

-  
TESINA DE LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

## **ESPACIO EN MOVIMIENTO:**

**Giros (y contra-giros) en la construcción de la  
espacialidad urbana en CABA entre los años 2000 y 2010.**

### **Tesista**

Aimé Temis Barrutia DNI 36.256.330

### **Director de tesis**

Alejandro Elia - Titular Taller Proyectual de escultura

DNI: 16677612

### **Co-director de tesis**

Ana Belén López - JTP Titular Taller Proyectual de escultura

DNI 27328228

Buenos Aires

Argentina



<i>Hipótesis</i> .....	5
<i>Introducción</i> .....	7
 <b>Capítulo I.</b>	
1.1 La aventura del espacio.....	11
1.2 Espacio-movilidad.....	15
 <b>Capítulo II</b>	
2.1 Acerca del cuerpo.....	16
2.2 Acerca del movimiento.....	20
2.3 Cuerpo en el espacio.....	22
2.4 El cuerpo de las urbes.....	25
 <b>Capítulo III</b>	
3. Bolivia en Buenos Aires.....	30
3.1 Relatos del movimiento.....	30
3.2 Etapas migratorias .....	31
3.3 Espacios de la colectividad	
3.3.1 La intimidad del barrio, Charrúa. ....	34
3.3.2 Por nuestra mamita, Festividad de Nuestra Señora de Copacabana.....	35

3.3.3 Al centro de la escena, Entrada Avenida de Mayo .....40

*Capítulo IV*

4.1 Las Artes visuales miran a la calle..... 43

*Capítulo V*

5.1 Obra propia..... 47

5.2.1 Aproximaciones al mundo textil..... 54

6. Reflexiones finales.....59

*Bibliografía*..... 66

## **ESPACIO EN MOVIMIENTO**

**Giros (y contra-giros) en la construcción de la espacialidad urbana en CABA  
entre los años 2000 y 2010.**

“Je suis l’espace où je suis”

(Yo soy el espacio donde estoy)

Noël Arnaud, L’état d’ébauche.

## **HIPÓTESIS**

- El espacio existe en la medida que es habitado, el desplazamiento de los cuerpos a través del territorio constituye un tipo de espacio particular.
- La colectividad boliviana mediante la apropiación y el desplazamiento que efectúa durante las festividades populares es un agente fundamental en la producción de espacio en la ciudad autónoma de Buenos Aires.

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende abordar el espacio en tanto lugar habitado. Las circunstancias en las cuales se desenvuelve mi quehacer artístico, se convierten en el eje mismo de mi producción: la ciudad como soporte y escenario en donde entran en diálogo las prácticas artísticas como apropiadoras y configuradoras del espacio.

La misma será realizada dialogando con algunos autores afines al tema, junto a la obra que desarrollo.

Estas reflexiones se enmarcan dentro de los estudios acerca del espacio, partiremos de los aportes de Michel de Certeau (1986), entendiendo que el espacio existe en tanto es habitado. Bajo esta premisa analizaremos de qué modo los cuerpos en movimiento de las personas que habitan la ciudad de Buenos Aires crean y recrean un espacio. Será mi labor identificar qué lecturas podemos elaborar a partir de esta afirmación y qué vínculos se tejen entre el espacio, sus habitantes y las prácticas artísticas contemporáneas.

Es el cuerpo en movimiento quien organiza indefinidamente un aquí en relación con un allá, quien funda y articula espacios, quien determina puentes y fronteras.

En el caso particular del espacio que atañe a la tesis, el territorio argentino, no es novedosa la importancia de los flujos migratorios en su conformación, primando en el imaginario la idea de una Argentina que “desciende de los barcos”. A los ojos del mundo, la Argentina se presenta como el bastión blanco-europeo dentro del panorama latinoamericano. Esta idea pareciera ser cuestionada por la presencia de los “migrantes fronterizos”, quienes habitan y se desplazan por este territorio históricamente, pero aun así continúan siendo percibidos como un “otro” bajo el paradigma blanco-europeo.

De hecho, la migración limítrofe no es novedad en el territorio argentino, según Grimson (2011) ya “el primer censo nacional de la población, en 1869, ya muestra la presencia de extranjeros limítrofes, en una proporción que alcanzaba el 20% sobre el

total de extranjeros.” La proporción de esta cifra fue variando a lo largo del tiempo, tras el cese de los flujos migratorios europeos (los flujos migratorios provenientes del continente europeo fueron disminuyendo su caudal hasta prácticamente desaparecer hacia mediados del siglo XX), los migrantes limítrofes llegaron durante la década del 90’ a superar la mitad del total de migrantes (Grimson, 2011).

Lo que resulta curioso es la percepción en torno a la visibilización que los migrantes fronterizos han despertado, pues su presencia en las grandes urbes género en el imaginario porteño la creación de un “nuevo otro”. Imaginario que es proyectado hacia el resto del País.

De este modo, Buenos Aires como territorio, se presenta para sus diversos habitantes como un espacio a ser ganado. En lo que atañe a este trabajo, es precisamente la colectividad boliviana residente en la ciudad de Buenos Aires, donde centraré el foco de atención, dado que su apropiación y construcción del espacio público reviste particularidades que resultan interesantes para pensar nuevos

enfoques en la configuración de la espacialidad urbana.



En el caso de la colectividad boliviana en Buenos Aires, dos eventos concretos en el calendario festivo boliviano-porteño evidencian la configuración de dos espacios disímiles. Uno, una fiesta barrial en honor a la virgen de

Copacabana la cual se realiza desde 1972, en unos de los barrios más emblemáticos de dicha colectividad en la ciudad de Buenos Aires, el barrio de Charrúa, villa 1-11-14 . El

cual fue construido por la propia colectividad a principios de la década del setenta del siglo veinte.

El otro, el desfile de Avenida de Mayo festejado desde el 2009, toma lugar en las calles más importantes de la ciudad de Buenos Aires, transitando por los principales símbolos de la porteñidad.

De esta manera, todos los octubres desde hace ya varios años, la colectividad boliviana se prepara para el despliegue que ambos desfiles implican. Música, danza, comidas, ferias y demás, inundan ciertos lugares de la ciudad de Buenos



Aires transformando, al menos por unas cuantas horas, la cotidianeidad de la metrópoli porteña.

Morenadas, Diabladas, Caporales, Tinkus, Potosols, Pujllay, Salay, son algunas de las danzas que se despliegan en ambos desfiles, fundando espacios a cada paso, y legitimando ciertas estructuras de visibilidad.

En ambos acontecimientos participan prácticamente las mismas fraternidades<sup>1</sup>, y se desarrollan contemporáneamente, es precisamente, este hecho en el que radica la tensión entre ambos espacios.

---

<sup>1</sup>Entendemos como fraternidades aquellos grupos que se organizan en torno a un determinado tipo de danza o género musical.

Como ya algunos autores han señalado, (Benza Solari, Menelli y Podhajcer 2016). "la danza es un elemento eficaz para dar cuerpo a las ideologías nacionales a través de la creación de sujetos que las actúen y la actualicen en su práctica, su representación y sentir emocional, la constitución de los repertorios de 'danzas folclóricas nacionales' respondió a necesidad tanto estéticas como políticas (y de gobernabilidad)".

De este modo, la construcción de la ciudad y los imaginarios que allí habitan se construyen al ritmo de estas nuevas corporalidades emergentes que danzan y transitan las calles porteñas, configurando nuevos espacios, negociando algunos sentidos y rechazando otros.

Sin embargo, no podemos dejar de mencionar que las políticas culturales que impulsan algunas de estas iniciativas, involucran una perspectiva exotizante "que estéticamente destaca la alteridad de ciertos rasgos indígenas, mientras que hibridiza e invisibiliza otros, evidenciando así las desigualdades y tensiones de ese ideal multicultural" (Citro y Torres Agüero 2015).

El cuerpo al igual que el espacio, es un territorio en donde "se hace carne" la pugna de intereses. Si el escultor es quien tradicionalmente dialoga con los vacíos y llenos del espacio, ausencias y presencias, no puede quedar al margen de la pugna que se disputa tanto en la configuración colectiva del espacio como en la construcción de la corporalidad individual. Será el rol de este trabajo problematizar estas particularidades a la luz de la obra propia.

## Capítulo I.

### 1.1 La aventura del espacio

Para comenzar a esbozar este trabajo enmarcado en una licenciatura en escultura, nos es preciso ante todo esclarecer el campo de acción del mismo: el espacio. Así nos encontramos que el término “espacio” deriva del vocablo latino *spatium*. Según la Real Academia Española entre sus acepciones encontramos:

1. Extensión que contiene toda la materia existente.<sup>2</sup>

Claro está que las definiciones encontradas resultan infinitas y por demás diversas. Semejante flexibilidad del término no debe disuadirnos en profundizar su búsqueda sino más bien, confirmarnos que su elasticidad responde a que ha constituido un interrogante esencial en el transcurso de la humanidad.

Pero lejos de la realidad medida y geométrica que algunas definiciones arrojan, el espacio aquí tratado será aquel atingente al campo de las artes visuales. Así, nos encontramos que la preocupación por el espacio resulta un componente vital de las artes visuales. Los protagonistas de este campo han sabido dar a lo largo de la historia y en profunda relación con sus ideas, materialidades y técnicas, distintas lecturas a la espacialidad.

Según Steve Yates, “La historia nos demuestra que los grandes cambios en la historia del arte se producen cuando los artistas esenciales se preocupan por el

---

<sup>2</sup> Real Academia Española (2020). Diccionario de Lengua Española. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=GS1rtMv>

espacio. Una transformación del significado de espacio indica un cambio fundamental” (Yates en Orta Marina, Aura)<sup>3</sup>

Ahora bien, ¿Qué implicancias tiene esta afirmación?

Toda obra visual conlleva una noción de espacialidad, sin embargo, hacer una reflexión consciente y profunda de ello ha sido la búsqueda sólo de algunos creadores.

Un aporte esclarecedor resulta el de Hans Albrecht (1981) según él, “Los seres humanos ocupan el espacio, lo poseen y se mueven en él, reaccionando y actuando inmediatamente. Aprovechan con firme resolución las realidades dadas en el espacio y lo modifican por medio de una actuación metódica. Finalmente, ésta les obliga a reflexionar sobre el espacio y a investigarlo, a fin de comprender la estructura del mundo y el sentido de su propia existencia. De aquí resultan:

- A) Una relación vital elemental
- B) Una relación pragmática
- C) Una relación orientada sobre el conocimiento”<sup>3</sup>

Resulta interesante el planteo de Albrecht no solo por su síntesis sino también por su inescindibilidad de la vida humana. No es que el resto de seres que conocemos no desarrollen un vínculo con la espacialidad, de hecho lo hacen y de modo muy peculiar, sino que es el hombre quien opera sobre el mismo de modo reflexivo, y quien encuentra en el habitar la totalidad de su relación con el espacio.

No resulta menos curioso que la existencia de un mundo espacial lo asumimos como un hecho esencial pero indemostrable. No existe una estructura “a priori” de

---

<sup>3</sup>Orta, Aura Marina. (2010). Reflexiones en torno al espacio en las artes visuales: Reflections about the space in the visual arts. *Revista de Investigación*, 34(69), 129-150. Recuperado en 11 de agosto de 2016, de [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1010-29142010000100008&lng=es&tng=es](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1010-29142010000100008&lng=es&tng=es).

<sup>3</sup>Albrecht, Joachim Hans (1981) *Escultura en el siglo XX*, Editorial Blume, pág 20.

nuestro espacio experimental en la que podamos versar nuestra percepción, por el contrario, este vínculo lejos de ser una estructura rígida, es un consenso, en el mejor de los casos, que es continuamente reformulado, y poblado de contradicciones. Por ello este trabajo no pretende brindar una respuesta certera y mucho menos objetiva a tal interrogante sino más bien sumar una nueva mirada desde este aquí y ahora a tan humano y trascendente interrogante.

Así, nuestra intervención en el espacio se nos presenta de manera involuntaria y nos desenvolvemos en él de manera instintiva, es decir, nadie es interrogado al comienzo de su existencia –¿usted desea intervenir el espacio?-. Sin embargo, reconocer su existencia resulta un ejercicio profundo de complejidad cognitiva, y aún más, su modo de representación requiere de una formación específica, y responde a los paradigmas de un contexto particular. De ahí la dificultad de leer representaciones plásticas de otros tiempos y lugares desde nuestra coyuntura histórica, así como también, el desafío de entender que nuestra concepción de espacialidad y sus implicancias, no es inequívoca sino más bien profundamente contingente y nosotros como actores de este tiempo y espacio podemos interpelar y accionar sobre el mismo.

La historia del arte recupera algunas de las respuestas que el hombre supo dar para representar el espacio. Así, el afán de una representación mimética de la realidad fue una búsqueda constante en un gran número de obras entre los siglos XV y XIX. De esta manera, la perspectiva evidencia esta búsqueda por comprender el espacio, así como un modo particular de la mirada. Los distintos elementos plásticos fueron articulados en aras a construir la sensación de tridimensionalidad, búsqueda que enfrenta como desafío intrínseco, la representación del infinito, el cual encontró su representación en el punto de fuga.

Durante el siglo XX, entrada la modernidad cobrará mayor importancia la autorreferencialidad de la obra, privilegiando la subjetividad del artista por sobre la representación mimética de la realidad. De este modo, el espacio será concebido

desde una mayor autonomía, posibilitando nuevas búsquedas, entre ellas, la posibilidad de reflexionar sobre sí misma.

Durante el siglo XX, en la disciplina que enmarca este trabajo en particular, la escultura, evidencia un interés por la investigación matérica, elementos tales como peso, volumen, etc. adquieren un rol protagónico. Con el transcurrir del siglo, nuevas búsquedas espaciales fueron abriéndose camino marcando una progresiva desmaterialización de la obra escultórica. Es importante mencionar, la búsqueda de un enfoque de carácter menos objetual en la escultura abrió camino a nuevas posibilidades y numeroso cuestionamiento que aún hoy hacen mella en las prácticas artísticas. Los límites entres formatos y lenguajes se volvieron más permeables, así también, nuevos soportes, entre ellos tecnológicos, irrumpieron en la escena artística, cuestionando la vigencia de las disciplinas tradicionales y proponiendo nuevas categorías que puedan dar respuesta a estas manifestaciones. El surgimiento de categorías tales como la instalación y performance, permitirán en cierta manera encuadrar nuevos modos de concebir las prácticas artísticas.

## 1.2 Espacio-movilidad

En este escrito intentaremos presentar una nueva mirada partiendo de lo que algunos autores han elaborado en torno al concepto espacio. Como ya mencionamos anteriormente, consideramos que dicho concepto, no deviene de un orden dado, sino más bien, es el resultado de una serie de relaciones de fuerzas que moldean de forma dinámica aquello que entendemos por espacio.

Así partiremos del concepto elaborado por Michel de Certeau, *“el espacio es un cruzamiento de moviidades”* (De Certeau, 1986) .

De este modo, el espacio se configura a partir de su habitabilidad, de su potencialidad para ser vivido. De Certeau esgrime, “[el espacio] Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales.”(De Certeau 1986)

De esta manera, del mismo modo que la existencia es inevitablemente espacial, la espacialidad existe en la medida en que es habitada. Así, existen tantos espacios como experiencias espaciales distintas.

## Capítulo II

### 2.1 Acerca del cuerpo

Si hablamos de espacialidad, el caso del cuerpo merece un capítulo aparte. El cuerpo tiene la plasticidad suficiente para ser soporte y contexto, punto de contacto con el otro y pura intimidad, espacio de encuentro y territorio de batalla. El cuerpo es siempre borde, frontera y puente.

Las definiciones son innumerables, pero nos preguntamos ¿Cuál es el lugar del cuerpo en el arte? La imagen del cuerpo es uno de los soportes indispensables de la obra de arte, no solo porque puede ser lienzo de la práctica artística sino también porque es nexo necesario con nuestra sensorialidad.

Elena Matoso (2001) comenta al respecto “la creación artística, como otras manifestaciones creativas transita borde-des-borde del territorio corporal. La corporeidad desparramada en colores, texturas, palabras, sonidos, ahuyenta, alimenta los fantasmas que gritan, lloran o acarician en una estética determinada. Si el arte crea otra realidad, esa otra realidad es carne e imagen. Es carnadura social, histórica, mítica.”<sup>4</sup>

Todo proceso creativo implica una imagen del cuerpo, no solo de quienes detonan dicho proceso sino también de su corporeidad como obra en sí misma. “El arte configura cuerpo. Carne e imagen” (Matoso, 2001).

Anteriormente mencionamos que el espacio estaba constituido por entrecruzamiento de movilidades, abordaremos el cuerpo en similar sentido. El

---

<sup>4</sup> Matoso, E. *El cuerpo, territorio de imagen. Letra Viva. Bs As 2001.*

cuerpo es aquel prisma donde se proyecta la sociedad, por ende será redefinido de acuerdo a parámetros tempo-espaciales particulares, será lugar de representación simbólica del mundo.

El cuerpo estará constituido por un entrecruzamiento de lo individual y su medio cultural, donde se despliegan normas reguladoras, modelos corporales y sistemas de valores que regulan el comportamiento individual. A su vez, la multiplicidad de corporalidades hace posible el despliegue de una trama de carácter relacional. Nos hallamos frente a una pluralidad de corporalidades en tensión que habitan tempo-espacios particulares.

El cuerpo excede su realidad anatómica, da cuenta de una forma de ver el mundo, y en tanto espacio de entrecruzamiento produce imagen. En este sentido, la humanidad ha sabido dar distintas respuestas a este interrogante del cuerpo, y por lo tanto es posible rastrear en la esfera de la imagen indicios de ello.

Entre los discursos que han sido determinantes para la configuración de la corporalidad occidental, es menester mencionar la corriente Platónica, que estructura su pensamiento en pares de opuestos y establece una relación jerárquica entre ellos. Por un lado, un mundo de las ideas, fijo e inmutable, en contraposición con el mundo sensible de carácter temporal y cambiante, que sólo es imitación del primero. De este modo, la experiencia sensible es rechazada como vía de acceso al conocimiento, el cual solo se corresponde al mundo de las ideas. Esta concepción dualista del mundo es traducible en una concepción escindida del hombre: cuerpo-alma. El alma se corresponde al orden de las ideas, la cual precede cualquier experiencia sensible. El cuerpo por lo tanto será entendido como “prisión” del alma, mero envase, fuente de error y apariencia.

Esta concepción escindida del mundo y por tanto del hombre, es profundizada durante el período medieval, mediante un sistema de valores que regirán la

corporalidad. El cuerpo será espacio tanto de lo sacro como de lo pecaminoso, ejerciendo sobre él, fuertes regulaciones: castigos, prohibiciones, flagelaciones, signan el devenir de lo corpóreo como terreno del pecado, en contraposición con el alma que es entendida en tanto pura y trascendente.

Esta dicotomía será retomada ya en los albores de la modernidad por René Descartes, quien define al cuerpo como res extensa, perteneciente al mundo de las cosas, aquello que tiene espacialidad, y su conocimiento tiene lugar a través de los sentidos, los cuales resultan engañosos. Otra de las consideraciones cartesianas que resultan interesantes de observar, es el cuerpo pensando en tanto mecanismo.

“En primer lugar, se me ocurría: yo tengo rostro, manos, brazos y toda esta máquina de miembros, tal como se ve en un cadáver, a la cual designaba con el nombre de cuerpo.” (Descartes, 1987)

En consonancia con su tiempo, el cuerpo será entendido en tanto máquina, un cuerpo-objeto donde el todo es la suma de las partes.

“Y así como un reloj, hecho de ruedas y pesas, cuando está mal fabricado y no indica bien las horas, no observa menos exactamente las leyes de la naturaleza que cuando satisface completamente el propósito del artífice, así también, si considero el cuerpo del hombre en tanto que es una máquina de huesos, nervios, músculos, venas, sangre y piel (...)” (Descartes, 1987)

El cuerpo-máquina, dará pie para entenderlo como instrumento de acción y producción. Por lo tanto, será regulado tempo-espacialmente como tal. Si el cuerpo es objetual, se establece una relación de posesión sobre él: “tener un cuerpo” en contraposición con “ser cuerpo”. Este vínculo de posesión cercena al individuo de una faceta identitaria, y por ende, de sumergirse en una experiencia social que desborde su propia individualidad objetual.

Entre otros paradigmas que continúan esta concepción escindida del sujeto no podemos dejar de mencionar la moral judeo-cristiana, que mantiene en vigencia una concepción de lo corporal como depositario de lo pecaminoso, corporalidad que debe ser controlada en aras a la purificación y posterior trascendencia.

Así como mencionamos distintas perspectivas que abordan esta concepción dualista de la corporalidad, es menester mencionar también a aquellas que rompen con este paradigma cartesiano hegemónico de la modernidad. Entre las voces más resonantes debemos mencionar a Merleau-Ponty, y para comenzar a desentrañarlo debemos partir de su mirada del mundo, *“el mundo está ahí previamente a cualquier análisis que yo pueda hacer”* (Merleau-Ponty, 1945). Esta afirmación es crucial dado que otorga al sujeto un nuevo lugar, en el cual ser y mundo se constituyen mutuamente, en férrea oposición al planteo racionalista en el que el enfoque radica exclusivamente en el sujeto y su razón. Esta experiencia primera con el mundo, previa al pensamiento, será consumada a través del cuerpo. Esto revaloriza el lugar otorgado otrora a la corporalidad, en tanto fuente primera de toda elaboración simbólica. El cuerpo, mediador de nuestra subjetividad con el mundo, no podrá ser reducido a mero objeto, pues es a través de él que conocemos el mundo. El cuerpo cristaliza nuestro deseo primero de habitar.

En el hecho mismo de la percepción, sujeto y objeto no están escindidos, más bien se desenvuelven de manera co-constitutiva. Sin embargo, este vínculo es paradójico en la medida que la experiencia corporal no puede desligarse de su relación con el mundo, el cuerpo es al mismo tiempo, sensible y sintiente. Merleau-Ponty elabora el concepto de “carne” para superar esta paradoja. *“La carne es la incorporación recíproca de mi cuerpo en el mundo y del mundo en mí”*(Merleau-Ponty, 1945) . Es a través de la carne, que cuerpo y mundo se comunican. Así, podríamos pensar que la experiencia de la carne es un hecho compartido por la humanidad, aunque haya sido invisibilizada en algunas representaciones culturales hegemónicas. Vale aclarar, dicha

experiencia se despliega en diversidad de formas en la medida que responde a una vinculación con el mundo, y en la medida en que existan una multiplicidad de mundos, múltiples serán las formas de dicha experiencia.

## 2.2 Acerca del movimiento

El cuerpo sólo es concebible en un contexto de espacio-tiempo particular. Si incluimos estas variables indefectiblemente deberemos referirnos al *movimiento*. Al buscar el significado de este término, la Real Academia Española arroja no menos de una docena de significados generales, y varios más de orden específico. Entre las primeras definiciones encontramos:

1. m. Acción y efecto de mover.
2. m. Estado de los cuerpos mientras cambian de lugar o de posición.

No menos ciertas estas definiciones, resultan insuficientes para dar cuenta de la amplitud que este término designa, al fin y al cabo, el movimiento es uno de los atributos más notables de la vitalidad de un ser.

Movimiento deriva del término griego kiné que significa poner en movimiento, remover, agitar, cambiar de sitio, excitar, estimular, conmovier y revelar.<sup>5</sup>

Al igual que la categoría de *cuerpo*, desarrollado anteriormente, el movimiento no escapa a las coyunturas históricas que han vertido sobre él diversos paradigmas. En Platón el movimiento es entendido bajo los conceptos de desplazamiento y alteración. Aristóteles en cambio, explora el movimiento en términos de potencialidad, "la *entelequia de lo que está en potencia*". Movimiento será el paso de la potencia al acto, todas las cosas sensibles tienen el movimiento como uno de sus rasgos más

---

<sup>5</sup> Matosos Elina, Movimiento , traslación y deseo. Pág 22

característicos y definitorios. El movimiento tendrá carácter eterno, y por tanto debe existir un motor que también lo sea. Si todo lo que se mueve es movido por otro, esta sucesión no puede proceder del infinito, ya que quedaría injustificado. Siguiendo este razonamiento, necesariamente incurrimos en la pregunta de saber qué/quién determina este movimiento. Entendiendo el principio de causalidad Aristotélico, en donde todo principio tiene una causa, será necesario referirnos al origen primero de este movimiento, y dado que es origen primero ha de ser inmóvil, es decir, permanencia sin cambio. Aristóteles llamará a este motor primero “Dios”, aquello que mueve en tanto causa final, atrayendo al resto de las cosas, mueve en tanto el resto de las cosas desean, aspiran, tienden al acto.

Un punto interesante siguiendo esta lógica es aquella referida a los cuerpos deseantes. Entender que el cuerpo tiende, aspira, anhela otro estadio, lo convierte en soporte del deseo. Desde una perspectiva estrictamente física, un cuerpo que es impulsado por el deseo de alterar su posición en el espacio, será el desencadenante suficiente para generar el movimiento. Un cuerpo que se moviliza, construye espacio en la medida que lo intersecta, lo limita, lo transita, al fin y al cabo, lo habita.

Sin embargo, no debemos confundir cuerpo en movimiento con el espacio recorrido, pues habitan distintas temporalidades. El movimiento es puro presente, mientras que el espacio recorrido es huella en el espacio, nos remite a un tiempo pasado, una coordenada en el espacio que ha dejado de serlo. Existe en la medida que ya no lo es, a modo de una fotografía, una línea en el espacio nos habla en el mejor de los casos, de aquello que fue, jamás de lo que será, aunque podamos especular sobre ello. Al respecto, son atingentes los aportes de Deleuze cuando retoma la tesis de Bergson al mencionar “El movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer.” (Deleuze, 1983)

### **2.3 Cuerpo en el espacio**

A pesar de que el cuerpo fue abordado numerosas veces, no hasta hace poco se ha reconocido como parte fundamental para comprender el devenir humano, lo cual nos señala el enorme dinamismo del mismo. Hemos mencionado anteriormente algunos paradigmas que examinan la corporalidad desde una óptica dicotómica y aunque es necesario conocerlas en profundidad por su incidencia, hoy, consideramos que es necesario superar estos enfoques binarios y generar nuevas posturas que sean un tanto menos reduccionistas. Estas ideas no atañen únicamente al sujeto en su individualidad, sino más bien, son configuradoras de categorías de orden social. El cuerpo no solo es aquello que constituye nuestra individualidad, sino también es aquello que nos conecta con la humanidad como un todo, es a la vez individuo y comunidad.

Es menester intentar aproximarnos al cuerpo con la sinceridad y responsabilidad del lugar en el que gestamos este trabajo: la ciudad. Si bien el cuerpo se nos presenta como algo dado, los tiempos que corren nos exigen acercarnos a él desde sistemas conceptuales más amplios.

Un enclave importante que debemos atender, es el paso del cuerpo a la corporalidad, el primero nos remite a su dimensión material, mientras que el segundo nos habla de su dimensión simbólica. Entenderlo en tanto fenómeno social, nos conmina a acercarnos a través de las representaciones e imágenes que a partir de él se elaboran, descartando la existencia de un cuerpo único y universal. Pensar el cuerpo como objeto de estudio, reduciéndolo a una contingencia orgánica, nos imposibilita de crear conocimiento desde su dimensión sensible, y en consecuencia cercena gran parte de la comprensión que en torno a él se gestan. Consideramos que es necesario

pensar la corporalidad desde el mismísimo cuerpo, aún con las tensiones que ello implica.

Retomando a uno de los autores anteriormente mencionado, fundamental para entender la espacialidad en relación al cuerpo, Merleau-Ponty nos recuerda la importancia de la dimensión sensorial del sujeto para elaborar una noción de espacio que supere la idea de mero contenedor de objetos. Nos interpela a recuperar la experiencia del sujeto en la configuración del espacio, y el protagonismo de la corporalidad en ello. “No hay que decir pues que nuestro cuerpo está en el espacio ni, tampoco, que está en el tiempo. Habita el espacio y el tiempo (...) En tanto que tengo un cuerpo y que actúo a través del mismo en el mundo, el espacio y el tiempo no son para mí una suma de puntos yuxtapuestos, como tampoco una infinidad de relaciones de los que mi consciencia operaría la síntesis y en la que ella implicaría mi cuerpo; yo no estoy en el espacio y en el tiempo, no pienso en el espacio y en el tiempo, soy del espacio y del tiempo ( à l’ espace et au temps) y mi cuerpo se aplica a ellos y los abarca” (Merleau-Ponty, 1945).

Con esta afirmación Merleau-Ponty deja asentado con claridad que pensar al sujeto y el espacio como entidades independientes, resultaría infructuoso. Ambos están comprendidos dentro de una misma matriz y se vinculan relacionamente. Aún más, la capacidad sensible del cuerpo, tantas veces vapuleada como modo de construir conocimiento comprende el espacio sin tener que subordinarse a una función objetivamente. Estos son determinantes para pensar categorías como “corporalización” (*embodiment*) que nos permiten un enfoque más fructífero para su abordaje.

Al respecto de este concepto Miguel Angel Aguilar Diaz nos añade “embodiment, supone una forma de conocimiento desde la experiencia, elaborada intersubjetivamente y recurriendo a multiplicidad de lenguajes. Implica formas de conocimiento y acción que no solo poseen una dimensión textual, sino también

sensorial y se estructuran a partir de prácticas sociales que reproducen o transgreden. Se trata de acción encarnada en los sujetos que ponen en juego su propia condición corporal (posicionamiento, punto de vista, situación sensorial) en relación a la elaboración del sentido de lo vivido” (Aguilar Diaz, 2014).

Aguilar Diaz menciona “prácticas sociales” en su definición de *embodiment*, dimensión que no hemos mencionado, pero consideramos vital en nuestro abordaje. Al remitirnos a las prácticas sociales estamos poniendo en el eje del debate la dimensión cultural. Al respecto, Setha M. Low nos habla de “espacios corporalizados” (*embodied spaces*) para mencionar el encuentro entre cuerpo, espacio y cultura. Esta categoría “*reúne estas nociones dispares, subrayando la importancia del cuerpo como entidad física y biológica, experiencia vivida y centro de agencia, un lugar para hablar y actuar en el mundo*” (Low, 2003).

Este abordaje permite hacerle frente al reduccionismo biológico que acecha gran parte de los estudios que abordan la corporalidad, para dar cuenta de formas en la que el cuerpo también es inherentemente social y cultural. De este modo, el cuerpo se constituye tanto en producto como en productor cultural, esta doble faceta nos devela su carácter relacional, el cuerpo en tanto entidad sensible y sintiente, y los saberes socialmente construidos que lo dotan de acción, de movimiento.

## 2.4 El cuerpo de las urbes

Como hemos mencionado anteriormente pensar el cuerpo implica pensar el tiempo-espacio que habita, y por lo tanto, como habitantes de las urbes nos interpela respecto al espacio de las ciudades y cómo esta genera sus propias formas de apropiación sensible.

Una de las características del fenómeno urbano tiene que ver con la gran heterogeneidad que alberga el espacio de las ciudades. Varios autores han reflexionado al respecto, entre ellos Monica Lacarrieu, destaca que una de las características de la ciudad contemporánea es que contiene la máxima heterogeneidad social, pero la misma es reflexionada desde políticas que enfatizan la integración o la uniformización.

*“La metrópolis multicultural es el producto de un principio de regulación de la diversidad, a través de un formato multicultural segregacionista, arreglado mediante el aprendizaje y socialización de formas de urbanidad, tendientes a vivir la diferencia en estado de indiferencia” (Lacarrieu, 2007)*

De este modo, la complejidad social recurre a categorías simplificadoras tales como semejante-diferente para hacer comprensible la experiencia del habitar urbano. La heterogeneidad como hecho constitutivo de lo urbano nos invita a considerar nuevos actores que reclaman su presencia en el espacio, con sus modos particulares de habitar la ciudad, su demandas de derechos e inclusive nuevas concepciones de sujetos.

Es precisamente este juego entre semejanza-diferencia, pertenencia-otredad lo que construye dialógicamente los procesos identitarios. Entendiendo esto no como algo dado e inmutable, sino más bien, de modo múltiple y plagado de contradicciones. En este sentido es que debemos entender una concepción espacial que sea coherente con estas características. Un espacio en devenir, siempre en formación, que pone el acento

en la constructividad de las identidades y de los cuerpos. Que entienda que el espacio es un hecho relacional, y requisito para la existencia de lo múltiple. Por lo tanto, entendemos el espacio como dimensión necesaria para la existencia de la diferencia.

Otro aporte interesante de Lacarrieu que competente a esta temática hace referencia a la dimensión simbólica de las ciudades. La autora parte del supuesto que toda práctica desarrollada sobre el espacio es el resultado complejo y conflictivo de imágenes e imaginarios sociales. Siguiendo esta línea de análisis, distinguimos por un lado, una serie de imágenes urbanas que construidas en base a “la pesadez de las ciudades”, básicamente el patrimonio construido; y por otro lado, las expresiones culturales inmateriales, que suelen ser asociadas a los imaginarios, relegadas al ámbito de la cultura popular. El vínculo entre ambas aristas está surcado por imaginarios del poder, imaginarios del consenso e imaginarios en disputa.

El espacio urbano no debe ser analizado únicamente a partir de las edificaciones que irrumpen el espacio, sino también desde las construcciones y proyecciones imaginarias, relacionadas a las vivencias y prácticas de los ciudadanos. Frente a la monumentalidad de las construcciones gestadas desde principios arquitectónicos, existe otra arquitectura cotidiana, aquella que es creada desde el cuerpo en movimiento, desde las prácticas y gestos cotidianos de quienes habitan las urbes.



Sin embargo, no debemos olvidar que toda práctica desarrollada sobre el espacio es el resultado de una disputa compleja de imágenes, imaginarios y representaciones sociales. Focalizándonos en la temática particular que concierne este trabajo, el uso y apropiación del espacio público por la colectividad boliviana, esta cuestión reviste aún más, una mayor cantidad de matices al momento de analizarlo.

Primeramente, la ciudad de Buenos Aires en tanto capital de la Argentina constituye un polo económico y político, desde donde se proyectan imágenes y representaciones al resto del territorio nacional, y me atrevería a decir, al resto de mundo. Buenos Aires ha sido concebida como el bastión blanco-europeo de América Latina, una imagen que se ha construido desde la monumentalidad de las fachadas europeas, y que ha privilegiado aquellos relatos que reafirmaban este discurso. Ejemplos abundan, desde Sarmiento pasando por Jorge Luis Borges hasta actuales dirigentes políticos ensalzan el carácter europeo de esta ciudad. Remitámonos por ejemplo al tratamiento que se le dio a la inmigración de fines de siglo XIX, durante el proceso de conformación nacional, migración que fue fomentada en su origen europeo pero cuya condición de pobreza fue desdibujada. Esta construcción identitaria que tendió a visibilizar lo material, aquella postal con las fachadas francesas o poblada de iconos arquitectónicos, por sobre lo inmaterial, aquellos lugares construidos desde la vivencia de quienes, con o sin permiso, delinean lo cotidiano con sus prácticas de habitar. Aún hoy podemos encontrar el núcleo de esta construcción, una ciudad carente de cuerpos, aun cuando lo material comienza a perder protagonismo, con el surgimiento de nuevas subjetividades, nuevas experiencias sensibles, nuevos sujetos urbanos.

Ahora bien, ¿Quiénes construyen esta urbanidad inmaterial, aquella que no encontramos en las postales de las tiendas turísticas, aquellas expresiones culturales intangibles? ¿De quiénes son esos cuerpos que surcan el espacio de la urbe, determinando puentes y fronteras en su periplo?

Quizás no tengamos certeza de quienes son, pero podemos afirmar que son múltiples y están en movimiento, aquí nos centraremos en aquellos que construyen la espacialidad urbana, pero desde el anonimato de NO detentar el estandarte de “productores culturales”.

Algunos abordajes suelen vincular aquellas prácticas inmateriales que mencionamos con expresiones de lo popular, supeditando su origen a lugares lejanos, en numerosas ocasiones, espacios indígenas con tintes exóticos, es decir, convirtiéndolas en prácticas ajenas.

Al respecto Lacarrieu afirma, *“Esta visión ha eludido las manifestaciones culturales que se producen en las ciudades, donde los excluidos son concebidos como los desposeídos socio-económicamente, muchas veces inmigrantes y casi siempre no-productores culturales, focalizados y atendidos desde lo material –la cuestión social- pero no desde lo inmaterial como productores culturales.”* (Lacarrieu 2007)

De este modo, las imágenes urbanas se convierten en territorios de disputa, en donde se privilegian algunos sentidos, al tiempo que se estigmatizan otros, aquellos que corresponden a prácticas de quienes no son merecedores de habitar la ciudad.

Estas no solo son hegemónicas en tanto controlan otras imágenes, sino también se tornan prescriptivas en la medida que muestran lo que una ciudad debe ser, y como debe ser vivida, delimitando lo propio y lo ajeno, quienes pueden y de qué manera habitar la urbanidad. A esto debemos sumar que, dado el carácter de capital político-financiero, este imaginario porteño es proyectado al resto del territorio nacional. Por más que estas imágenes no constituyen la realidad, si poseen una fuerte incidencia sobre los modelos políticos urbanos y mismo sobre las prácticas sociales.

La capital argentina fue concebida como símbolo del progreso, y bajo un imaginario edulcorado como “crisol de razas”, donde se destacan algunos rasgos de la alteridad que resultan menos amenazantes del ideal nacional, al tiempo que hibridiza y subsume aquellos rasgos que lo ponen en jaque, poniendo en tensión este ideal “multicultural”. Así, numerosas expresiones populares fueron y son invisibilizadas. Un

breve racconto de la historiografía de las imágenes visuales de la argentina en su proceso de conformación nacional, da cuenta de esto.

De este modo, es mediante actos de memoria que el imaginario urbano se construye a partir de una cuidadosa selección de elementos del pasado, reinterpretados en el presente en aras a elaborar un futuro. En el caso porteño, dicho imaginario fue construido con un fuerte protagonismo de lo material, materialidad que representa a los sectores hegemónicos, hecho evidenciable en las políticas de patrimonialización material.

Pocas han sido los registros visuales durante el proceso de construcción nacional, que existen de eventos en los que el espacio público es inundado por las celebraciones de las “otredades” que también habitan la ciudad, llamensé inmigrantes, afrodescendientes, etc. Aquellas celebraciones que fueron autorizadas, fueron incorporadas desde una óptica exotista y aggiornadas al “modo porteño”, bajo tibios modelos de diversidad. Ejemplos abundan, aquí desarrollaremos en el caso de la festividad de la virgen de Copacabana celebrada en el barrio Charrúa por la colectividad boliviana.

### ***3. Bolivia en Buenos aires:***

#### **3.1 Relatos del movimiento**

Para abordar la apropiación espacial de la colectividad Boliviana en el ámbito de Buenos Aires debemos comenzar por entender los vínculos migratorios que se tejen entre ambos países.

La construcción identitaria argentina se ha gestado en torno a un relato migracional, no es casual que el preámbulo de la Constitución Nacional comprenda entre sus líneas “(...)y para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino”. Sin embargo, esta trama no está exenta de matices. Dos dinámicas migratorias transitadas durante la primera mitad del siglo marcaron a fuego los cimientos de la nación argentina, por un lado, la migración trasatlántica y posteriormente las migraciones internas. La primera, en el marco de un modelo argentino de acumulación agroexportador, en plena formación del Estado moderno, la migración trasatlántica fue un actor central en las dinámicas que se desarrollaron. No sin contradicciones, estos actores no solo eran funcionales en tanto mano de obra, sino, ante todo tenían el objetivo de convertirse en el pilar civilizador sobre el cual cimentar la construcción identitaria nacional. El Estado Argentino desarrolló frente a este contexto una política de integración institucional mediante la escuela pública, el ejército, entre otros, para incorporar a los migrantes al sentir nacional.

Después de la crisis de 1930, encausando un modelo basado en la industrialización sustitutiva de importaciones, nuevamente se hacía necesaria la de mano de obra, encontrando en el migrante interno quien correspondiera esta necesidad. Estos actores serán amparados por un proyecto político que signara el devenir argentino: el peronismo. Esta masa de migrantes internos será incorporada a la escena política argentina haciendo de su identidad trabajadora uno de los ejes económico-políticos, aun cuando este proceso también presente sus reveses.

En los tiempos que corren, el proceso migratorio se encuentra frente a otra realidad marcada por el neoliberalismo. Aun cuando la mano de obra migrante es funcional a la reproducción capitalista en contexto neoliberal, no es sostenida por un relato nacional que lo articule como otrora sucedió con los procesos migratorios anteriormente nombrados. Frente a un vacío de políticas que integren a estos actores, estos espacios son muchas veces cooptados por posturas xenófobas que encuentran en los migrantes el chivo expiatorio necesario para justificar las desigualdades que son producto del mismo modelo neoliberal. Tanto las políticas estatales como la recepción de la sociedad han sido contradictorias y complejas al abordar este proceso, en un abanico tan amplio que va desde el repudio xenófobo a relatos que los hacen parte de una “patria grande”.

### **3.2 Etapas migratorias**

Muchos autores han abordado el estudio de las migraciones bolivianas en nuestro país, dado que es uno de los destinos más elegidos por los migrantes del país andino. Recurriremos a la investigación que hiciera Susana María Sassone dado la meticulosidad y claridad de su abordaje. Sassone (2009) aborda exhaustivamente este proceso estableciendo una geografía histórica de la migración boliviana, la cual propone abordar a través de tres modelos de migración: fronteriza, regional y transnacional y en cada uno se diferencian dos etapas:

#### **A) Fronteriza:**

**Etapas I: 1880-1930** En el marco de un contexto fronterizo una migración, mayoritariamente masculina, se desplaza respondiendo a la demanda de mano de obra para la cosecha agrícola (caña de azúcar principalmente) en las provincias del norte de Argentina, Salta y Jujuy.

**Etapa II: 1930 - 1960** La migración boliviana comienza a complementar la zafra azucarera (junio-octubre) con la explotación tabacalera (agosto-abril en Salta y diciembre-marzo en Jujuy), fomentando una mayor permanencia en Argentina. A partir de los 50' es notoria una disminución de las migraciones europeas al tiempo que se incrementa el flujo de bolivianos, chilenos, paraguayos. Comienzan a llegar a Buenos Aires y el área metropolitana junto a migrantes internos del norte argentino.



#### **B) Regional:**

**Etapa III: 1960 - 1970** Se evidencia un crecimiento de las economías regionales, junto a una mayor demanda de trabajadores estacionales por combinación de cosechas en el Noroeste, Cuyo y el norte de la Patagonia. Algunos migrantes ya poseen residencias fijas en el norte del territorio argentino y en el gran Buenos Aires. Es notable el aumento de la movilidad familiar, las mujeres se suman como mano de obra en sectores urbanos, desempeñando principalmente tareas domésticas.

**Etapa IV: 1970 -1985** La migración boliviana alcanza la mayor difusión espacial entre los migrantes limítrofes. Las cosechas estacionales son coordinadas y sistematizadas, junto con empleos y residencias en las urbes. Activa presencia en la horticultura en cinturones verdes. La familia es protagonista del fenómeno migratorio, muchos comienzan a habitar en villas miseria en áreas urbanas y rurales del país.

### **C) Transnacional:**

**V Etapa (1986 – c. 1995)** vinculada a cambios políticos y económicos mundiales, alta dispersión de destinos y de miembros de una familia en términos de diáspora globalizada. En Argentina, dos tercios de los migrantes bolivianos habitan el área metropolitana de Buenos Aires. Se conforman enclaves bolivianos en barrios. Muchos se insertan laboralmente como trabajadores asalariados, cuentapropista y hasta empresarios, aun cuando se desenvuelven en áreas de la economía informal y con altas tasas de precarización laboral. Con el cierre de empresas mineras en Potosí y Oruro, se estimula el flujo de nuevos migrantes utilizando redes familiares y de paisanaje, siendo Buenos Aires el principal punto de destino.

**VI etapa (1996 – c. 2007)** Se evidencian nuevas configuraciones socio-territoriales, junto a una inserción en determinados nichos económicos, principalmente construcción, industria textil, comercio como ferias y verdulerías, horticultura, entre otras. Se consolida un empresariado étnico con fuerte importancia en sus respectivos rubros. Los eventos de socialización públicos mediante festividades se consolidan en el espacio público como demostración de una identidad étnica en el espacio argentino. Florecen las asociaciones bolivianas desplegándose frente a la sociedad receptora y en el espacio público: periódicos, radios, fiestas religiosas, restaurantes de la colectividad dan cuenta de este proceso. Los avances tecnológicos, como internet, facilitan una comunicación más fluida con el país de origen.

Al análisis de Sassone quisiéramos sumar algunas aclaraciones. Una reflexión importante para entender el impacto y recepción del proceso migratorio implica entender que las primeras etapas de este proceso tanto el lugar de origen como de destino eran de carácter rural. Mientras que, con el transcurso del tiempo junto a la

mecanización y caída de precio de la caña de azúcar, se hizo menester la búsqueda de nuevos destinos, convirtiéndose Buenos Aires en el de mayor relevancia. De este modo, la migración revestía un carácter rural-urbano. A partir de los 80', comienzan a llegar migrantes de los centros urbanos bolivianos, convirtiéndose gran parte de este proceso en una migración urbano-urbano. Esto tiene una fuerte incidencia en la recepción e inserción que los migrantes tuvieron en su lugar de destino, como así también en los nichos económico-productivo que lograron gestar e incorporarse.

Otra cuestión que es necesario aclarar se relaciona con el discurso oficial que suele exagerar las cifras de los migrantes. Alejandro Grimson nos advierte que esto resulta infundado dado que a pesar que haya habido un incremento en la década del 90', no existe un salto cualitativo respecto a periodos anteriores (Grimson 1999). Sin embargo, aduce que este discurso puede haber sido azuzado en la medida que el proceso migratorio limítrofe había adquirido una mayor visibilidad por el desplazamiento de los migrantes a los centros urbanos más importantes. De este modo, las estadísticas muestran que el impacto de la migración boliviana no tendría ninguna relación con la desocupación y precarización laboral de los años 90', sin embargo, los discursos xenófobos que se recrudecieron en esta década, no parecen entender estas cuestiones.

### ***3.3.1 La intimidación del barrio, Charrúa.***

Hablar de la colectividad boliviana es también referirnos a la construcción, negociación y disputa del espacio público en Buenos Aires. Posiblemente el caso más emblemático es el barrio Charrúa.

Ubicado al sur de la ciudad autónoma de Buenos Aires, colindando con el barrio Bajo Flores y Villa Soldati, en sus primeros años recibía el nombre de "Villa Piolín", por la modalidad de división de los terrenos. También conocida como "villa 12", el barrio

está conformado en un 80% por boliviano e hijos de bolivianos (Grimson 1999). Este comienza a ser habitado desde mediado de los 50' por inmigrantes bolivianos, que atraviesan durante esta década, y la siguiente, tres incendios que destruyeron en su totalidad las precarias viviendas. Durante la década del 60' los habitantes comienzan a demandar materiales y subsidios para construcción de viviendas, consiguiendo durante el Gobierno de Illia los medios para encarar un proyecto de autoconstrucción. Durante la dictadura de Onganía el proyecto fue frenado, a la vez que se avanzó en el intento de erradicación de la "villa 12". Durante los 90' (con la firma del plan Arraigo) comienza la adjudicación formal de las tierras<sup>6</sup>.

La historia de la conformación del barrio Charrúa nos revela el proceso de resistencia y organización, solidaria y metódica, que marca la forma de vincularse intra y extra culturalmente de sus habitantes. Vínculos, sea por lazos familiares y/o paisanaje, que dan continuidad a la reciprocidad andina (ayni), han posibilitado hacer de un medio hostil un espacio donde habitar, aun en uno de los espacios más disputados del territorio nacional.



### ***3.3.2 Por nuestra mamita, Festividad de Nuestra Señora de Copacabana***

No es posible hacer mención del barrio Charrúa sin mencionar los propios espacios festivo-rituales que definen este lugar, nos referimos a la Festividad de la Virgen de Copacabana. Desde 1972, cuando los vecinos trajeron la primera imagen de la Virgen

---

<sup>6</sup> Miranda González Martín, en Temas de patrimonio cultural N° 24 : Buenos Aires Boliviana. migración, construcciones identitarias y memoria. - 1a ed. - Buenos Aires : Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009.

desde Bolivia, se celebra en el mes de octubre la festividad en honor a la “mamita” de Copacabana, designada en Buenos Aires como la patrona de Bolivia y de los inmigrantes bolivianos en Argentina. Lejos de ser leída únicamente como una manifestación exclusivamente religiosa, en esta festividad entran en juego diversos actores que dan cuenta de un espacio lleno de matices, con una identidad en contexto diaspórico pero con fuerte raigambre barrial.

Ya en 1983 Laumonier, Rocca, y Smolensky señalaban acerca de la fiesta:

“La fiesta de Nuestra Señora de Copacabana se ensambla en una compleja trama de rituales. En la vida cotidiana y profana de los migrantes bolivianos, se inserta en un espacio y tiempos sagrados que permite la continuidad de sus relaciones con el país de origen y, en cierta medida, recuperar el mundo perdido que, a la distancia adquiere características edénicas.

“Asimismo, les permite mantener vivas las tradiciones que ayudan a cimentar su sentimiento de identidad cultural y transmitir las a sus hijos y nietos argentinos como un legado sumamente valioso” (Laumonier, Rocca y Smolensky, 1983).

Así como la fiesta reviste una densidad de significados, también presenta una estructura compleja y meticulosa. La fiesta comienza un año antes del día del evento (en la fiesta del año anterior), con la elección de los “pasantes”, aquellos que serán los encargados del patrocinio de la fiesta. A cambio de los elevados costes que deberán afrontar los pasantes percibirán beneficios sociales, religiosos y económicos, incluso la posibilidad de nuevas alianzas laborales y culturales mediante el reconocimiento social. Una vez realizado el traspaso de la virgen, los pasantes conseguirán contribuciones de diversa índole para la fiesta, mediante lazos de compadrazgo y

padrinazgo. Ambos vínculos responden a una lógica de parientes rituales sin necesidad de nexo consanguíneo, el primero refiere a una práctica de vuelta de favores, prestaciones, etc. y la segunda, es similar, pero supone un rol concreto en ciertos contextos sociales. Ambas prácticas promueven la cooperación, la integración al interior de la comunidad, disipando las tensiones sociales, mediante vínculos de complementariedad social y económica.

Retomando la estructura de la fiesta, el día del evento es precedida por una novena, y se prolonga por una semana. El día de la fiesta comienza con una misa, una vez finalizada los pasantes salen de la iglesia con la imagen de la Virgen y dan comienzo a la procesión. Siguiendo a los pasantes y padrinos se encuentran las fraternidades de danza, junto a formaciones musicales que acompañan la procesión. El orden de entrada de las fraternidades y los grupos musicales es minucioso, y en ocasiones motivo de disputa. A su vez cada fraternidad posee una organización meticulosa, pudiendo tener un pasante de baile. Cierran la procesión los cargamentos, automóviles adornados con ofrendas a la virgen. En ocasiones, al cierre de la jornada se lleva a cabo un baile popular.

El extenso despliegue organizativo, da cuenta de la complejidad de espacios y temporalidades que conviven y se disputan en el desarrollo de la festividad. Grimson propone abordar la fiesta desde cinco sentidos: el católico, el religioso no



católico, el cultural secular (la nación como cultura), el carnavalesco, y el comercial (Grimson 1999). Estos sentidos no son restrictivos a otras posibles lecturas, pero si resultan muy provechosas para analizar cómo se articulan ciertas identidades en

tensión, tales como los pueblos originarios, la iglesia católica, el estado-nación, todos en contexto diásporico. De este modo, la fiesta no es la representación de un pasado ancestral estático y sin alteraciones, sino por el contrario, la puesta en diálogo de un relato “tradicional” en contexto de un presente migrante.

Aquello que entendemos por “tradicional” merece una atención especial. Es común la utilización del término *tradición* en su acepción de carácter estático, inalterable, anclado en el pasado. Aquí cuestionamos esta significación, pues consideramos necesario proponer un sentido más acorde a la complejidad del mundo contemporáneo. Tradición deriva del verbo *tradere* (transmitir, entregar) es decir,



aquello que es entregado de generación en generación. Sin embargo, esta “posta” que es entregada entre generaciones, es reactualizada y reconstruida en aras a un

presente. Es decir, aquella construcción social que se gesta desde el presente sobre el pasado, lo cual implicaría una selección por parte de un grupo de una realidad social, selección que no está libre de polémica. Al respecto del término, Javier Marcos Arévalo menciona:

*“La tradición, para mantenerse vigente, y no quedarse en un conjunto de anacrónicas antiguallas o costumbres fósiles y obsoletas, se modifica al compás de la sociedad, pues representa la continuidad cultural. De aquí, justamente, su versátil capacidad de cambio y de adaptación cultural. La tradición, para ser funcional, está en constante renovación, y se crea, recrea, inventa y destruye cada día. Porque la tradición contiene en sí misma los gérmenes de la estabilidad y del cambio. Y el cambio, en términos de adaptación sociocultural, es consustancial a toda sociedad; continuamente se crean nuevas formas de expresión cultural (...) De manera que la tradición sería ahora algo así como el resultado de un proceso evolutivo inacabado con dos polos dialécticamente vinculados: la continuidad recreada y el cambio. La idea de tradición remite al pasado pero también a un presente vivo. Lo que del pasado queda en el presente, eso es la tradición. La tradición sería, entonces, la permanencia del pasado vivo en el presente” (Arévalo, 2004)*

Esta breve aclaración es vital tener en cuenta, precisamente porque la fiesta que abordamos es comúnmente entendida y juzgada bajo la óptica de “lo tradicional”. La fiesta es un nexo entre un pasado “añorado” y un presente en donde se disputa como mostrarse frente a una sociedad receptora. Y es por esto que el espacio y el tiempo festivo ritual permite cristalizar los debates al interior de la colectividad, para elegir de qué modo (si es que hay un único modo) el colectivo desea proyectarse.

### ***3.3.3 Al centro de la escena, Entrada Avenida de Mayo.***

Si mencionamos espacios donde la colectividad boliviana proyecta una imagen a la sociedad mayor, necesariamente tenemos que hacer mención de la Entrada Folklórica de Avenida de Mayo. La primera edición se llevó a cabo en el año 2009, el evento consiste básicamente en un desfile donde músicos y fraternidades de danza recorren algunas cuadras en el corazón de Buenos Aires, transitando por los principales iconos de la porteñidad. Con algunas similitudes a otros eventos desarrollados en Bolivia, tales como el Carnaval de Oruro o la Fiesta del Gran Poder en La Paz, la participación de la colectividad supone un gran despliegue organizativo, para sorprender al menos por un día el deambular de los transeúntes desprevenido de la capital porteña, quienes quizás sea la primera vez que tengan un acercamiento con danzas de Bolivia.



Tanto Avenida de Mayo como la fiesta de Charrúa son los eventos más convocantes del calendario festivo “Bolivantino”<sup>7</sup>. Su organización se despliega durante todo el año para florecer en octubre. A pesar de las similitudes, entre ambos eventos se tejen algunas polémicas. Ambos eventos convocan prácticamente a las mismas fraternidades y se desarrollan generalmente en la misma fecha (a veces con algún día de diferencia), lo cual ha ocasionado que algunos participantes opten por uno en desmedro del otro. El origen de ambas prácticas es muy distinto, Charrúa es un evento religioso-festivo surgido por iniciativa barrial frente a una iniciativa de orden estatal. Desde hace algunos años se observa la presencia de políticas públicas con aires multiculturales, sin embargo, este ideal que pareciera reclamar un lugar para la diferencia a la altura de una ciudad cosmopolita como Buenos Aires, destaca algunos rasgos de los colectivos migrantes –su gastronomía, danza, música- mientras desvía la atención de un debate que pide a gritos ser escuchado, el carácter relegado y desigual de la colectividad boliviana en el enclave más europeo de Latinoamérica. Así las otredades son canalizadas y transformadas en acontecimientos medibles y planificables, conducidas en espacios concretos, preferentemente vallados, desde donde se puede disfrutar de la diversidad, pero desde una distancia cautelosa.

Estas iniciativas cuentan con el aval de algunos actores de los colectivos migrantes, pues aun con una participación limitada y reglada, la presencia en el espacio urbano porteño es una posibilidad de mostrarse y resignificar una imagen desde una corporalidad con agencia cre-activa.

Uno de los aspectos en donde difieren la festividad de Copacabana en Charrúa y la entrada de avenida de Mayo, radica en la forma en que se utiliza el espacio en torno al área de desfile. En Charrúa, durante la fiesta las veredas son invadidas por una gran feria donde se comercializan desde productos gastronómicos tradicionales de Bolivia,

---

<sup>7</sup> Término acuñado para referir a boliviano-argentino.

artesanías, ramos generales, hasta los productos más insólitos. También son protagonistas los comedores populares que se crean en las veredas al reparo de los toldos de plástico, donde es posible disfrutar de un picante de pollo, fricasé, sopa de maní, pique a lo macho, e infinidad de platos más, acompañados de agua, cerveza, chicha, etc. Estos lugares son espacios de reencuentro al interior de la comunidad, como así una oportunidad para mostrarle a las nuevas generaciones de hijos argentinos un poco de las usanzas bolivianas. Incluso los espacios privados son dispuestos en pos de la fiesta, así los balcones de las casas donde transita la procesión son codiciados y hasta se alquilan para disfrutar de la fiesta. El paisaje del barrio es completamente transformado, el bullicio de los transeúntes, el colorido de los trajes de las fraternidades, la algarabía de la música, hacen de Charrúa un espacio ajeno al deambular apresurado de la capital porteña.

De forma muy distinta, en el desfile de avenida de Mayo, no está permitido la instalación de una feria, y muchos menos, espacios de encuentro donde detenerse en la vía pública a degustar un plato típico.

El desfile acontece siguiendo un cronograma que no permite dilataciones horarias. El espacio utilizable está claramente delimitado por vallas, y consta de un gran operativo de seguridad para asegurar que no haya contratiempos en su ejecución. En este espacio las imágenes devocionales, tales como la virgen, no gozan de protagonismo. Aquí los verdaderos protagonistas son las fraternidades de danza. Es la corporalidad de estos actores quienes acaparan las miradas de los espectadores.



## ***Capítulo IV***

### ***4.1 Las Artes visuales miran a la calle.***

A lo largo de este escrito nos hemos aproximado a algunos conceptos claves para poder entender el universo conceptual en el cual se desenvuelve la cuestión aquí expuesta. La transversalidad de temas y saberes que compete este escrito nos obligó a adentrarnos en temáticas tan diversas, ya sean paradigmas en torno a la corporalidad, variaciones en la configuración del espacio, hasta las particularidades de ciertos colectivos migrantes. Ahora es menester desentrañar qué motiva a este escrito enmarcado en las artes visuales a interesarse en dichas temáticas, siendo que estas podrían fácilmente ser abordadas a través de otro campo disciplinar tales como la antropología, la danza, etc.

Es precisamente el espacio, el área de reflexión por antonomasia de la escultura, disciplina que guía este trabajo. Y, por ende, pensar el espacio público nos compete en tanto campo de acción y reflexión. Las prácticas artísticas en las urbes contemporáneas nos interpelan no sólo como habitantes de este espacio y tiempo, sino más bien, como sujetos que entienden la acción corporal como soporte y hecho pensante. Los vínculos entre las prácticas que intervienen el espacio público, y los debates que surgen en torno al arte y la ciudad, el rol del cuerpo (individual y colectivo) como configurador del espacio, serán reflexionados a la luz de los avatares de la colectividad boliviana, en su despliegue migrante en la ciudad de Buenos Aires.

Para entender el vínculo arte-ciudad debemos reconocer el enorme dinamismo que signa esta relación. El modo en la que los sujetos habitan el espacio de las urbes, reconfigura cotidianamente la forma de las ciudades. Es imposible concebir una

ciudad sin sus habitantes, y viceversa. Dichos sujetos, negocian, consienten, y confrontan con la memoria de las urbes y, sobre todo, con los símbolos depositarios de dicha historia.

Si bien es cierto que el arte en el espacio público no es novedad, la forma de este vínculo ha variado enormemente. Frente a un arte conmemorativo, de fuerte injerencia oficial, cristalizado en las esculturas de próceres e hitos nacionales, tan característico del período de conformación de los estados nacionales, las prácticas artísticas actuales rebasan este formato, rompiendo con la lógica del monumento y proponiendo nuevos escenarios y lenguajes para el arte en las ciudades. Sin embargo, dichas esculturas aún persisten como símbolos de poder, y claro ejemplo es el hecho de que son foco de destrucción e intervenciones en momentos de crisis y revueltas sociales.

Rosalind Krauss nos recuerda algunos casos emblemáticos en el proceso de desvanecimiento de la lógica del monumento, *Las puertas del infierno* y *Balzac* de Rodin. Si bien fueron concebidos como monumentos, su fracaso como tal estaría marcado por su desvinculación de su lugar de emplazamiento y funcionalidad para los cuales fueron proyectados. Ambas piezas marcan un punto de inflexión en la lógica del monumento, “entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar (...) monumento como abstracción, como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial” (Krauss, 1996).



Son precisamente estas peculiaridades de la escultura modernista las que nos retrotraen a su carácter nómada, característica que nos permitirá adentrarnos en una

nueva concepción de la espacialidad, entendiendo que los sujetos hacen espacio moviéndose a través de él.

Actualmente, las urbes se ven atravesadas por fenómenos tales como aglomeración de personas, concentración de la pobreza, pérdida de calidad de vida, segregación, deterioro arquitectónico, disminución del espacio público, etc. viéndose inmersas en una profunda crisis, y el arte en dichos espacios no es ajeno a ello.

A lo largo del tiempo, las prácticas artísticas han arrojado diversas respuestas frente a la transformación de las urbes. En muchos casos proponiendo una rehumanización de los vínculos entre los habitantes, y reconociendo en el espacio público el ámbito idóneo para el desarrollo creativo, y el cuestionamiento del status quo.

Estas prácticas también propusieron una alternativa a la circulación de las obras de artes, democratizando el acceso a las mismas, y en muchos casos con el afán de re- vincular la praxis artística con el impulso vital, tan característico de las vanguardias.

Siguiendo con la ruptura con la lógica del monumento, Krauss menciona que la escultura modernista encuentra en la negación del monumento un terreno idóneo para desarrollarse, idóneo, pero no ilimitado. La elasticidad de la categoría escultórica se expande de manera tal que resulta difícil definirla en términos positivos, “era lo que era en o en enfrente de un edificio que no era un edificio, o lo que estaba en el paisaje que no era el paisaje” (Krauss, 1996). La producción escultórica comienza a definirse en tanto combinación de exclusiones, aquello que no es paisaje y que no es arquitectura. A esta problematización de oposiciones (arquitectura/no-arquitectura) y (paisaje/no-paisaje) en la que está suspendida la categoría escultórica, Krauss lo llama campo expandido. Sobre este debate profundizaron varios artistas pos-modernistas, buscando límites tanto del espacio como de la categoría escultórica.

Sin embargo, del lúcido análisis del Krauss nos resulta curioso la ausencia total del factor humano. Pareciera que la reflexión en torno de la escultura tocara matices tan

abstractos que no permite la contemplación de los sujetos en el debate. Si la escultura era aquello que no es paisaje y no es arquitectura, ¿es factible pensar el cuerpo, tanto individual como colectivo, en tanto escultura? ¿Es posible que el concepto de espacialidad supere el hecho de mero contenedor para poder concebirlo como lugar practicado? Estas son algunas cuestiones que guían este escrito y ante las cuales proponemos algunas respuestas.

## *Capítulo V*

### *5.1 Obra propia*

En este capítulo presento una serie de obras que acompañan esta reflexión en torno al espacio. El camino de estas obras está lejos de parecerse a una autopista de sentido inequívoco, muy al contrario, se ha desarrollado de forma rizomática, con diversidad de soportes, y porque no, algunos baches, pero guiado por el mismo afán de pensar la espacialidad en su carácter relacional, abierto, y siempre en devenir.

---

### **RUTAS DE VUELO**

A lo largo y ancho del globo las aves se embarcan en viajes estacionales en respuesta a cambios en la disponibilidad de alimentos, de hábitat o por cuestiones climáticas. En su afán por mejores condiciones, proyectan trayectorias de vuelo que desconocen los complejos artilugios que ha desarrollado el hombre para limitar y controlar el incesante movimiento humano. Migrar es una apuesta vital, donde se desarrolla un delicado equilibrio energético. Las aves que deciden embarcarse en estos viajes deben sopesar afrontar un viaje que consumirá gran parte de su energía con el objetivo de acceder a tierras más cálidas que les proveerá mayores oportunidades de alimentación para su especie. Muchas de las aves afrontan estos viajes de forma colectiva, pues volar en bandada les ayuda a reducir el consumo energético y asegurar un arribo más exitoso. ¿Qué queda de estos movimientos infinitos? Plumas,

minúsculos testigos de esta imperiosa necesidad de vida. Estas complejas estructuras tegumentarias no solo tienen una función de protección y termorregulación, sino también de reconocimiento intra e inter específica.

Una obra acerca de lo frágil y lo sutil de la identidad en contexto diaspórico.



**Rutas de vuelo**, Instalación, transferencia fotográfica sobre plumas.



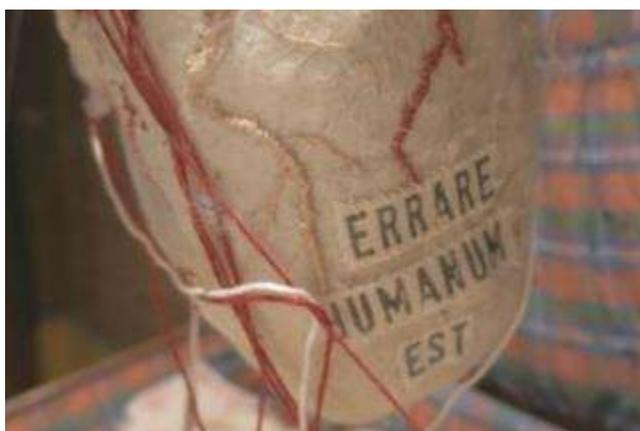
## ULISES MAMANI

Ulises Mamani es un migrante del siglo XXI. Pero al igual de aquel épico personaje de la Odisea, de un extremo del hilo una Penelopé aguarda su llegada, y del otro, el presente de vivir el día a día. Una obra acerca de la migración boliviana en Buenos Aires, identidad diaspórica y etnogénesis en los talleres textiles. Instalación.

*“Me preguntas, Cíclope, cómo me llamo... Voy a decírtelo. Mi nombre es nadie y nadie me llaman todos...”* (Odisea, Canto IX)



**Ulises Mamani, Objeto Textil,**  
enfieltado, bordado,  
transferencia fotográfica.

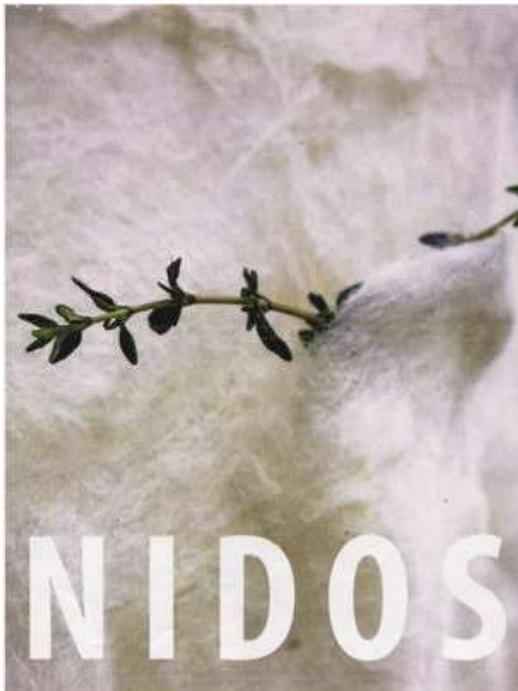


—

## NIDOS

Nidos es una instalación concebida para el espacio público, está constituida por objetos de fieltro suspendidos en el espacio. Estas formas textiles, presentan distintas texturas y esconden diversos aromas, intentando estimular en el participante una actitud lúdica que le permita vivir el espacio como una experiencia sensorial y corporal plena.

*“Si pudiéramos encontrar de nuevo nuestro deslumbramiento candoroso cuando antaño descubríamos un nido. Este deslumbramiento no se desgasta, el descubrimiento de un nido nos lleva otra vez a nuestra infancia. Son raros aquellos de nosotros a quienes la vida ha dado la plena medida de su cosmicidad.”* Bachelard Gastón.



### Nidos

Instalación

Piezas textiles, fieltro, plantas aromáticas.

## PUNTADA SIN HILO

*“Si nuestras puntadas son tenaces, animosas y valientes, si nuestras puntadas van juntas, la línea avanza como dibujando, la línea avanza como escribiendo, la línea avanza como cantando en el tiempo, hacia la izquierda y hacia adelante.”*

Viviana Debicki

Lejos del ametrallador sonido de las máquinas del taller de costura, el bordado manual despliega un paisaje sonoro que invita a la introspección y contemplación. Retazos, recuerdos, formas azarosas, todo es válido cuando el tiempo entre hilos no está limitado por el monetario tic tac del bolsillo. El saber silencioso de generaciones de mujeres que transmiten subrepticamente el gesto manual en cada puntada. Porque también es necesario saber dar puntadas sin hilo. Una obra acerca del silencio femenino y el placer del ocio contemplativo. Obra en proceso.



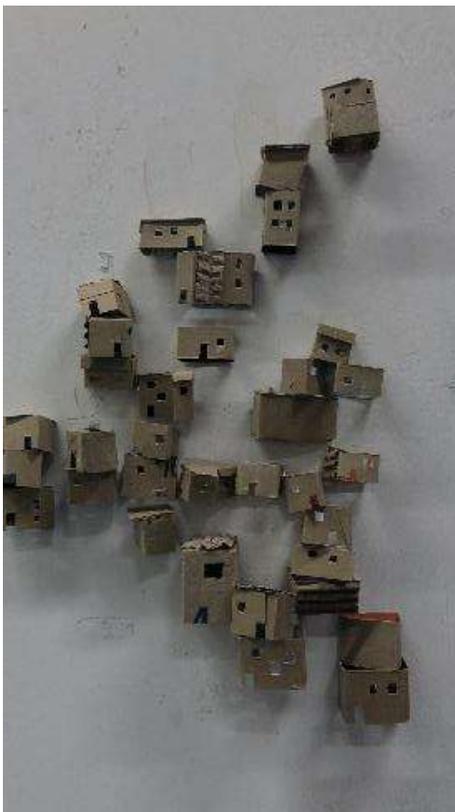
**Puntada sin hilo**

Bordado, transferencia.

## CONSTRUCCIONES (IN)HABITABLES

Construcciones (in)habitable es una instalación concebida para ser emplazada en el espacio público. Una serie de minúsculas casas recreadas a partir de materiales de desecho hallados en la ciudad, se agrupan generando micro-urbes que invaden el espacio. Crecen en los lugares más inverosímiles, irrumpen el espacio colectivo, invitando a vivir la cotidianidad como una nueva experiencia perceptiva de búsqueda y encuentro.

Reencontrar los espacios olvidados, descubrir los rincones, reivindicar lo minúsculo en la complejidad de lo urbano, afinar la mirada.



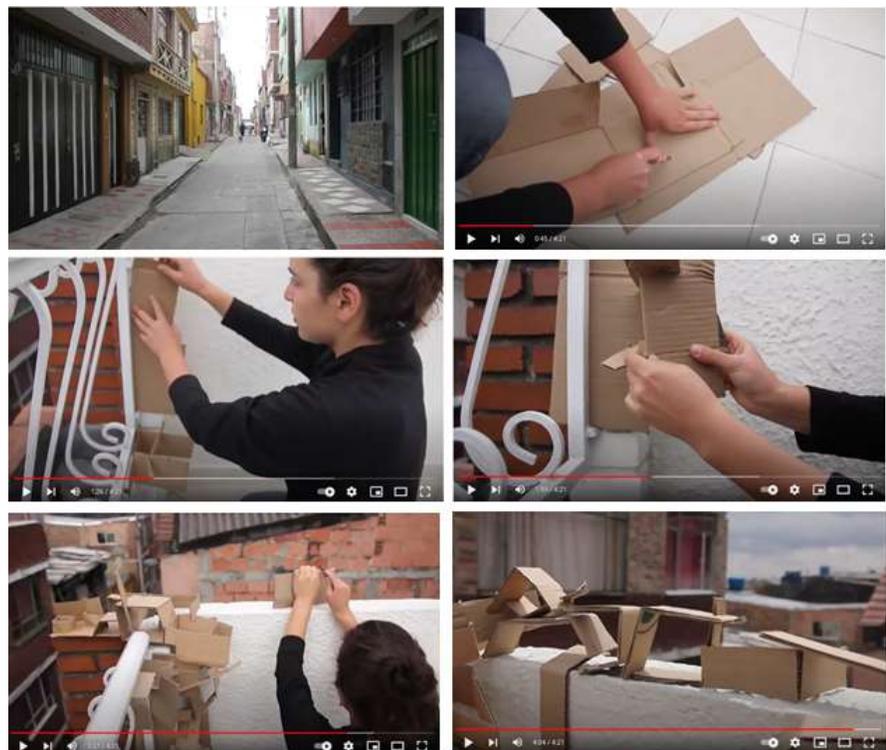
**Construcciones efímeras,**  
Intervención en el espacio público.

## LA PERSEVERANCIA

El presente registro audiovisual de la intervención “Construcciones (in)habitables” se desarrolla en Bogotá, Colombia, en el barrio “la Perseverancia”. Este lugar transita sus días entre la vida vecinal en la vereda y el estigma de la inseguridad, a pasos del centro bogotano pero a distancia enorme del caminar apurado de las grandes avenidas. Y es que su mismo origen como barrio obrero, popular y político, hacen de “La Perse”, un pueblito en medio de la ciudad. “La Perseverancia” representa uno de los pocos espacios barriales que ha construido, desde sus tradiciones populares, lugares de representación y símbolos concretos que lo hacen diferente a los demás territorios de la ciudad. La identidad del barrio se construyó a través del imaginario de lo popular, lo obrero y lo político; es decir, de la chicha, el tejo, el trabajo asalariado y el ser gaitanista

Registro audiovisual de intervención en el barrio de la Perseverancia, Bogotá, Colombia, 2015.

[shorturl.at/bszES](http://shorturl.at/bszES)



## 5.2 Aproximaciones al mundo textil

"¿Se ha sumergido la pluma o el lápiz en la sangre de  
la raza humana tan profundamente como la aguja?"

Olive Schreiner

A través de una rápida mirada por algunas de las obras propias presentadas en este escrito, es fácil identificar algunas constantes. Posiblemente la más evidente de ellas sea la incursión en las artes textiles. Bordado, costura, enfieltrado, son algunos de los procedimientos que nos adentran en la sensibilidad de este vasto mundo textil.

La palabra 'textil' proviene del latín texere que significa 'tejer', 'trenzar' o 'construir' (Gillow y Sentance, 2000). No resulta casual que "textil" comparta la misma raíz etimológica que "texto", al fin y al cabo, pocas creaciones humanas con afán comunicacional, delatan de forma tan transparente el tiempo y el espacio en que fueron concebidos.

Los términos que utilizamos para titular este capítulo, mundo y textil, son términos profundamente indisociables pues la historia del mundo puede ser leída en los textiles, y viceversa. El devenir humano, victorias, fracasos, revoluciones y vida cotidiana están urdidos en la trama de la manipulación de la fibra. Entre el gesto manual y el tecnológico, la acción creativa ha transitado diversos sistemas políticos-económicos, llegando incluso a encontrar su rincón en el complejo mundo del arte contemporáneo. Pero mucho ha tenido que suceder para que el arte textil pudiera hallar este breve espacio.

Resulta complejo poder arrojar una definición sobre el arte textil, que no resulte restrictiva de las diversas experiencias que engloba y de la infinidad de dinámicas que implica, sin embargo, nos atrevemos a esbozar una definición aún con las limitaciones que conlleva.

Entendemos por arte textil a todas aquellas prácticas que en su modo de producción utilizan materiales flexibles pasibles de ser tejidos. Es importante aclarar que el arte textil no está ligado necesariamente a una condición material, pues existen numerosos ejemplos de prácticas contenidas dentro de esta definición que no utilizan hilados.

Por ejemplo, podemos citar al artista ghanés Anatsui, entre sus obras más características están los “tapices” a gran escala hechos de tapas de botellas y sellos de aluminio de botellas de licor. El artista une estos materiales con alambre de cobre, la cual luego es dispuesta colgando de la pared. Esta obra no utiliza fibras textiles en su confección, pero sí se vale de procedimientos de índole textil, como el enhebrado o costura, para confeccionarlo. De este modo, la condición material de la obra no denota necesariamente que es es, o no, arte textil.



El Anatsui, Bleeding Takari II. 2007



Beatrijs Sterk arroja una respuesta interesante al interrogante de qué es el arte textil:

“Rara vez ha existido un concepto más enigmático que el ARTE TEXTIL! (...) Los textiles no son materiales ni técnicas, sino un método de producción que utiliza materiales flexibles y técnicas específicas; en que se asemejan a la arquitectura, que también produce resultados mediante el uso de materiales (más rígidos) y técnicas específicas, pero que, como tal, no es sinónimo de un material o una técnica. Debido a estas características, los textiles y la arquitectura no se pueden categorizar como un fin en sí mismo que se puede percibir como "arte", ya que las dos disciplinas siempre serán funcionales; inextricablemente, siempre representarán tanto la mente como el cuerpo. Aquellos que perciben los textiles como materiales y los usan en consecuencia los alienarán de su contexto significativo y, en el mejor de los casos, crearán una obra de arte. Sin embargo, en ese caso, el aspecto textil del arte sería irrelevante y el término "arte textil" sería engañoso. (Sterk 2014) (trad. propia.)

Sterk, editora de la revista Textile Forum, apunta algunas cuestiones interesantes, aún hoy en torno a la categoría de arte textil pareciera rondar cierta ambigüedad respecto a su autonomía artística, como si no fuera posible desapegarse de su primigenio afán utilitario. Sin embargo, su condición utilitaria es lo que ha permitido un crecimiento incesante de la mano del desarrollo humano. El mundo textil más que ninguna otra disciplina es atravesada por las condiciones materiales de una sociedad que no cesa de buscar respuesta a interrogantes económicos, sociales, tecnológicos, y que se vale de la fibra para ir tejiendo su historia.

A pesar del vasto desarrollo y diversidad de exponentes dentro del arte textil, persiste una fuerte división jerárquica en el tratamiento de las prácticas artísticas. La dicotomía arte-artesanía aún hace mella principalmente en las instituciones legitimadoras de dichas prácticas. Las universidades, museos, galerías, lentamente

han ido reconociendo en las prácticas textiles similar dignidad ontológica al de otras disciplinas artísticas, tales como la escultura, pintura, grabado, etc. a pesar del vínculo de larga data con el hombre. Rozsika Parker asevera que esta desigualdad podría explicarse mediante las condiciones de producción y recepción.

“La división de las formas de arte en una clasificación jerárquica de artes y oficios suele atribuirse a factores de clase dentro del sistema económico y social, que separa al artista del artesano. Las bellas artes -pintura y escultura- se consideran el ámbito propio de las clases privilegiadas mientras que la artesanía o las artes aplicadas -como la fabricación de muebles o la forja de plata- se asocian a la clase obrera. [...]La jerarquía arte / artesanía sugiere que el arte hecho con hilo y el arte hecho con pintura son intrínsecamente desiguales: el primero es artísticamente menos significativo. Pero las diferencias reales entre los dos términos de dónde se hacen y quién los hace” (Parker 1984). (trad. propia)

Las artesanías, y en particular el arte textil, se han vinculado indefectiblemente con lo femenino. El caso más icónico es el bordado, el cual suele ser visto no en tanto arte sino más bien, como expresión de lo femenino. No hace muchos años, en los ámbitos de educación femenina, era materia obligatoria la enseñanza de labores textiles. Estas actividades, no solo estaban asociadas a las labores domésticas y de cuidado, sino también, eran una herramienta idónea para inculcar aquellos valores esperables en una mujer: subyugación, delicadeza, feminidad, maternalidad, entre otros.

De forma similar al aprendizaje del bordado, también se articularon otros espacios no oficiales en torno a las prácticas textiles, por ejemplo, las reuniones de costura, donde las mujeres compartían un espacio de encuentro colectivo afianzando el sentido de un nosotras. Sin embargo, el rol de las prácticas textiles en la configuración de lo femenino es mucho más compleja que tan solo una herramienta de adoctrinamiento.

Al respecto Parker asevera “El bordado ha proporcionado una fuente de placer y poder a las mujeres, al tiempo que está indisolublemente vinculado a su impotencia.” (Parker 1984) [trad. propia].

Esta afirmación extrapolable a otras técnicas textiles aborda el doble filo de estas prácticas, por un lado, transmitiendo un paradigma de femineidad donde valores tales como sumisión, fragilidad, obediencia son inculcados desde temprana edad de modo tal que se presentan como un comportamiento innato, y, por otro lado, generando actividades retribuíbles que permitirían cierta autonomía económica al tiempo que crea un espacio donde gestar una identidad colectiva, y donde ser protagonistas.

## **Capítulo VI**

### **5.1 Reflexiones finales**

Hemos transitado a lo largo de este escrito una diversidad de temáticas: espacio, cuerpo, urbes, movimiento, diáspora, entre otros. Aunque cada uno de ellos resulta un campo disciplinar por demás extenso, hemos intentado atenernos a aquellos conceptos que entendemos como indispensables para dar respuesta a aquel cuestionamiento inicial de este trabajo: como el espacio de la ciudad de Buenos Aires es creado y recreado a través del movimiento de los cuerpos que la habitan.

En primera instancia resultó complejo entender porque esta temática era relevante para un abordaje desde la artes visuales. Las prácticas aquí analizadas, tanto la festividad de la Virgen de Copacabana en el barrio Charrúa, como el desfile de Avenida de Mayo distan de los bastidores y caballetes propios de las artes visuales. Y aun cuando nuevos formatos tales como performance e instalación podrían dar marco a estas prácticas, difícil sería poder identificar la autoría de estos eventos. ¿Quién es el/los artista/as a quien atribuir estas “obras”? ¿Los devotos que danzan en favor de la virgen? ¿Los organismos oficiales que otorgan los permisos para transformar las calles porteñas por unas horas? ¿Los transeúntes que son sorprendidos por la procesión?

Lo cierto es que los tiempos que corren permiten pensar las prácticas artísticas bajo otras categorías. Nicolas Bourriaud esgrime al respecto *“La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado. La ciudad permitió y generalizó la experiencia de la proximidad: es el símbolo tangible y el marco histórico del estado de sociedad, ese ‘estado de encuentro que se le impone a los hombres.”* (Bourriaud, 1998)

¿Acaso esta definición de obra no abre la puerta para pensar las manifestaciones aquí enunciadas desde las artes visuales?

Bourriaud nos invita a reflexionar sobre la posibilidad de un arte relacional, un arte cuyo horizonte teórico es la esfera de las interacciones humanas y su contexto social .

*“El artista se focaliza entonces, cada vez más claramente, en las relaciones que su trabajo va a crear en su público, o en la invención de modelos sociales. Esta producción específica determina no solamente un campo ideológico y práctico, sino también nuevos dominios formales. Quiero decir con esto que más allá del carácter relacional intrínseco de la obra de arte, las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces en "formas" artísticas plenas: así, los meetings, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales; el cuadro y la escultura son sólo casos particulares de una producción de formas que tiene como objetivo mucho más que un simple consumo estético.”* (Bourriaud, 1998)

De este modo, la forma de la obra contemporánea desborda un formato material específico, más bien propone universos posibles, abre el diálogo a un intercambio, y es ante todo, un estado de encuentro.

Este modo de entender las prácticas artísticas está indisociablemente ligado al surgimiento de las urbes. Como hemos indicado desde un comienzo, la ciudad , en este caso particular, Buenos Aires es soporte y escenario de este trabajo. La urbanización general que experimenta el mundo, subsume a los sujetos en un estado de proximidad, elaborando nuevas formas artísticas, que tienen por tema el indefectible hecho de estar-junto.

Sin embargo resulta curioso, que este estado de proximidad está acompañado de una notable reducción del espacio para las relaciones humanas. Notamos cotidianamente

una mecanización general de las funciones sociales, sin duda la tecnología se ha impuesto como el mediador idóneo en este proceso, hemos hecho un arte en la técnica de la evitación. Hoy transitamos nuestra mundanidad a escasos centímetros de un semejante, pero sin la más mínima necesidad de entablar un encuentro. Y es precisamente en este hecho en qué radica el carácter revolucionario de las prácticas referidas en este escrito, pues hoy más que nunca las prácticas artísticas contemporáneas desarrollan un proyecto político cuando se esfuerzan en abarcar la esfera relacional.

En las claras palabras de Bourriaud, *“La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.”* (Bourriaud, 1998)

Estas nuevas formas de entender la praxis artística exige de nosotros también nuevas respuestas al interrogante del espacio, puesto que toda pieza visual conlleva una noción de espacialidad en sí misma. Este espacio deberá ser de igual modo de carácter relacional, abierto y en constante devenir, conformado a partir de trayectorias que se entrelazan e interactúan. Sin embargo, no basta con reconocer que todos estamos relacionados, debemos reconocer en esos vínculos las relaciones de dominio y subordinación que implican. Como habitantes de este tiempo-espacio, y comprendiendo las circunstancias que se nos imponen, debemos reconocer nuestra capacidad de accionar sobre la realidad.

Que hoy podamos reflexionar sobre estas prácticas desde las artes visuales, es en parte gracias al camino allanado por formatos tales como la instalación y la performance. La primera, permitió expandir los límites de la obra llegando inclusive a que el espectador pudiera entrar en ella, tomando conciencia de la experiencia en la que estaba formando parte. El espectador adquiere un rol protagónico como co-

productor de sentido en contraposición a la mencionada experiencia de las urbes, pasiva y alienante. Por las características intrínsecas de este formato, que complejizan su fagocitación por parte del mercado del arte, la instalación viabiliza cierta autonomía respecto de dichas instituciones, aun cuando el mercado encuentre tarde o temprano la forma de convertirlo en un objeto pasible de ser vendido. En sentido similar, la performance pone el énfasis en que ocurre en un lugar concreto y con una duración específica, manifestando su carácter irrepetible. Quizás la principal diferencia entre ambos esté dada en el rol del espectador, en tanto en la performance el espectador puede permanecer sin necesariamente “entrar” dentro de la obra. Sin duda, ambos formatos dan cuenta de las profundas transformaciones al interior del régimen estético de las artes.

Resulta interesante destacar que en esta tríada desplegada entre público, espacio, y práctica artística, el cuerpo es el nexo vinculante, un cuerpo que es imagen y medio. Cuerpo como agente fundamental en la producción de espacio. Espacio que es recreado mediante el movimiento de los cuerpos. Es por esto, que cuando atestiguamos los desfiles por parte de la colectividad boliviana, ya sea en la intimidad del barrio o en la escena del microcentro porteño, tenemos la certeza incuestionable de que con cada giro que ejecutan sus cuerpos están fundando espacio. Aún más, debemos agregar que estos cuerpos no sólo elaboran una trayectoria en la medida que surcan el espacio, sino que lo hacen de modo particular: danzando. Y es precisamente la danza con su densidad simbólica punto de intersección de género, clase, identidad, etnicidad y poder.

Si pudiéramos visualizar a través del tiempo, los gestos, ritmos que trazan esta masa corpórea notaríamos rápidamente el enorme poder narrativo del cuerpo. El andar se convierte en una escritura del territorio. Si caminar se asemeja a escribir, tan solo imaginemos el despliegue literario de estos cuerpos “otros” que danzan.



pétalos de rosas y las obras *Les Femmes d'Alger*, de Picasso, *Femme debout*, de Giacometti, y *Roue de bicyclette*, de Duchamp, sobre plataformas cargadas por voluntarios. ¿Por qué? Porque precisamente pone en el eje de la discusión como las variantes centro-periferia son determinantes en la construcción de la espacialidad urbana, como así también, identifica “la procesión” como un núcleo semántico profundamente latino.

Encuentro que estas variables centro-periferia también se hallan presentes en los debates intracomunitarios que atraviesa la colectividad boliviana en Buenos Aires, cuando se pregunta si participar en las procesiones del barrio Charrúa, o si privilegiar la participación en el desfile de Avenida de Mayo, dado que ambos eventos confluyen en la misma fecha calendaria. Como bien gráfica Renacer, el periódico más importante de la colectividad boliviana en Buenos Aires: , *“en Avenida de Mayo nos lucimos, en Charrúa somos.”*<sup>8</sup>

En los debates que atraviesan estos actores vemos reflejada la complejidad del tejido urbano, donde toda práctica desarrollada sobre el espacio resulta de una pugna de imágenes, imaginarios y representaciones sociales. Esta situación se complejiza aún más cuando los actores en cuestiones son interpelados en su derecho de habitar la ciudad. ¿Qué lugar le corresponde a estos sujetos que en el mejor de los casos son atendidos desde lo material, pero no como productores culturales?

Monica Lacarrieu nos recuerda al respecto, *“La cultura es también un medio poderoso para controlar las ciudades{..} las imágenes y recuerdos que nos evocan las mismas y que sin duda atraviesan nuestros imaginarios y nuestras prácticas, simbolizan a quien pertenecen determinados lugares y quienes pueden usar y apropiarse de los mismos. Así,*

---

<sup>8</sup> Extracto extraído de “Sentirse Boliviano en Buenos Aires “ de Gavazzo Natalia, recuperado el 27/05/2021 de <http://revistaanfibia.com/ensayo/sentirse-boliviano-en-buenos-aires/>.

*se produce la invisibilización de las culturas a partir de la ausencia de sujetos dentro de los arreglos espaciales” (Lacarrieu, 2007) .*

Qué imágenes se recortan de la bolivianidad en Buenos Aires, y cuál es el espacio asignado para ello es una construcción diaria, creada desde los gestos más sutiles a las políticas públicas más severas. La fiesta que evocan estos cuerpos danzantes, con su despliegue performático dista mucho de poner en cuestión la posición relegada de estos actores en la construcción de una urbanidad que reclama ser reevaluada a la luz de nuevas perspectiva que comprendan su complejidad, sin escudarse en ideales multiculturales que invitan a vivir la diferencia en estado de indiferencia.

Aún ante este panorama, sostenemos que lo paradójico y curiosamente esperanzador de las fronteras que se trazan en la práctica del espacio urbano, es que precisamente son también los puntos de contacto. Y es ahí que radica el carácter revolucionario de estas prácticas, como dijera Bourriaud, *“el arte es un estado de encuentro.”*

## Bibliografía

- BENZA SOLARI, S., MENNELLI, Y., & PODHAJECER, A. (2016). EN BUSCA DEL “NACIONALISMO AUTÉNTICO”. INSTITUCIONALIZACIÓN DE REPERTORIOS DE DANZAS FOLCLÓRICAS EN ARGENTINA, BOLIVIA Y PERÚ A MEDIADOS DEL SIGLO XX. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, 0(47), 135-155. Recuperado de <http://revista.fhycs.unju.edu.ar/revistacuadernos/index.php/cuadernos/article/view/218/308>
- CITRO, SILVIA, & TORRES AGÜERO, SOLEDAD (2015). Multiculturalidad e imaginarios identitarios en la música y la danza. *Alteridades*, 25(50),117-128. ISSN: 0188-7017. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=747/74743764010>
- de CERTEAU, MICHEL (1925-1986) *La invención de lo cotidiano*. Nueva Edic. Establecida y presentada por Luce Giard. Trad. Alejandro Pescador. ISBN 2-07-032576
- DESCARTES, RENÉ (1987) *Meditaciones metafísicas y otros textos*, trad. y notas por E. López y M. Graña, Ed. Gredos («Clásicos de la Filosofía», 3), Madrid 1987.
- AGUILAR DIAZ, MIGUEL ANGEL (2014) *Corporalidad, espacio y ciudad: rutas conceptuales* Publicado en García Andrade, Adriana y Sabido Ramos, Olga (Coords.), *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea. Algunas rutas del amor y la experiencia sensible en las ciencias sociales*, Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco, México.

- LOW, SETHA (2003) Embodied space(s): Anthropological theories of Body, Space and Culture, Space and Culture, Vol. 6, No. 1.
- SASSONE, M. S. (2009). Capítulo VIII. Historia de la migración boliviana en Buenos Aires. En Temas de patrimonio cultural N° 24: Buenos Aires Boliviana. migración, construcciones identitarias y memoria. (1.ª ed.). Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- LAUMONIER ISABEL, ROCCA MANUEL MARÍA, SMOLENSKY ELEONORA M., Presencia de la tradición andina en Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1983
- ARÉVALO, JAVIER MARCOS (2004) La tradición, el patrimonio y la identidad. Revista de estudios extremeños, ISSN 0210-2854, Vol. 60, N° 3, 2004, págs. 925-956  
Recuperado de:  
<http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/mcheca/GEOPATRIMONIO/LECTURA2E.pdf>
- KRAUSS, ROSALIND E., (1996) La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos, Ed. Alianza, Madrid. ISBN 8420671355, 9788420671352.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (1945), Fenomenología de la percepción, Editorial Planeta Argentina 1993. ISBN 84-395-2168-5
- LACARRIEU, MÓNICA (2007) La insoportable levedad de lo urbano. Revista eure (Vol. XXXIII, N° 99), pp. 47-64. Santiago de Chile.
- GILLOW, JOHN, SENTANCE BRYAN (2000) Tejidos del mundo: Guía visual de las técnicas tradicionales, Ed. Nerea.
- PARKER, ROZSIKA (1984) THE SUBVERSIVE STITCH Embroidery and the Making of the Feminine, New edition published in 2010 by I.B.Tauris & Co Ltd.

- STERK, BEATRIJS (2014) Textile Art, Recuperado de <https://www.textile-forum-blog.org/2014/06/textile-art/>.
- GRIMSON, ALEJANDRO (2011) Relatos de la diferencia y la igualdad: los bolivianos en Buenos Aires. Eudeba.
- ORTA, AURA MARINA (2010). Reflexiones en torno al espacio en las artes visuales: Reflections about the space in the visual arts. *Revista de Investigación*, 34(69), 129-150. Recuperado en 11 de agosto de 2016, de [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1010-29142010000100008&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1010-29142010000100008&lng=es&tlng=es).
- BOURRIAUD, NICOLAS (1998) Estética relacional, Adriana Hidalgo Editora reimpr. 2008 Buenos Aires.
- DELEUZE, GILLES (1983) La imagen-movimiento. Paidós