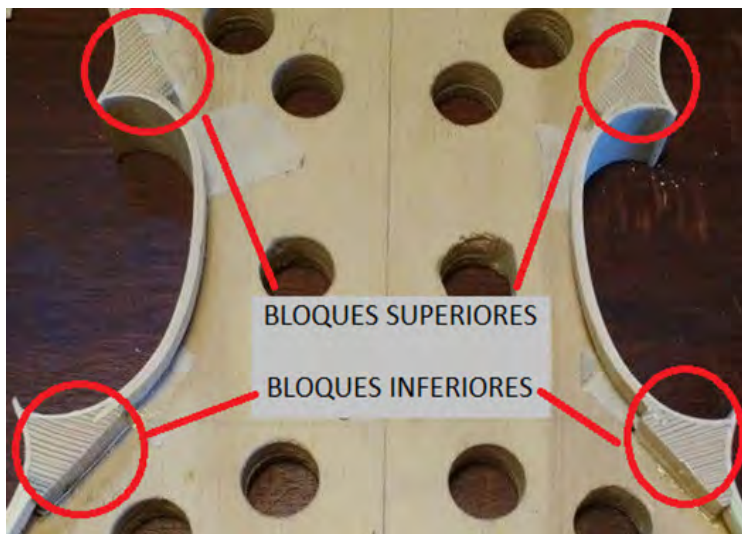


Imagen 2 – Bloques superiores e inferiores

Considerando el análisis mencionado y habiendo identificado la parte más adecuada y rígida disponible en el instrumento, se diseñó y se construyó un elemento mecánico de mordaza separada en dos partes, inferior y superior. La parte inferior se atornilla a la mesa de medición y la parte superior presiona la tapa del instrumento como se indica en la Imagen 3. Tanto la parte inferior como la superior presionan sobre tacos de madera cubiertos de felpa que están en contacto directo con el instrumento. De esta manera, el instrumento queda soportado por este sistema de mordaza y ninguna otra parte resulta estar en contacto directo con la mesa de medición. Los puntos establecidos en los cuatro bloques son los únicos elementos de vinculación del instrumento con la mesa de medición. La Imagen 3 muestra el instrumento emplazado en la mesa de medición y el sistema de compresión de la tapa en situación de medición.



Imagen 3 – Violonchelo montado en la mesa de medición mediante la estructura de fijación

Compresión de la tapa

Para ejercer la fuerza de compresión sobre la tapa del instrumento en los puntos exactos donde actúa el puente en condiciones normales, se diseñó especialmente un dispositivo mecánico que se replicó en cada uno de los puntos seleccionados para la medición. Este dispositivo tiene una configuración mecánica, con un punto de apoyo sobre la tapa del instrumento (réplica del pie del puente), un cilindro que contiene un resorte de constante elástica conocida y medida para este experimento y un pistón que comprime dicho resorte dentro del cilindro. El vástago del pistón se ha roscado con paso milimétrico de 1 mm por vuelta, utilizando rosca Withworth.

Se construyeron dos dispositivos como los mencionados, que se montaron en sustitución del puente original, utilizando la estructura de fijación del instrumento descrita en el

apartado anterior. Para realizar este montaje, el violonchelo queda desprovisto del puente, del cordal y de las cuerdas.

El punto de apoyo de ambos dispositivos en la tapa es un pie de resina epoxi con la forma copiada del puente original. El otro extremo de este dispositivo es el pistón que comprime el resorte y va roscado sobre la estructura de fijación antes descrita. La rosca que interactúa con el vástago del pistón está soldada, y queda rígidamente vinculada a la estructura que fija el violonchelo a la mesa. Esta configuración mecánica permite que, roscando el vástago desde la estructura metálica de anclaje del instrumento, se ejerza una fuerza sobre el cilindro que contiene el resorte calibrado y este transmita una fuerza igual y contraria sobre la tapa del instrumento en el punto de interés (apoyo del puente). Así, la fuerza aplicada a la tapa debido a la compresión del resorte está determinada por el ángulo de giro del vástago.

La medición del desplazamiento de la tapa en conjunto con la fuerza determinada indirectamente por el número de vueltas del émbolo de compresión nos permite conocer los dos parámetros fundamentales para determinar analíticamente la constante elástica de la tapa del instrumento.

Mediciones y obtención de valores

Para tener como parámetro el desplazamiento nominal de la tapa del violonchelo en condiciones de afinación normal, es necesario hacer mediciones de deformación en los puntos 1, 3, 4 y 6 con el instrumento armado con puente cordal y cuerdas. Los valores en los puntos 2 y 5, pero desplazados debajo del apoyo de los pies del puente, se obtienen a partir del promedio de los valores medidos en 1 y 3 y 4 y 6, respectivamente.

En estas condiciones se midió el desplazamiento nominal de la tapa en dos situaciones: con las cuerdas originales del instrumento de origen chino y con cuerdas Jargar® Medium Classic. En la Tabla 1 se muestran los desplazamientos obtenidos para ambos juegos de

cuerdas. Se puede observar que, con las cuerdas originales del instrumento, el desplazamiento es sensiblemente menor debido a que estas cuerdas requieren mucha menor tensión mecánica para obtener los valores de afinación deseados. Es posible asociar estos resultados a la diferencia tímbrica de ambos juegos de cuerda, siendo las originales de menor riqueza tímbrica que las Jargar® Medium Classic.

Tabla 1 – Desplazamientos nominales de la tapa en condiciones de afinación

Punto	Lado Cuerda	Desplazamiento	Desplazamiento
		Cuerdas Chinas [μm]	Cuerdas <i>Jargar® Classic</i> [μm]
1	A	381	485
6	C	458	676
3	A	471	663
4	C	470	659

Una vez obtenidos los desplazamientos de la tapa del violonchelo en los puntos de interés, con los dos juegos de cuerda mencionados y en condiciones normales de afinación, se colocó el sistema de compresión descrito anteriormente, para determinar la fuerza necesaria a ejercer en los puntos de apoyo del puente y para producir desplazamientos similares a los obtenidos con las cuerdas. A tal fin se colocaron los dispositivos de compresión formados por los cilindros con resortes calibrados y se procedió a dar el número de vueltas necesarias para producir las deformaciones en el orden esperado.

En la Tabla 2 se presentan los valores obtenidos respetando los desplazamientos máximos alcanzados con las cuerdas Jargar® Medium Classic. Para determinar la constante elástica, asumimos un modelo para la elasticidad de la tapa de ley de Hooke y que las condiciones experimentales mantienen el sistema dentro de la zona lineal. También se asume que las constantes en cada punto medido sobre la tapa son diferentes e independientes entre sí. Dentro de este modelo la constante elástica se obtiene como el cociente entre la fuerza total aplicada y el desplazamiento correspondiente.

Tabla 2 – Valores obtenidos para la constante elástica con el sistema experimental descrito

Punto	Vueltas	Desplazamiento [μm]	Fuerza [N]	K [N/m]
1	14	417	85,70	205515
6	10	561	61,21	109108
3	15	515	91,82	178291
4	9	509	55,09	108231

Los valores obtenidos para la constante elástica en los puntos 1 y 3 son considerablemente mayores que los obtenidos en los puntos 4 y 6. Estas diferencias son esperables por las características constructivas del instrumento. En el sector cercano al alma, es decir, en el apoyo del pie del puente del lado de la cuerda de la, el sistema es más rígido que el sector de la tapa del lado do. Siendo que las cuerdas agudas requieren mayor tensión mecánica para lograr la afinación deseada, es esperable que el alma tenga funciones estructurales en el instrumento para disminuir las deformaciones en la tapa debido a la presión ejercida por el puente. Las obtenciones de estos valores implicaron simplificaciones de cálculo y del

modelo del sistema, pero sobre la base de los resultados obtenidos consideramos que se trata de una buena aproximación.

Conclusiones

Se ha presentado un sistema experimental que permite medir fuerza y desplazamiento de la tapa de un violonchelo, y estimar la constante elástica de ese elemento en distintos puntos. El método empleado para medir el desplazamiento de la tapa se basa en técnicas ópticas y permite medir sin contacto con la muestra y con resolución en el orden del micrón. El procedimiento desarrollado para medir la fuerza aplicada se basó en un sistema de resorte calibrado, montado sobre un dispositivo diseñado y construido para ese fin, que permite ser ubicado sobre el mismo sistema de fijación del instrumento. Este diseño permite además evitar deformaciones y desplazamientos espurios.

Se obtuvieron valores de constante elástica que son una buena referencia para poder avanzar en el modelado del puente por el método de diferencias finitas, donde es fundamental conocer las condiciones de contorno del puente.

Nos proponemos a futuro avanzar mejorando estos métodos y extender las mediciones a otros instrumentos para poder comparar valores obtenidos y profundizar el método de cálculo.

Referencias bibliográficas

Bissinger, G. (2006). The violin bridge as filter. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 120(1), 482-491.

Jansson, E. V. (2004). Violin frequency response – bridge mobility and bridge feet distance, *Applied Acoustics*, Vol. 65, N.º 12, 1197-1205, ISSN 0003-682X, <https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2004.04.007>.

Jansson, E. S., Molin, N. E. & Saldner, H. O. (1994). On eigenmodes of the violin-Electronic holography and admittance measurements. *Journal of the Acoustical Society of America*, 95, 1100-1105.

Lodetti, L., Gonzalez, S., Antonacci, F., & Sarti, A. (2023). Stiffening Cello Bridges with Design. *Appl. Sci.*, 13, 928. <https://doi.org/10.3390/app13020928>

Minnaert, M., & Vlam, C. C. (1937). The vibrations of the violin bridge, *Physica*, Vol. 4, N.º 5, 361-372, ISSN 0031-8914, [https://doi.org/10.1016/S0031-8914\(37\)80138-X](https://doi.org/10.1016/S0031-8914(37)80138-X)

Reinicke, W., & Cremer, L. (1970). Application of holographic interferometry to vibrations of the bodies of string instruments. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 47(1A_Supplement), 131-132.

Steinkopf, G. (1963). Unpublished thesis. Techn. Univ. Berlin, described by Cremer (1984).

EJE 3: ARTES, CIENCIAS Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.3: ARTES, SUSTENTABILIDAD Y TECNOLOGÍA

El algoritmo como germen de la producción sonora

Guillermo Perna (Universidad Tecnológica Nacional,
Universidad Nacional de Quilmes, CONICET,
Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: El presente trabajo se concentrará en distintas posibilidades que ofrece la forma de producción musical algorítmica, que se enmarca en la propuesta por el compositor y teórico Curtis Roads. A su vez, se presenta la obra algorítmica para clarinete *La Espera* (G. Perna), que implementa variantes de algoritmos relacionados con la teoría de colas, proveniente de la investigación operativa, una subárea de las matemáticas aplicadas. Curtis Roads llama música computacional a toda música en la que intervenga una computadora en cualquiera de sus fases de composición. Según el autor, la música algorítmica por computadoras forma parte de este paradigma. La música algorítmica es una forma de producción musical que utiliza como material compositivo uno o varios algoritmos que no solo pueden dar sustento teórico a la composición de una obra, sino que también pueden organizar el material sonoro puesto en juego. Este trabajo se plantea mostrar las múltiples posibilidades que despliega esta manera de composición, que dependerán de los algoritmos elaborados y de la manipulación que el compositor haga de los mismos. Se expone que, a través de los algoritmos, es posible organizar desde pequeñas estructuras musicales (frases, motivos, intervalos) hasta macroestructuras (la forma de una obra en un sentido morfológico tradicional). En la actualidad, la música algorítmica suele estar estrechamente

ligada a la música producida por computadoras, ya que estas procesan los algoritmos en forma rápida y eficiente para los fines y estrategias de cada compositor, y representa un área interesante de vinculación entre arte, ciencia y tecnología.

Palabras clave: Algoritmo; Composición; Materiales; Teoría de colas; Informática musical.

Una clasificación de la música algorítmica

Dentro de lo que se conoce habitualmente como música algorítmica producida o intervenida por computadoras, se pueden identificar al menos tres tipos de tratamiento de los datos que procesan los algoritmos, que pueden definir a su vez una clasificación dentro de la música algorítmica. Según Taube (2004) dicha clasificación no depende de las características del algoritmo utilizado, sino que depende del modo en que el compositor utiliza el algoritmo y sus resultados, para la producción de su obra. Partiendo de este concepto se puede clasificar a la música en las siguientes categorías:

- **Música asistida por computadoras:** aquí la máquina asiste al compositor en su tarea a través de determinados algoritmos que, en general, son realizados o diseñados por el propio compositor para la realización de una obra. En este caso la computadora asiste y le simplifica la tarea al compositor en la organización de determinados parámetros musicales (altura, intensidad, etc.). La música así producida puede representarse, luego de la etapa de procesamiento algorítmico, simbólicamente en partituras, ya sea con escritura tradicional o mediante nuevas notaciones.
- **Música algorítmica mecánico-acústica:** esta clasificación es adecuada para los casos de producción de obra donde el material algorítmico producido por la computadora se envía desde una interface digital, por medio de algún dispositivo que interprete datos musicales

como puede ser un dispositivo del tipo *disklavier* o cualquier microcontrolador con interface electromecánica que actúe sobre un mecanismo y ejecute a través de él determinadas instrucciones en un instrumento musical o dispositivo acústico (como puede ser un dispositivo acoplado a un piano, una marimba, un violonchelo). Este envío de datos puede ser realizado en tiempo real o diferido.

Actualmente, es usual que el envío de datos se realice a través del uso del protocolo de comunicación MIDI (*Musical Instruments Digital interface*).

- **Música algorítmica con uso de secuenciadores o algorítmica electroacústica:** este tipo de producción utiliza secuenciadores (analógicos o digitales) que reciben los datos provenientes del procesamiento de un algoritmo y los interpretan, traduciéndolos a sonidos mediante muestras de sonidos instrumentales, o bien señales electroacústicas generadas para tal fin o por algún tipo de procesamiento de señales sonoras.

Una clasificación que Taube (2004) no menciona es la sugerida por Supper (2003) como *música interactiva*, donde la música se modifica en tiempo real a través de la manipulación de los parámetros musicales en juego, que un intérprete pueda variar en tiempo real, modificando variables de un algoritmo mientras se produce la emisión de la obra. Este tipo de música requiere un tratamiento especial y, en general, se utilizan entornos de programación de alto nivel preparados para tal fin, como los primeros *softwares*, hoy en desuso, como *Music Mouse* o *Jam Factory* u otros más actuales como *Max/MSP*, *Pure Data*, entre otros.

PARADIGMAS EN MÚSICA ALGORÍTMICA SEGÚN LOS MODELOS UTILIZADOS

En el anterior apartado, se ha visto una posible clasificación de la música algorítmica según el modo de tratamiento de los datos algorítmicos en la producción musical. Ahora se examinará cómo se pueden clasificar los algoritmos utilizados para la producción de obras

algorítmicas según la propuesta de Supper (2001). El autor observa que los algoritmos más utilizados en música algorítmica pueden ser clasificados dentro de tres paradigmas, como se verá a continuación:

- **Modelos tradicionales provenientes de procedimientos no algorítmicos:** este paradigma refiere a la música algorítmica en donde intervienen los algoritmos que el compositor utiliza para la producción de su obra, pero que no quedan en evidencia para el oyente de la misma. Es decir, la obra generada algorítmicamente esconde su procedimiento de forma tal que podría confundirse con una composición tradicional no algorítmica.
- **Nuevos modelos definidos por procedimientos musicales:** este tipo de algoritmo genera reglas y procedimientos a partir de modelos o búsquedas estrictamente musicales (formas tradicionales, escalas, etc.) para la producción de una música algorítmica innovadora.
- **Modelos algorítmicos de disciplinas extramusicales:** a esta categoría pertenecen las producciones de obras musicales algorítmicas que hacen uso de algoritmos que provienen de otras ciencias tales como: inteligencia artificial, algoritmos generativos, modelos de las ciencias naturales, etc.

En esta clasificación Supper (2001, 2003) no menciona, al menos en forma explícita, a la música algorítmica de estilo donde el compositor, a través de un algoritmo, busca la imitación de un autor o de un estilo musical histórico, en general perteneciente a la música académica (Fernández Vico, 2013). Nierhaus (2009) postula como el mayor exponente en la actualidad al compositor David Cope, que, a través de su sistema MIR, compone música algorítmica al estilo de consagrados compositores de históricos de música instrumental tradicional, tales como Bach, Beethoven, Chopin, entre otros. Según Nierhaus (2012), prácticamente cualquier disciplina puede ser utilizada para generar estructuras musicales por medio de algoritmos, siempre que haya un mapeo paramétrico adecuado entre los elementos particulares provenientes del paradigma de dicha disciplina en particular y los

parámetros musicales. Asimismo, Nierhaus (2012) también plantea que un algoritmo puede utilizarse para darle un tratamiento determinado a un aspecto particular de una obra (aspecto micro), o bien para tratar un aspecto general de la obra, como podría ser su forma (aspecto macro).

A continuación de clasificará una obra de producción propia dentro de los marcos recientemente analizados.

MODELOS DE UNA COLA DE POISSON

Dado un modelo general de colas que combina llegadas y salidas con tiempos de distribución exponencial, un sistema de colas necesita que transcurra cierto tiempo, relativamente grande, operando, para conseguir un estado estable.

El modelo general parte del supuesto de que las tasas de llegada y salida son dependientes del estado, es decir, dependerán del número de clientes en las instalaciones del servicio. Este supuesto indica que los factores intervinientes del sistema modifican sus tiempos según las necesidades dadas. Taha (2005) pone como ejemplo el caso de un empleado de una cabina de peaje que tiende a acelerar su servicio en los horarios pico.

Este modelo supone una sola cola y un solo servicio. Las llegadas y servicios son aleatorios, es decir, el cliente llega en un momento cualquiera y el servidor se ocupa en un momento que no está determinado. Las llegadas y la cola son consideradas infinitas. La disciplina de la cola es del tipo *First in-First out* (FIFO) y todos los clientes que llegan a la cola son atendidos.

Las variables principales que intervienen en un modelo de simulación de colas son:

n = Número de clientes en el sistema (como ya se mencionó en la cola y en el servicio)

λ = Tasa de llegada de cliente, dados n en el sistema

μ_n = Tasa de salida de los clientes, dados n en el sistema

p_n = Probabilidad de que haya n clientes en el sistema, en estado estable

APLICACIÓN DE LA TEORÍA DE COLAS PARA LA PRODUCCIÓN DE MÚSICA ALGORÍTMICA

Se desarrollará ahora sobre cómo estos aspectos de la teoría de colas pueden ser volcados en la producción musical a través de una explicación técnica de una de las obras presentadas: *La Espera*. La implementación de la teoría se realiza por medio de algoritmos generados con el *software* Simulink/Matlab. Los valores generados por el algoritmo son mapeados a distintos parámetros del sonido (altura, intensidad, duración) de una manera apropiada según la búsqueda compositiva, mediante el uso del protocolo MIDI.

***La Espera*: una obra algorítmica para clarinete**

La obra, según las clasificaciones descritas en el presente trabajo, se ordena dentro de la categoría de *música algorítmica acústica* y la de *modelos algorítmicos de disciplinas extramusicales*. *La Espera* surge de la implementación de la teoría de colas a través de una simulación de un sistema en el *software* Simulink/Matlab. A través de los datos numéricos obtenidos en la simulación, se logra el control paramétrico (altura, duración, intensidad) de las notas generadas y su ordenamiento en el tiempo. La obra se estructura, principalmente, a través de procesos estocásticos propios del comportamiento del tipo de filas utilizadas para la composición.

La Espera

Lunatico Guillermo Perera

$\text{♩} = 68$ *inquieto*

Clarinete en Sib



f < *mf* < *f* < *pp* < *mp* < *p* < *pp*

Cl. *fóbico*



f > *p* > *mp* > *p* > *pp* > *mp* > *p*

Cl. *infatigable*



f > *p* > *pp* > *mf* > *p* > *pp* < *p* > *f* > *p* > *pp* > *ppp* > *mf*

Imagen 1 – Fragmento de *La Espera* / Fuente: elaboración propia

Características principales de los elementos de la cola utilizada para la composición

El algoritmo generado para la composición de la obra cuenta con una fila, con disciplina FIFO y un servidor. Dicha fila responde a procesos estocásticos donde el tiempo de espera de los clientes estará determinado por la relación entre λ y μ .

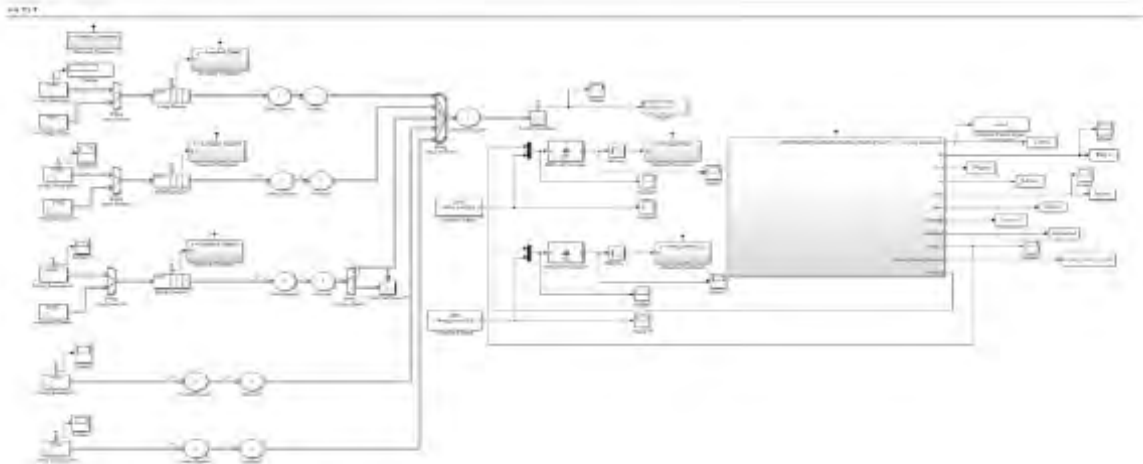


Imagen 2 – Esquema del programa realizado en Simulink/Matlab para la composición de la obra *Centaura* / Fuente: elaboración propia

La Imagen 2 muestra el esquema del algoritmo realizado para una obra llamada *Centaura*, para *disklavier*. Esta obra utiliza el mismo algoritmo que la obra *La Espera*, pero utiliza un mayor número de simulaciones de colas. Es así como un mismo algoritmo funciona como un germinador para distintas obras para diferentes instrumentaciones. Tan solo es necesario cambiar las variables o agregar piezas de *software* con algoritmos de la misma naturaleza, que respondan a la simulación de colas, como es en este caso, implementando la teoría.

Asociación entre notas y elementos de una cola

La cola utilizada en la simulación tiene una tasa de llegada $\lambda = 3$ y una tasa de salida de clientes μ que varía a lo largo de toda la obra, como se analizará más adelante. Esto significa que la cola utilizada, dentro de la longitud de la obra, llega al estado estable solo cuando μ se aproxima al valor λ .

Sobre la relación entre λ y μ se puede afirmar lo siguiente, en términos generales:

- Cuando el valor de $\mu < \lambda$, los servidores realizan menos transacciones por unidad de tiempo en relación con el estado estable o, dicho de otro modo, se atienden menos clientes por unidad de tiempo y los tiempos de permanencia en la cola se alargan y, consecuentemente, su longitud.
- Cuando el valor de $\mu > \lambda$, los servidores realizan más transacciones por unidad de tiempo en relación con el estado estable o, dicho de otro modo, se atienden menos clientes por unidad de tiempo y los tiempos de permanencia en la cola son más cortos y también la longitud de la cola decrece.
- A su vez, en el algoritmo se implementa una precarga de clientes a las filas utilizadas igual a 183 clientes.

En el próximo apartado se podrá observar cómo los factores aquí mencionados tendrán incidencia en distintos aspectos paramétricos sonoro/musicales.

El control de los parámetros de las notas generadas en *La Espera* se logra a través de un mapeo de los atributos correspondientes a los elementos intervinientes en la simulación de una cola. En el caso de la obra *La Espera*, la altura, la intensidad y la duración de las notas fueron asociados a los elementos de una cola, ya definidos anteriormente de la siguiente manera:

- La cantidad de notas dependerá de la cantidad de tiempo que dure la simulación y la cantidad de transacciones realizadas en ese lapso de tiempo.
- La duración de la nota dependerá de la *permanencia de clientes en la cola* (Wq). Se definió que cuanto mayor sea la permanencia o espera del cliente en la cola simulada por el algoritmo mayor será la intensidad de la nota que generará cada cliente. La duración de cada nota también dependerá de Wq y será proporcional a este.
- La densidad cronométrica estará determinada estrictamente por la relación entre los valores entre μ y λ , según se observó en el punto.

- La cola tiene una precarga de clientes, es decir, la simulación no comienza con las colas vacías. Esto evita que las primeras notas generadas tengan intensidad nula.
- Las probabilidades de que salga una nota u otra estará siempre dada por un valor aleatorio relacionado con la espera del cliente que genera la nota en la cola y es por esto que siempre un grupo de notas vecinas se comportará en correspondencia con una distribución *Poisson*. Cada vez que se realiza una transacción, se genera una nota, que adquirirá un valor u otro según el momento en que se realiza.
- La intensidad de cada nota dependerá del tiempo de espera del cliente en la cola: cuanto mayor sea el tiempo de espera, más intensidad tendrá la nota generada.

Análisis del rol del intérprete y estructura de *La Espera*

La Espera está estructurada en frases, cuyo principio y fin están determinados por indicaciones de carácter. Para ser concisos con la teoría, las indicaciones de carácter provienen de una encuesta que se les realizó a $n = 30$ sujetos, quienes respondían a la siguiente pregunta: ¿cuáles son las emociones que le surge al estar esperando? Se aclaraba a los sujetos que esta espera podía ser en la parada de un transporte, en la cola de un supermercado, esperando que una computadora responda, etc.; no había un condicionamiento de la instalación adonde los sujetos, devenidos a clientes, debían ponerse en situación para responder. La encuesta dio como resultados las siguientes expresiones, que fueron ordenadas de menor a mayor coincidencia —estas coincidencias no eran literalmente exactas, se tomaron como similares y se agruparon—. El siguiente cuadro muestra las indicaciones de carácter, en el mismo orden en el que aparecen en la obra.

Humor cambiante o ciclotímico	Lunatico
Bronca	Collera
Enojo	Rabbia
Irritación	Irritazione

Fastidio	Fastidio
Odio	Odio
Intolerante	Intollerante
Violencia	Violenza
Con indignación	Con indignazione
Con frustración	Con frustrazione
Con impaciencia	Con impazienza
Con aburrimiento o aburrido	Con noia o annoiato
Con exasperación	Con esasperazione
Con irritación o irritado	Con irritazione o irritato
Sintiendo urgencia por escapar	Sentendo urgenza di fuggire
Con enojo / ira	Con rabbia / ira
Calculando / especulando	Calcolando / speculando
Contemplativo	Contemplativo
Con resignación	Con rassegnazione
Con angustia o angustiado	Con angoscia o angosciato
Con impotencia	Con impotenza
Con ansiedad o ansioso	Con ansia o ansioso
Con curiosidad por el entorno	Con curiosità per l'ambiente circostante
Con fastidio o fastidiado	Con fastidio o infastidito
Con pereza	Con pigrizia
Inquieto	Inquieto
Como escapando a otro lugar con el pensamiento:	Come fuggendo ad un altro luogo con la mente

Cuadro 1 – Guía de carácter/ Fuente: elaboración propia

La obra retoma una noción clásica del tiempo que es lineal, producto de la naturaleza del algoritmo. Si bien es una obra estocástica con resultados aleatorios, desde una perspectiva analítica, puede ser análoga, estéticamente, a algún estilo del pasado. Sin embargo, si esto es percibido de este modo es por la naturaleza de la probabilidad dentro de un sistema

estocástico. La única restricción que el algoritmo tiene para el caso de esta obra es la restricción en las alturas que están ajustadas al registro del clarinete. Asimismo, dentro de esta lógica, cuando entre nota y nota el umbral de tiempo pasaba un lapso determinado, se separaba la frase, y con ese criterio la obra fue segmentada por frases, donde en cada separación obtuvo un carácter, dependiendo del orden surgido por las expresiones de emoción de la encuesta.

En esta obra, si bien no adhiere a la estética de la música teatral ni escénica, es importante el compromiso que el intérprete pueda llegar a tener con las emociones ajenas plasmadas en la partitura y debe cambiar de carácter en cada frase con el énfasis o con la sutileza necesaria para trabajar sobre las diferencias de carácter. La obra también cuenta con la posibilidad de ser ejecutada por uno o más intérpretes, siguiendo la lógica de la espera, los intérpretes pueden separar las frases en módulos, intercambiarlas y ubicarlas del modo más lógico que el/la o los/las intérpretes deseen. En ese sentido se puede tomar como una obra abierta. La interpretación ideal sería aquella que cuente con más de dos intérpretes y conformen una especie de obra de cámara monódica y secuencial, donde cada intérprete le responderá al anterior con una de las frases que haya elegido. En este caso cada intérprete puede tomar como antecedente o pregunta la frase que ejecutó el anterior intérprete, siendo el intérprete corriente el que responderá con un consecuente, que será el antecedente del próximo. De esta manera, la obra puede tener la duración que los intérpretes elijan, ya que se puede repetir, y finalizará siempre que los intérpretes hayan pasado al menos una vez por todas las frases. No hay límites para la ejecución de la obra; en referencia a los intérpretes, podrían ser incluso más que la cantidad exacta de frases, ya que está permitida la repetición.

Conclusiones

La música algorítmica es un claro ejemplo de interacción entre arte y tecnología. Como se plantea, actualmente se dispone de una gran cantidad de herramientas para la producción musical, debido a los desarrollos dentro de la informática musical. Esto genera la necesidad, en el compositor de música algorítmica/electroacústica contemporánea, de investigar y analizar tanto aspectos artísticos como tecnológicos para el uso y producción de algoritmos.

La obra presentada en este trabajo es solo una versión posible, podría tener más tiempo de duración o menos. Podrían cambiar las notas, ya que al cambiarle la semilla al algoritmo surgen otras alturas y otras divisiones rítmicas que sirvan para ubicar a las notas en el tiempo —por consiguiente, se generarían frases de otra longitud a las aquí expuestas—. Al elegir esta versión para la exposición, se tomó una medida determinística en un contexto de producción estocástica, debido a que para que pueda ser ejecutada por instrumentistas debe ser volcada a la partitura y, para esto, es necesario decidirse por una versión. Cabe aclarar, con énfasis, que es solo una versión entre las posibles. La idea del algoritmo como germen parte de la premisa de interpretar al algoritmo como una estructura de la que pueden surgir —o dar origen a— diferentes obras tan solo modificando una sola variable.

Referencias bibliográficas

Basso, G., Di Liscia, O. P. y Pampin, J. (2009). *Música y espacio: ciencia, tecnología y estética*. Universidad Nacional de Quilmes.

Brainerd, W. & Landweber, L. (1974). *Theory of Computation*. John Wiley & Sons Inc.

Cádiz, R. (2012). Creación musical en la era postdigital. *Ahítesis* (52), 449-475.

Fernández, D. & Vico, F. (2013). AI Methods in Algorithmic Composition: A Comprehensive Survey, *Journal of Artificial Intelligence Research*, 48(1), 513-582.

Jordá, S. (2005). *Digital Lutherie Crafting musical computers for new musics' performance and improvisation*. Universitat Pompeu Fabra.

Nierhaus, G. (2009). *Algorithmic Composition. Paradigms of Automated Music Generation*. Springer.

Roads, C. (2001). *Microsound*. MIT Press.

Sirvent Collado, L. (2014). *Estudios e implementación de métodos de composición algorítmica con propósitos explorativos*. Escuela Politécnica Superior.

Supper, M. (2001). A few remarks on algorithmic composition. *Computer Music Journal*. N.º 25, 48-53.

Supper, M. (2003). *Música electrónica y música con ordenador*. Alianza Música.

Taube, H. (2004). *Notes from the Metalevel. Introduction to Algorithmic Composition Music*. Taylor & Francis.

EJE 3: CIENCIA, VINCULACIÓN TECNOLÓGICA Y ARTES; 3.4: FUSIONES INTERMEDIALES: ALIANZAS Y DESENCUENTROS

McLuhan, intermedialidades e inmersión: roles de artistas

Joaquín Cardoso (UBA/UNA)

RESUMEN: El siguiente trabajo tendrá la característica del ensayo, para rescatar el pensamiento de Marshall McLuhan como uno de los predecesores de lo que hoy se conoce como intermedialidad, inmersión y lenguajes híbridos. Creemos que la posibilidad de este rescate obedece a las siempre actualizadas reflexiones sobre los alcances y los límites de las innovaciones tecnológicas; y, a su vez, a los alcances y los límites de la intervención humano-artística en esas innovaciones. La presencia perceptual casi total de las nuevas inteligencias artificiales y, al mismo tiempo, la difusión masiva y velocísima del ChatGPT (y similares) interrogan a las ciencias humanas y a las artes como nunca antes lo hizo algún invento técnico anterior. La posibilidad de automatizar el pensamiento descoloca la centralidad humana que caracterizó el siglo anterior. Las nociones de McLuhan llegan a dos décadas del inicio del siglo XXI con la fuerza y la extrañeza de la familiaridad: sus ideas sobre lo espacial por sobre lo temporal, de la inmersión subjetivo-perceptual en entornos tecnológicos e inclusive la automatización de los procedimientos antes presumidamente bajo el “control” humano. Al decir de su admirado Chesterton: nada hay más antiguo que lo que se presenta como novedad. Indagaremos algunas de sus premisas con la modesta intención de colaborar en la formación de un herramental teórico que conjugue conceptualizaciones básicas que no tienen fecha de vencimiento y alcances novedosos que

traen nuevas lecturas a debates que ocuparon muchas páginas en la historia del pensamiento.

Palabras clave: Inmersión; Multimedialidad; Hibridez; Artista; Arte.

Introducción

En el año 1946, el escritor Jorge Luis Borges imaginó, en su texto “Del rigor en la ciencia”, incluido en su libro *El hacedor*, un mapa que cubriera toda la ciudad, toda la provincia que intentaba representar. Más tarde, dice Borges, los inquietos cartógrafos levantaron un mapa de todo el imperio. El autor, antes de terminar, dice que las generaciones siguientes, “menos adictas” a la ciencia, consideraron inútil el mapa.

La cita de Borges tiene diferentes aristas sobre las que reflexionar. No solamente la cuestión representacional de toda ciencia, en la medida en que una de las funciones de la explicación consiste en otorgar un significado determinado para hacer explicaciones que involucran una referencialidad social que va más allá de la propia representación.

La digresión precedente puede parecer un capricho de la genealogía, o un rastreo al modo de pesquisa detectivesca sobre cuestiones que escapan a lo que puede pensarse en una ponencia en este entorno.

Sin embargo, un texto sobre la actualidad de McLuhan puede servir a refrescar la idea modesta del autor de conjeturar sobre lo “real” definiéndolo liminalmente por sus contornos y no con las pretensiones de una globalidad imposible.

Justamente cuando este entendía que la realidad de un medio es otro medio o que el lenguaje es el medio de comunicación masivo por excelencia, puede pensarse también al modo artístico de intromisión en el campo de la tecnología y, a la vez, la intromisión de la

tecnología en las humanidades y en el arte... o directamente eludir cualquier “intromisión” siendo entonces todo fusionado sin posibilidad aparente de distinguir ambas zonas. Nos ocuparemos, entonces, de la vigencia del pensamiento de Marshall McLuhan por haber sido uno de los artífices de la reflexión, a mediados del siglo xx y antes, sobre 1) la intermedialidad y 2) la inmersión. Finalmente, también intentaremos trazar algunos puntos sobre la idea que el autor tenía sobre el rol que le tocaba al artista en estas transformaciones.

McLuhan

La primera pregunta se impone: ¿por qué rescatar a un oscuro autor canadiense cuya carrera académica comenzó en los años treinta del siglo xx y que recién treinta años después se popularizó con su frase “el medio es el mensaje”, transformándose en “gurú del pop”, como gustaban denominarlo los medios de comunicación, sobre todo en Estados Unidos?

¿Por qué?, repetimos la pregunta, sin parecer un anacronismo nostálgico.

McLuhan fue un especialista en letras inglesas que, en 1950, por preocupaciones propias que tenían que ver con entender el lenguaje de sus estudiantes, ante la inmediatez que suponía el desarrollo y la extensión de la televisión, en *La novia mecánica* (1951) se ocupa sobre todo de la publicidad gráfica y de la importancia de la construcción de subjetividad del consumo de masas. Esto, desde un ángulo más freudiano que gestáltico, pero que, visto al día de hoy, suena con un aire familiar de los análisis semiológicos, es lo que hacía casi al mismo tiempo, en Francia, Roland Barthes.

A la vez, fue una especie rara dentro de la academia, porque como él mismo diría después: “no elaboraba teorías sino que arrojaba sondas” (Stearn y otros, 1973, p. 378). Es decir, el carácter ambiguo y neologista, aforista y oscuro, permitía, por un lado, un distanciamiento de la elite intelectual de las universidades del mundo, por considerarlo “poco riguroso”, pero por otro, una admiración por parte de los jóvenes y los empresarios de medios que

veían en su figura enigmática un profeta de los inventos tecnológicos que luego asimilaría la sociedad de entonces.

Por nombrar algunos hitos que lo muestran como alguien ya inserto en la industria cultural:

- participó de *Our world*, la primera transmisión televisiva satelital que desarrolló la BBC en junio de 1967, donde los Beatles tocaron la famosa versión de *All You Need is Love* y entre los invitados estaba Pablo Picasso;
- entrevistó a John Lennon y Yoko Ono en plena campaña “War is Over”, que realizaron contra la guerra en 1971;
- hizo un cameo famoso en la película *Annie Hall*, de Woody Allen, del año 1977, mofándose del fenómeno “McLuhan”.

Pasamos entonces brevemente a los dos puntos que me interesa destacar, sobre todo en una mesa que tiene como subtítulo uno que sería del agrado de McLuhan: “fusiones intermediales: alianzas y desencuentros”.

intermedialidad

La noción de intermedialidad conoce diversos trayectos e inclusive nociones críticas que fomentan un acercamiento más cabal a la noción. Para que podamos hablar de intermedialidad en sentido mcluhaniano, me gustaría volver a remitirme a la anterior frase que comenté: “no elaboro teorías, arrojé sondas”, porque esa necesidad de tirar sondas nos puede permitir una reflexión en voz alta que pueda perder algo de especificidad, pero que gane en velocidad, como diría Alessandro Baricco (2008) en su libro sobre la mutación cultural actual.

Con esto me refiero a que una cosa es ver el asunto de la intermedialidad desde la óptica de Julia Kristeva (1984), por poner un ejemplo, donde los desplazamientos significantes deben sistematizar y clasificar las operaciones que se abren *entre* medios diversos, o *entre* campos de apariencia autónoma que en esta interdependencia muestran el mapa ecológico de medios. Pero otra distinta, más poética, me permito decir, es la que nos trae McLuhan.

Para McLuhan, entonces, la intermedialidad es condición propia de los medios. Es decir, es intrínseco al entorno tecnológico, desde el momento en que una aparición tecnológica lo hace sobre la anterior, y en esa fusión aparece la descripción territorial de McLuhan que tiende a ocuparse de lo nuevo, lo obsoleto, lo que recupera y lo que se renueva.

Hay cosas que son obvias en nuestra actualidad de inteligencia artificial, fusión, hibridez, pero por un momento imaginemos la poderosa fuerza que podía tener una frase como la siguiente, dicha en 1967: “El nuevo medio, cualquiera que fuera, será una extensión de nuestra conciencia, que incluirá a la TV como contenido y no como entorno” (citado en McLuhan, 2017). De más está aclarar que no había rastro alguno de Internet en la sociedad de entonces.

Así, hasta filosóficamente, McLuhan estaba percibiendo (con un método, del que luego se hará una breve mención) una intermedialidad casi natural donde el entorno se transforma en invisible, y los efectos de las nuevas tecnologías son inmediatas en muchos casos, dando una oportunidad formidable a quienes trabajan con el arte.

Justamente la inter-faz, la inter-medialidad, con muchos elementos humanos como el lenguaje, redundante en una hiper-textualidad casi por definición; teniendo en cuenta la cadena sintagmática que construye el *habla*, también se desplaza sobre la experiencia medial y virtual que el sujeto de la contemporaneidad vive con absoluta naturalidad.

Otros autores hablan de *remediación* (Bolter y Grusin, tomado de Islas y Gutiérrez, 2007), pero siempre se trata de procesos donde las capas superpuestas de períodos diferentes, con sus modalidades de expresión específicas son híbridas por definición y requieren de mucha atención para poder traer obsolescencias y darles un nuevo contexto de significación.

La intermedialidad, entonces, definida muy sencillamente como “[...] relaciones entre medios percibidos como diferentes” (Johansson y Petersson, 2018, p. 1), sin duda debe mucho a los acercamientos a la idea de “forma y contenido” en un medio de McLuhan y también a sus elucubraciones sobre el contenido de un medio que es el medio anterior, por ejemplo, la relación entre la oralidad y la escritura. McLuhan se preguntaba siempre por qué

los efectos de los medios han sido tan descuidados en 3500 años del mundo occidental, y no hablo de los efectos del “contenido” de los medios, sino su ventana, su marco de apropiación sensorial y de contenido. Decía: “Los objetivos de los nuevos medios han sido fatalmente fijados según parámetros de medios más antiguos” (1973, p. 204).

inmersión

Vale lo anterior para una idea tan en boga: la inmersión. Podríamos decir que la tríada intermedialidad, hibridez e inmersión forma parte de un acervo mucho más evidente, sobre todo después de la pandemia de 2020-2021, y se puede trasladar a diferentes aspectos de la vida social: la educación, las galerías de arte, la filosofía, inclusive la teología. Está claro que alguien como McLuhan pudo distanciarse de la idea de la tecnología como “vehículo” o “transporte” o incluso “herramienta”, porque aún esos modos de percibir el vínculo del humano con la técnica le da a la técnica una idea de *objeto*, propio del dualismo cartesiano occidental y abstracto, que si bien puede ser útil en otros aspectos (excede a este trabajo que nos ocupemos de eso ahora), pero en este punto estético y sensible es alguien que rompa esa lógica de mecanicismo lineal y progresivo quien puede entender, por ejemplo, la superposición medial y la conjunción de lenguajes donde se manifiesta no solo la hibridez, sino también la inmersión de los sujetos.

Sujetos que ya inscriben la tecnología como una segunda naturaleza y no ya, como mucho se ha dicho, algo “al servicio del hombre” —que, como la naturaleza, también pasa su factura—.

Por ejemplo, un investigador de la obra de McLuhan resumía su posición así, él decía: “1. Nos convertimos en lo que contemplamos y 2. Le damos forma a las herramientas y a la vez, ellas nos dan forma a nosotros” (Roncallo Dow, 2009, p. 363).

Tan sencillo como esto y tan actual, la pretensión subjetiva occidental de “control” no parece cobrar conciencia de que —así como el lenguaje nos habla, y no al revés— es la

tecnología la que da forma a nuestros comportamientos subjetivos y gustos —inclusive corporalmente—.

Es insuficiente la idea de *contenido* de un medio o de los *significados* de una tecnología, sino más bien ver la inmersión del sujeto en el entorno, más invisible, más adaptado, como una apropiación protésica que luego forma parte de él.

La inmersión que proponía hoy puede ser vista como un primitivismo, pero evidentemente tenía la plasticidad suficiente para comprender los “patrones” que se evidenciaban en el desarrollo de los nuevos medios, para no simplificarlos con la idea de que se trataba de algo que nos iba a sumir en la completa inhumanidad o en esas visiones apocalípticas, al decir de Umberto Eco (1995), que olvidan que la construcción de tecnologías es tan humana como el lenguaje.

Para cerrar este apartado de inmersión, por ejemplo, McLuhan diferenciaba entre medios fríos y calientes, porque consideraba que los medios fríos “daban” mucho a completar el significado a los usuarios (dicho sea de paso, de este modo también anticipó muchas de las cosas que después descubriría la ciencia de la comunicación, por ejemplo, el rol activo de los usuarios), en cambio los calientes son envolventes, inmersivos, etc. De hecho, él tenía una frase que hoy algunos que trabajan en el contenido de los museos “del futuro” (entre comillas) la utilizan y que puede mostrar con claridad hasta dónde estaba implicado el autor en lo que hoy entendemos con inmersión. La frase es la siguiente: “No sabemos quién descubrió el agua, pero seguro que no fue el pez” (1969).

rol del artista

Respecto del rol del artista, McLuhan (2015, p. 93) describe en varias ocasiones cuál es el papel que puede jugar en el mundo electrónico que nos rodea. Son tantas las veces que aparece la cuestión de los artistas, y también de los científicos que sería imposible rastrear cada una de ellas.

1. Son anti-entorno por definición. Ya habíamos dicho que el entorno es la invisibilidad de las novedades tecnológicas cuando se naturalizan y se hacen parte de la sociedad sin cuestionamiento (la metáfora de que el pez no sabe nada del agua...). Bueno, el artista es el anti-entorno, es quien a la manera vanguardista despabila a quienes estamos sumergidos, anestesiados en un mundo tecnológico, inclusive mutados corporal y subjetivamente por las tecnologías, negando el efecto que causan en nosotros. McLuhan hacía un juego de palabras entre Narciso y Narcosis. Decía que prolongamos nuestra imagen como Narciso (pensemos en las selfis, ¿no?), pero a la vez somos anestesiados, narcotizados por el masaje tecnológico.
2. Para McLuhan, el arte “debe explorar la experiencia” (1973, p. 379), y no ser un “cúmulo” de experiencias como “un banco de sangre” (1973, p. 379), dice. Los artistas deben indagar el contorno que, de lo contrario, es invisible. Incluso se enojaba con los críticos literarios que veían en el arte “almacenamiento”, y no descubrimiento. Por eso también criticaba a los programadores de computadoras que aplican “la vieja tecnología” del almacenamiento y no la verdadera labor que es la del descubrimiento.

En 1954, dijo que los medios tienen “forma artística” (citado en 2015, p. 277), incluso tiene palabras freudianas para describir lo que hace el artista cuando “cristaliza sus cogniciones”: dice que, en realidad, lo hace mediante la re-cognición, o el des-cubrimiento (quitar la cobertura a algo... que ya estaba). Dice: “La contemplación habitual de los medios de comunicación como formas artísticas nos conduce de manera inevitable a aquel principio según el cual los instrumentos de investigación también son formas artísticas, que distorsionan y controlan mágicamente los objetos de investigación” (citado en 2015, p. 277).

3. Finalmente, en 1966, dice “Cuando vivimos en un museo sin muros, o cuando la música forma parte estructural de nuestro entorno habitual, necesitamos nuevas estrategias de atención y percepción” (citado en 2015).

Conclusiones

Para finalizar, me gustaría decir algo más, valiéndome de autores y autoras que han sabido captar algo de todo este espíritu. Leyendo la programación de estas revueltas, supe de la presencia de Paula Sibia (2008), gran investigadora, que ha hecho mucho por entender esta contemporaneidad de la hiperactividad informática, de la subjetividad del “yo” y de la velocidad con que ocurren los cambios. Pensaba que en cuarentena ella dio muchísimas conferencias, y una de ellas, que hablaba del vínculo entre educación y tecnología, se llamó: “Redes o paredes”. Finalmente, allí está, voluntaria o involuntariamente, la reminiscencia a McLuhan, quien en 1974 escribió un libro llamado *Aulas sin muros* (allí está la disyunción entre pared, muro, aula, escuela, redes).

Sobre la educación, McLuhan escribió:

Está llegando el momento, si es que no ha llegado ya, en que los niños pueden aprender mucho más y mucho más rápido del mundo exterior que dentro de las paredes de una escuela, “¿por qué he de ir a una escuela e interrumpir mi educación”, pregunta el desertor de la secundaria [...] la tecnología, que ahora exige una nueva forma de educación, crea los medios para conseguirla. Pero los nuevos aparatos educacionales, aunque importantes, no serán tan centrales en la escuela del mañana como la relación entre el maestro y el alumno [...] hay que crear un nuevo tipo de medio ambiente para el aprendizaje (citado en Leonard y McLuhan, 1972, p. 112).

Exactamente hace 51 años.

Otra autora, Carolina Bem (2017), detecta también una intermedialidad en la cartografía de autores como Deleuze y Guattari, la “arborescencia” rizomática que caracteriza también el mapeo que promueve Internet, y el medioambiente tecnológico que nos rige.

Ya ven, el tema es inacabable, me contento con haber expuesto sondas, lanzas conceptuales que al menos promuevan a experimentar con el arte y la tecnología, pero también nos brinden los mejores esfuerzos de entender el mundo en el que estamos (y por eso mismo: el que viene).

Antes de despedirme, voy a usar las palabras del crítico literario Kenneth Boulding, crítico de la obra de McLuhan, que dijo lo siguiente, y me parece que expresa un poco la dinámica de su labor y su alcance: “Pienso que tiene mucho de fuego de artificio, pero que, en medio de su pirotecnia, lucen algunas estrellas brillantes y permanentes, a cuya luz el mundo no volverá a ser jamás enteramente como fue” (1973, p. 93).

Se trata entonces, volviendo al encabezado del resumen de este trabajo, de recordar lo que el arquitecto Giedion (citado en McLuhan, 2015, p. 283) decía: que los poetas y artistas deben hacerse cargo de los adelantos técnicos y científicos de su época, para no dejarlos en manos de las distorsiones de la gente de la industria, de la gente de la empresa.

Referencias bibliográficas

Baricco, A. (2008). *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Anagrama.

Barthes, R. (2003). *Mitologías*. Siglo XXI.

Bem, C. (2017). Introducción. La intermedialidad es a la vez mapa y territorio.

Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies, N.º 30-31.

Borges, J. L. (1946). *El hacedor*. La Nación.

Eco, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Tusquets.

Islas, O. y Gutiérrez, F. (2007). Internet y la obligada remediación de la televisión. *Razón y palabra*. N.º 59, año 12.

Petersson, S., Johansson, C., Holdar, M. & Callahan, S. (eds.) (2018). Introduction. *The Power of the In-Between. Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection*. Stockholm University Press, 1-24.

Kristeva, J. (1984). *El texto de la novela*. Lumen.

Leonard, B. y McLuhan, M. (1972). *La cuestión hombre & mujer y otras provocaciones*. Extemporáneos.

McLuhan, A. (2 de julio de 2017). Marshall McLuhan Predicted the Internet in 1962.

[Actually, no, he didn't]. *Medium*. Recuperado el 13 de agosto de 2023 de

<https://medium.com/@andrewmcluhan/marshall-mcluhan-predicted-the-internet-in-1962-actually-no-he-didnt-9c1f9c936fc5>

McLuhan, M. (1951). *La novia mecánica: el folklore del hombre industrial*. Etsy.

McLuhan, M. (1969). Interview. *Playboy Magazine*, March.

McLuhan, M. (1974). *Aula sin muros. Investigaciones sobre técnicas de comunicación*. Laia.

McLuhan, M. (2015). *Inédito*. La marca editora.

Roncallo Dow, S. (2009). Marshall McLuhan: la posibilidad de releer su noción de medio. *Signo y pensamiento*, N.º 54. 361-368.

Sibilia, P. (2008). *La intimidación como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.

Sibilia, P. (2012). *¿Redes o paredes? La escuela en tiempos de dispersión*. Tinta Fresca.

Stearn, G. y otros (1973). *McLuhan. Caliente & frío*. Sudamericana.

EJE 3: ARTES, CIENCIAS Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.4: FUSIONES INTERMEDIALES: ALIANZAS Y DESENCUENTROS

Del cine de los orígenes al teatro en virtualidad: un puente posible

Pablo Ceccarelli (Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN: Este trabajo aborda algunos avances del proyecto de investigación perteneciente a la Beca Doctoral UNLP 2022, cuyo objetivo es estudiar la intervención del dispositivo audiovisual en un corpus de producciones del grupo Galpón Momo Teatro, de La Plata, entre 2018 y 2021. Este artículo se concentrará en problematizar algunas conceptualizaciones presentes en el estudio interdisciplinar del teatro y el audiovisual.

Para esto, se procederá a analizar comparativamente la construcción espacio-temporal de films producidos en el *cine de los orígenes* (Dall'Asta, 1998), ubicado entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, y la de una serie de producciones escénicas elaboradas por Galpón Momo Teatro en el marco de la virtualidad y las redes sociales durante la pandemia, en 2020.

De esta forma, se delinearán posibles vinculaciones entre estas dos etapas históricas con el fin de establecer algunas continuidades de la denominada *cinematografía-atracción* (Gaudreault, 2007) a lo largo de la historia, hasta llegar al contexto contemporáneo.

Palabras clave: Cine; Teatro; Pandemia; Virtualidad; Atracción.

Introducción

En el presente trabajo se abordarán algunos avances de mi proyecto de tesis perteneciente a la beca doctoral UNLP, titulado *Operaciones del audiovisual en el teatro. Estudio de experiencia convivial, tecnovivial y liminal en un corpus de producciones del grupo Galpón Momo Teatro de La Plata (2018-2021)* (Ceccarelli, 2022), como también algunos ejes trabajados dentro de la Cátedra de Historia del Cine 1 (FDA-UNLP), materia donde participé como adscripto entre 2019 y 2022.

El proyecto de investigación tiene como objetivo indagar sobre la intervención del dispositivo audiovisual en un corpus de producciones teatrales de Galpón Momo Teatro, grupo de investigación y producción de La Plata. El período 2018-2021 coincide con mi participación, desde la disciplina audiovisual, en el registro, asistencia de producción, difusión o exhibición de actividades del grupo, tanto en la etapa prepandémica, de 2018 a 2019, como en la pandémica, de 2020 a 2021. Debido a esto, el estudio se sostiene en gran parte bajo la modalidad de la *investigación-acción* (Ynoub, 2015), donde el momento reflexivo-evaluativo se integra con el de la intervención y “los actores forman parte tanto del objeto como del sujeto de investigación” (p. 129).

La finalidad de este artículo es detectar posibles vinculaciones entre producciones escénicas en virtualidad, durante la pandemia, y films del *cine de los orígenes* (Dall’Asta, 1998), ubicado entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. De esta forma, se pretenderá establecer algunas continuidades de la *cinematografía-atracción* (Gaudreault, 2007) a lo largo de la historia, hasta llegar al contexto contemporáneo.

DE LA PANDEMIA AL CINE DE LOS ORÍGENES

Durante la pandemia hubo una gran proliferación de actividades teatrales adaptadas al contexto de virtualidad, cada una con características particulares, pero en esta ocasión me

concentraré en el caso de *Trasnoche*. Este *ciclo de escenas nocturnas*, producido por Galpón Momo Teatro, está conformado por una serie de unipersonales breves transmitidos a la medianoche por vivo de Instagram a través de los celulares de los propios actores y actrices en sus espacios domésticos. Al usar esta opción dentro de la plataforma, el ratio de aspecto es 9:16 (vertical) favorece el retrato del cuerpo completo y también los recortes del mismo, a partir de los límites del encuadre y de la posición del actor o actriz frente a la cámara. Otra particularidad es que, al momento de la transmisión, el público podía interactuar en el chat, insertando comentarios tanto en el desarrollo de la escena como al final, durante el saludo, y leer los comentarios finales de sus protagonistas. Inicialmente, estas escenas iban a estar disponibles durante 24 horas en las historias de Instagram, para sostener el carácter efímero de lo escénico, pero finalmente se decidió que se incluyeran de manera fija dentro del mosaico del *feed* para poder verse luego en diferido.

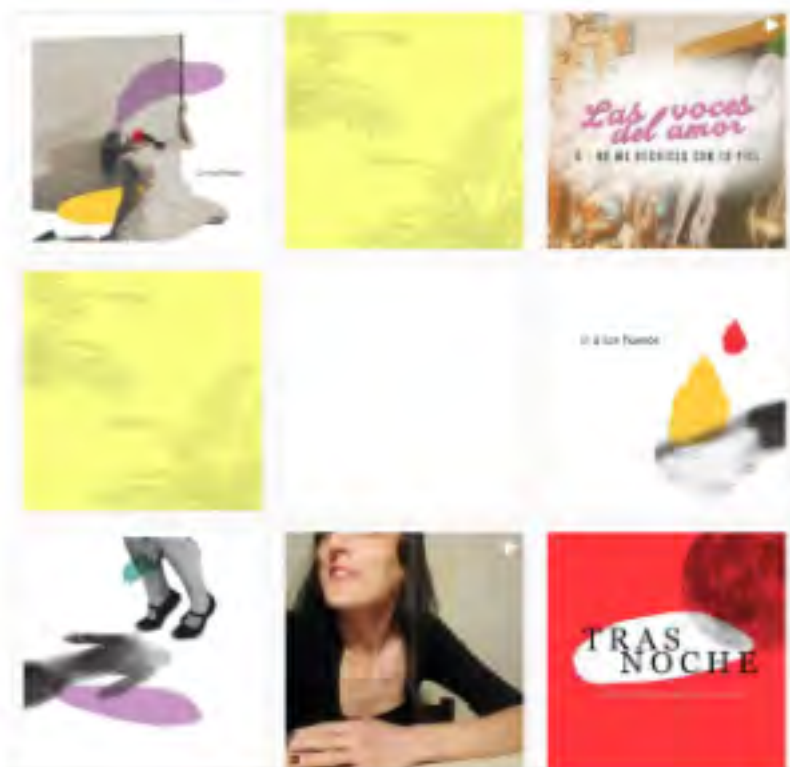


Imagen 1 – *Feed* del perfil de Instagram de Galpón Momo Teatro

A continuación, daremos un salto en el tiempo desde la época contemporánea del siglo XXI al período ubicado entre 1894 (aunque podríamos extenderlo más atrás) y el año 1908, etapa que André Gaudreault (2007) denomina como *sistema mostrativo de atracciones*. En primer lugar, siempre es importante aclarar que cuando se afirma que el cine nace el 28 de diciembre de 1895 con los hermanos Lumière, lo que se está comentando, en realidad, es que en esta fecha se produce la primera proyección del cinematógrafo a un público colectivo con entrada paga. Es decir, más que la invención de un artefacto, lo que se produce allí es la invención de un dispositivo y, sobre todo, de un público (que aquí en Argentina llegaría al año siguiente, en 1896, en el Teatro Odeón). No obstante, previamente, en Estados Unidos, Edison comercializó al público, en 1894, el kinetoscopio. A diferencia de lo que sucedería después, aquí lo que vemos es un espectador individual que, colocando una moneda, podía visualizar una serie de piezas breves con acciones llamativas, ya sea un hombre exponiendo sus músculos, una danza, un estornudo o el beso entre dos personas. De esta forma, el espectador o usuario actual de redes sociales como Instagram o TikTok (podemos extenderlo también a YouTube o Vimeo) tiene más que ver con el kinetoscopio que con el cinematógrafo.



Imagen 2 – El kinetoscopio de Edison

A la hora de analizar formalmente estas piezas audiovisuales, me interesa concentrarme en lo que Monica Dall’Asta (1997) desarrolla en torno a *la articulación espacio-temporal del cine de los orígenes*. Frente a miradas que analizan valorativamente las producciones de esta época como parte de un *estadio imperfecto* bajo la idea de *carencia* o de *vacancia*, la autora, retomando a su vez las lecturas de otros autores, se posiciona desde una postura que asume que el lenguaje de este cine de los orígenes posee una profunda coherencia estética, que tiene como principios constitutivos la *no-continuidad del montaje*, que se opone a la transparencia del cine clásico, y la *autarquía del encuadre*, un concepto clave que define como la “soberanía del encuadre respecto a lo profílmico, es decir, la condición por la cual lo profílmico está obligado a adaptarse al encuadre como a un rígido marco” (Dall’Asta, p. 289).

Aquí debemos ubicarnos epocalmente y pensar cómo la invención del cinematógrafo convive con la existencia previa de otras disciplinas, de las cuales toma algunas de sus

características: el marco de la pintura, el escenario del teatro (a la italiana), el encuadre de la fotografía (tanto el retrato en estudio como la captura de locaciones exteriores) o incluso la viñeta de la historieta gráfica, que surge casi de manera simultánea a este invento y donde incluso muchas tiras se desarrollan en un solo encuadre.

De esta forma, la autora menciona que estos dos principios rectores del cine de los orígenes se sostienen a partir de determinados elementos: la *unipuntualidad*, que se atiene a un único punto de vista y a una única toma, donde la acción se ve forzada a encajar dentro de los límites del cuadro y es el caso límite de esta autarquía, y también la *pluripuntualidad*, con varios encuadres, pero donde cada uno sigue siendo autónomo tanto entre sí como respecto a lo profílmico. Un ejemplo de esto son las películas de persecución, en las que se presenta una articulación no-continua donde se espera que los personajes finalicen su acción y salgan de campo para iniciar el siguiente. Luego tenemos la organización del espacio en forma de *tableau*, donde el mismo está dominado por una fuerza centrípeta que atrae la acción hacia el centro del cuadro y los elementos escenográficos la enmarcan. Esta fuerza centrípeta, a su vez, es equivalente a la fuerza centrífuga que expulsa al espectador del espacio fílmico en una situación periférica. De esta forma, contrariamente a la idea de sumergimiento del cine narrativo posterior, aquí tenemos un espectador descentrado, distanciado. La autora comenta que hay una serie de procedimientos que a menudo asumen una función sustitutiva o complementaria respecto al montaje: la primera es la *composición en profundidad*, un procedimiento de tipo coreográfico que explota el movimiento de las figuras dentro del cuadro para movilizar la mirada de manera alternativa no solo al montaje, sino también al movimiento de cámara, y que permite obtener diferentes encuadres de composición y naturaleza. Derivado de este, otro recurso que se utiliza es el *cuadro dentro de cuadro*, donde una porción del encuadre es aislada del resto de la imagen para denotar la naturaleza onírica o mental de la imagen presentada en el recuadro. A su vez, a falta del montaje alterno para construir la simultaneidad de dos acciones, los realizadores utilizan lo que la autora define como *montaje reiterativo de la acción*, donde esta se repite dos veces

desde distintos puntos de vista, como sucede en el rescate en *Vida de un bombero americano* (*Life of an American Fireman*, Edwin S. Porter, George S. Fleming, 1903) o el aterrizaje de la nave en *Viaje a la luna* (*Le Voyage dans la Lune*, Georges Méliès, 1902).

Por otra parte, el *primer plano* y la *subjativa* se emplean de manera no narrativa, en comparación con el cine posterior, ya que el primero de estos dos funciona con un carácter hermético y aislado de otras imágenes, separado del contexto espacio-temporal y muchas veces utilizado al principio o al final como plano de presentación de los personajes. Por otra parte, la *subjativa* es utilizada para amplificar de manera espectacular un elemento y generalmente se emplea a partir de la visión a través de un artefacto como una lupa, un largavistas o la cerradura de una puerta. Finalmente, la *mirada a cámara* es un factor fundamental porque es la que interpela directamente al público evidenciando su presencia, desarmando así cualquier proceso de continuidad narrativa y de universo diegético donde existe un espectador privilegiado en el relato.

Las conexiones entre estos films y las producciones de *Trasnoche* se pueden establecer a partir de una serie de factores: la primera, la presencia de algunos recursos que menciona Dall'Asta, como la unipuntualidad, la composición en profundidad, el primer plano y la mirada a cámara, todo esto producto de las condiciones de registro y transmisión desde el celular por vivo de Instagram. En segundo lugar, la proyección de la acción hacia un espectador del otro lado de la pantalla, cuya presencia queda en evidencia. Para esto, más allá de tratarse de un film pluripuntual, podemos tomar como ejemplo el film inglés *The Big Swallow* (James Williamson, 1901). En este cortometraje, un personaje aparentemente irritado se acerca en forma paulatina hacia la cámara hasta, literalmente, comerse al camarógrafo y regresar hacia el fondo masticándolo.



Imagen 3 – Fotogramas de *The Big Swallow* (James Williamson, 1901)

Similar a esta película, en las escenas de *Trasnoche* el movimiento coreográfico en profundidad dentro del espacio profílmico doméstico logra conformar diversos tipos de encuadres. De todos estos, el primer plano aparece como una figura destacada ya que es la que busca producir, junto con la mirada a cámara, un impacto en forma de choque, de *proyectil* (Benjamin, p. 51), hacia un espectador/usuario que, debido al aislamiento pandémico, no participa, como afirma la filosofía del teatro, dentro de una zona de experiencia no *convivial*, sino *tecnovivial*.

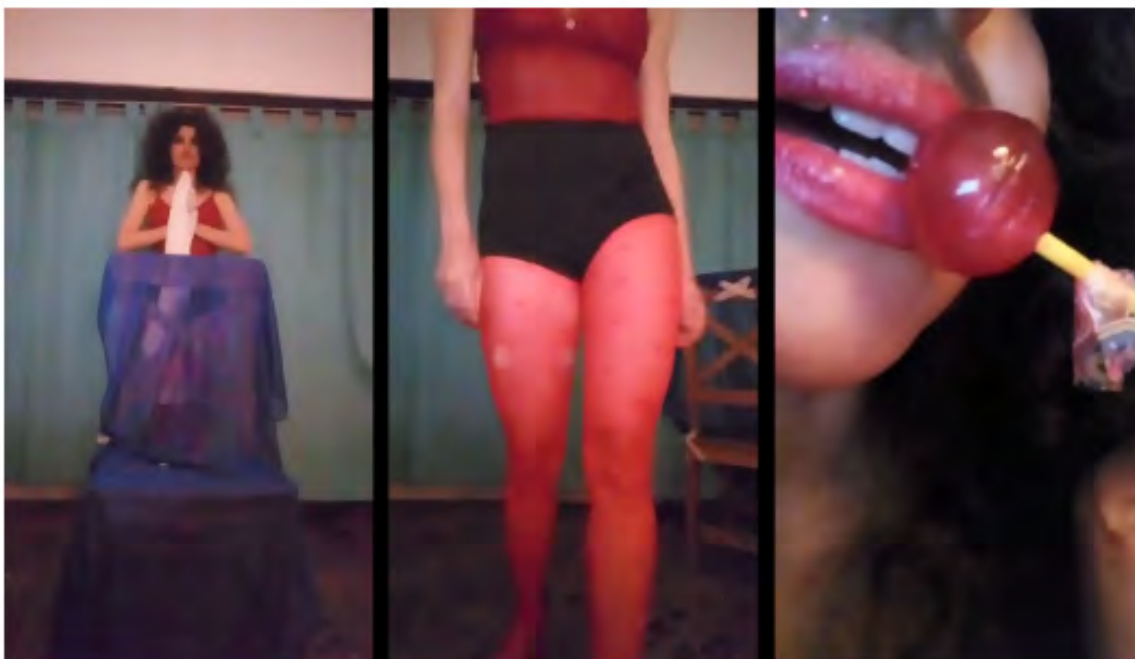


Imagen 4 – Fotogramas de *Trasnoche #2*

Por otra parte, los films unipuntuales del período que analiza Dall’Asta se vinculan con las escenas de *Trasnoche*, ya que ambos adquieren la forma de *punctum temporis*:

una condensación del tiempo, clausurada en el espacio de la toma, que solo manifestará su cualidad de segmentum temporis cuando lo haga, a su vez, la pluripuntualidad, implicadora —en mayor o menor medida— de dos operaciones fílmicas básicas: el rodaje y el montaje (Gaudreault en Company Ramón, p. 89).

Esta mención es importante, ya que en estas producciones pandémicas de Galpón Momo Teatro no se involucran las nociones de rodaje y de montaje vinculadas al *decoupage cinematográfico*, sino que el dispositivo funciona como una *interfaz* que establece, como un puente, el encuentro entre actor/actriz y espectador.

LA CINEMATOGRAFÍA-ATRACCIÓN

Me gustaría aquí detenerme en la denominación que propone Gaudreault (2007) para describir a los films producidos en estos primeros años del surgimiento del kinetoscopio y el cinematógrafo: *cinematografía-atracción*. El autor comenta que catalogar esta etapa bajo nombres como *cine de los inicios*, *cine de los orígenes* o, en el peor de los casos, *cine primitivo* conlleva una concepción histórica evolucionista, idealista y teleológica. No solo porque, como también argumentaba Monica Dall’Asta, concibe a su objeto de estudio bajo la idea de la carencia, sino también porque la caracteriza como un período previo que explica lo que va a ocurrir posteriormente, además de que los *inicios del cine* son muy diferentes según cada país donde aparece por primera vez el cinematógrafo. A su vez, el autor pone en tensión el uso del mismo término *cine* en esta etapa, ya que comenta que estas no serían prácticas iniciales, sino nuevas prácticas de disciplinas anteriores. De esta forma, comenta que los Lumière llamaban a sus películas *vistas*, por lo que más que cine estas se tratarían de *fotografías animadas*. Similar sería el caso de Méliès, que no solo introduciría el teatro en el cine, sino también el cinematógrafo en el teatro. Entonces más que un pionero del cine, podría ser una nueva representación del teatro de trucos. Incluso podríamos mencionar el caso de las *actualidades*. ¿Serían formas pioneras del cine (documental)? ¿O noticias animadas, nuevas representaciones de la prensa gráfica? De manera adicional, este autor afirma que en esta etapa no existe *el cine*, sino diversas formas de proyección previas a su institucionalización.

Es por eso que Gaudreault, en vez de *cine de atracciones*, opta por el término *cinematografía-atracción*. Este ya había sido utilizado en 1925 por G. Michel Coissac, incorporando el mismo término que aborda Eisenstein en sus teorías del teatro y del montaje, porque básicamente ambos tienen un mismo origen: la cultura de espectáculos populares en el cambio de siglo y la ley de vida de la actividad diaria de la nueva ciudad industrial cosmopolita. De allí que la atracción se puede definir como “un elemento cautivador y sensacional del programa” (Giraud en Gaudreault, p. 23), un “momento de puro ‘exhibicionismo’ caracterizado por la evidencia implícita de la presencia del

espectador” (Gunning en Gaudreault, p. 23) y que existe solo con el objetivo de hacer alarde de su visibilidad.

Conclusiones

A modo de conclusión, se puede afirmar que la denominada *cinematografía-atracción* no solo no desaparece con el surgimiento del modo de representación institucional cinematográfico, conviviendo dentro de las estructuras narrativas del cine ficcional, sino que sigue prevaleciendo en diversas manifestaciones cinematográficas y audiovisuales donde prevalece el exhibicionismo: el musical, la publicidad, los recitales musicales, el videoclip, hasta llegar a nuestra época con las producciones de redes sociales como los videos de YouTube, las historias de Instagram o los clips de TikTok.

De esta manera, podemos reforzar y apoyar aún más la idea de que este período analizado está lejos de ser un estadio imperfecto o primitivo, sino que es una etapa clave de toda una línea histórica que convive en paralelo con la narrativa de largometraje. Por ende, lo que revelan estos casos de producciones escénicas mediatizadas son los rastros históricos de un puente posible, un eco entre dos etapas con transformaciones tecnológicas, estéticas y perceptivas.

Referencias bibliográficas

Benjamin, W. (1936). La obra de arte en la época de su reproducción técnica. *Discursos Interrumpidos I*. Taurus. 16-57.

Ceccarelli, P. (septiembre de 2022). *Operaciones del audiovisual en el teatro. Estudio de experiencias convivial, tecnovivial y liminal en un corpus de producciones del grupo Galpón Momo Teatro de La Plata (2018-2021)*. [Objeto de conferencia]. 10° Jornadas de

Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP), Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. <https://www4.fba.unlp.edu.ar/jidap2022/wp-content/uploads/sites/4/2022/11/5.-CECCARELLI.pdf>

Company Ramón, J. M. (1989). La mirada del tiempo. (Modos de ver en el cine primitivo). *Archivos de la filmoteca*, 2, 88-93.

Dall'Asta, M. (1998). La articulación espacio-temporal del cine de los orígenes. Talens, G. y Zunzunegui, S. (eds.). *Historia general del cine. Volumen I. Orígenes del cine*. Cátedra Signo e Imagen. 287-302.

Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.

Dubatti, J. (2020). Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. *Rebento*, 12, 8-32.

Dubatti, J. (2021). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía). *Avances*, 30, 313-333.

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515>

Gaudreault, A. (2007). Del cine primitivo a la cinematografía-atracción. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 28, 10-28.

Ynoub, R. (2015). *Cuestión de método. Aportes para una metodología crítica*. Cengage Learning.

EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.4: FUSIONES INTERMEDIALES: ALIANZAS Y DESENCUENTROS

Prácticas artísticas intermediales en territorio. Experiencias democratizadoras del conocimiento en torno a la producción artística y a la enseñanza de las artes

Silvana Gabriela Calzia (Instituto Superior de Formación Docente Carolina Tobar García)

Jesica Fabiana Heit (Instituto Superior de Formación Docente Carolina Tobar García)

Gimena Marisol Huck (Instituto Superior de Formación Docente Carolina Tobar García)

Leticia Ríos (Instituto Superior de Formación Docente Carolina Tobar García)

RESUMEN: En tiempos en los cuales se hace necesario pensar las hibridaciones en el quehacer artístico y en los procesos de enseñanza-aprendizaje en torno a las artes visuales, surge la necesidad de pensar en proyectos transdisciplinarios donde lo tradicional y lo contemporáneo coexistan, generando encuentros e intercambios colaborativos de trascendencia institucional hacia la comunidad.

El profesorado de Artes Visuales lleva ya muchos años inserto en la oferta académica de la provincia, siendo referente de la enseñanza en Artes Visuales en la región. En este contexto, se desarrolla periódicamente, en el mes de septiembre, el Mes de las Artes. Para el ciclo 2023 se propone “40 Años de Democracia”, una propuesta para estudiantes y docentes que busca la vinculación y el intercambio entre el profesorado y el nivel secundario de las

escuelas asociadas. En el recorrido por el establecimiento, los asistentes se encuentran con espacios intervenidos por estudiantes del Profesorado de Artes Visuales, con el fin de dialogar con diferentes manifestaciones artísticas generando debates relacionados con las temáticas abordadas.

Asimismo, el propósito es mayor al buscar vincular a todos los participantes con una mirada externa de lo que es la enseñanza del arte, el arte en acción, invitando a referentes culturales externos a la institución a ampliar e interpelar diversos puntos de vista donde surgen alianzas y rupturas. Aquí, los estudiantes vuelven a ser protagonistas, realizando una exposición de los trabajos llevados a cabo en los diferentes espacios curriculares en torno a la temática de cada ciclo.

Palabras clave: Democracia; Arte en territorio; Vinculación institucional; Transdisciplinariedad; Hibridación.

Introducción

Este trabajo surge a partir de la reflexión acerca del eje Artes, democracia y derechos humanos, y posibilita repensar las prácticas artísticas intermediales en territorio llevadas a cabo en el marco de la Semana de las Artes en el Instituto Superior de Formación Docente Carolina Tobar García, de la ciudad de Concepción del Uruguay, Entre Ríos.

A nivel institucional, la Semana de las Artes tiene una historia que data de muchos años, la cual se ha ido transformando tanto en sus temáticas como en sus modos de manifestación, en relación con el saber artístico y con la práctica docente en artes, a través de interacciones con la comunidad y con las instituciones asociadas al instituto.

En un contexto y en una época de cambios vertiginosos, donde la inmediatez en la búsqueda y en el hallazgo de datos posibilita el acceso a diferentes fuentes de información de manera ilimitada, como docentes debemos pensar los medios de adquisición del conocimiento y sus modos de apropiación. Tal como sostiene Pruzzo, “El siglo XXI se nos presenta enmarcado en un paisaje de fascinación tecnológica...” (Pruzzo, 2010, p. 100), nos vemos en la obligación de repensar el lugar que nos toca hoy vivir como docentes formadores, mediadores, si no es acaso el de dar presencia a tanta virtualidad.

Es en esta línea que se enmarca desde hace dos años la Semana de las Artes en la institución, en donde las experiencias previas han sido variadas y han tenido, favorablemente, una evolución respecto a la participación y al compromiso por parte de los distintos actores institucionales. Es clave hacer hincapié en que, en ediciones previas, se llevaron a cabo espacios de cine-debate, charlas y exposiciones en donde la participación del alumnado no fue de gran concurrencia.

En este sentido, la clave del cambio generado a través del tiempo y de un proceso de análisis y elaboración de propuestas es la participación activa y cooperativa por parte de estudiantes del Profesorado de Artes Visuales y docentes, ya que la experiencia de construcción de espacios, además de ser compartida, propone nuevos cruces y vivencias de los diferentes actores que intervienen.

Como punto de partida, este intercambio de territorios posibilita transitar espacios de taller, exposición, circulación de la palabra y propone, además, nuevos espacios museísticos, encuentros e intercambios. Como señala Carlos Skliar:

Yo creo que tanto las escuelas como ahora entiendo que también los museos, son lugares que cuidan el pasado o la memoria del pasado en el presente y que, por lo tanto, crean la condición maravillosa de estar atentos al mundo, porque para cuidar al mundo hay que estar atentos a él (Skliar, 2022, p. 24).

Problematizar y construir experiencias en torno a los cuarenta años del retorno a la democracia interpela a pensar el presente desde un pasado reciente, que debemos sostener y recordar.



Imagen 1 – Flyer de difusión

Vinculación en territorio

Situarse en territorio implica poner el cuerpo, una forma de habitar los espacios y transitarlos. En la formación docente inicial propuesta por el profesorado se invita a los estudiantes a transitar por diferentes territorios dentro del campo de la práctica y desde los campos disciplinares, quedando muchas veces diluidas estas últimas intervenciones territoriales por no tener un marco institucional.

Por esto, hace algunos años se organiza la Semana de las Artes, para institucionalizar desde el campo disciplinar estas *prácticas educativas en territorio*, marcando una gran diferencia con las propuestas de práctica docente desde este espacio disciplinar y curricular.

En este marco, durante la última quincena del mes de septiembre, los sextos años de las escuelas asociadas que se encuentran dentro del Proyecto de Vinculación de Prácticas Educativas asisten a los talleres y muestras de arte al ISFD.

Como principales aspectos se puede destacar que:

- Los cursos que corresponden al sexto año del Nivel Secundario son para quienes asisten a los talleres y no cursan la asignatura Artes Visuales a partir de cuarto año, de acuerdo a los lineamientos que propone el diseño curricular provincial.
- Al asistir al instituto y realizar las propuestas de los talleres no solo dejan su territorio habitual para descubrir otros, sino también para formar parte activa de las propuestas.
- Los estudiantes del profesorado realizan intervenciones pedagógicas acompañados por los profesores y sus compañeros como anfitriones, fuera de la instancia evaluativa que plantea la instancia de práctica docente, teniendo en cuenta que

Una experiencia pedagógica es, ante todo, un encuentro con algo otro, con algún otro, entre varios otros. Tal vez sea mejor afirmar que lo que caracteriza a toda experiencia pedagógica es, precisamente, la experiencia, a la vez compartida y singular, del encuentro entre otros... para ser sujeto de la experiencia hay que correr el riesgo de perder lo que creemos conocer, y esto no es otra cosa que cruzar de la calle de las certezas, las definiciones y las categorizaciones hacia la calle de las incertidumbres (Castiblanco, 2017, p. 2).

Con el compromiso de pensar propuestas democráticas, y con compromiso social desde su experiencia y la de sus pares, se sostiene esta serie de actividades donde docentes y estudiantes colaboran mutuamente en la construcción de un aprendizaje que es colaborativo, activo, recíproco.

Prácticas pedagógicas transdisciplinarias

Pensar la formación docente en artes implica comprender que las diversas experiencias que los estudiantes puedan transitar deben ser significativas, para sostener una futura práctica docente en el área, con una mirada democratizadora, que interpele a los sujetos para mirar más allá de lo aparente, para comprender desde lo contemporáneo la inmensidad de posibilidades que las artes nos presentan.

En este sentido, las prácticas pedagógicas transdisciplinarias nos permiten hacer vinculaciones entre las prácticas artísticas tradicionales y contemporáneas. Los talleres se presentan como espacios participativos y colaborativos en los que la práctica pedagógica en las artes es posibilitadora de relaciones entre territorios, comunidad e instituciones asociadas.

La memoria es un eje de reflexión que nos permite imprimir una resonancia tanto en los estudiantes de la formación docente como en los estudiantes de las escuelas secundarias, quienes, en su gran mayoría, son nacidos en tiempos de democracia. Entendemos que este

punto es crucial para hacer un abordaje de la temática desde la pedagogía y las artes, donde el ejercicio de la mirada y los cruces entre pasado, presente y futuro son espacios de reflexión, producción y sensibilización.

Los encuentros de taller invitan, desde la práctica pedagógica, a realizar diferentes dispositivos estéticos y a transitar diversas experiencias artísticas que, por un lado, implican el intercambio de territorios tanto por parte de los estudiantes de la formación que realizan sus prácticas docentes en estas instituciones, como de los estudiantes de las escuelas secundarias provenientes de diferentes sectores, invitándolos, no solo a salir de un espacio conocido, sino a generar nuevas relaciones con el entorno. El territorio se presenta aquí como un espacio de descubrimientos e intercambios y relaciones, donde estudiantes de escuelas con diferentes características y territorios coexisten en los diferentes talleres.

Desde la óptica de la hibridación de lenguajes se organizaron los talleres de manera que todos puedan acceder a las diferentes propuestas, nutriéndose de los aprendizajes propios de cada espacio, pero valiéndose de los diferentes procesos de creación propios de la escultura, la pintura, el grabado y la cerámica, a partir de propuestas que propongan nuevos abordajes de la obra de arte y entrecruzamientos disciplinares.



Imagen 2 – Talleres de acuarelas, conversatorios



Imagen 3 – Taller de grabado experimental



Imagen 4 – Talleres de cianotipia y escultura



Imagen 5 – Talleres de cerámica; corporeidad y obra de arte

ESPACIOS INSTITUCIONALES COMO SALAS MUSEÍSTICAS

En el marco de la Semana de las Artes 2023, estudiantes del instituto produjeron, pensaron, diseñaron, diagramaron y llevaron a cabo una serie de muestras artísticas dentro de las instalaciones del lugar.

Las mismas se componían de distintos trabajos realizados bajo la temática “40 años de Democracia” con diferentes procedimientos: una instalación inmersiva, una muestra de fotografías en blanco y negro, bordadas e intervenidas a través del arte textil, y una muestra de pinturas.

Esta experiencia fue sumamente enriquecedora desde dos aspectos fundamentales. Por un lado, los/las estudiantes tuvieron un rol protagónico como creadores de las obras artísticas a exponer y como curadores de sus propias muestras. Resulta interesante pensar la figura del curador como un engranaje central dentro de esta propuesta artística pedagógica, teniendo una intervención directa sobre la producción y sus narrativas, generando, a partir del trabajo de curaduría, un discurso y conocimiento particular sobre el arte.

Por otro lado, esta experiencia logra movilizar y visibilizar una audiencia escolar proveniente de las escuelas secundarias asociadas. Teniendo en cuenta que no todos los estudiantes de tales escuelas conocen o tienen la oportunidad de visitar un museo o una sala de arte, esta actividad promueve y fomenta la experiencia estética de una sala museística. Además, comprendemos la dimensión social y política de la función pedagógica mediante este tipo de prácticas en relación con el arte y con la educación, como configuradoras de una identidad propia y colectiva.



Imagen 6 – Exposición “Puntadas reminiscentes”; fotografía intervenida

ENCUENTROS E INTERCAMBIOS

El arte crea identidad, comunica y genera vínculos. En la educación, el arte no solo se dispone como objeto de reflexiones que hoy resultan imprescindibles, sino que también nos interpelan para construir un espacio de diálogo en torno a intereses en común.

En este sentido, se propusieron encuentros entre referentes culturales externos a la institución y estudiantes, posibilitando espacios de diálogo e intercambio que enriquecieron su trayectoria formativa, permitiendo a su vez establecer vinculaciones entre las prácticas pedagógicas y las artísticas.

En esta oportunidad, los invitados Paula Peltrin, Eduardo del Valle y Laura Zelaya —profesores artistas que poseen diferentes trayectorias artísticas y formativas— dialogaron no solo sobre su quehacer artístico fuera de la estructura curricular, sino también desde lo transdisciplinar, sobre sus experiencias en torno a la educación formal y no formal.

“Prácticas docentes y producción artística: diálogos, intercambios y desafíos” fue

denominado el primer encuentro, a cargo de Paula Peltrin, quien invita a reflexionar sobre el rol del docente de artes como productor de cultura a partir del planteamiento de interrogantes como: ¿cuál es el propósito de estudiar docencia y artes en este tiempo? y ¿qué diálogo e interrelación puede originarse entre las prácticas docentes y la producción artística?

La vinculación constante entre las experiencias artísticas y pedagógicas se posiciona con un vasto sentido crítico y político, permitiendo reflexionar sobre las prácticas del profesor artista en forma conjunta y no aislada. Tal como sostiene Paula Peltrin (2023, p. 2),

Nuestras prácticas docentes deben estar orientadas a promover el desenfado creativo para que los estudiantes asuman una actitud activa para la construcción de conocimientos, la elaboración de argumentos y la producción artística. Buscamos afirmar identidades, para construir mundos personales entendiéndolo desde la construcción colectiva.

En este sentido el quehacer docente se torna un espacio de aprendizaje de la propia práctica artística y, además, posibilita transformar el momento de enseñanza en una experiencia artística en sí misma.

El segundo encuentro, denominado “La búsqueda de la expresión”, fue facilitado por Eduardo del Valle, el único de los tres invitados que es egresado de esta institución. Eduardo narró su experiencia de vinculación en territorio entre la práctica artística que transita desde su formación y cómo se relaciona con su tarea docente.

Laura Zelaya, en cambio, en su encuentro llamado “El arte como necesidad”, invitó a conversar sobre los procesos creativos, haciendo énfasis en los procedimientos que posibilitan el pensar y el hacer en el arte contemporáneo. El acercamiento a experiencias estéticas acompaña y despliega la confirmación de subjetividades sensibles, creativas y solidarias, subjetividades que promueven nuevas formas de convivencia.

En el arte, o mejor dicho en las prácticas artísticas, no solo se producen obras, sino también encuentros colaborativos o transdisciplinarios que construyen formas de relacionarnos y lugares comunes donde encontrarnos. En este sentido, Laura se refirió a su experiencia más reciente como participante de una residencia artística en el exterior, invitando a que los/las estudiantes se animen a participar de este tipo de experiencias tan enriquecedoras.

PARA FINALIZAR LA REVUELTA

A modo de conclusión y cierre, de lo vivenciado por parte de los/las estudiantes del Profesorado de Artes Visuales, en la Semana de las Artes 2023, se los invitó a realizar una producción plástica formato postal para luego crear de manera conjunta una instalación colectiva.

¿Por qué una instalación? En primer lugar, por su carácter colaborativo. Si bien sabemos que la instalación es un tipo de obra de arte contemporáneo que no necesariamente implica el trabajo colaborativo del artista con otros/as, en este caso, se presenta como una instancia más de aprendizaje, donde los y las estudiantes pueden participar con su postal de una obra cooperativa, construida por todos/as en la cual cada producción es igual de importante para constituir el dispositivo estético.

Por otro lado, este tipo de manifestación implica una relación significativa con el espacio en el que se encuentra, desde la experimentación, desde las experiencias y desde la percepción, promoviendo un diálogo diferente con el espectador, haciéndolo partícipe, ya que este puede atravesar cada postal, tocarla, girarla, para comprender de manera integral cada obra postal en particular.

El momento de producción implicó dos instancias, por un lado, la creación personal, individual. Cada uno/a debía recuperar algún aspecto vivenciado, experimentado, sentido, durante la semana. Podían inspirarse en las charlas, las conferencias, los talleres de los que

formaron parte, como guías y orientadores; también tenían el desafío de incorporar el tema transversal de la propuesta: “40 años de Democracia”. Para tal fin podían utilizar los materiales y las técnicas que eligieron de acuerdo con sus estilos y gustos. Dibujos, *collages*, técnicas mixtas, tintas y acuarelas fueron las protagonistas.

En un segundo momento, una vez finalizada la producción, cada participante debía colocar su postal, en una instalación que se encontraba ubicada en uno de los patios internos del Instituto. Esta instalación escultórica se componía de tanzas suspendidas del techo y ancladas en el suelo con esculturas de bustos de entes desconocidos, realizadas en cemento, por antiguos alumnos de la institución. Estas figuras humanas anónimas nos llevan a pensar en la analogía que podemos establecer entre ellas y las caras desconocidas que vemos cada 24 de marzo, en carteles, afiches callejeros, en esa persona ausente, que no conocemos, pero que buscamos y esperamos.

Celebramos este momento porque creemos en el aprendizaje cooperativo, porque es genuino y enriquecedor entendiendo que es con otros/as, junto a otros/as y de otros/as que el aprendizaje se construye.

ALCANCES, APRENDIZAJES Y DESAFÍOS

En el transcurso de las diferentes propuestas han visitado la institución distintos representantes de otros establecimientos tanto educativos como culturales, lo que promovió un fortalecimiento de los vínculos establecidos con ellos. Tan es así que a partir de una de las visitas surge la propuesta, desde las autoridades del Museo de la Ciudad, de exponer la muestra “Puntadas reminiscentes” en las salas de esta institución museal.

Como propuesta superadora en esta exposición se presentó una nueva instancia de curaduría en la que se propuso la ampliación de la muestra con nuevas obras retomando la

temática “40 años de Democracia” en la que participan, con sus trabajos, docentes y demás actores de ambas instituciones que se sintieron interpelados por llevar un mensaje acerca de la importancia de la temática abordada, donde el trabajo en equipo se erige como enriquecedor y pone en acción diferentes enfoques epistemológicos.

A partir de este trabajo se plantean nuevos desafíos para la posteridad, como proyectar la articulación de la Semana de las Artes con los estudiantes de tercero y cuarto año del Profesorado de Educación Inicial y del Profesorado de Educación Especial, carreras que también se dictan en el Instituto.

Referencias bibliográficas

Castiblanco, R. I. (2017). ¿Quién es el otro? [un secreto] / Who's the Other? [a secret]. *Saberes y prácticas. Revista de Filosofía y Educación*, 2, 1-10.

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/saberesypracticas/article/view/975>

Peltrin, P. (2023). *Prácticas docentes y producción artística: Diálogos, intercambios y desafíos*. Conferencia dada en el marco de Semana de las Artes, Instituto Superior de Formación Docente “Dra. Carolina Tobar García”. Septiembre.

Pruzzo, V. (2010). Las prácticas: una concepción epistemológica, ética, política y didáctica de la formación docente. *Praxis Educativa*, XIV (14), marzo-febrero, 100-110.

Skliar, C. (2022). *Los museos, el mundo*. Unatinta.

EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.4: FUSIONES INTERMEDIALES: ALIANZAS Y DESENCUENTROS

Copi entre el umbral y el espejo

Alejandra Rondón (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Ante el aniversario de los cuarenta años de recuperación democrática, el ejercicio de la memoria adquiere una importancia vital, en particular para recuperar y configurar ciertos territorios que visibilizan disidencias y prácticas artísticas vinculadas con la corporalidad y la intermedialidad. Entre lxs artistas que experimentaron la desterritorialización a causa de políticas excluyentes, la figura de Raúl Natalio Roque Damonte Botana, conocido como Copi, recrea un ejercicio ficcional que, en palabras de Laura Vázquez (2017), “juega, corrompe y resignifica los mitos que giran alrededor de la patria, la identidad y la cultura rioplatense”. En sus ficciones se produce una mixtura constante entre el dibujo humorístico y la dramaturgia, que pareciera exhibir influencias previas a la aparición de su obra.

La obra de Copi deviene, por un lado, en un diálogo mantenido entre la imagen, el texto y lo performático; por otro, es producto de una época que fue el humus de experiencia de este autorx: los setenta. Dichos puntos de partida parecen ocasionar momentos de inflexión y despegue en su trabajo gráfico y dramático, en el que su figura autoral se manifestaría dentro de una circulación doble, elaborando un tipo de historieta que introduce en su composición aspectos vinculados a la performatividad teatral. Por lo tanto, para este trabajo se abordarán *La mujer sentada* y *Eva Perón*, como ejemplos de su obra dibujada y dramática respectivamente, para trabajarlas contrastiva y comparativamente en pos de analizar sus

operaciones de sentido. De este modo, se planteará cómo aparecen el grotesco y el desdoblamiento autoral en la propuesta temática-estilística copiana.

Palabras clave: Historieta; Dramaturgia; El grotesco; Lo especular; El doble.

Estética Copi

Raúl Natalio Roque Damonte Botana (1939-1987) fue mejor conocido dentro de su labor historietística y dramaturgica como Copi. Podemos decir que su identidad sería producto de un transitar entre diversas geografías, una mezcla de realidad y ficción, a raíz de crecer en Argentina, Uruguay y Francia, es decir, Copi fue un exiliado la mayor parte de su vida, volviendo solamente dos veces a Buenos Aires. Su obra suele ser analizada como extravagante, no obstante, su carácter disruptivo la ubica dentro de un contexto vanguardista, cuyas marcas se trasuntan a partir de la experiencia del exilio y la desterritorialización, que dejaron huellas en sus textos y dibujos. Tanto *La mujer sentada* como *Eva Perón* son obras de Copi que comparten similitudes temáticas y enunciativas (como se analizará posteriormente), a pesar de ser escritas en momentos distintos, durante el exilio de Copi en Francia, lo que influyó en la perspectiva y la crítica social presente en sus tramas. Antes de aventurarnos al análisis propio de estas dos obras, es pertinente aclarar qué entendemos por la experiencia estética copiana. Sin duda, el transitar diversas culturas contribuyó a dar forma a la multiplicidad de roles que Copi desempeñó a lo largo de su carrera. Como lo explica Daniel Link (2017, pp. 128-129), la experiencia estética que construye Copi funciona dentro de una lógica móvil que permite “relacionar singularidades lejanas como si formaran parte de un mismo diseño, sin olvidar que entre una y otra de esas singularidades hay una distancia”. En efecto, las fronteras en la obra de Copi parecen diluirse a raíz de una trama significativa que deviene del encuentro de diversos factores

emergentes en el campo artístico e intelectual de la época y que lo ubican en un cruce entre “la vanguardia artística, el interés de los medios y la política a finales de la década del sesenta” (Vázquez, 2009, p. 131). Por eso, su obra resulta compleja, porque es del orden de lo intempestivo, de lo excéntrico y de lo fugaz. Desacomoda los bordes del lenguaje, ya que no se instala en un terreno exclusivamente teatral, literario o historietístico, de acuerdo a César Aira: “Toda la obra narrativa de Copi es en cierto modo un *umbral* entre dibujo y relato”. Es precisamente en la metáfora del umbral en la que Copi navega entre: la no-asimilación del territorio y la hibridez del lenguaje. De este modo, la operación primera en Copi es colocarse en un “no-lugar”, como lo describe Link, muta en los lenguajes a la vez que les otorga un carácter crítico, constituyendo una estética propia, por momentos grotesca y desacralizada, como veremos en el siguiente apartado.

Condensación y estallido

En su libro sobre Copi, César Aira (2003) sostiene que la evolución artística de Copi, de la historieta al teatro y de este a la narrativa, debe pensarse como un conjunto de *precedencias flotantes*, es decir, su obra se construye en un esquema cambiante, ofreciendo la posibilidad de leerse en múltiples direcciones que descubren capas de sentido a modo de cajas chinas, ya que su obra se instala en diferentes campos con imaginarios incluidos unos dentro de otros. Tanto historieta como teatro son dos medios que proponen relaciones constitutivas específicas desde su producción; siendo la primera aquella donde mejor puede observarse una recirculación de rasgos, además de una conciencia constante del proceso creativo. En el caso de *La mujer sentada*, Copi utiliza ciertos elementos que evidencian una mostración del lenguaje historietístico muy particular: la selección de su estilo de representación se ve a través del trazo minimalista de su dibujo en los personajes, quienes se encuentran resumidos en una postura de perfil, dentro de una viñeta casi inexistente, si no fuera porque la disposición de los personajes crean líneas imaginarias que demarcan una segmentación y establecen bordes implícitos que expanden su puesta en página. Copi

retoma las influencias de maestros como Oski, Landrú o Lino Palacios; su trazo “simple e incluso deliberadamente torpe” recurre a una “síntesis gráfica, la inmovilidad de los personajes y el efecto sorpresa disparado en algunos casos desde lo visual y, en otros, por los diálogos insólitos” (Plante, 2012, pp. 148-149).

Tanto el encuadre como los personajes parecen estar sometidos a un tratamiento narrativo que exhibe un doble juego: la condensación y la expansión. En cuanto a la primera, la retoricación de la historieta se torna sintética en su trazo con una ausencia de color; sin embargo, la página en blanco y la imprecisa delimitación del cuadro hace expandir, casi *estallar* su narración. “A partir de ‘cajas textuales’ simula la narración de una historieta [...] desde un dibujo hermético e inclusive monótono hace de la letra un dibujo y utiliza el tiempo narrativo de la secuencia gráfica para contar una historia en pocas escenas [...]” (Vázquez, 2009, p. 141). Asimismo, los personajes y su disposición en la obra se dan en términos de espejo (influencia de la corriente steimbergeana) en el que los roles aparecen demarcados por oposición, algo que tiene su concordancia con el teatro, como lo explicaremos en breve. En *La mujer sentada* nos encontramos con un personaje que es estable a lo largo de toda la historia de la tira: dibujada con trazos infantiles; la mujer permanece en una silla que parece desprenderse de su cuerpo, como si ambos, la mujer y el mueble, fuesen uno solo. El dibujo permanece inalterable de viñeta a viñeta, casi no hay variaciones gestuales, solo vemos cambiar el texto, que en general se compone de réplicas absurdas entre personajes —hijxs, pollos o patos, ratas, caracoles, entre otrxs— que vienen a visitar a la mujer, con silencios reflexivos que aparecen antes de cada réplica. De escaso cabello (se revela, en una de las tiras, que es calva y recurre al uso de una peluca), la mujer en su aposento adquiere un poder que la hace perturbadora; especialmente cuando debate innumerables cuestiones consigo misma o con otros personajes, algunos sin género o portadores de actitudes que resultan incomprensibles y bufonescas, casi rayando lo grotesco, entre las que se evidencian una relación tumultuosa con un ave sin alas, con hijxs engendradxs con diversos seres (Imagen 1).

Al hacer uso de recursos absurdos, Copi nos introduce en una historieta en la que sus personajes son parte de una *performance*: “las tiras son una puesta en escena [...], rompiendo con el montaje tradicional. Sus dibujos no tienen el efecto de ‘lectura del tiempo’, sino que el relato está *antes* que su despliegue” (Vázquez, 2009, p. 140). Los personajes aparecen desde una teatralidad que Copi deconstruye espacial y temporalmente. Las viñetas cobran un sentido diferente, el tiempo parece ralentizado, muchas veces por la marcación de los silencios, pero el espacio se expande desde el blanco de la página. Los personajes ingresan siempre desde un solo lado, en un proscenio imaginario, para conversar con la mujer en su aposento. Así, la página en blanco se transforma en un escenario en el que los personajes, en posición de perfil y mirándose entre ellos, parecen reforzar el efecto de cuarta pared dentro de una escenificación creada, es decir que los bordes que Copi nos muestra se cruzan entre el teatro y la historieta, un dibujo con actores o una teatralización dibujada, en palabras de Vázquez (2009). A su vez, las diversas conversaciones entre la mujer y sus visitantes incluyen tipos de intercambio incongruentes, disparatados, que rayan la desmesura, algo que comparte con *Eva Perón*. La ironía y el desdoblamiento autoral se evidencian desde dentro y desde fuera de la página, por medio de apariciones de Copi: a veces la mujer discute con Copi, quien se presenta con una fisonomía particular; pero también en forma omnisciente, cuando la mujer lo nombra o protesta en su contra (Imágenes 2 y 3).

Melodrama bufonesco

La obra teatral *Eva Perón* conserva el tono irónico de *La mujer sentada*, la condensación que mencionamos antes también se encuentra en el tratamiento del tiempo y del espacio; asimismo, el uso de un lenguaje cargado de violencia construye la expansión o el estallido en ambas obras. Mientras que las réplicas absurdas dadas entre los personajes de *La mujer sentada* parecen funcionar a nivel del lenguaje con una violencia contenida y otras veces explícita (Imagen 3), Copi llevará este elemento al extremo en *Eva*: “Esas pequeñas

violencias ofrecidas a las fijezas de las oposiciones que se concentra en las tiras, casi siempre por efecto del lenguaje, se expandirá en las tres dimensiones del teatro” (Monteleone, 2012). La publicación de la pieza teatral dedicada a la figura de Eva Duarte de Perón no solo constituyó la primera representación de una Evita viva en la literatura argentina, también representa el tipo de producción de Copi en el que se exhiben identidades poco hegemónicas que la autora despliega en el resto de su producción dramática (Imagen 4).

Su trabajo puede ser pensado, “en relación con dos aspectos fundamentales: la desmesura y la ruptura con todo lo permitido” (Tcherkaski, 1998, p. 17). De este modo, hace uso de un teatro del absurdo cuyos personajes se acercan a la brutalidad, el melodrama, desde un desborde marcado por la pasión y por la locura, que los lleva a cometer actos incongruentes o, en ocasiones, extremos. En la tira, la mujer sentada reacciona con los diversos personajes, *Eva Perón* también evidencia estas disonancias, pero llegando a la hiperbolización, por medio del extrañamiento que Copi retoma de Ionesco y Beckett. Su proceso es construir cada personaje desde una voz tragicómica que colabora con una narrativa que incluye la factura estridente y provocativa, acrecentada en *Eva Perón* y más subyacente en *La mujer sentada*. En *Eva*, la simulación y el espectáculo se ubican dentro de un despliegue verbal y cómico de *vaudeville* que se pronuncia a través de la velocidad narrativa, una ruptura de convenciones realistas y un humor constante “que oscila entre lo infantil y lo escatológico” (Muslip en Lozano, 2012, p. 59). En efecto, el tiempo, en la narrativa teatral de Copi, se acelera porque son más comunes los sucesos espectaculares, las catástrofes, la violencia, características que se acercan, a su vez, al grotesco rioplatense en cuanto al uso del lunfardo y al sainete del teatro argentino (Pron, 2007). En un corto espacio de tiempo puede suceder absolutamente todo al igual que en la tira cómica analizada antes. En *Eva Perón* las tensiones reproducen los imaginarios (peronistas y antiperonistas) de la Evita histórica y operan artísticamente sobre su figura en la obra literaria. A partir de una reescritura histórica, Copi hace uso de una yuxtaposición, lo lúdico y lo grotesco se combinan con una trama que tiene lugar en la ciudad de Buenos Aires el 26 de julio de 1952, fecha en la que

muere Eva Perón. La obra parodiza este trágico evento histórico de forma macabra; el cáncer que padece Eva Perón resulta ser una artimaña política orquestada por ella misma. Desde lo temático, la figura de Eva Perón será clave para la pieza: el Poder miente, los mitos están escritos a conveniencia del poder, y la clase trabajadora recibe siempre un puñal por la espalda. La enfermera, quien no tiene nombre, sino que se define a través de su labor, es la única de los personajes que representa a la clase trabajadora y será quien se sacrifique en pos de las necesidades del Poder. De este modo, Evita no es una santa, es una mentirosa y una homicida, alguien cuya mezquindad “enaltece” su figura por vanidad y no por heroísmo. De este modo, las relaciones en la obra son violentas y también el lenguaje que Eva utiliza será violento, hasta alcanzar su forma más exacerbada, cuando Eva asesina a su enfermera (Link, 2009).

La violencia y la simulación marcan la tematicidad de la pieza. Las migrañas de Perón pueden ser simuladas, así como el cáncer y el llanto de la madre; es decir, las acciones dramáticas se resuelven entre los personajes simulando algo. Estas características distancian a *Eva Perón de La mujer sentada*, ya que, si bien la historieta exhibe cierta violencia, no llega a ser calamitosa como es en el caso de la obra teatral. En *Eva Perón*, las acciones se intensifican cuando la incongruencia alcanza su apoteosis en el final por medio de parodiar un acto de gobierno en una Plaza de Mayo de los años cincuenta. Se distorsiona la iconografía peronista y la mistificación de Eva Perón se vuelve una farsa —con ascensos continuos hacia la violencia— que se alcanza con el homicidio de la enfermera y se potencia con la última broma: Eva huye con Ibiza (su asistente) como tenían planeado. Por si fuera poco, en el final entra la multitud popular a escena, y Perón se dirige a ellos con un extenso monólogo; este clímax en el nivel del lenguaje acelera el tiempo y el espacio al intensificar las emociones basadas en el escape de Eva y el discurso del general. Es así que la enfermedad y el disfraz se desdoblán —Copi los muta o transmuta— y pueden hacerlo porque, en el caso de Evita, mutar o desdoblarse (por un lado, en el cuerpo que escapa y, por otro, en el cuerpo burlado, el de la enfermera) le permite la inmortalidad, es decir, la

muerte es burlada (Vázquez, 2013). Copi nos presenta por primera vez al mito popular en tanto historia con costuras invertidas: en este caso si Eva Perón, blasón de los humildes, algo encarna es la mentira extrema. Perón, por otra parte, no se ajusta tampoco al imaginario nacional; se vuelve un fantasma impotente y pusilánime, lleno de silencios en sus escasos diálogos. Frente a esta nueva iconografía, la voz de la Patria se vuelve fraude. De este modo, Copi parece abrir el juego a otra dimensión, la fuerza de lo que no está condicionado a ningún modelo preexistente.

Volveré y seré millones: lo especular en la obra de Copi

El desdoblamiento que nos presenta Copi le otorga al grotesco y al extrañamiento un lugar nuevo que se despliega desde la historieta hasta la escritura teatral (para tomar solo las dos áreas discutidas en este trabajo, aunque no las únicas en Copi). Su obra adquiere dimensiones originales, producto de la mezcla de humor con una cínica lucidez: “Como autor, circula por la materia del relato, en tanto testigo y personaje, o acaso como un doble fantasmal atrapado del otro lado del espejo” (Vázquez, 2014, p. 52). La narración en ambas obras nos lleva a descubrir cierta metamorfosis a través de un humor desprejuiciado en el que el doble será siempre el modo de exorcizar la esencia, un modo de repetición y diferencia encarnadas en su obra por medio del acto de duplicar y transformar. Relaciones filiales, de amistad o enemistad, tratan de una escritura sin prejuicio de lealtad o de traición, aún en boca de una deslenguada mujer sentada o de una Evita que corona su fuerza salvándose del cáncer y dejando a la enfermera en su lugar.

Por último, la distorsión de Eva Perón en la obra *La mujer sentada* puede deberse a una proyección especular de lx propix autorx, que nos permite explorar su identidad y su inconsciente a través de sus personajes. A su vez, las figuras bufonescas y absurdas de las protagonistas de ambas obras se interpretarían como un espejo que refleja situaciones

subyacentes en la sociedad y en el contexto vivido por Copi. A través de esta distorsión, nos muestra una imagen de la realidad social y política, las propias pulsiones de la autoría en medio de una constante desterritorialización. El grotesco y el desdoblamiento autoral aparecen entonces como manifestaciones del inconsciente en las que el primero puede reflejar, a modo de espejo, el otro lado de su psique; el desdoblamiento entonces expresaría la lucha interna del autor con su propia identidad y la búsqueda de afirmación de su potencia autoral. Estas representaciones pueden ofrecer una ventana a descubrir la figura de Copi como “*flâneur/flâneuse*” (Steimberg, 2015, pp. 15, 16), alguien que desde el umbral nos provoca a atravesar el espejo y así transitar incansablemente por alegorías grotescas e irreverentes. Su obra como historietista y dramaturgo nos ofrece entonces una mediación potente y reparadora con la que se recuerda el pasado como ejercicio de la memoria que, a su vez, nos permite utilizar la potencia de la imaginación para crear otros futuros que permitan construirnos política y socialmente mejor como personas.

Referencias bibliográficas

Aira, C. (2003). *Copi*. Beatriz Viterbo.

Copi [Raúl Damonte Botana] (2013) [1981]. *La mujer sentada*. [Traducción de Silvio Mattoni] El cuenco de plata.

Copi [Raúl Damonte Botana] (2000) [1969]. *Eva Perón*. [Traducción de Jorge Monteleone] Adriana Hidalgo Editora.

Link, D. (2017). *La lógica de Copi*. Eterna Cadencia.

Lozano, E. (2012). Indagaciones queer a Copi a través de *La torre de La Defensa*. *Apuntes de Teatro*, N.º 136 (2012), 54-69. Escuela de Teatro-Pontificia Universidad Católica de Chile.

Fernández Moreno, C. (10 de marzo de 1970). Archivo Histórico de Revistas Argentinas. *Revista Periscopio* N.º 25. Recuperado el 20 de agosto de <https://ahira.com.ar/ejemplares/periscopio-n-25/>

Monteleone, J. (2012). Copi: peripecias de un clásico alternativo. *La Nación, suplemento ADN Cultura*.

Plante, I. (2012). Recorridos de La mujer sentada. Las tiras cómicas de Copi entre París y Buenos Aires, *Antiteses*, Año 2012, vol. 5, 1-15.

Pron, P. (2007). “Aquí me río de las modas”: *Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina*. Tesis para la obtención del grado de doctor por la Philosophischen Fakultät de la Georg-August-Universität de Göttingen.

Reggiani, F. (2015). La instancia de la enunciación en el desarrollo de géneros y estilos de historietas. *deSignis, La historieta*, N.º 22, 191-203. UNR Editora.

Steimberg, O. (2015). Escenarios. Historieta y Sociedad. *deSignis, La historieta*, N.º 22. UNR Editora.

Tcherkaski, J. (1998). Habla Copi. *Homosexualidad y creación*. Galerna.

Vázquez, L. (2009). La obra gráfica de Copi: vanguardia, política y exilio. *Comunicación y Medios*, N.º 19, ISSN 0716-3991, 129-145. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile.

Vázquez, L. (2015). Sobre una mujer calva, un pollo y una silla: las lenguas bífidas de Copi. *deSignis, La historieta*, N.º 22. UNR Editora.

Anexo imágenes

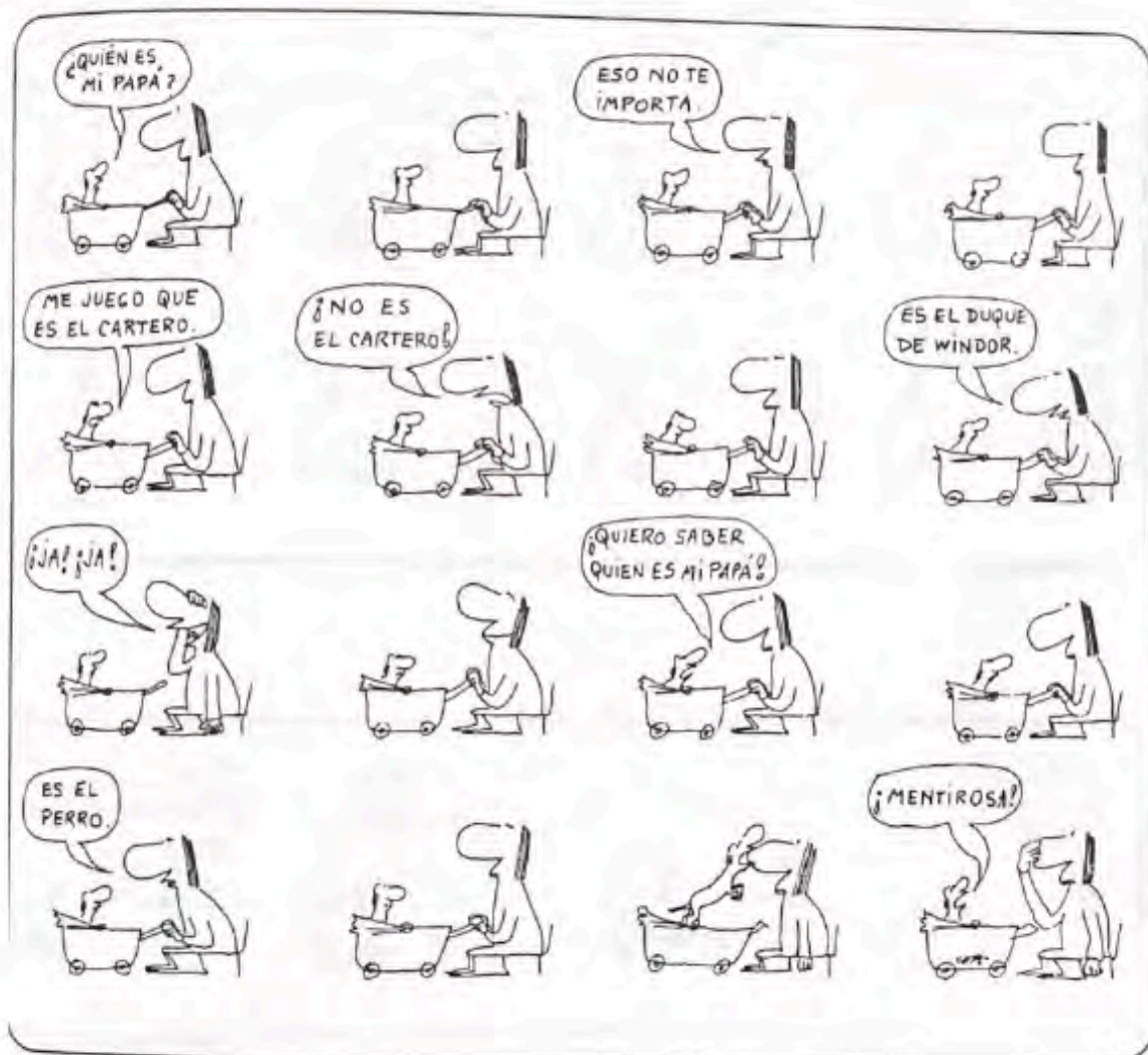


Imagen 1 – *La mujer sentada* (Copi, 2013, p. 25)

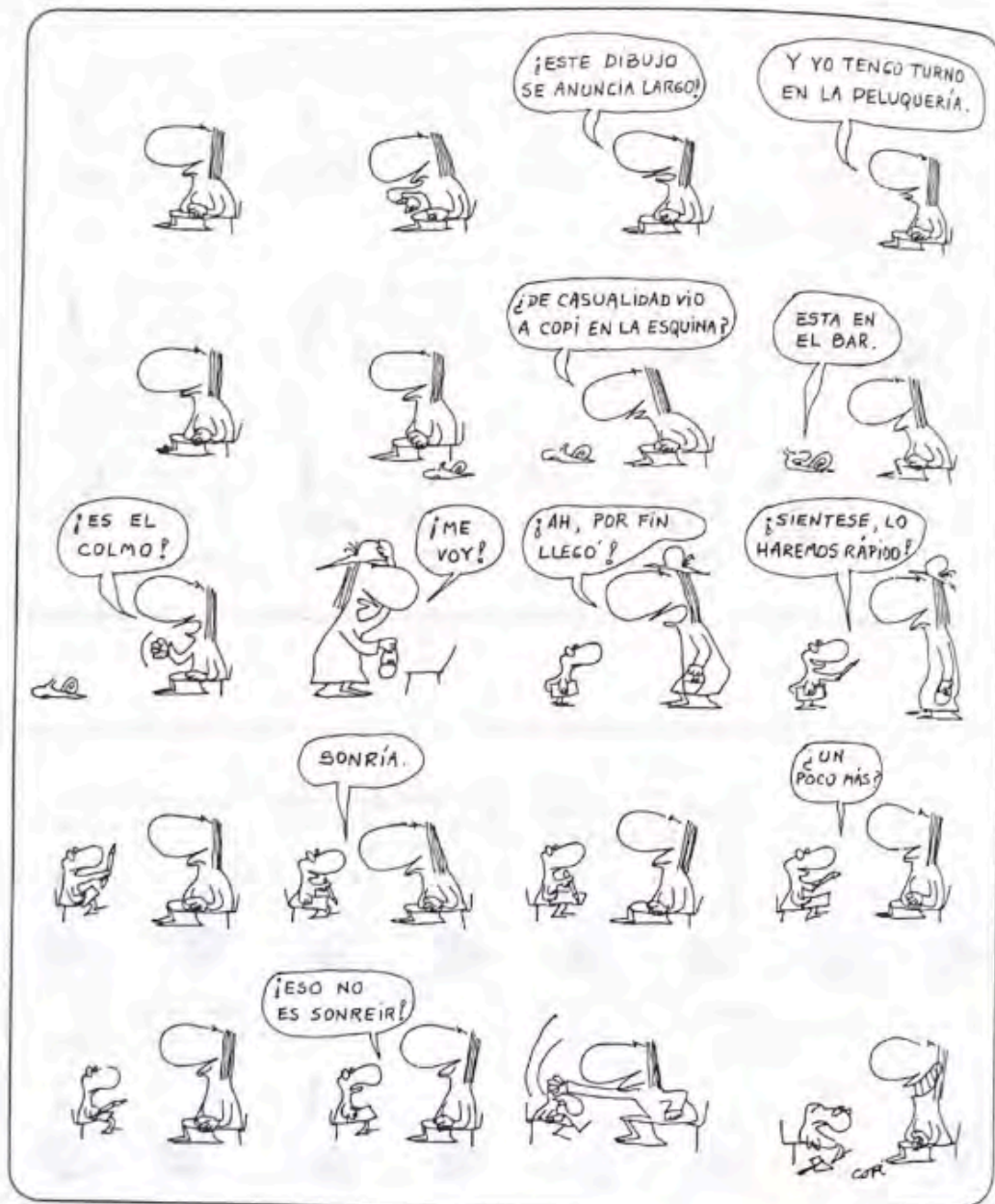


Imagen 2 – La mujer sentada (Copi, 2013, p. 24)

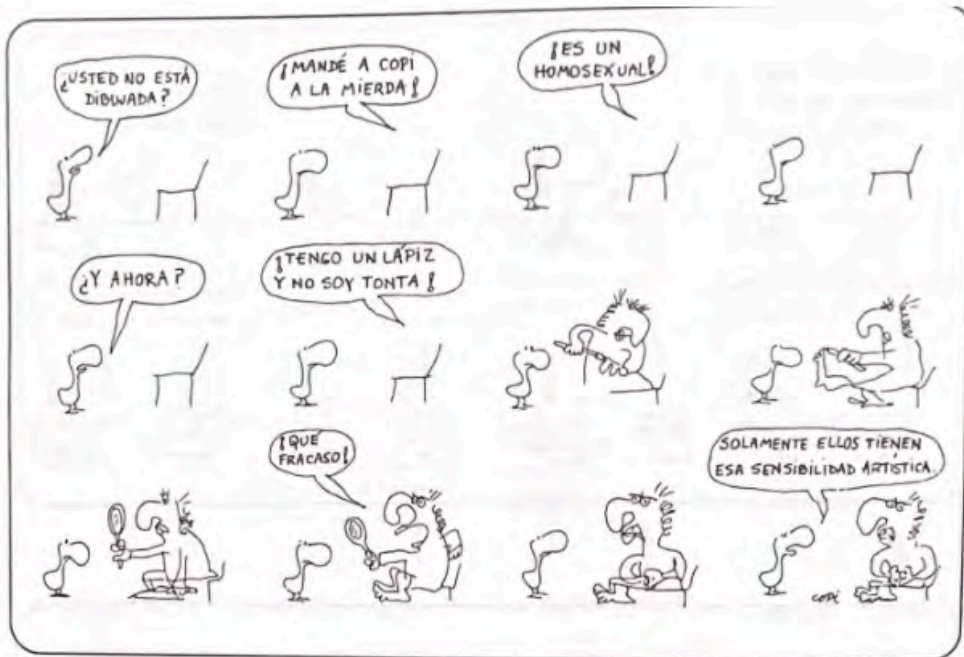


Imagen 3 – *La mujer sentada* (Copi, 2013, p. 18)



Eva Perón: Revisionismo a larga distancia.
(Marucha Bó, Michèle Moretti, Facundo Bó, Jean-Claude Drouot y Copi.)

Imagen 3 – *Eva Perón*, puesta en escena. Dirección: Alfredo Arias. *Revista Periscopio* (1970)

EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.4: FUSIONES INTERMEDIALES: ALIANZAS Y

DESENCUENTROS

La actualización del lenguaje escénico mediante el teléfono celular

Gabriela Carina Sciascia (Universidad Nacional de las Artes)

Guadalupe Cristina Pultera (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: El diseño escenográfico teatral parte de la premisa de considerar un tipo de espectador y de determinado espacio escénico. Eso supone ciertos puntos de vista, un determinado escenario, recursos técnicos y también ciertas condiciones ambientales, para que se pueda producir el texto espectacular. Pero los tiempos van evolucionando con la innovación tecnológica y la aparición de nuevas herramientas, tanto para el diseño como para la representación. Aún más, esa tecnología forma parte imprescindible de nuestras actividades cotidianas. El teléfono celular es una extensión de nuestra mano y clave en la comunicación. Pero, para el teatro y la representación, es un elemento prohibido, es decir, el espacio en que se desarrolla una obra (acto de comunicación) requiere de silencio, oscuridad, etc. El teléfono celular rompe con ese esquema, por esta razón se prohíbe su uso durante la función. Ahora, ¿cómo se produce esa nueva relación que se establece entre el espectador y la representación? ¿Y entre los espectadores? ¿Y cómo se transforma el diseño de escenografía ante este tipo de relaciones que se producen? ¿Cómo se considera el espacio del texto espectacular? ¿Cuáles son los nuevos signos a considerar? ¿Cómo se considera la escenografía frente a esta innovación permanente?

Palabras clave: Escenografía; Diseño; Teatro; Teatralidad; Telefonía celular.

Introducción

En la historia del teatro, la representación se ha ido transformando conforme la evolución social, cultural y económica (entre otras) de las sociedades; fue siempre una manera de transmitir un mensaje.

Este proceso comunicativo implica la emisión de señales (sonidos, gestos, señas, etc.) con la intención de dar a conocer un mensaje a un receptor. Para que la comunicación sea exitosa, el receptor debe contar con habilidades para que el mensaje sea interpretado. Los elementos de este proceso comunicativo son el código, un sistema de signos y reglas que se combinan con la intención de dar a conocer algo; el canal, el medio físico a través del cual se transmite la información; el emisor, quien desea enviar el mensaje y el receptor, que es a quien va dirigido.

Mi estudio tiene como finalidad indagar en la innovación que supone la incorporación de la telefonía celular en la escena y, en consecuencia, su consideración en la disciplina del diseño escenográfico. Las nuevas condiciones que se presentan demandan una renovación, actualización e innovación del diseño escénico y, por lo tanto, son un desafío en la interrelación de lenguajes.

Telefonía celular en el teatro: innovación en la escena

Desde el punto de vista estético, el teatro explora las posibilidades expresivas, formales y simbólicas del cuerpo, la palabra, el espacio y la materia física, ampliando los límites del lenguaje y de las formas, y todo ello es ajeno a una finalidad utilitaria inmediata, sino solo por el placer mismo de la actividad artística y creativa. El teatro se sirve de sus propios

medios, sabiendo que con ellos puede provocar efectos estéticos, energéticos, estimulantes y de conocimiento que ningún otro arte puede producir o que, al menos, no puede producir del mismo modo o con la misma intensidad, y ello precisamente por el hecho de la representación como un hecho real.

La percepción del espectador dentro de la obra de teatro es una decisión de la creación escénica; se determina anticipadamente el tipo de relación que se gestará entre el contenido de la escena y el espectador. En muchas de las representaciones donde interviene la tecnología los creadores intentan favorecer una participación más activa y selectiva en el espectador, frente al rol parcialmente pasivo que promueve el teatro naturalista o el teatro lineal. La múltiple presencia, favorecida por propuestas escénicas mediados por la tecnología, estimulan una simultaneidad y acumulación de mensajes ocasionando cierta predisposición a difuminar el foco de percepción del espectador. El espectador toma parte activa en la selección y orden de todos los materiales que le son proporcionados. Se ve obligado a cambiar de registro con cada uno de los diferentes medios que afectarán en el proceso de construcción de su percepción. Esta exigencia provoca una actitud más activa y despierta; por lo tanto, más entretenida.

La tecnología ofrece nuevos contenidos y nuevas formas de relación y creación. Puede decirse que considerar la utilización de los medios audiovisuales es el mejor camino para construir un nuevo teatro, uno que sea más consecuente con una sociedad contemporánea, que renueve la relación entre obra y espectador, uno que proporcione nuevas escrituras y lecturas teatrales, uno que atraiga a un nuevo público. Todas estas transformaciones se han dado, en gran medida, gracias a una creativa utilización de la tecnología dentro de la escritura escénica.

La fusión de lenguajes no solo abre nuevas expectativas en el espacio escénico convencional, también lo hace en nuevos espacios virtuales, espacios expositivos, espacios basados en la telepresencia, espacios híbridos.

Citamos como ejemplo tres obras que utilizan el teléfono celular como herramienta fundamental en el texto espectacular:

- *Clavemos el visto*, de Ezequiel Hara Duck. Esta obra consiste en ir desplazándose por la Av. Corrientes, en Buenos Aires, mediante la interacción del teléfono celular, donde se reciben mensajes que indican acciones. El espectador tiene una constante alternancia entre mirar la pantalla y levantar la mirada para interactuar con otros y con los espacios urbanos. Esta propuesta es grupal, se forma un grupo de Whatsapp donde todos los que adquieren una entrada son parte de la experiencia.



Imagen 1 – Obra: *Clavemos el visto*, del autor Ezequiel Hara Duck

- *Another Place*, una obra internacional realizada en Chile. Esta obra propone un recorrido a pie con audífonos, donde, para poder participar, hay que descargar un audio y tener un mapa. Al inicio de la caminata, el oyente recibe el plan de ruta y se lo invita a colocarse los auriculares. La pista, compuesta por el diseñador Tim Bamber, mezcla sonidos de Bruselas, Damasco, Beirut y Berlín para reflejar las

diferentes etapas del viaje. La idea es permitir que los oyentes que caminan por su propia ciudad se sientan repentinamente transportados a otra ciudad, para crear confusión, para que se sientan perdidos, como si estuvieran en su ciudad o en cualquier otro lugar. Este es un proyecto colaborativo entre Hassan, escritora y activista sirio-palestina, junto con la artista teatral británica Victoria Lupton, creado entre Santiago, Berlín, Beirut, Damasco y otras ciudades. Aquí, la autora relata su vida como refugiada en Alemania: su vida diaria, su identidad transformada por el exilio y los problemas de dominación específicos del uso del lenguaje.

La autora refleja en la obra sus experiencias de exilio, pasando de un país a otro. De esta forma, la autora provoca en los participantes la misma sensación de extrañeza que experimentó en su exilio.



Imagen 2 – Obra: *Another Place*, de la autora Hassan

- *Perfil bajo*, de Ezequiel Hara Duck. Es una obra de teatro que se desarrolla por WhatsApp, diseñada a la medida de un único espectador. Su escenografía es la ciudad. El espectador cumple un rol activo, de principal protagonista de la obra, que se convierte en una superproducción diseñada a su medida en cada función. El único espectador es el usuario del teléfono celular; este recibe mensajes, que inician con la bienvenida, y luego recibe una serie de indicaciones para el desarrollo de diferentes acciones. La obra se va desarrollando sobre la base de una interacción constante entre las instrucciones recibidas, que generan diferentes acciones, y el entorno urbano, todo mediado por el teléfono, desafiando los límites entre la realidad y la ficción.



Imagen 3 – Obra: *Perfil bajo*, del autor Ezequiel Hara Duck

Un teatro que incorpora un elemento prohibido para el desarrollo de un texto espectacular es más consecuente con la sociedad contemporánea, renueva la relación entre obra y espectador, proporciona nuevas escrituras y lecturas y atrae a un nuevo público. El teatro,

vivido a través del teléfono celular, aporta los siguientes cambios en la representación y en la conformación del espacio escénico:

- La seducción pasa por el cambio permanente: cada persona es diferente, la experiencia teatral individual es muy potente.
- Depende de la experiencia que cada uno tenga, como usuario, de su teléfono y es, a partir de ella, que se arma una especie de dramaturgia.
- El espectador activa las acciones y es partícipe del resultado final.
- La representación adquiere una nueva noción de evento único e irrepetible, donde las referencias de la obra cambian: el espacio es variable, el espectador se enfrenta a situaciones variables, espontáneas y, en algún punto, imposibles de predecir.
- Las obras son aún más difíciles de registrar; se producen múltiples sentidos, aparecen nuevas capas significantes, hay signos impredecibles y espontáneos.
- Cambia la idea anticipada sobre la función teatral que tiene un espectador.
- Lo cotidiano es teatralizable; se mezcla la vida real con la escena teatral, donde el espectador es generador de ficción.
- La elección de escenografía es solo planteada en un inicio, pero será configurada por cada espectador, es simplemente propuesta para ser recorrida, tal vez apreciada, tal vez recordada.
- La obra teatral es acción donde el espectador tiene una función en el aquí y ahora, donde se comparte espacio y tiempo, donde el uso del teléfono celular se relaciona con la cotidianeidad y colabora en la actualización de las prácticas culturales.

Estos cambios o adaptaciones están ligados directamente a la apertura que tiene el teatro por los cambios sociales, culturales, etcétera. Los más jóvenes tienen el uso del celular como una extensión de su propia persona, sus vínculos e interacción con los demás son a través de él. Es decir, la adaptación es también la capacidad del teatro de crear estímulos diferentes para asistir a un espectáculo. Junto con la inserción del teléfono celular en las obras, la audiencia no se compone por espectadores pasivos, sino que pasan a formar parte de la dramaturgia, están sumergidos en la acción y, dependiendo de la obra, el espectador habita el espacio escénico. Están autorizados a explorar el espacio escénico como quieren, lo que les permite decidir lo que ven y lo que no. Las líneas entre el intérprete y el público y entre la ficción y la vida están borrosas. La audiencia emerge en la historia y no solo es testigo. Están en el lugar de los acontecimientos sin el factor de distanciamiento de un proscenio. Nuestro caso de estudio es, además, análogo a lo que sucede con el *site specific* (Kaye, 2001) y en las *obras performáticas*, donde las obras no tienen perdurabilidad, es decir, duran el tiempo de su recorrido artístico y luego desaparecen.

El uso de la telefonía celular en las obras teatrales rompe las convenciones establecidas hasta el momento, pero, a la vez, contribuye a la unicidad del hecho teatral. Se plantea otra teatralidad, una teatralidad más inclusiva, estimulante a las nuevas generaciones, replicando la manera de comunicarse en la contemporaneidad, respondiendo a la inmediatez y a la interactividad. Este tipo de obra pone en conflicto el rol del escenógrafo, donde hay una adaptación de los requisitos estéticos basada en el criterio del director. Se plantea un tipo de estética, un recorrido que deja de ser un escenario tradicional, donde al fin y al cabo el espectador/actor es quien va a darle mayor sentido o importancia a los espacios. La base ahora es el bagaje individual del espectador en relación con el espacio donde se desarrolla cada obra, donde se enriquece o donde se confunde al espectador. Cada espacio elegido puede estar resignificado por el transcurso de la obra y es modificado principalmente por la experiencia del espectador/actor. Es decir, el criterio en el cual están basadas estas obras, que son efímeras y únicas, manifiesta que el escenógrafo debe

resignificar su rol, que va a continuar planteando un recorrido, un espacio a utilizar, elementos a intervenir, pero en esta nueva teatralidad el qué ver o qué recorrer con los sentidos va a ser más individual y efímero que nunca, dependerá más que nunca de la visión de cada espectador. Esta transformación del espacio y del rol del escenógrafo deja percibir que la obra teatral ya no es igual a la celebrada entre cuatro paredes, la obra se vuelve performática, es una nueva configuración de espectador, del espacio y de la reproducibilidad de la representación teatral.

Es probable que, como afirma Pavis, con los medios masivos de comunicación, la puesta en escena esté desapareciendo en provecho de un funcionalismo tecnológico en el que la máquina y las computadoras son celosos servidores. Podemos decir que estas escrituras dramáticas han asimilado a los medios de comunicación en lo que podría llamarse una intertextualidad, o una intermedialidad, no ponen necesariamente en riesgo ni a la puesta en escena ni a su función estética. Por el contrario, las escrituras están generando una problematización activa de los códigos de actuación, en primer lugar, y del espacio de la representación como consecuencia. La relación entre escritura escénica y tecnología sigue ofreciendo todo un campo de experimentación y nuevos resultados; a medida que la evolución tecnológica se democratice y se sofisticue irán apareciendo nuevas propuestas que sitúen a las artes escénicas en un panorama de mayor visibilidad, más consecuente y afín con la cultura contemporánea a la que representa.

Por otra parte, podemos decir que la pandemia del covid-19 nos ha demostrado que necesitamos el teatro, la diversión, la distracción; ha evidenciado que la comunicación, la mediatización a través del teléfono celular permitió replantear las puestas en escena y la difusión del entretenimiento, manifestando que todo muta, que el teatro sigue su curso de transformación y adaptación conforme pasan los años. El teatro nos atraviesa, se adapta a las nuevas necesidades culturales; se puede afirmar que la utilización de telefonía celular

representa un recurso más para su concreción y permite el acceso a innumerables espectadores en todo el mundo y de manera simultánea.

Conclusiones

Una vez más, el teatro nos demuestra que se puede reinventar e incluso incorporar un objeto que puede considerarse su enemigo: el teléfono celular. Nos hace pensar. ¿Cómo se transforma el diseño de escenografía ante este tipo de relaciones que se producen? ¿Cómo se considera el espacio del texto espectacular? ¿Cuáles son los nuevos signos a considerar? ¿Hay límites para la teatralidad?

Referencias bibliográficas

Kaye, N. (2001). *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, Taylor & Francis Ltd.

Pavis, P. (2010). *Diccionario de la performance y del Teatro Contemporáneo*. Paso de Gato.

EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.4: FUSIONES INTERMEDIALES: ALIANZAS Y DESENCUENTROS

Cuerpo, datos y desmaterialización: diseño de la instalación audiovisual TOKEN::MNT

Fabián Sguiglia (Universidad Nacional de Quilmes)

RESUMEN: En esta ponencia se describirán las estrategias utilizadas para desarrollar los materiales audiovisuales de la instalación TOKEN::MNT (Sguiglia, Mustto, Payo, Toth). Esta instalación, estrenada en 2022, despliega bases de datos que Google mantiene sobre sus usuarios en dos registros: uno sonoro, construido a partir de técnicas contemporáneas de sonificación de datos, y otro administrativo, sobre la base de un sistema de diez mil años de antigüedad.

Palabras clave: Instalación; Sonificación de datos; *Software*.

Introducción

Si bien el término *big data* se utiliza de forma general para describir el volumen de la información producida por tecnologías como dispositivos móviles y servicios *online*, el tamaño no es necesariamente su característica central. Las cantidades de información disponible son cada vez mayores, pero algunos conjuntos de datos tradicionales —como,

por ejemplo, los censos— son considerablemente mayores que otros caracterizados como *big data*. De acuerdo a Boyd y Crawford (2012), el término parece, en cambio, referir a una serie de desarrollos paralelos de diferentes disciplinas, que tienen como denominador común la proliferación de datos que han sido difíciles de abordar a través de técnicas tradicionales de análisis. Podría definirse como un fenómeno que surge de la interacción de tecnologías —la maximización de poder de cómputo y precisión algorítmica para recolectar, analizar y comparar grandes conjuntos de datos—, formas de análisis —la extracción de conclusiones económicas, sociales y técnicas de grandes bases de datos— y mitologías: una creencia difundida en que estos conjuntos de datos pueden ofrecer nuevas formas de inteligencia y conocimientos que eran previamente imposibles (Mitchel, 2009). El movimiento a partir del cual se infiere una simplificación abstracta de la multiplicidad corre el riesgo de tornarse circular, instaurando a estas abstracciones como una suerte de forma esencial de la cual deriva la multiplicidad del mundo (Hayles, 1999).

La información suele ser entendida como conceptualmente separada de sus instancias materiales. Las plataformas digitales entran en resonancia con una concepción del mundo como imágenes impresas en medios fluidos e intercambiables. La opacidad de los soportes materiales y de sus inserciones territoriales, cristalizada en eufemismos como *la nube*, esconde la explotación de una de las formas de capital más importantes de nuestros días: las bases de datos que contienen información biogenética, neuronal y mediática sobre individuos. En el capitalismo post-antropocéntrico se difumina la frontera entre lo humano y lo animal, y entre lo vivo y la máquina, a la hora de extraer beneficios de ellos, subsumiendo lo humano a las redes globales de control que toman a lo vivo como su principal objeto (Braidotti, 2013). Una de las características del capitalismo avanzado del siglo XXI es la extracción y el uso de un tipo particular de materia prima: los datos producidos por la actividad de los usuarios. Los datos necesitan ser grabados y, por lo tanto, algún soporte material. Por otra parte, su recopilación no es un proceso automatizado y sin complicaciones, sino que estos deben ser seleccionados, refinados, limpiados y organizados

en formatos estandarizados. El consumo de energía desestima, por sí solo, cualquier noción de inmaterialidad. El mantenimiento de Internet en su conjunto es responsable del 9,2 % del consumo de energía eléctrica (Srniczek, 2016).

TOKEN::MNT trabaja sobre las implicancias simbólicas del capitalismo de plataformas, haciendo eje en el concepto de desmaterialización, y en la opacidad de los soportes materiales involucrados en el refinamiento y en el almacenamiento de la información. Utiliza datos tomados de Google Takeout, un servicio que permite a usuarios de productos de Google acceder a información acerca de ellos almacenada en la plataforma, como información de geolocalización, páginas web visitadas, videos vistos en la plataforma YouTube y correos electrónicos enviados, entre otras.

MNT2

El Mapa No es el Territorio (MNT) es un proyecto centrado en un juego de aplicaciones de código abierto desarrolladas en openFrameworks, Python y Max entre 2018 y 2022. Ofrece herramientas que permiten relacionar movimientos con parámetros de síntesis a partir de representaciones bidimensionales sencillas. Uno de los principales intereses detrás de MNT es facilitar la construcción colectiva de materiales sonoros y visuales, especialmente en proyectos que involucran entornos interactivos e incluyen músicos o videastas sin un interés particular por la programación. En este sentido, MNT no incorpora motores de síntesis propios, sino que está diseñado para ser aplicado al control de sintetizadores, DAWs, *software* para VJs o, en general, de herramientas desarrolladas por terceros. Del mismo modo, recopila técnicas de mapeo que no requieren procesos largos de entrenamiento o calibración, con el objetivo de no sobrecargar los tiempos de montaje de las obras en las que se utiliza. MNT2, la segunda iteración de MNT, fue desarrollado entre 2020 y 2022 con el apoyo de una Beca Doctoral de CONICET y como parte del trabajo de investigación para el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de las Artes. Obtuvo, en 2021, el primer

premio en la categoría Tecnología Aplicada al Arte y la Cultura del premio Fusión (Objeto A + UTN).

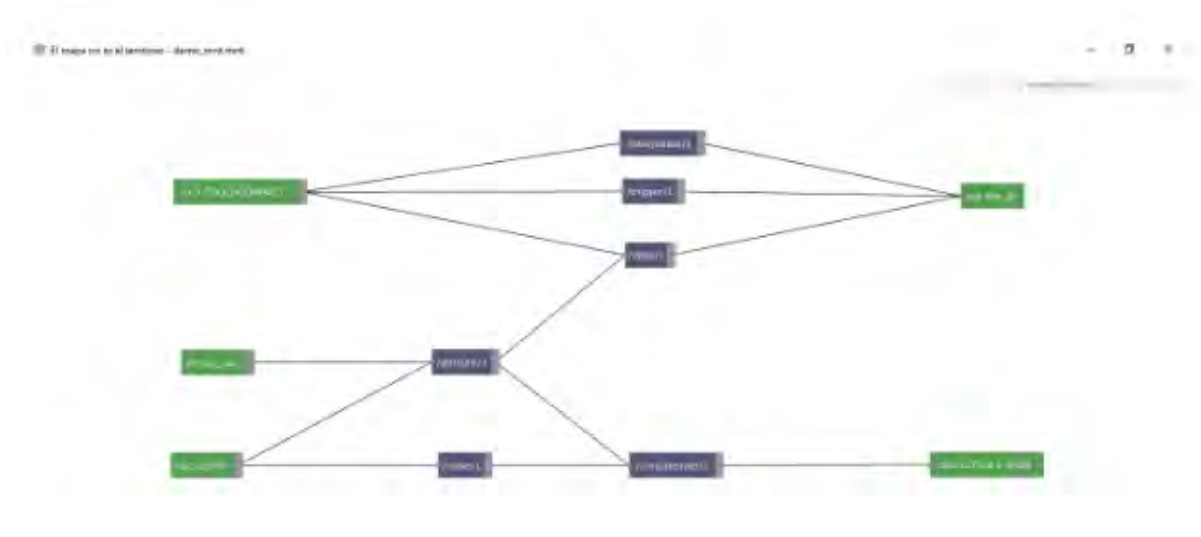


Imagen 1 – Interfaz de MNT2

MNT2 permite articular seis módulos, que envían indistintamente mensajes MIDI u OSC, y pueden conectarse entre sí o con entradas y salidas: Interpolate, Concatenate, Trigger, Draw, Noise y Gesture. Interpolate está basado en Metasurface (Bencina, 2005) y permite modular gradualmente entre combinaciones de parámetros utilizando diagramas de Voronoi. Concatenate analiza archivos de audio y genera mapas para controlar síntesis concatenativa basada en corpus (Schwarz, 2007). Trigger dispara combinaciones de parámetros en respuesta a eventos. Draw permite generar transiciones suaves entre texturas utilizando dibujos. Noise genera trayectorias al azar. Gesture, finalmente, graba y reproduce gestos.

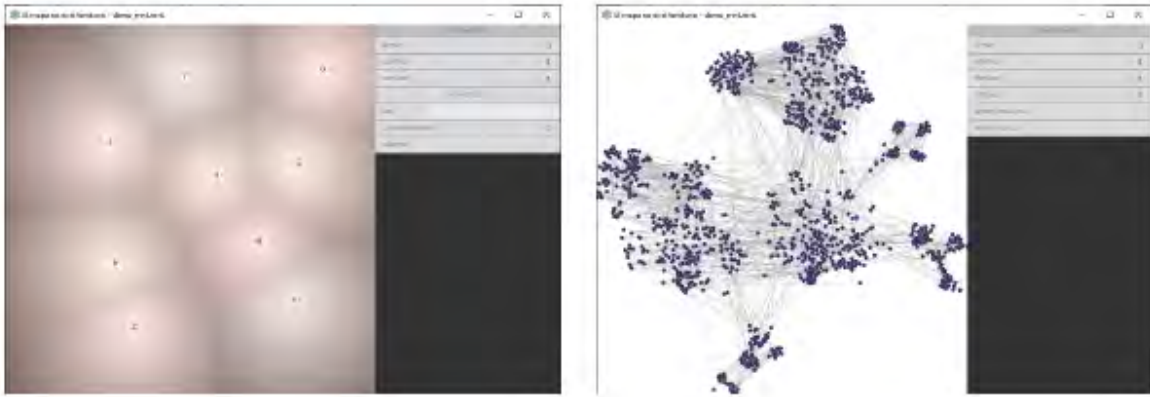


Imagen 2 – Los módulos Interpolate (izquierda) y Concatenate (derecha)

Además de estos módulos, MNT2 contiene ConcatenateM4L (CM4L) un sintetizador para Max for Live que se conecta con Concatenate. Este dispositivo genera texturas a partir de una colección de archivos de audios seleccionados a través de los mensajes que recibe de MNT2. De forma similar a lo que sucede con la síntesis granular, CM4L selecciona a un intervalo regular fragmentos de estos archivos —*unidades*—, aplicando una ventana para evitar discontinuidades.



Imagen 3 – Concatenate para Max for Live

TOKEN::MNT

La instalación TOKEN::MNT incluye 10 altavoces, 12 tabletas, 861 *tokens* y 174 286 puntos de datos, capturados por Google durante el año 2020. El público puede tanto sentarse en ronda en el centro de la instalación como recorrer y habitar el espacio a gusto. Seis de los altavoces de TOKEN::MNT están montados sobre vasijas construidas por el equipo de trabajo, apuntando hacia adentro. Las vasijas, además de funcionar como caja de resonancia, contienen lámparas. Iluminan la sala, por lo demás a oscuras.



Imagen 4 – TOKEN::MNT, en el Complejo Cultural Cipolletti

Las vasijas están distribuidas de forma irregular, sobre soportes que también exhiben las tabletas (Imagen 5). Los cuatro restantes son altavoces tradicionales, que rodean el espacio donde se encuentran los asientos, las vasijas y las *tablets*. Por fuera de este espacio, y sobre un escenario, se exponen los 861 *tokens*.

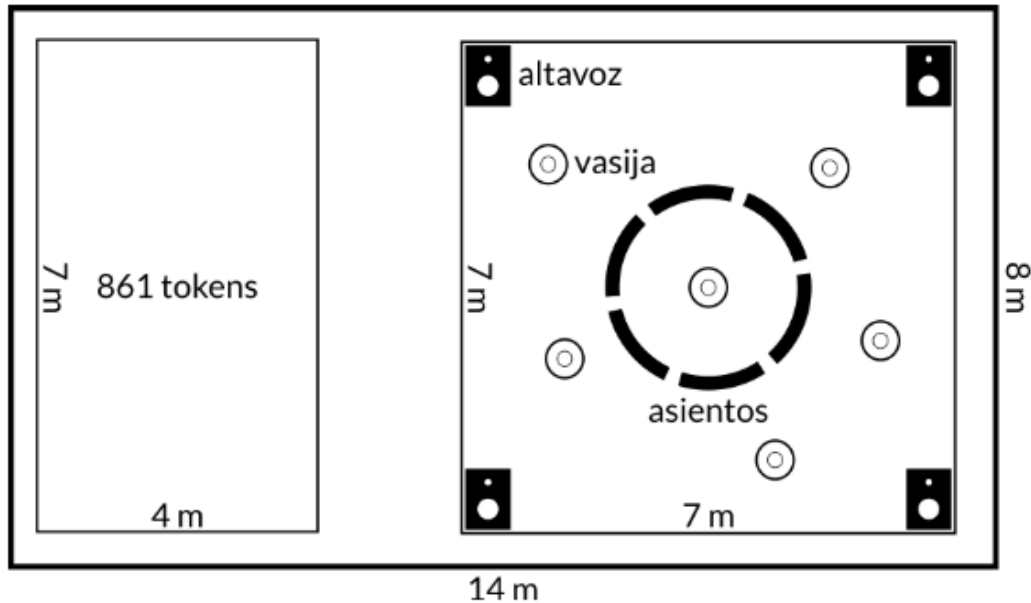


Imagen 5 – TOKEN::MNT, planta superior

El sonido de la obra fue generado a partir de la información sobre geolocalización y uso de servicios, obtenida a través del servicio Takeout de Google. Con el objetivo de obtener trayectorias continuas que pudieran ser utilizadas en un solo mapa de MNT2, se dio formato a los datos de geolocalización usando un *script* de Python. Primero se eliminaron valores aislados que provenían, por ejemplo, de viajes al exterior. Luego se redujo la cantidad de valores repetidos, para que posiciones frecuentes, por ejemplo, las correspondientes a noches pasadas durmiendo en nuestras casas, no resulten en una detención prolongada del cursor. A los valores restantes se les asignó una etiqueta temporal para que los días duren, en su representación sonora, 6 segundos. Luego se desarrolló un programa en Processing para leer esta información, almacenada por el *script* de Python en un archivo con formato JSON, y transmitirla como mensajes OSC a MNT2 (Imagen 6).

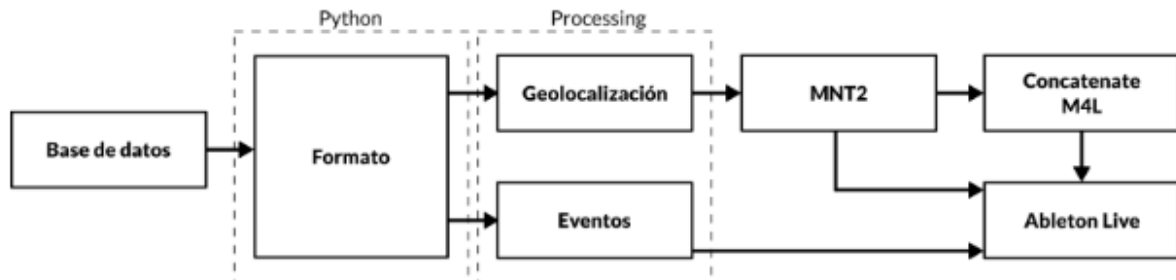


Imagen 6 – Flujo de datos en TOKEN::MNT

El set de MNT2 que recibe los datos de geolocalización incluye una instancia de Concatenate y dos de Interpolate. El programa en Processing lee estos datos y los envía a los distintos módulos siguiendo un patrón generativo que representa, de forma variable, el paso de las semanas. Sobre el principio de cada semana esta información controla la posición del cursor en Concatenate y en una instancia de Interpolate. Las unidades seleccionadas en Concatenate se envían a seis instancias del dispositivo CM4L, que transpone los granos dando como resultado distintas alturas (Imagen 7). Si bien todos estos sintetizadores reciben una misma lista de unidades, en la etapa de síntesis los fragmentos se eligen al azar de esta lista, por lo que el timbre no es exactamente el mismo en cada uno de ellos. En esta etapa, Interpolate permite fijar combinaciones de parámetros a ciertas regiones de Concatenate. Por ejemplo, las zonas del mapa que contienen principalmente metales quizá se beneficien de ventanas más largas. De esta manera, ambas estrategias producen en conjunto un acorde que se sostiene a lo largo de toda la obra. El timbre de este acorde varía a lo largo del día y responde a períodos de más o menos movimiento en la semana y en el año. Sobre el fin de cada semana el programa en Processing envía los datos a la segunda instancia de Interpolate, que controla transiciones entre parámetros de distintos procesos de audio articulados en un dispositivo Audio Effect Rack de Ableton Live. Estos efectos producen la desaparición gradual del acorde mediante distintas estrategias.



Imagen 7 – Alturas en Concatenate

Los datos correspondientes al uso de servicios, por otra parte, controlan la aparición de eventos sonoros puntuales, localizados en los parlantes que se encuentran en las vasijas. Para generar estos eventos se utilizó Concatenate. La posición en el mapa, en este caso, se determinó al azar por medio de Noise. La información sobre servicios también se preparó por medio de un *script* de Python. En este caso simplemente se contabilizó la cantidad de eventos en intervalos de cuatro horas y se le asignó una vasija a cada servicio. A través de un *script* de Processing que envía mensajes MIDI de encendido de nota a Ableton Live, se dispararon las unidades correspondientes, siempre que hubiera actividad en estos intervalos de cuatro horas, manteniendo el esquema de 6 segundos por día.

CONCLUSIONES

En este artículo se describió TOKEN::MNT, una instalación audiovisual construida en torno a los datos que Google mantiene de sus usuarios. Para desarrollar los materiales audiovisuales de esta instalación fue necesario desplegar una serie de estrategias de sonificación de datos y de conexión de dispositivos. Estas estrategias fueron implementadas por medio de aplicaciones diseñadas específicamente para el proyecto y utilizando MNT2, la segunda iteración del proyecto MNT.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bencina, R. (2005). The metasurface: applying natural neighbour interpolation to two-to-many mapping. En *Proceedings of the 2005 conference on New interfaces for musical expression*.

Boyd, D., & Crawford, K. (2012). Critical questions for big data: Provocations for a cultural, technological, and scholarly phenomenon. *Information, communication & society*, 15(5), 662-679.

Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Polity.

Hayles, K. (1999). *How we became posthuman*. University of Chicago Press.

Mitchel, M. (2009). *Complexity: A guided tour*. Oxford University Press.

Schwarz, D. (2007). Corpus-based concatenative synthesis. *IEEE signal processing magazine*, 24(2), 92-104.

Srnicek, N. (2016). *Platform capitalism*. Caja Negra.

EJE: 3. ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.4: FUSIONES INTERMEDIALES: ALIANZAS Y
DESENCUENTROS

Modos de la corporalidad en la puesta en escena cinematográfica. Estudio de caso: *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975)

Silvina Szperling (Universidad Nacional de las Artes-UNA)

RESUMEN: Como parte del proyecto doctoral *Interacciones entre la danza y las artes audiovisuales: desbordes y contaminaciones de lenguajes en el cine argentino contemporáneo* (Universidad Nacional de las Artes), se toma el caso de la película *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975) como antecedente fundamental y plataforma de experimentación de las relaciones entre la puesta en escena cinematográfica y las corporalidades de los actores. Se observan y analizan ciertas escenas en las cuales los cuerpos y sus movimientos se constituyen en vehículo privilegiado del discurso narrativo, Partiendo del concepto de *cámara corporizada* (Sánchez, 2010) y analizando la relación movimiento corporal-movimiento de cámara, se observan los efectos cinestésicos que se producen en el espectador y se advierte cómo se modifica la relación figura-fondo en la puesta en escena al tener una cámara *moviente* (Bardet, 2021). Esta ponencia se inscribe en la investigación doctoral citada, bajo la dirección del Dr. Pablo Piedras (UBA-CONICET, Argentina), codirección del Dr. Leonel Brum (UFC, Brasil) y consejería de la Dra. Beatriz Cerbino (UFF, Brasil).

Palabras clave: Danza; Puesta en escena cinematográfica; Corporalidad; Favio.

Introducción

En mi investigación de doctorado *Interacciones entre la danza y las artes audiovisuales: desbordes y contaminaciones de lenguajes en el cine argentino contemporáneo* me propongo estudiar los cruces entre la danza y las artes audiovisuales desde una perspectiva interdisciplinaria atenta al cruce de lenguajes artísticos. Me interesa explorar el modo en que los procedimientos propios de la danza, con especial énfasis en la escritura coreográfica, han impactado en las estéticas e ideas de puesta en escena de un sector del cine argentino contemporáneo.

Como parte de mi corpus, desde el cual trabajo sobre ciertos antecedentes de estas mutuas contaminaciones en el cine argentino en el siglo xx, comencé por analizar el caso de la película *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975), la cual considero bastante particular y me atrevo a decir que se erige en una plataforma de experimentación de las relaciones cuerpo-cámara desde una inscripción en el cine comercial y popular.

La presente ponencia hace eje en las trayectorias de la cámara en una triple condición: una mirada que recorre el espacio escénico, al tiempo que registra los estados y movimientos corporales de lxs *performers* (actores-bailarines) asumiendo un rol activo, el cual tiene el efecto de *enganchar* al público mediante la activación de la empatía cinestésica a través de la asunción de la propia corporalidad de la cámara y de su operador técnico.

Nazareno Cruz y el lobo: un giro en la relación danza-cine argentino

El guion de *Nazareno Cruz y el lobo* se basó en un radioteatro de Juan Carlos Chiappe, y el film logró un récord en el cine argentino (vigente aún hoy): 3 470 000 espectadores, que

rompió el propio récord anterior que Favio había alcanzado con *Juan Moreira* en 1973. Esta película se inscribe en el centro de la segunda trilogía cinematográfica de Favio (completada por *Soñar, soñar*, de 1976), quien intenta abandonar la influencia europea de su trilogía anterior, en búsqueda de un lenguaje nacional y popular (*kitsch*, neobarroco o expresionismo criollo, Volnovich, 2022).

La característica de Favio de sostener su atrevimiento formal, anclado en lo popular, convierte a *Nazareno Cruz y el lobo* en un caso muy particular en el cual vale la pena detenerse y considerar la posibilidad de que esta película pueda ser entendida como una bisagra entre lo que podríamos llamar el uso de la danza como “atracción” en el cine de espectáculo (a la manera de las comedias musicales clásicas) y la integración de elementos danzarios en la narrativa y en la puesta en escena cinematográfica, más habitual en el cine experimental, *underground* o en el cine crítico-expresivo (Pezzella, 2004).

Entre los exponentes de estas experimentaciones con cuerpos danzantes en el siglo xx podemos destacar a Maya Deren en EE. UU., quien, con su cortometraje *Study In Choreography For Camera* (1945), es considerada pionera del *coreo-cinema* o *dance film*, que luego fuera renombrado videodanza, o *screendance*, en inglés, entre otros vocablos (Monroy, 2009). En Argentina vale destacar como antecedentes de la videodanza, la cual se inicia formalmente en la década de 1990, las obras de Narcisa Hirsch y Marie Louise Alemann, fundadoras del Grupo Experimental de Cine Argentino con asiento en el Instituto Goethe de Buenos Aires en la década de 1970, así como el cortometraje *Ana Kamien*, realizado por Marcelo Epstein con la coreógrafa cuyo nombre da título a la obra (1971).

Aumont dice, sobre la puesta en escena cinematográfica en los comienzos del cine, tomando a Gad (1919), que el *metteur en scène* tenía la responsabilidad total de la película, desde el respeto por el guion (es el único que lo conoce completo, dado que ni siquiera los actores, quienes venían del teatro, conocen más que sus propias partes del día de rodaje), la relación con los actores y el sentido global del ritmo, y la tensión dramática. De acuerdo con

Aumont, poner en escena es ante todo encuadrar. “La ciencia de las disposiciones en un espacio definido, la ciencia de los movimientos compuestos de velocidades combinadas e intensidades variables” (2013, p. 132). ¿No se trata de eso, acaso, la coreografía?

En una entrevista otorgada a Luciano Monteagudo a propósito del montaje de su último largometraje *Aniceto* (2008), a la pregunta sobre cómo fue trabajar a partir de coreografías, Favio, luego de nombrar a Margarita Fernández y Laura Roatta, dice:

“En fin, que cuando ya llegó el momento de entrar al set era como sístole-diástole, era como respirar, un acto reflejo, totalmente natural”. Luego comenta sus comienzos como asistente de Leonardo Torre Nilsson: “Y en el rodaje, Babsy a veces me dejaba colocar la cámara. Yo le decía: ‘¿Es así? ¿Qué le parece?’. Y él corregía el encuadre. Era un hombre que trabajaba más en base a lentes, a angulaciones. No era tan movedido como después fui yo. Él era más de componer y lo mío es más de moverme musicalmente: panorámicas, travellings, planos secuencia. Lo mío es más musical” (Monteagudo, 2006).

De cómo la técnica se erige en deseo

Volviendo a *Nazareno Cruz y el lobo*, un dato resalta: entre los preparativos para el rodaje, Favio mandó a construir un carro de *travelling* curvo, recurso técnico que no existía en el país. La puesta en escena que Favio minuciosamente había diseñado requería cierta libertad y especificidad en los movimientos que la cámara desplegaría en relación con los cuerpos de los actores. Su mirada (y con ella, la de los espectadores) describe un viaje con una gran movilidad alrededor de esos cuerpos y a través de las locaciones elegidas y construidas.

Ese gesto habla de cuán preciso era el guion técnico de la película, y de un interés por la innovación técnico-expresiva del director en función de la coreografía de la cámara.

Podríamos inferir que la importancia de la relación cámara-actores no se reducía para Favio a una cuestión de encuadre, tamaño de plano, iluminación, paleta de colores y demás decisiones que inciden en la puesta de cámara, sino que su pensamiento incluía un interés

por la dinámica de la cámara, la cual, en una activa función mediadora entre las corporalidades de los actores y los espectadores, no se coloca en un lugar lavado, en un lugar de invisibilidad. La cámara, como artefacto de transmisión de sensaciones visuales, *cobra vida* al incluirse entre los factores movientes del film. Es decir, la cámara en *Nazareno...* se mueve con una coreografía tan precisa y novedosa, que requirió de un *invento* técnico para desempeñar el rol que Favio había imaginado para ella. El director necesitó conseguir el recurso técnico, invirtiendo tiempo y esfuerzos de varias clases: habrá imaginado, gestionado, investigado tecnológicamente, buscado al artesano cuya habilidad le garantizara la ejecución, debió conseguir el dinero para pagarlo; toda una serie de pasos para la obtención de un fin determinado. Un derrotero que habla de un deseo y de una necesidad ineludible para lograr que su lenguaje artístico y tecnológico describiera un movimiento específico. El *invento* del carro de *travelling* curvo era esencial para concretar el movimiento de su mirada.

Estamos hablando entonces de una mirada en movimiento, de un pensamiento en movimiento, de un pensamiento *moviente* (Bardet, 2021). El uso del participio presente es tomado por Marie Bardet para su libro *Una paradoja moviente: Loïe Fuller*, de Bergson (2013), en el intento de destacar “el carácter de un movimiento que no es mero desplazamiento en un espacio neutro” (p. 8), es decir, un movimiento *relacional*. Es precisamente dicha relación entre movimiento corporal y movimiento de cámara a la que estamos aludiendo con el concepto *cámara corporizada* (Sánchez, 2010).

Volviendo al interés de Favio por inventar un artefacto específico y necesario para su lenguaje cinematográfico, podemos acudir al concepto de *tecno-estética*, que Bardet toma de Simondon (1982), para aludir a las experimentaciones de Fuller con la iluminación, el movimiento de las telas y de su cuerpo, que fuera inmortalizado por el cine de los hermanos Lumière (*Danse Serpentine*, 1897):

La tecno-estética [...] se vuelve de alguna manera orgásmica, medio táctil y motor de estímulo [...] experimentamos un placer motor, cierta alegría instrumentalizada, una comunicación mediatizada por la herramienta, con la cosa sobre la que opera (2021, p. 370).

De cómo la danza envuelve las relaciones entre personajes

En *Nazareno Cruz y el lobo* hay mucha danza. En términos narrativos, la corporalidad se erige en el vehículo principal y eje a partir del cual se cuentan las relaciones entre lxs personajes principales (Nazareno y Griselda), con lxs otrxs personajes y con el entorno (el pueblo y la naturaleza circundante).

El personaje de Nazareno Cruz adulto (interpretado por Juan José Camero) se presenta bailando (imagen 1), avanzando en un gran trayecto descendente, recorriendo un amplio zigzag en diagonales que lo llevan a la plaza del pueblo, donde lo recibe la gente y donde conocerá a Griselda (interpretada por Marina Magalí).



Imagen 1 – Nazareno adulto se presenta bailando. Fotogramas de *Nazareno Cruz y el lobo*, de Leonardo Favio, 1975, Choila Producciones Cinematográficas

La cámara sigue a Nazareno-bailarín, quien viene desde las afueras al pueblo, mediante un amplio paneo de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, mientras se escuchan los

saludos de sus coterráneos que lo previenen burlescamente sobre la luna llena que habrá esa noche. El baile de Nazareno es un remedo de valsecito popular, que suena al fondo de la banda sonora, y pone en contacto al público con un ser juguetón, dinámico, con una corporalidad despreocupada, podríamos decir que demuestra así un estado de inocencia que preanuncia la escena de la pasión que ocurrirá luego del encuentro de los amantes. Una cierta falta de pudor, de la cual habló el cineasta con Lucrecia Martel en 2008, en una entrevista publicada en 2012 con motivo del fallecimiento de Favio:

LM –Leí algo que a mí me hace mella directamente. Cuando habló del pudor en el cine, usted dijo que no había que filmar con pudor. Y justamente cuando uno ve el cine de Leonardo Favio, eso es lo primero que uno puede decir, aun sin saber nada: este hombre no tiene pudor.

LF –Es porque el cine es amor, tenemos una relación amorosa con él. Por eso duele tanto, por eso uno queda tan vacío cuando se termina y hay que pasar urgente a otro proyecto.

El *travelling* circular en esta película se relaciona con el giro de los cuerpos, enfatizando, sobre todo en la escena de la pasión, esa transición, ese anuncio de la metamorfosis hombre-animal que Nazareno sufrirá ineludiblemente. Y del cual por otro lado todo el pueblo participa, bestializando su comportamiento en la cacería final.

Favio además usa el *travelling* circular para presentar a dos personajes: Griselda (Marina Magalí, Imagen 2) y el Maligno (Alfredo Alcón).



Imagen 2 – Griselda en su primera aparición a los ojos de Nazareno. Fotograma de *Nazareno Cruz y el lobo*, de Leonardo Favio, 1975, Choila Producciones Cinematográficas

A Griselda la vemos a través de los ojos de Nazareno, esa mirada describe un movimiento que se reitera, un movimiento (además ralentizado) alrededor de una figura mágica, fuera de lugar por su aspecto único en ese poblado; una reiteración que habla de incredulidad, descubrimiento y de un tiempo otro que se inaugura.

Al Maligno lo descubrimos en la escena de la fiesta, del baile, la cámara nos muestra, con su movimiento, un amplio panorama de ese entorno festivo y celebratorio, manteniendo al personaje al centro del cuadro como eje del giro. Los ojos de Alcón-Maligno (Imagen 3) advierten a lxs espectadores sobre el peligro que se cierne sobre la pareja y el pueblo todo.



Imagen 3 – El Maligno y su mirada a cámara. Fotograma de *Nazareno Cruz y el lobo*, de Leonardo Favio, 1975, Choila Producciones Cinematográficas

De cómo el giro de los cuerpos y las vueltas de la mirada cinematográfica se encuentran en una espiral de pasión

Luego, los cuerpos de Nazareno y Griselda giran y esos giros lxs llevan a un éxtasis al cual no pueden, ni quieren, resistir (Imagen 4). Su corporalidad extática evoca danzas ancestrales comunes a muchas etnias alrededor del globo (derviches, candomblé, diabladas, etc.). Los fondos de esa danza van mutando desde los paisanos danzantes en el baile del pueblo, hacia un abstracto fondo negro con un fuego superpuesto, hasta los entornos naturales en los cuales lxs amantes consumarán su amor carnal. Se modifica la relación figura-fondo en la puesta en escena al tener una cámara *moviente* y coreografiada.



Imagen 4 – Lxs amantes en sus giros extáticos. Fotograma de *Nazareno Cruz y el lobo*, de Leonardo Favio, 1975, Choila Producciones Cinematográficas

La cámara no es un observador distante, no es un testigo invisible. Al contrario, es un participante, un *partner* con privilegios. Una coreografía de la mirada, planificada y ejecutada con precisión técnica, incluso con virtuosismo. ¿No es eso, acaso, danza?

Coda, a modo de conclusiones

Podemos decir, con Lilian Graça (2019), que “la percepción *siempre* es con el cuerpo”. Graça, estudiando el principio de corporeidad en la empatía estética (*Einfühlung*), apoyándose en la fenomenología de Husserl y luego en Merleau-Ponty, dice que “los cuerpos humanos son tanto estructuras físicas como estructuras de experiencias vividas, en que lo biológico y lo fenomenológico se comunican sin oposiciones, utilizando para eso el concepto de *Embodiment* (corporización)” (p. 72). Es decir, que lo que se siente al mirar una

película, como cualquier obra de arte, está conectado a las propias experiencias no solo desde un lugar intelectual, sino también físico.

Dice Aumont, siguiendo a Gad (1919): “El *metteur en scène* es el ‘representante del público’” (p. 181). Y Leonardo Favio está muy interesado en conectarse con sus representados. La mirada de Favio se mueve, baila para enganchar a sus espectadores empáticamente. Se erige así en un médium a tres puntas (cuerpos, cámara, espectadores). De ese modo dispara y articula la empatía cinestésica en lxs espectadores, logrando conmocionar a ese pueblo que busca *tocar* y *movilizar* desde su propia sensibilidad (aquel sístole y diástole al que Favio alude en la entrevista citada), apelando a la sensorialidad de la gente. Son olas de movimiento y sensaciones que se comunican desde los cuerpos en la pantalla con los cuerpos sentados en la platea.

Favio se apropia de ciertos modos del lenguaje experimental y los lleva a lo popular para trabajar los mitos que se hacen eco de las experiencias en común, de lo social, de lo contemporáneo, apelando a lo ancestral.

Referencias bibliográficas

Aumont, J. (2013). *El cine y la puesta en escena*. Colihue.

Bardet, M. (2021). *Una paradoja moviente. Loïe Fuller*. EDUVIM.

Graça, L. A. (2019). *PERCEPÇÃO CINESTÉSICA NA VIDEODANÇA. ReverberAÇÕES empáticas entre corpos de carne e da tela*. Tesis doctoral, Universidade Federal da Bahia.

<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/30515>.

Martel, L. (11 de noviembre de 2012). Un sentimiento. *Página/12*.

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8367-2012-11-11.html>

Monroy Rocha, X. (2019). *Coreo-cinema: relaciones y tránsitos en constelación medial*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.

https://tesiuam.dgb.unam.mx/F?func=direct¤t_base=TES01&doc_number=000789
[176](#)

Monteagudo, L. (27 de agosto de 2006, republicada el 5 de noviembre de 2022). Leonardo Favio, una entrevista histórica: “No hay que tener pudor para crear”. *Página/12*.

<https://www.pagina12.com.ar/494993-leonardo-favio-una-entrevista-historica-no-hay-que-tener-pud>

Pezzella, M. (2004). *Estética del cine*. Machado Libros.

Sánchez, C. (2010). Corporeidad en la videodanza y la cámara corporizada. Szperling, S. y Temperley, S. (Comps.), *Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de Videodanza*, 44-51. Buenos Aires, Guadalquivir-CCEBA-VideoDanzaBA.

Volnovich, Y. (2020). *Leonardo Favio. ¿Es posible un cine revolucionario? Imaginar un pueblo, filmar la vida: arte y política en El dependiente, Nazareno Cruz y el lobo y Aniceto*. Letras del Sur.

Referencias cinematográficas

Alemann, M. L. (Directora) (1980). *Legítima defensa*. [Película].

Deren, M. (Directora) (1945). *Study In Choreography For Camera [Estudio en coreografía para la cámara]*. [Película].

Epstein, M. (Director) (1971). *Ana Kamien* [Película].

Favio, L. (Director) (1973). *Juan Moreira* [Película]. Alberto Hurovich, Horacio Labraña.

Favio, L. (Director) (1975). *Nazareno Cruz y el lobo* [Película]. Choila Producciones Cinematográficas.

Favio, L. (Director) (1976). *Soñar, Soñar* [Película]. Choila Producciones Cinematográficas.

Favio, L. (Director) (2008). *Aniceto* [Película]. Javier Leoz.

Hirsch, N. (Directora) (1999). *Rumi* [Película].

EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.4: FUSIONES INTERMEDIALES: ALIANZAS Y DESENCUENTROS

Pensamiento coreográfico y escritura: un estudio entre escritura en código programático y danza

María Sol Vázquez (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: *Pensamiento coreográfico y escritura: un estudio entre la escritura en código y danza* es un proyecto de investigación que devino de mi tránsito como becaria EVC-CIN (2022-2023) en el equipo de investigación dirigido por Gabriela García Cedro y codirigida por Pablo Rotemberg.

Mi búsqueda principal, al momento de proponer mi investigación, estuvo focalizada en la posibilidad de explorar modos creativos de utilizar a la escritura dentro de una composición en danza. Inicé estudiando el concepto de *literacidad crítica*, entendida como la capacidad de leer en contextos situados.

Situar a la escritura en su contexto sociocultural me llevó a reflexionar sobre la escritura que nos atraviesa actualmente, la escritura del siglo XXI. De allí deviene mi interés en indagar la lectura y la escritura dentro del ámbito digital, específicamente dentro del contexto de páginas web.

Pensamiento coreográfico y escritura: un estudio entre escritura en código y danza es una investigación que propone tomar a la escritura en código para crear un soporte expositivo de performance y danza.

Palabras clave: Danza; Tecnología; Código; Escritura; Net art.

Introducción

Al iniciar la investigación, puse el foco en el concepto de literacidad crítica, entendida como la capacidad de leer en contextos situados:

La literacidad es entendida como la referencia a las prácticas letradas desde la concepción sociocultural, implicando el desarrollo de la competencia de criticidad para el análisis de los discursos, con el propósito de generar impacto tanto en el sujeto como en su contexto (Gamboa et al., 2016, p. 7).

Lo que me resultó más interesante aún fueron las posibilidades que aportaba este concepto a la creación de una obra de danza teatro, para eso me gustaría citar un párrafo del proyecto en el que estoy inscripta:

La idea de literacidad (literacy), especialmente de “literacidad crítica” nos permitió pensar en un tipo de competencias que tienen que ver con la lectura y la creación (e interpretación) de una obra de danza teatro. Una obra se lee y se escribe. Pero también, se interpreta doblemente, en la lectura y en el despliegue escénico. Y, cada vez más, el contexto debe ser considerado como un factor que va permeando las posibilidades de esos textos, esos cuerpos y esos discursos en escena.

Situar a la escritura en su contexto sociocultural, me llevó a reflexionar sobre la escritura que nos atraviesa actualmente, la escritura del siglo XXI. De allí deviene mi interés en indagar la lectura y la escritura dentro del ámbito digital, específicamente dentro del contexto de páginas web. El recurso de textos multimodales en diálogo con el código de programación como soporte me pareció interesante para investigar y crear un dispositivo performático que tenga a la danza y a la escritura como materialidad principal.

Pensamiento coreográfico y escritura: un estudio entre escritura en código programático y danza es una investigación que propone tomar a la escritura en código para crear un soporte expositivo de performance y danza.

Al adentrarme en la programación web desde un lado experimental y performático, apareció la posibilidad de crear nuevas formas de interactividad entre el espectador y la obra. Me gustaría citar el trabajo de dos bailarinas que utilizan el código de maneras muy diferentes. Por un lado, el sitio web como contexto en el cual se desarrolla la *performance*, y, por el otro, la descontextualización del código para ser leído y retirado de su contexto habitual.

Páginas web: soportes expositivos de *performance* y danza

Este dispositivo tiene la particularidad de ser una *ciberescritura* que puede ser multimodal, hipertextual e interactiva. Y, por otro lado, puede indagar creativamente sobre la utilización del lenguaje de programación para luego utilizarlo en la creación de páginas web performáticas.

Antes de adentrarme en los dos ejemplos que cito para dar cuenta del soporte web como medio de exposición y difusión de danza, me gustaría hacer una breve introducción para explicar de dónde surge el abordaje artístico a las páginas web.

Los primeros experimentos artísticos que nacen en diálogo con Internet fueron bajo el nombre del Net art, que refiere a un género de producciones artísticas realizadas para la red Internet. Es una de las formas de arte interactivo habilitadas por los soportes digitales y las prácticas comunicativas generadas por ellos. La denominación Net art designa las prácticas artísticas que apuntan a una experiencia estética específica de Internet como soporte de la obra y dialogan o exploran prácticas comunicativas en la cibercultura.

Esta corriente artística fue la que dio lugar a que el arte irrumpa dentro del código y genere nuevas experiencias estéticas propias de Internet.

Michelle Ellsworth

Michelle Ellsworth es una bailarina y artista de *performance* estadounidense. Su trabajo abarca presentaciones en vivo, videos, sitios web realizables y dibujos, empleando humor absurdo, carpintería, tecnología, monólogos y danza.

Ella investigó (entre otras cosas) la propuesta performática de las páginas web como una alternativa al lenguaje y a la interacción mediada entre obra y público. Lo que me interesó de su propuesta fue su utilización de los sitios web como dispositivos de exposición en los que la danza es la materialidad principal con la que dialoga la página web.

Choreography generator es un sitio web en el que el usuario puede armar su propia coreografía uniendo fragmentos de modo aleatorio para luego, al apretar PLAY, ejecutar la *performance* mediante un video.

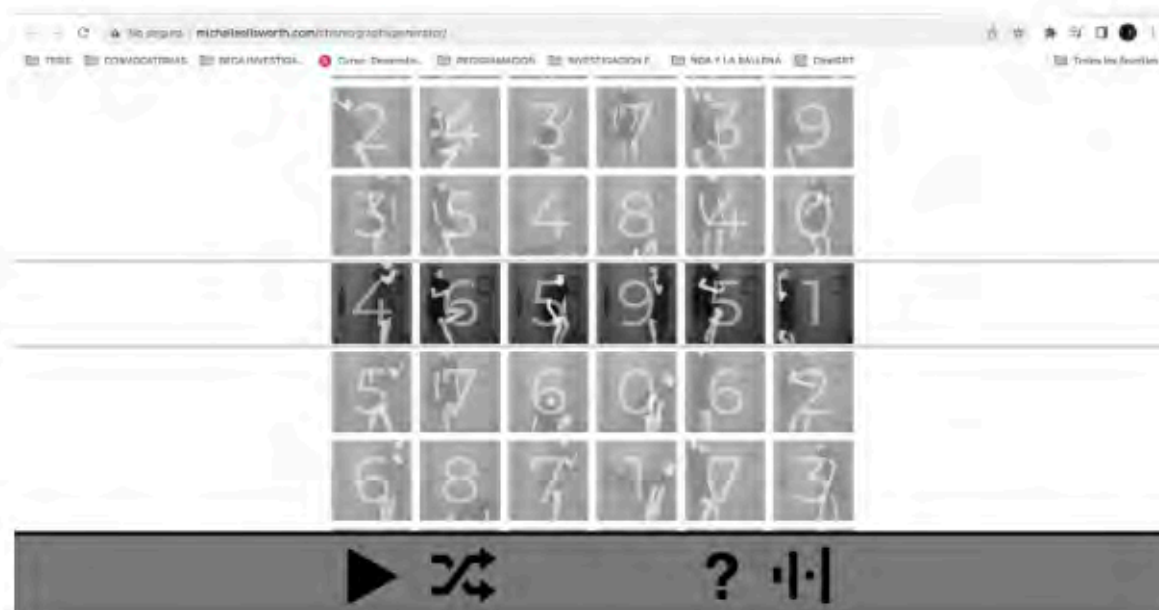


Imagen 1 – *Choreography generator*, selección de la pieza

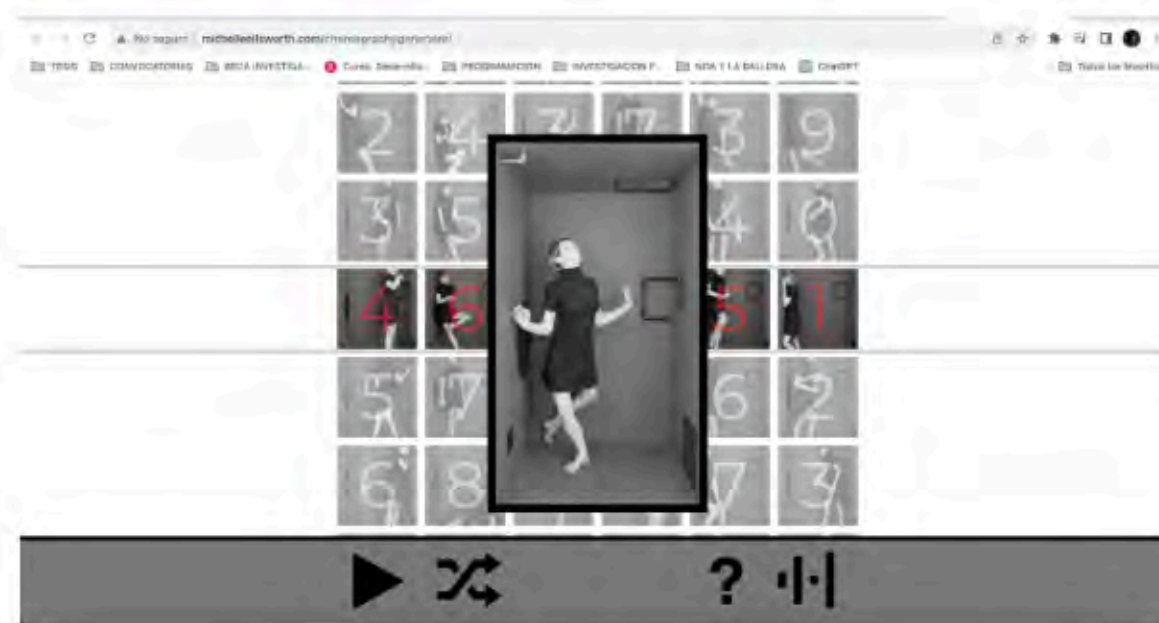


Imagen 2 – *Choreography generator*, reproducción de la pieza seleccionada

The Burger Foundation es un sitio web dedicado a reevaluar la relación entre las hamburguesas y los humanos para el bien de toda la humanidad, en el que se utiliza la coreografía (entre otras cosas) para evidenciar tal relación.

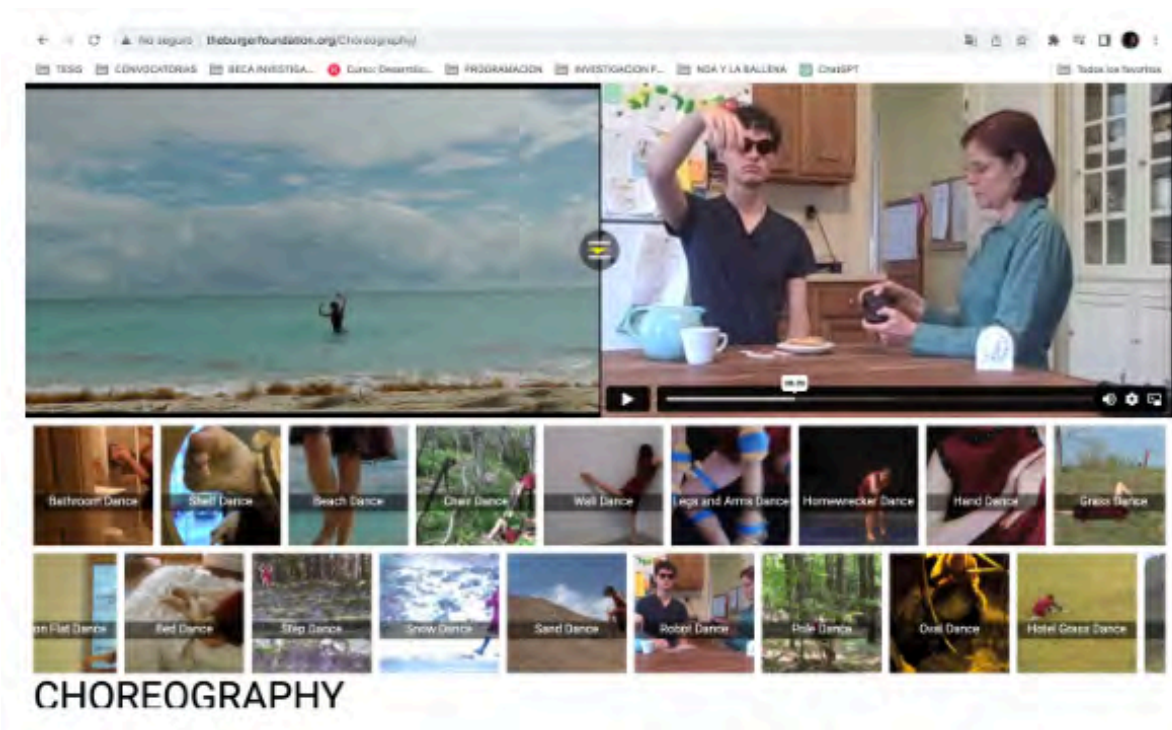


Imagen 3 – *The Burger Foundation*

Renee Carmichael

Renee Carmichael es investigadora, escritora y artista estadounidense. Su investigación se centra en la estética de la danza contemporánea y el código, explorando una relación entre lo formal y el sentimiento. Renee realiza una investigación sobre el código y la danza, sacando al código de su lugar habitual, utilizando su materialidad textual y operativa. El código da órdenes que, al ejecutarse, se replican en una página web. En el caso de Renee, utiliza las órdenes que trae el código para replicarlas en su danza.



Imagen 4

Conclusiones

Para finalizar, me gustaría abrir una pregunta que no tiene una respuesta cerrada, sino que la respuesta varía según la subjetividad de cada uno o bien, también, deja el espacio para abrir la reflexión. Si como artistas escénicos tomamos al cuerpo como componente esencial de las artes escénicas, ¿cómo impacta la desmaterialización del cuerpo dentro del formato danza digital o danza para la pantalla?

Personalmente, me interesa tomar a la digitalidad como un contexto diferente en el que la danza se desarrolla y le brinda nuevas posibilidades que actualmente continúan expandiéndose con el avance de la tecnología. También me parece interesante lo que propone Susana Temperley: “La fragmentación, disolución, fusión y choque de los cuerpos

en interacción generan nuevas relaciones consigo mismos y abren la posibilidad hacia nuevas representaciones de lo corporal. Lo corporal como material de manipulación y experimentación estética” (2012, p. 49).

El cuerpo no es un objeto más, trae consigo la carga simbólica de ser un cuerpo. Todxs tenemos un cuerpo y percibimos el mundo a partir de él; al ver un cuerpo, ya sea material o digital, podemos llegar a experimentar la identificación de su propia sustancia y, por ende, lo que ese cuerpo está experimentando. Claudia Kozak propone que “lo digital se convierte en contexto” (2012, p. 89), permitiendo concebirlo como un nuevo espacio en el cual el cuerpo aparece. Dicho contexto brinda sus herramientas técnicas inherentes, a favor de ampliar el universo creativo que ofrece el cuerpo a través las posibilidades técnicas propias del dispositivo.

Referencias bibliográficas

- Barton, D. y Hamilton, M. (1998). *La literacidad entendida como práctica social*. Siglo XXI.
- Cassany, D. (2000). De lo analógico a lo digital. El futuro de la enseñanza de la composición. *Lectura y vida*, 21(2), 2-11.
- Ceriani, A. (2008). El lugar de lo escénico en los entornos mixtos. *Arte e Investigación* 12(6).
- Ceriani, A. (2012). Un recorte del mapa situacional de la danza/performance con mediación tecnológica en Argentina. *Revista: Arte e Investigación*, 16.
- Ceriani, A. (comp.) (2012). *Arte del cuerpo digital: Nuevas tecnologías y estéticas contemporánea*. Editorial de la Universidad de La Plata.
- Gamboa, A. A., Muñoz, P. A., & Vargas, L. (2016). Literacidad: nuevas posibilidades socioculturales y pedagógicas para la escuela. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*.

González Landa, M. C. (2009). Aproximación al leer y al escribir como procesos interactivos y situados. *Didáctica (Lengua y Literatura)*. Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, 21, 157-190.

Kozak, C. (2012). *Tecnopoéticas argentinas*. Caja Negra.

Mendoza, A. (coord.) (2012). *Leer hipertextos. Del marco hipertextual a la formación del lector literario*. Octaedro.

Tejada, H. y Vargas, A. (2007). Hacia una integración de la literacidad crítica, la literacidad funcional y la literacidad cultural. *Lenguaje*, 35(2), 196-219.

Temperley, S. (2012). *Cuerpo e intertexto, la corporeidad como manifestación abierta en la obra de videodanza*. Edulp (Editorial de la Universidad de La Plata).

Vargas Franco, A. (2015, julio-diciembre). Literacidad crítica y literacidades digitales: ¿una relación necesaria? (Una aproximación a un marco teórico para la lectura crítica). *Revista Folios*, 42, 139-160.

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



**UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES**

Buenos Aires
10 al 12 de octubre de 2023