

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES
“PRILIDIANO PUEYRREDÓN”

Licenciatura en Artes Visuales
Orientación en Grabado y Arte Impreso.

Identidad artística e hibridación.

Entre lo académico y lo popular.

Tesista: Facundo Medina Carabajal

Directora de tesis: Irma Sousa

2020

A mi madre

Índice

Prólogo (Nota preliminar)	4
Introducción	8
Desarrollo	10
Primera parte: El tema	11
1.1-Lo popular	11
1.2 -Arte Popular	14
1.3- Producción Vinculada: <u>Pueblos Originarios</u> (2013)	16
1.4-El tema popular	28
1.5-Producción vinculada: <u>El Genocidio Silencioso</u> (2017)	32
1.6- El grabado como herramienta de comunicación	50
1.7-Producción Vinculada: <u>Relatos para la interculturalidad</u> (2018)	64
1.8 -El carácter “popular” del Grabado	76
Segunda Parte: La Materialidad/La Forma	81
2.1-La materialidad como signo en la búsqueda de sentido	82
2.2 -El reciclaje y la reutilización como búsqueda artista	89
2.3-Producción vinculada: <u>Formar un círculo</u> (2016)	89
2.4-Producción vinculada: <u>Recurso circular</u> (2018)	93
2.5 -La semántica visual	100
2.6 -El texto	100
Tercera Parte: La acción como hecho artístico	105
3.1 -La gráfica expandida y la intervención en el espacio público	105
3.2 -Lo convencional en el grabado	111
Conclusiones	115
Identidad artística e hibridación.....	116
Bibliografía	120

Prólogo (Nota preliminar)

“Las fuerzas policiales habían rodeado el predio de la Comunidad Nam Qom¹ en las afueras de la capital provinciana de Formosa. Cercados, los hombres, mujeres y niños quedaron dentro del predio sin tener la posibilidad de salir. Se trataba, una vez más, de una lucha en defensa de su territorio ancestral. La comunidad indígena llevaba días resistiendo el desalojo. Sus cuerpos eran víctimas de la violencia ejercida por quienes ostentaban adueñarse de sus tierras y llevaban días rebuscándose para poder darles de comer y de beber a sus hijos. El cerco policial -y político, claro- había determinado que nadie podía entrar o salir del predio, aun cuando se tratase de cumplir las necesidades básicas. “Quién se va, no vuelve a entrar” sería poner en palabras solamente una pequeña parte del hostigamiento al que ésta comunidad, como tantas otras, se vio sometida.

En aquella oportunidad una mujer perteneciente a la comunidad relató que, en medio de la tensa y violenta situación, se vio obligada a abandonar el predio para comprar pan para sus hijos. Al intentar volver al territorio en cuestión, la policía se lo impidió. En su ranchito habían quedado solos sus dos hijos de seis y tres años. El más chico de ellos sufría una enfermedad neuronal que ante situaciones de estrés y angustia se manifestaba en una especie de ataques de nervios bastante agudos. El sólo sentir que no podría consolar la angustia de sus hijos, ni tampoco alcanzarles el pan y el agua por las que había salido del predio, y sintiendo a flor de piel la impotencia por no poder “entrar” a su propia comunidad, hizo que sus ojos se llenaron de tristeza al recordar aquél momento. Finalmente logró ingresar gracias a la ayuda y presión que ejercieron otras madres qom. Las lágrimas la invaden a relatar el hecho pero sin embargo no duda en pronunciar: “Yo voy a seguir acá luchando por nuestra tierra. Porque nosotros queremos ésta tierra para nuestros hijos. Yo soy madre. Yo perdí mi trabajo por este reclamo...porque yo soy docente y el gobierno me apretó y me dejaron sin trabajo ahora. Pero yo voy a seguir, no voy a bajar los brazos y voy a seguir luchando”².

Corría el año 2012 y si bien para aquél entonces yo ya llevaba algún tiempo en contacto con los reclamos y las injusticias que venían sufriendo los Pueblos Originarios en Argentina, mi compromiso se había hecho más bien a distancia. Buenos Aires no tiene mucho lugar para las cuestiones indígenas, nunca es tema de agenda para la gran ciudad y a pesar de que yo ya había tenido la oportunidad de charlar y entrar en contacto con relatos de personas que venían a “la capital” en busca de alguna solución a sus reclamos, nunca había estado “en territorio”, como quién dice. Fue así que surgió

¹ Comunidad Qom ubicada en la capital de la provincia de Formosa, Argentina.

² Relato extraído de material audiovisual. Archivo personal. Agosto de 2012, Formosa.

la posibilidad de ir a algunas comunidades Qom³ en Formosa y también intentar realizar unos pequeños talleres de xilografía en aquellos territorios.

Motivado más que nada por el contacto humano que se genera en cualquier situación de producción colectiva y como búsqueda de espacios para el compartimiento mutuo de saberes y experiencias, mi intención era poder compartir lo único en lo que yo me sentía algo idóneo y que, en algún punto, se relacionaba con el quehacer “artesanal”⁴ que identifica-dicen- a las expresiones indígenas. En cierto modo, siempre sentí que la conexión real con mi hacer se daba en los momentos en los que el tratamiento de la materia era el protagonista.

Una vez allí, las expectativas se distanciaron bastante de la realidad. Las actividades específicas que había planeado se corrieron a un lado para darle lugar a otro tipo de experiencias: Es muy difícil generar espacios de disfrute y de distensión cuando lo realmente importante pasa por otro lado. No hubo tanto tiempo para compartir saberes en cuanto a las formas de expresión que preferían, o acerca de las cualidades de los materiales que brindaba la naturaleza, o acerca de los procedimientos que las mujeres llevaban a cabo para realizar su arte de la cestería o para charlar con los hombres sobre las figuras que tallan en madera. Había otras cosas que compartir. Había un dolor que los y las atravesaba diariamente, había injusticias que debían ser conocidas, había luchas que debían ser contadas y había una fuerza que tenía que ser apreciada.

El “taller de xilografía” se tornó en un espacio de arte y juego para los niños y niñas de la comunidad. Mientras los adultos participaban de otras actividades destinadas a conocer en mayor profundidad cuáles eran las necesidades y las demandas que tenía la Comunidad Potae Napocná Navogoh⁵, sus niños y niñas se acercaban con curiosidad a la mesa llena de pinturas y papeles. Tímidamente iban entablando conversación. Íbamos conociendo nuestros nombres, nuestras edades. Yo iba aprendiendo palabras en qomlactaq⁶ y a través de sus dibujos iba dándome cuenta de cómo, más allá de un intento por mantener sus costumbres, la iconografía más representativa de la cultura occidental ya se había calado de manera bastante profunda en ellos. Claro, iban a la escuela y allí y como pasa hasta hoy en día en la gran parte de las escuelas donde se “aplica” la Educación Intercultural Bilingüe⁷, ésta se ve casi limitada a saber cómo se

³ Generalmente llamados *tobas*, voz guaraní que significa “frentón”. Se cree que era usada despectivamente por el pueblo Guaraní para referirse a los Qom, que es el nombre con el cual ellos se identifican a sí mismos. Desarrollan su cosmovisión en los territorios del Gran Chaco, en las actuales provincias de Formosa y Chaco, principalmente, y Salta en menor medida. Habiendo también comunidades más alejadas geográficamente, pero que se reconocen como tales, en Santa Fe y Buenos Aires.

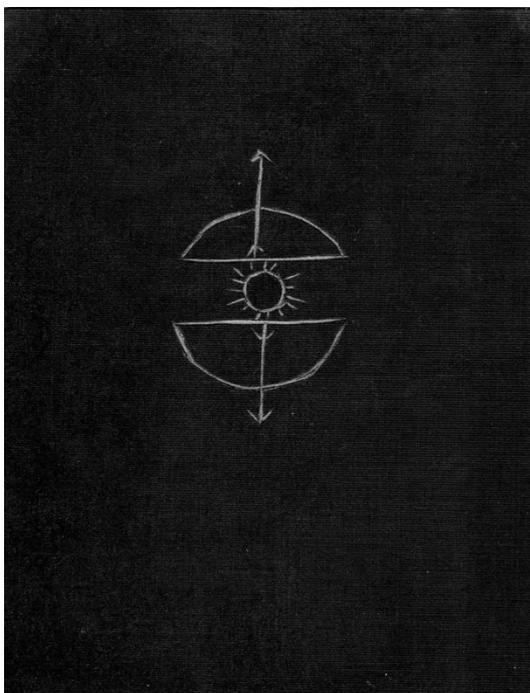
⁴ “Que está hecho a mano y siguiendo las técnicas tradicionales.” Según el diccionario.

⁵ Comunidad Qom ubicada en las cercanías de Laguna Blanca, al norte de la provincia de Formosa, Argentina.

⁶ Idioma del Pueblo Qom.

⁷ Según el artículo n° 52 de la *Ley de Educación Nacional 26.2006* “La Educación Intercultural Bilingüe es la modalidad del sistema educativo de los niveles de Educación Inicial, Primaria y Secundaria que garantiza el derecho constitucional de los pueblos indígenas, conforme al art. 75 inc. 17 de la Constitución Nacional, a recibir una educación que contribuya a preservar y fortalecer sus pautas culturales, su lengua, su cosmovisión e identidad étnica; a desempeñarse activamente en un mundo

dice “árbol” en lengua originaria pero no se enfoca demasiado en otras cuestiones culturales que hacen a su propia forma de entender y de concebir la vida. Pero, y a pesar de esto, pude conectarme con otras formas de concebir las cosas y los entornos, aprendiendo a mirar alrededor y tomar de allí temas que me han servido de inspiración y motivación para el resto de mi desarrollo como artista.



Matrices xilográficas realizadas por integrantes de la *Comunidad Qom Potae Napocná Navogoh*

Fue así que, finalmente, empecé a esbozar los porqués de muchas cosas. Cosas que desde que comencé en 2010 la Licenciatura en Artes Visuales en el, por entonces, IUNA se habían ido vislumbrando a la hora de “elegir” las temáticas a tratar en el desarrollo de los distintos trabajos de las diferentes materias, pero también en el porqué de la elección de Grabado y Arte Impreso como orientación. Supongo que advertí que sí lo que a mí me interesaba era el trabajo manual de la materia- y el vínculo intenso que se puede generar en ese contacto- pero que además esa materia me permitiese, luego, poder difundir de manera amplia un mensaje acerca de ciertas problemáticas; el lenguaje visual que siempre había estado buscando era, sin lugar a dudas, a través grabado. Dónde, según mi parecer, no sólo habla la estampa como resultado final, sino también la materia: portadora originaria de las intenciones, de los anhelos, de los sufrimientos. Testigo de esa estrecha, y a veces conflictuada, pero íntima relación que nos une al sentimiento del quehacer artístico.

multicultural y a mejorar su calidad de vida. Asimismo, la Educación Intercultural Bilingüe promueve un diálogo mutuamente enriquecedor de conocimientos y valores entre los pueblos indígenas y poblaciones étnica, lingüística y culturalmente diferentes, y propicia el reconocimiento y el respeto hacia tales diferencias”.

Fue por esos años que percibí que lo “popular” - como tema, como fuente, como fin- se había metido en mi búsqueda artística y que ya se me haría complicado escapar de ello. Y que si bien yo me estaba formando en una academia, en la cual se reproducen y enseñan las formas, discursos, sentidos y visiones occidentales y hegemónicas, el desafío se centraría en: ¿Cómo hacer para que convivan- o no-esas tensiones en mi propio hacer? ¿Cómo lograr un hecho artístico que sea el resultado de mis propias inquietudes y poder expresarlas de la manera que académicamente iba aprendiendo? ¿Congenian las temáticas populares con las formas académicas? Y así, miles de preguntas que no sé si puedo responder aún el día de hoy. Pero de eso se trata este trabajo: Más que de analizar exhaustivamente mi obra, o de rastrear complejamente diversos y muchos autores que traten acerca de estas problemáticas, se tratará de reflexionar sobre mi propio hacer y del porqué de hacer arte. Intentaré ir redescubriendo y desentramando nuevas cuestiones que inclusive uno puede llegar a desconocer sobre su propia producción; claramente pondré en diálogo el cuerpo de obra seleccionado para este trabajo con el trabajo de otros y otras artistas y escritores, no en el afán de comparar o por la necesidad de encasillarme dentro de un estilo o una tradición, sino para reflexionar acerca de cómo funcionan en mí obra conceptos o ideas de otros que a mí me conmueven por algún motivo.

Intentaré sentirme libre, que es sin duda una de las razones por las que hago arte”

Facundo Medina Carabajal

Octubre de 2019

Introducción

En el presente trabajo pretenderemos acercarnos a posibles respuestas que nos sirvan para entender cómo se articulan en el quehacer artístico la formación académica y los temas populares. Tomaremos como Marco Teórico problematizaciones, conceptos y discusiones que se han venido dando en teóricos latinoamericanos en las últimas décadas. Si bien es una posición no azarosa -por lo contrario, ideológica- el poner en primer lugar y como base fundamental para el presente trabajo a autores y artistas latinoamericanos, también nos serviremos de autores de otros orígenes para así poder contemplar las apreciaciones desde visiones plurales y en tal caso, poder ponerlas en contraposición o en diálogo.

Creemos el citar a autores latinoamericanos nos ayudará a comprender y profundizar sobre una concepción del arte que se produce en Latinoamérica en general y en Argentina en particular. Poniendo en jaque el rol occidentalista y eurocentrista de la formación académica en artes, como difusora, transmisora y legitimadora de formas y categorías que quizás ya no representan- ni representaron- la diversidad identitaria de quienes la transitan, ni la amplitud de las búsquedas en las expresiones artísticas contemporáneas.

Reflexionaremos acerca del concepto de *Arte Popular* en autores como Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Adolfo Colombres y otros, para poder comprender por qué se lo sitúa en una categoría diferente a la de las “Bellas Artes” (o Artes Visuales) y cuáles son los condicionamientos que- según estos autores- la diferencian de las expresiones artísticas “eruditas” o “cultas”.

Además, ahondaremos en la posibilidad de construir un arte que conciba la “herencia” europea- ya sea genética o inculcada- en convivencia o en dialogo con las expresiones propiamente latinoamericanas y populares de nuestra región, retomando a García Canclini para hablar de lo *híbrido*. Permitiendo (re)pensarnos como sujetos culturales atravesados por estructuras coloniales que repercuten en la forma en la que nos expresamos.

No obstante, también pondremos en dialogo conceptos que muchos de los autores hasta ahora citados toman de autores no latinoamericanos como ser Pierre Bourdieu en cuanto a las formas de legitimación y función en el campo artístico; los aportes en materia antropológica vertidos por Clifford Geertz; y en cuestiones semióticas y estéticas nos serviremos de Umberto Eco y Roland Barthes.

Asimismo, porque entendemos que las producciones artísticas seleccionadas para debatir sobre los temas antes esbozados podrían ser categorizadas (desde un enfoque académico) dentro del orden disciplinar del Grabado y Arte Impreso- y porque el presente trabajo se enmarca dentro del trabajo final para dicha orientación- es que nos serviremos de los textos de Silvia Dolinko para hablar acerca del “carácter popular” del grabado en la tradición gráfica en la Argentina y en Latinoamérica, para así poder indagar acerca de las funciones que se le atribuyen al grabado como herramienta de comunicación popular y política y profundizar en cuestiones que hacen al oficio del grabador y sus técnicas.

Ahora bien, habiendo sintetizado brevemente aquellas nociones que nos interesan abordar en este trabajo desde la perspectiva de otros autores, es necesario mencionar, también, esas otras cuestiones que hacen a la producción artística propia. Es decir, aquellos contenidos que de algún modo se ven cristalizados en el corpus de obra seleccionado para este trabajo -ya sea en sus aspectos formales y/o conceptuales- y que nos servirán como articulación con los otros conceptos presentados. A grandes rasgos, y como palabras claves éstos serían:

- La investigación para la producción de sentido.
- La identidad como tema y como búsqueda artística.
- La memoria
- Etnocentrismo.
- Lo indígena, lo social y lo ambiental.
- La comunicación alternativa.
- El arte anónimo.
- El texto en la obra gráfica.
- La intervención callejera/urbana. El espacio público.
- La acción como arte.
- La materialidad como signo.
- El reciclaje y la reutilización.
- La gráfica expandida.

Cabe aclarar, que al enumerarlos no necesariamente estamos planteando que nos detendremos minuciosamente en hablar de cada uno de los ítems, sino que son temas que se irán tratando y retomando a lo largo del desarrollo del escrito. Debido a que muchas veces éstos se vislumbran a partir de una lectura connotada de las imágenes artísticas, es que iremos tratando cada una de estas ideas a medida que se realicen análisis más exhaustivos de cada producción.

No obstante, hemos decidido desglosar los contenidos a partir de dos ejes conceptuales para organizar y facilitar la lectura de este escrito: Por un lado agruparemos aquellas producciones donde- en una primera instancia de lectura- se prioriza **El Tema**, es decir donde el contenido nos permitirá reflexionar sobre los conceptos que nos interesan; y por el otro, aquellas dónde **La Materialidad**, es decir las cuestiones formales que hacen a la construcción física de las producciones, será quién nos dé el puntapié para las reflexiones y los análisis posteriores. De todas formas, esta agrupación- arbitraria, claro- no asegura que en una u otra producción no se perciban los otros ejes conceptuales a simple vista, sino que nos resultará una forma sistemática para la estructura de esta tesis.

Desarrollo

Reflexiones iniciales.

Ahondar en cuestiones que hacen a “lo popular” puede ser un camino difícil porque implica poner en tensión concepciones muy diferentes: Aquellos usos de lo *popular* que derivan de la cotidianeidad; lo *popular* entendido como algo masivo, algo de mayor acceso y que se aleja de lo elitista, que puede ser comprendido por la gran mayoría, algo que es para el pueblo, algo “para todos”, dirían muchos. Pero, al estudiar en mayor profundidad a los autores que desarrollaron el estudio conceptual y académico del término, así como también sus diferentes usos, las nociones varían y pueden distar de lo que comúnmente entendemos como *popular*.

Para el tratamiento de estas cuestiones en un escrito de carácter académico, como es este caso, nos será necesario recurrir a conceptualizaciones producidas por personas pertenecientes a éste campo y ponerlas en diálogo con las producciones artísticas que nos servirán de eje para preguntarnos cosas como: ¿Una producción artística puede ser considerada popular sólo por el tema que aborda? o ¿es el tratamiento y las condiciones contextuales de producción de la misma lo que la definirán como tal?

Sin lugar a dudas, la producción artística aquí presentada fue concebida en un marco de formación académica. Es precisamente por esta condición que invitamos a reflexionar y debatir acerca de las problemáticas que giran en torno a la enseñanza formal en artes, en tanto a reproducción de valores estéticos occidentales y hegemónicos que pueden construir identidades artísticas definidas. En este sentido es que nos preguntaremos ¿Es posible desarrollar temáticas populares desde el arte académico? ¿Cómo [des]construir una visión académica del arte que contemple nociones populares? Si es que pueden, ¿Cómo podrían llegar a convivir la esfera académica y la popular en una misma producción? ¿Cómo sería esa frontera?

En la primera parte abordaremos este debate desde *El Tema*. Todas las producciones artísticas presentadas tienen como contenido temático a “lo indígena”. Abordan cuestiones que hacen a las problemáticas de los Pueblos Originarios y que si bien tienen desde el punto de vista formal elementos que nos servirán también para abordar las relaciones en torno a lo *popular*, dejaremos ese enfoque para la segunda parte destinada a *La Materialidad*. En ésta, nos enfocaremos en la importancia que posee la utilización de ciertos materiales para la producción de sentido y cómo la materialidad misma puede ser significativa. Por último, la tercera parte está orientada a ejemplificar, a través de posicionamientos en el quehacer artístico, las acciones que hacen de la búsqueda artística un proceso de constante acción.

Este trabajo más que pretender generar una sentencia o conclusión única sobre si la producción artística presentada es o no arte popular, propone más bien un debate acerca de cómo se cristalizan en la producción artística intereses personales y colectivos en torno a lo popular. Pretende reflexionar sobre las preguntas antes formuladas, pero a partir del producir obra. Inclusive poniendo en jaque las propias construcciones y creencias acerca del propio hacer, concibiendo al arte- y a la identidad artística- como una búsqueda y no como algo acabado.

Primera parte: El tema

1.1-Lo popular

Para introducirnos en las cuestiones acerca de la *Cultura Popular* en general, pero más específicamente sobre el *Arte Popular*, nos será necesario ahondar en los conceptos planteadas por aquellos autores que se destacaron en el estudio sobre éstas cuestiones en América Latina. De esta manera intentaremos dar un marco teórico propicio para el debate y la reflexión sobre lo que este escrito se plantea como disparador.

Según Ticio Escobar (2014) usamos el termino Popular *“para nombrar la posición asimétricas de ciertos sectores con relación a otros y considerando los factores plurales que intervienen en las situaciones de subordinación [...] entendidas a partir de distintas formas de opresión, explotación, marginación o discriminación realizadas en diferentes ámbitos en perjuicio de sectores que resultan, así, excluidos de una participación efectiva en cualquier de tales ámbitos.”* En cuanto a los Pueblos Originarios agrega: *“Se incluyen en las categorías de lo popular las comunidades indígenas, puesto que estas constituyen el termino subalterno de las relaciones de exclusión establecidas con la Conquista y desarrolladas a lo largo del periodo colonial y los tiempos poscoloniales”* (p.36).

La cultura popular, ubicada frente a la cultura hegemónica⁸, es *“la cultura que comprende las prácticas y discursos simbólicos de los sectores subalternos; sectores que, por la particularidad de sus memorias y sus proyectos, no terminan de reconocerse en las imágenes hegemónicas ni se identifican fundamentalmente a partir de ellas. Debido a su participación desventajosa en el producto social o su situación de marginalidad en el acceso al poder, a estos sectores no les conviene apoyar los aspectos dominantes de la cultura hegemónica (su etnocentrismo, su discriminación, etc.) y desarrollan o mantiene formas culturales alternativas.”* (Escobar, 2014, p.105).

Recapitulando Escobar (2014) define *“Lo popular atendiendo al lugar subordinado que ocupan determinados sectores; la cultura popular, considerando la elaboración simbólica de esa situación y el arte popular como un cuerpo de imágenes y formas empleadas por esa cultura para replantear sus verdades.”* (p.36).

⁸La hegemonía: Utilizada por García Canclini (1986) para referirse a lo subalterno *“ La hegemonía es entendida, a diferencia de la dominación –que se ejerce sobre adversario y mediante la violencia-, como un proceso de dirección política e ideológica en el que una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases, admitiendo espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre funcionales para la reproducción del sistema “* (p.15).

Desde una perspectiva gramsciana *“En principio existe una oposición entre la cultura de los sectores dominantes y la de los subordinados: la una busca justiciar la dominación a través de sus mitos cómplices y sus diversos mecanismos ideológicos (en su sentido de ocultación y distorsión de la realidad), la otra no tiene por qué patrocinar un sistema que no le conviene y en el que participa como perdedora; entonces, o impugna la cultura dominante o, por lo menos, procura mantener la propia[...] Pero cuando la cultura dominante es hegemónica, logra que su proyecto articule los demás y, al menos en parte, devenga vigente para todos los sectores”.* (Escobar, 2014, p.89)

Adolfo Colombres en *Sobre la cultura y el arte popular* (2010) toma diferentes concepciones sobre la cultura popular que tienen varios autores y estudiosos latinoamericanos, para elaborar así una posible definición: *“Eduardo Galeano define a la cultura popular como un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea. Se podría decir en otros términos que es la cultura de las clases subalternas, creada por los de abajo en respuesta a sus propias necesidades, y por lo general sin medios técnicos. Es sobre todo una cultura solidaria, pues la produce y consume un mismo grupo de individuos. La cultura popular, más que una síntesis, es una suma, porque en todo el país encontraremos no una, sino varias culturas populares, cada cual con su perfil propio [...] están las culturas étnicas, as distintas culturas mestizas regionales y las culturas populares urbanas”* y pudiéndosele agregar *“las culturas populares de inmigración y las del tipo neoafricano [...] Todas son igualmente legítimas, en cuanto caras perfectamente definidas de una sociedad plural”* (p.49).

Pero como la cultura popular es dinámica y está en constante contacto con otras culturas, es que surge la necesidad de analizar cómo ésta reacciona frente a otras y a su vez cómo es vista, dominada y hasta influenciada por éstas: la cultura de masas, la cultura elitista o la cultura burguesa, la cultura nacional, etc. Si bien consideramos que es necesario para nuestra reflexión la conceptualización de éstas -y otro tipo de culturas-, iremos deteniéndonos en su rol y caracterización a medida que se desenvuelvan las diferentes capítulos, ya que las iremos tomando como contrapunto para el desarrollo de los temas abordados.

Otro autor latinoamericano que brinda conceptualizaciones en torno a lo popular- y al que vamos a referirnos a lo largo de todo este escrito- es Néstor García Canclini. Para él la relación de lo popular también tiene que ver con el lugar de lo subalterno, en el sentido contrapuesto al de los grupos dominantes, pero lo hace más extensivo a otros grupos que por su situación de subalternidad, también entrarían en la misma categoría. Si bien en *Culturas Híbridas* (1990) plantea diferentes posiciones y tratamientos de *lo popular* (desde el folclor, desde los medios masivos y desde la política) refiere a que comúnmente se coloca bajo el nombre de *populares* a *“grupos cuya común situación de subalternidad no se dejan designar suficientemente por lo étnico (indio), ni por el lugar en las relaciones de producción (obrero), ni por el ámbito geográfico (campesino o urbano). Lo popular permite abarcar sintéticamente todas estas situaciones de subordinación y dar una identidad compartida a los grupos que convergen en un proyecto solidario”* Por otra parte, como buen antropólogo, las ciencias sociales han permitido extender *“la noción más allá de los grupos indígenas y tradicionales, dando reconocimiento a otros actores y formas culturales que comparten la condición de subalterno. Liberó a lo popular del rumbo economicista que le impusieron quienes lo reducían al concepto de clase [...] La ampliación conceptual permite abarcar formas de elaboración simbólica y movimientos sociales no derivables de su lugar en las relaciones de producción”* (p.253).

Muchos autores recurren a la teoría gramsciana para referirse a la hegemonía como pieza fundamental de la reproducción de la subalternidad:

“Los estudios sobre reproducción social hacen evidente que las culturas populares no son simples manifestaciones de la necesidad creadora de los pueblos, ni la acumulación autónoma de tradiciones previas a la industrialización, ni resultados del poder de dominación de partidos o movimientos políticos. Al situar las acciones subalternas en el conjunto de la formación social, la teoría de la reproducción trasciende la recolección de costumbres, descubre el significado complementario de prácticas desarrolladas en distintas esferas. La misma sociedad que genera la desigualdad en la fábrica, la reproduce en la escuela, la vida urbana, la comunicación masiva y el acceso general a la cultura. Como la misma clase recibe lugares subordinados en todos esos espacios, la cultura popular puede ser entendida como resultado de la apropiación desigual de los bienes económicos y simbólicos por parte de los sectores subalternos” (Canclini, 1990, pp.253-254)

Sin embargo, García Canclini considera que esta teoría, debido a que fija a las clases populares en el lugar que les es asignado en la reproducción social, termina por considerar que la única posibilidad de *iniciativa* reside en las clases dominantes: *“Las culturas populares no son un efecto pasivo o mecánico de la reproducción controlada por los dominadores; también se constituyen retomando sus tradiciones y experiencias propias en el conflicto con quienes ejercen, más que la dominación, la hegemonía. Es decir, con la clase que, si bien dirige la política e ideológicamente la reproducción, debe consentir espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre funcionales para el sistema” (p.254)*. La teoría reproductiva termina por considerar a la cultura popular como un eco de la dominante. Como bien afirma Denys Cuche (2002) *“una cultura dominada no es obligatoriamente una cultura alienada, totalmente dependiente. Es una cultura que en su evolución, no puede no tener en cuenta a la cultura dominante [...], pero que puede resistir más o menos a la imposición cultural dominante. [...] Una cultura dominante no puede imponerse por completo a una cultura dominada [...] La dominación cultural no es nunca ni total, ni definitivamente segura y por eso siempre está acompañada de un trabajo de inculcación cuyos efectos nunca son unívocos; a veces son “efectos perversos” contrarios a las expectativas de los dominantes, pues soportar la dominación no significa, necesariamente, consentirla” (pp.86, 87)*. Es por eso que, más allá de los amplificados intentos de “inculcación”, siguen existiendo resistencias.

Por esta razón es necesario considerar también que la *subalternidad*, en términos de cultura, está conformada por una diversidad no siempre referida a lo económico o de clase. Teniendo en cuenta a los diferentes grupos étnicos históricamente marginados, los grandes flujos migratorios y el desarrollo de los medios de comunicación y transporte (Appadurai ,2001) ; es, precisamente, desde éste punto en el que pretendemos abrir debate en torno a las variadas concepciones que se tienen de la cultura popular y los actores, o grupos, que la componen.

“En naciones multiétnicas, pluriculturales, como las latinoamericanas, podemos argumentar que no existe tal unificación cultural, ni clases dominantes tan eficaces para eliminar las diferencias o subordinarlas enteramente” (Canclini, 1990, p.54).

Finalmente el término *popular* también está en relación con el término *pueblo*. Colombres (2010) se posiciona en la vereda opuesta de quienes recurren a éste término para referirse a la *cultura proletaria*, como si el pueblo sólo estuviera conformado por aquellos sectores que forman parte directa en los procesos de producción capitalista. Definiendo al *pueblo* como *“todo el sector mayoritario de la sociedad, que carece de medios de producción o los posee en cantidad insuficiente, y es explotado en consecuencia en forma directa e indirecta, y discriminado en la distribución de los recursos”* (pp. 135, 136).

1.2- Arte Popular

Para Escobar si desglosamos el termino arte popular nos obliga a preguntarnos acerca de los conceptos previamente establecidos por los sectores dominantes y del carácter social del término: *“el termino arte popular es teóricamente híbrido: el vocablo “arte” proviene de la jurisdicción de la Estética, mientras que “popular” es oriundo de los dominios de las ciencias sociales”*(Escobar, 2014, p.36).

Por lo cual define al *arte popular* como:

“el conjunto de formas estéticas producidas por sectores subalternos para apuntalar diversas funciones sociales, vivificar procesos históricos plurales (socioeconómicos, religiosos, políticos), afirmar y expresar las identidades sociales y renovar el sentido colectivo. Así, resulta válido hablar de arte popular en cuanto es posible reconocer dimensiones estéticas y contenidos expresivos en ciertas manifestaciones de la cultura popular. Lejos de ocurrir desgajados de su realidad social, estos contenidos y aquellas dimensiones forman parte activa de su dinamismo y aun de su constitución. Y en cuanto significan, al menos en parte, una manera alternativa de la comunidad de verse a sí misma y comprender el mundo, las diversas manifestaciones del arte popular implican además un factor de autoafirmación y una posibilidad política de réplica.” (Escobar, 2014, p.126)

Para García Canclini (1990) *“lo popular suele asociarse a lo pre-moderno y lo subsidiario. En la producción mantendría formas relativamente propias por la supervivencia de enclaves preindustriales (talleres artesanales) y de formas de recreación local (músicas regionales, entretenimientos barriales)”* (p.191)

De acuerdo al sus dichos, el pensamiento de Escobar podría vincularse con el del antropólogo James Clifford según el cual, la singularidad y distinción de una cultura no se deposita en una *sustancialidad* sino que depende de una *relacionalidad*. Es decir de sus elecciones o rechazos de signos, como tácticas para conformar lo cultural, siempre cambiante y dinámico. (Escobar, 2014, p.17).

¿Arte y Artesanía?

La estética occidental-expresada comúnmente en ámbitos académicos y masivos a través de la Historia del arte -ha puesto mucho esfuerzo en la sacralización del arte (o de un arte, mejor dicho) y se ha dedicado a categorizar en escalas menores otras expresiones bastante similares. Así por ejemplo, nace la categoría de Artesanía:

“[...] llamara “artesanías” a esas expresiones para referirse sólo al aspecto manual de su producción y anclar en la pura materialidad del soporte, desconociendo los aspectos creativos y simbólicos y cayendo en la trampa de una actitud discriminatoria que segrega las manifestaciones populares erradicándolas del reino de las formas privilegiadas” (Escobar, 2014, p.53)

La artesanía está marcada con un estigma, afirma Escobar, *“lo que no llega a ser arte aunque apunte más o menos en esa dirección”* Y continúa:

“Por eso, utilizar ese vocablo para designar genéricamente las manifestaciones expresivas populares supone aceptar la división entre el “gran arte”, que recibe una consideración favorecida, y la artesanía como “arte menor”, marcada siempre por el estatus desventajoso de pariente pobre. Esta división esconde siempre un, más o menos solapado, intento de sobredimensionar los valores creativos de la cultura dominante y, consecuentemente, desestimar las expresiones populares.” Por eso a pesar de *“las inevitables limitaciones que su utilización impone, es preferible usar el término arte popular para nombrar el conjunto de formas que producen ciertas comunidades subalternas buscando replantear su mundo [...] La historia occidental no ha tenido empacho en otorgar retroactivamente el título de arte a formaciones anteriores a la gestación de tal concepto. Y lo ha hecho, para legitimar la tradición de la cultura dominante, declarando “artísticos” fenómenos que apuntalan sus valores o coinciden con sus propias convenciones formales [...] No existe otra manera de designar ciertas producciones populares sin caer en prejuicios que imiten su espacio y regulen sus consecuencias. Sí el lenguaje se encuentra tan marcado por la cultura dominante, que carece de conceptos adecuados para nombrar lo producido fuera de esta, no queda otro remedio que forzar el control de sus propias conceptos para no confinar lo estético popular al reino de lo inefable” (Escobar,2014, p.54).*

Como sí las manifestaciones populares sólo pudieran alcanzar su materialización en “artesanías”, ésta categoría termina por ser muchas veces ejemplo de lo que los grupos hegemónicos consideran *arte popular*. En el mismo sentido, García Canclini (1990) considera que la oposición entre lo popular y lo culto se condensa precisamente en esta distinción entre arte y artesanía, en la cual se concibe al arte como *“un movimiento simbólico desinteresado, un conjunto de bienes “espirituales” en los que la forma predomina sobre la función y lo bello sobre lo útil”* mientras que *“las artesanías aparecen como lo otro, el reino de los objetos que nunca podrían despegar de su sentido práctico” (p.21)*

Para Colombres a la artesanía no se le permite hollar “el sacro espacio del arte”-citando a Galeano- y que para muchos la cultura popular no es más que la degradación de la cultura dominante *“Se le niega así la dimensión creadora y se la regala al museo, como un exotismo” (Colombres, 2010, p.21).*

1.3- Producción Vinculada: *Pueblos Originarios (2013)*

La serie *Pueblos Originarios (2013)* fue un proyecto encarado para el Proyecto I de Grabado y Arte Impreso. Consta de 6 (seis) xilografías en su variante de camafeo.

Esta serie abarca una de las problemáticas- sino la mayor y causante de muchas otras- que enfrentan las comunidades indígenas a lo largo y ancho de América Latina: el extractivismo. Éste es un modelo económico que consiste en la extracción y/o eliminación de los recursos naturales existentes en un territorio para ser comercializados en la economía mundial. Generalmente desarrollado por empresas nacionales y trasnacionales, diferentes estudios alrededor del mundo han comprobado que conlleva grandes consecuencias a nivel ambiental, social, sanitario, etc. Ejemplos de actividades que se enmarcan dentro de este modelo podrían ser: El modelo petrolero tradicional y “no convencional” denominado *Fracking*; el agronegocio, con el monocultivo de soja transgénica como pieza fundamental y las fumigaciones que dicha actividad conlleva; el modelo forestal y ganadero a gran escala, con los desmontes de bosques y montes nativos; y el modelo minero, con la Megaminería a cielo abierto como el ejemplo más utilizado y con consecuencias altamente nocivas. Éstos son sólo algunos ejemplos de las actividades que conlleva dicho modelo a nivel mundial, pero son las que con mayor frecuencia se desarrollan en Argentina.

¿Cómo afecta este modelo a las comunidades originarias? Si bien estos modelos afectan de diferentes maneras a todo tipo de vida (humana, animal y vegetal), los pueblos indígenas son de los sectores que frecuentemente más se ven afectados por la avanzada de destrucción que dicho modelo conlleva ya que muchas de las actividades mencionadas se desarrollan en zonas geográficamente cercanas, o inclusive dentro de territorios indígenas.

Los territorios comunales indígenas siempre han sido tema de disputa. Desde la conquista y colonización de América en 1492, pasando por la formación del Estado moderno argentino para ampliar su “territorio soberano”, hasta nuestros días. Sí bien la reforma constitucional de 1994, en su artículo 75, inciso 17, *"reconoce la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos"* así como *"la personería jurídica de sus comunidades, y la posesión y propiedad comunitarias de las tierras que tradicionalmente ocupan"* garantizando *"su participación en la gestión referida a sus recursos naturales y a los demás intereses que los afectan"* (Constitución de la Nación argentina, 1994, Art.75)., hoy en día se siguen violando los derechos territoriales de las comunidades y por ende se ven en constante lucha y reclamo por el respeto a sus territorios ancestrales.

Para la cosmovisión indígena -de manera general y entendiendo las particularidades culturales propias de cada pueblo/nación- el desarrollo de su vida cotidiana, se podría decir, que está en sintonía con el del territorio en el que viven. Es decir, que para que su formas de vida ancestral sean llevadas a cabo, es necesario contar con el acceso libre a un territorio que les permita acceder a los diferentes recursos naturales que éstos poseen para así poder obtener, por ejemplo, los alimentos que consumen, las materias primas con las cuales producen diferentes bienes materiales (de carácter simbólico y/o utilitarios); y también para poder

desarrollar diferentes actividades económicas que les permitan la subsistencia, como la cría de animales o el cultivo de alimentos. Para la cosmovisión indígena, nosotros los humanos somos uno con la tierra. Somos parte y no dueños.

El modelo extractivista

El avance de este modelo en las últimas décadas ha profundizado la problemática territorial -ya histórica- para las Pueblos Originarios. Como toda industria extractiva, necesita de un territorio dónde asentarse y así poder explotar los recursos naturales que allí se encuentran. Generalmente esas zonas “potencialmente explotables” suelen ubicarse relativamente alejadas de los centros urbanos, por lo cual suelen “coincidir” con zonas habitadas por poblaciones rurales y/o comunidades campesinas e indígenas. Condenando a éstas poblaciones a sufrir las diferentes consecuencias que, a corto y largo plazo, conllevan actividades tan nocivas como las que ya nombramos con anterioridad. Cabe aclarar que, más allá de que la cercanía geográfica implica una mayor exposición a tales efectos, las consecuencias son sufridas no sólo por estas comunidades, sino que es tan alto el grado de contaminación y explotación de los recursos naturales, que toda la población, incluso los pueblos o centros urbanos, se ve afectada por este tipo de actividades.

Si bien América Latina tiene una larga historia en relación a la extracción de metales, con el advenimiento del neoliberalismo la mayoría de los yacimientos en mano de empresas nacionales y/o públicas fueron adquiridos por empresas multinacionales. Estas redes comerciales traen consigo demasiados efectos nocivos- sobre todo con la modalidad denominada Megaminería a cielo abierto- no sólo a nivel económico sino por sobre todas las cosas a nivel ambiental y humano. Sólo para ejemplificar este aumento: En 2003 había en Argentina sólo 40 proyectos mineros, en 2012 llegaron a 600 (Aranda, 2015, p.364)

Otra actividad que comenzó a modificar prácticamente todos los paisajes del territorio argentino fue el denominado *Agronegocio*. La necesidad de ampliar la “frontera agropecuaria” trajo consigo la implementación de nuevas formas de producción que, a su vez, también conllevan grandes consecuencias a nivel ambiental, sanitario y social, como lo es el desplazamiento obligado de las poblaciones autóctonas.

Si bien es un modelo que prácticamente se aplicó a todo el sector agropecuario a lo ancho y largo del país, principalmente desde la pampa hacia el norte el paisaje natural dejó de apreciarse como diverso para pasar a ser uno bastante homogéneo y monótono. Kilómetros y kilómetros de rutas que a sus costados sólo dejan ver una cosa: Monocultivos⁹. Promoviendo la utilización de semillas transgénicas para la siembra y aplicando diferentes tecnologías- como la fumigación con agrotóxicos¹⁰- pueden producir de manera ininterrumpida y mucho menor costo.

⁹ Modelo de cultivo que vuelve a sembrar reiteradamente sobre la misma superficie la misma y única especie. De esta manera, genera la degradación del suelo eliminando cualquier posibilidad de regeneración y hasta posiblemente logrando su erosión.

¹⁰ Una de los más aplicados es el Glifosato. Pesticida que elimina todo tipo de plagas y no genera ningún daño a las plantas, pero que es altamente tóxico- como un veneno- para personas y animales.

Pero sin lugar a dudas una de las grandes consecuencias del monocultivo es la explotación de grandes superficies de territorio. La expansión de la actividad agropecuaria significó un antes y un después en la destrucción de ecosistemas de vida tan importante como los bosques y montes nativos. En el periodo 2004-2012 fueron arrasadas 2.501.901 hectáreas de bosques y montes nativos en la Argentina, lo que equivale a 124 veces la superficie de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Aranda, 2015, p.150)

Según el último informe de Greenpeace (2019), en los últimos 12 años la Argentina perdió más de 2,8 millones de hectáreas de sus bosques nativos. La principal causa es justamente el avance de la frontera agropecuaria: monocultivo de soja y maíz transgénico en mayor medida y la ganadería extensiva en segundo lugar; a lo cual se le suman incendios y el avance de la urbanización en zonas rurales, en detrimento de la vida vegetal, animal y, a largo plazo, humana.

Ahora bien, entendemos que lo anteriormente descrito no representa necesariamente las demandas, ideológicas o políticas de los pueblos indígenas, sino que sólo constituye un marco para la producción expuesta. Indudablemente esta reflexión está originada desde una ideología e intereses en particular que no encarnan las voces de todos los Pueblos Originarios, sino sólo de aquellas personas particulares que dieron voz y traducción a los textos en las producciones artísticas citadas. Además de que entendemos que, en muchísimas oportunidades, e inclusive dentro de las organizaciones ambientales o asambleas populares que luchan en contra del extractivismo, las propias opiniones de los y las representantes indígenas que también se ven afectados por dichas consecuencias, son poco escuchadas o tenidas en cuenta. Y sin lugar a dudas, este tipo de actitudes también se corresponden a situaciones en las que las “voces populares” se pueden llegar a convertir en “voces hegemónicas”, que no contemplan y acallan las de esos Otros sectores que no se sienten identificados con su discurso.¹¹

El idioma

Como bien dice Eduardo Galeano (1940), los *nadies* “no hablan idiomas, sino dialectos”. Ésta categorización pareciera coincidir con cierto afán de reivindicar la existencia de lenguajes “superiores” y por ende otros “inferiores”. Al igual que como sucede con el arte, los parámetros sobre qué puede ser clasificado como tal o no, son normas tan arbitrarias que dejan entrever el desinterés por formas de expresión diferentes a las hegemónicas.

¹¹ Karina Bidaseca (2011) relata el caso del “No a La Mina” por parte de una Asamblea de Vecinos Autoconvocados de Esquel, que lograron detener el proyecto de la Meridian Gold en el año 2003. La Asamblea considerada como la voz popular, estaba en realidad conformada por distintos grupos (docentes, universitarios, venidos, nacidos y criados, ONG, políticos, artistas, etc.) entre los cuales, se desdibujó la voz de los pueblos indígenas que también se manifestaron, aunque no se consideraron representados por la Asamblea.



Megaminería o Pueblo Kolla. Xilografía de la serie *Pueblos Originarios.*

Medidas: 35x 50 cm.

Año: 2013



Agronegocios o Pueblo Qom. Xilografía de la serie *Pueblos Originarios*.
Medidas: 35x 50 cm.
Año: 2013



Fracking o Pueblo Mapuche. Xilografía de la serie *Pueblos Originarios*.
Medidas: 35x 50 cm.
Año: 2013

El idioma castellano- o español- vino con los barcos. La colonización de los pueblos de Abya Yala¹² desde 1492 no sólo impuso una religión, nuevas formas de producción y una clasificación y estratificación de los grupos humanos según sus “razas” –luego devenidos en “Sistemas de casta colonial”¹³- sino que, claro está, también impuso una nueva lengua.

En la Argentina, con la formación del Estado moderno y su afianzamiento territorial, se profundizó la homogeneización cultural de la población para así conformar el estado-nación¹⁴, pero también trajo consigo la supresión de muchos idiomas¹⁵ indígenas hablados durante miles de años. Por su parte, la educación cumplió un rol fundamental en la imposición de la lengua dominante ya que *la escuela es una fuerza formadora de hábitos* (Bourdieu, 2015) y a través de ésta no sólo se impuso una única visión de las cosas y una reformulación de los valores necesarios para ser un “ciudadano civilizado”, sino que se fue erradicando – y condenando-, a la vez, los usos y formas “bárbaras” de expresión de los nativos para así lograr lo que parecía ser uno de los cometidos: “La identidad argentina sólo concibe el uso del español como lenguaje verbal”.¹⁶

Ahora bien, al referirnos a los idiomas indígenas, éstos son generalmente de tradición oral. Sin embargo, es sabido que muchos pueblos han tenido- y tienen- formas de representación simbólicas a partir de iconografías visuales, pero como no entran dentro de las categorías occidentales de escritura no suelen ser consideradas como tales, sino que se suele referir a ellas como *pictogramas*, es decir, que carecen

¹² *Abya Yala* es el nombre con el que identificaban los pobladores nativos de “América” a esta gran porción de tierra antes de la Conquista europea.

¹³ En capítulos posteriores ahondaremos mucho más en las cuestiones que refieren a la terminología “raza”.

¹⁴ En este sentido hacemos una diferenciación entre *estado-nación* y *nación*. Entendiendo a la segunda como “Conjunto de personas de un mismo origen étnico- aunque se admite la autoascripción- que comparten vínculos históricos, culturales, religiosos, etc., tienen conciencia de pertenecer a un mismo pueblo o comunidad, y generalmente hablan el mismo idioma y pueden, o no, compartir un territorio”. Razón por la cual, y sobre todo para respetar las autodenominaciones, usaremos el término *pueblo* y *nación* en el mismo sentido al referirnos a las diferentes poblaciones indígenas. Teniendo en cuenta, además, que desde el marco teórico que manejamos (Soria, 2011; Segato, 2007; Walsh, 2005; Lenton, 1998; Anderson, 1993; Renan, 1882), una *nación* no necesariamente tiene que organizarse política y jurídicamente como un *Estado*; y que en el caso del Estado-nación argentino, los pueblos indígenas son preexistentes a su formación (hecho reconocido en la Constitución de 1994) pero que no por ello necesariamente dejan de [auto] concebirse como pueblos/naciones dentro del Estado argentino. En ese sentido, podríamos poner como ejemplos de ello a la nación gitana, a la nación palestina, kurda e inclusive al pueblo-nación mapuche. En este sentido- más allá que el concepto *nación* es algo complejamente debatido hasta hoy y en el que infieren discursos y posiciones ideológicas/disciplinares muy amplias- podríamos decir que un Estado puede albergar a varias naciones en su espacio territorial/soberano y una *nación* puede estar dispersa a través de varios Estados.

¹⁵ Entendemos *Idiomas* como “Lengua de un pueblo o nación, o común a varios” (RAE), por lo cual usaremos una u otra de forma similar. Teniendo en cuenta la acepción de nación previamente hecha., es que entendemos al idioma como un rasgo que puede ser característico de ésta. Así un Estado puede reconocer de manera oficial más de un idioma, reconociéndose como Plurinacional, como es el caso del país vecino Bolivia o de España en Europa.

¹⁶ Cabe destacar que la República Argentina no ha establecido por norma legal ningún idioma oficial, sin embargo es el *Castellano* el idioma utilizado desde la formación del Estado por la administración de la república y el idioma en el que se imparte la educación formal y obligatoria en todo el territorio. Por lo cual podría considerarse que es el idioma oficial *de facto*.

de una estructura secuencial lineal evidente y por ende son considerados signos icónicos pero no lingüísticos.¹⁷

Sin embargo, los *jeroglíficos*¹⁸ sí son considerados por los estudiosos como una forma de escritura antigua -en el caso de América se podría citar los de la Civilización Maya- pero si bien son signos que pueden referirse a palabras o hechos, éstos se limitan a representarlos simbólicamente ya que no son signos fonéticos o alfabéticos.

Si bien el estudio de los idiomas indígenas tiene un largo recorrido, tanto en el sentido de su clasificación para poder asemejar y agrupar diferentes lenguas en categorías (familias) lingüísticas más amplias, como en los intentos de poder adecuarlos a signos visuales que reflejen lo fonético de forma tal que se conviertan en idiomas escritos; históricamente en la mayoría de los casos estos estudios fueron llevados a cabo por académicos *blancos* y con intereses – en nuestra opinión- más de “estudio” que de ayuda para con los pueblos. Es decir que, en cierto modo, su estudio tuvo fines más científicos más que de preservación o brindar mayores herramientas de comunicación para los pueblos que los hablan.

A pesar de ello, durante las últimas décadas del siglo pasado la elaboración de estudios para la escritura de los idiomas indígenas comenzó a formar parte de los debates que se dieron en los entornos más íntimos de las comunidades, alcanzando luego grandes debates intercomunitarios y entre diferentes pueblos más allá de las fronteras geográficas. Cada pueblo determinó las formas en las que sus idiomas -de gran tradición oral- deberían de ser escritos usando el alfabeto occidental y su adecuación a los requerimientos fonéticos específicos que cada lengua en particular contiene para luego ser representados lingüísticamente, estableciendo ciertas normas para su escritura.

Sin embargo debe considerarse que- como en todo idioma- existen variaciones dialécticas en las formas en las que cada comunidad aplica la escritura y el habla del idioma de su pueblo, existiendo diferentes variaciones según su ubicación geográfica, relación e interacción con pueblos/comunidades vecinas, e inclusive la “influencia” del idioma castellano. Es decir que no existe una sola forma “correcta” de escribir un idioma, sino que varías. Además de tener en cuenta que en materia indígena hay expresiones culturales que exceden los límites geográficos de los Estados- ya que son pueblos preexistentes a su formación- por lo cual hay pueblos que habitan –y hablan sus idiomas- en varios países. Por ejemplo, el pueblo Aymara habita en lo que hoy conocemos como Bolivia pero también en el norte Argentino.

En el mismo sentido es importante mencionar que en muchas ocasiones los escritos o relatos en idiomas indígenas- al igual que cuando es hablado- incluyen palabras en español. Ya que muchas veces no existen palabras o conceptos (como el

¹⁷ Signo icónico dibujado y no lingüístico, que representa figurativamente (de forma más o menos realista) un objeto real, o un significativo. En agrupaciones es precursor o antecedente de los sistemas de escritura propiamente dichos.

¹⁸ Son llamados jeroglíficos a cada uno de los signos (o glifos) que conforman la escritura de algunas antiguas civilizaciones, como la maya o los hititas que representa las palabras mediante figuras o símbolos (ideogramas, logogramas o pictogramas) y no con signos fonéticos o alfabéticos.

de arte¹⁹) en sus idiomas que sean equivalentes en significado a lo que una palabra en español refiere, por lo cual resultan- en muchos casos- lenguajes híbridos.

Ahora bien, habiendo esbozado brevemente acerca de la importancia que en la actualidad tiene aquello que hace a la codificación de los idiomas indígenas por parte de quienes forman parte activa de la cultura que los originó, es que se podría decir que existe una reivindicación para con la preservación de sus propios idiomas, así como también una lucha por su reconocimiento a nivel social y estatal. Más allá de que podemos observar por todos lados castellanizaciones de palabras de origen indígena en nuestra cotidianeidad y que las leyes constitucionales contemplan su uso; las acciones concretas en pos de preservarlas y reconocer que aún son lenguas vivas, no abundan. Y si bien en las últimas décadas hubo ejemplos en América Latina por reconocer la plurinacionalidad y revalorizar los idiomas originarios como oficiales además del español- como es el caso del Estado Plurinacional de Bolivia y de Ecuador- aún queda mucho por delante. Sólo en Argentina, se cree que en la actualidad son habladas otras catorce lenguas además del español, siendo que antes de la llegada de los colonizadores se hablaban, por lo menos, treinta y cinco.²⁰

¹⁹ Recomendamos *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay* (2012) de Ticio Escobar.

²⁰ <https://www.conicet.gov.ar/la-compleja-realidad-de-las-lenguas-indigenas-en-argentina/>



Xilografía 1/10

"Megaminería o Kello q'ich'a"

+ Natalia Carabajal

Pueblo Qechua o Megaminería. Xilografía de la serie *Pueblos Originarios.*

Medidas: 35x 50 cm.

Año: 2013



Pueblo Qom o Agronegocios. Xilografía de la serie *Pueblos Originarios*.
Medidas: 35x 50 cm.
Año: 2013



Pueblo Mapuche o Fracking. Xilografía de la serie *Pueblos Originarios*.
Medidas: 35x 50 cm.
Año: 2013

La serie *Pueblos Originarios* (2013) pretendió ser un llamado a la conciencia y a la reflexión. Aquellos años, a lo largo y ancho del país, parecían ser un momento histórico en las luchas ambientales. Asambleas populares, festivales artísticos, charlas, informes, marchas, protestas, se producían en respuesta a la avanzada del modelo extractivista. Y Buenos Aires, la gran ciudad que siempre dio la espalda a lo que pasaba en el interior del país, tuvo un pequeño- pero significativo- eco de aquellos gritos de esperanza.

A su vez, varias comunidades indígenas se veían obligadas a venir a la gran ciudad a traer sus reclamos, territoriales en gran parte, pero por sobre todo se exigía nada más y nada menos que el derecho a una vida digna, a un “Buen vivir”. Marchas, charlas, acampes, toma de edificios públicos...visibilización.

Pero, como ya hemos comentado con anterioridad, las temáticas ambientales y las temáticas indígenas parecieran ser dos caras de una misma moneda. Las comunidades indígenas también luchaban contra el avasallamiento de este nuevo “progreso”, hoy cristalizado en la explotación excesiva de los recursos naturales.

Así fue que surgió esta serie de grabados. Por la necesidad de plasmar una demanda histórica de los Pueblos Originarios como es la de la lucha por sus territorios y relacionarla –porque fehacientemente lo está- con las demandas que, en muchos casos junto con ellos, venían llevando a cabo otros grupos sociales, también afectados por la crecida de proyectos extractivos.

Como la intención era visibilizar un momento específico, pero con años y años de injusticias acumuladas por detrás, fue que se decidió que quienes deberían representar dichas luchas ambientales tendrían que ser los grupos que mayormente han sufrido su avance, pero también aquellos que más hacen en su día a día por convivir armoniosamente con la naturaleza: Los pueblos indígenas.

Pero como hacía falta que el mensaje sea oído por todos y todas, y que sea claro, es que se optó por la utilización gráfica de un texto. Un texto no que acompañe, sino que refuerce lo que las imágenes representaban: Una existencia, una demanda histórica y una lucha.

Finalmente, creemos que sí hubiéramos optado por sólo poner las frases en idioma español hubiéramos caído en precisamente aquello que cuestionamos: la negación de otros idiomas y, por ende, a sus parlantes. Razón por la cual, decidimos que fueran personas pertenecientes a los pueblos representados quienes se encargasen de realizar la traducción y así poder optar con ambas posibilidades: Tres estampas que poseen la leyenda en español, idioma que habla quién escribe y gran parte del público que podría acceder a ellas, y tres estampas con las leyendas en los idiomas indígenas respectivos. Idiomas indígenas, idiomas hablados- aquí escritos y leídos- , vivos.

1.4-El tema popular

Ahora bien, la serie *Pueblos Originarios* ¿Podías ser considerada *arte popular*? Si nos enmarcamos en los términos descritos en un primer momento, diríamos factiblemente que no, ya que no fueron producidas por integrantes de grupos subalternos, sino por el contrario en un ámbito, y bajo las concepciones, de lo académico. Estas estampas reflejan solamente una problemática que atraviesan los pueblos indígenas y -sí consideramos a estos grupos como subalternos, sobrevivientes a las condiciones de exclusión a las que se los ha condenado desde la Conquista- como afirma Escobar-, se podría llegar a decir que los impresos sólo reflejan vivencias atravesadas por un sector popular específico.

Las demandas representadas textual y plásticamente en las imágenes ¿son demandas populares? Para respondernos dicha pregunta debemos volver a una noción que planteábamos al principio de este desarrollo: ¿Qué se entiende por popular hoy? Sí nos alejamos de las concepciones académicas las consideraciones acerca de lo *popular* difieren y mucho. En particular en las demandas ejercidas por parte de ciertos sectores de la población, en muchos casos pertenecientes a sectores subalternos, se suele hablar precisamente de “demanda popular” para referirse a cierta presión que ejerce un sector amplio y diverso de la población en pos de un bien común. En ese sentido, son García Canclini (1990) y Galeano (1982) quienes precisamente refieren al carácter solidario de lo popular, para así conformar un proyecto que los aúne como una identidad colectiva, con sus propias necesidades e intereses.

Las asambleas que se conforman para dar lucha a las explotaciones extractivistas- por ejemplo- se suelen autodefinir como “Asambleas populares”. De la misma forma lo hacen los grupos sociales en las ciudades y que- en cierto modo- pretenden articular fuerzas y unir las diferencias en pos de un bien mayor. También podríamos decir que todas las expresiones culturales (música, arte callejero, carteles, panfletos, ceremonias, charlas, debates) que se dan en el marco de muchas de esas situaciones, son manifestaciones simbólicas, pero ¿populares? ¿Dónde recae lo popular en esos casos? ¿En la pluralidad de voces y experiencias? ¿En lo diverso de los orígenes? ¿En las formas concretas de expresión? ¿En lo contra-hegemónico? ¿Lo alternativo? Está claro que en estas posturas lo popular hace referencia al *pueblo*. Pero, si bien ya lo conceptualizamos según la mirada de Colombres, en lo concreto: ¿Quién es el pueblo? ¿El pueblo son los sectores subalternos?

La discusión podría ser eterna, dependiendo de la perspectiva y desde qué campo se lo analice. Pero si lo pensamos como una terminología cotidiana, el pueblo podría ser representado por aquellos sectores que no son los dominantes, que no son la elite. Entonces, con ésta lógica, una asamblea popular sería una reunión de personas que velan por los intereses, derechos y bienestar de su propia comunidad. Teniendo sus bases en el respeto por la participación diversa, la espontaneidad y la autonomía, planteando la toma de decisiones como resultado de una decisión conjunta y horizontal.

Desde lo académico, Ticio Escobar (2014) plantea muy bien el *mito* que se ha generado en función del término *pueblo* a lo largo de la historia y de cómo se lo ha

utilizado en función de posturas claramente ideológicas. Para el autor, muchos de esos mitos terminan en concepciones *populistas*, entendiendo al pueblo como una unidad abstracta, un conjunto social homogéneo y compacto y ubicado siempre en la idealización. Por su parte la historiografía oficial y sus agentes han promovido una romantización del pueblo en función de un “pueblo nacional”. *“Tocados por el mito oficial, pueblos, sectores, etnias y clases se detienen en el acto, olvidan sus diferencias y se funden en un solo molde redentor”* (pp.79, 83).

En la misma sintonía García Canclini (1990) centra su análisis del *pueblo* en la modernidad para concluir que el término popular esta diferenciado en tres usos: los folcloristas refieren a lo popular para hablar de lo *tradicional*, los medios masivos de comunicación hablan de *popularidad* y los políticos de *pueblo*. Pero considera que es necesario establecer un referente empírico mejor delimitado, saber si lo popular es una construcción ideológica o corresponde a sujetos o situaciones sociales nítidamente identificables y comenta *“La trampa que a menudo impide aprehender lo popular, y problematizarlo, consiste en darlo como una evidencia a priori por razones éticas o políticas: ¿Quién va a discutir la forma de ser del pueblo, o a dudar de su existencia?”* (pp.252, 253).

Asimismo, si agregáramos al eje de discusión las problemáticas en torno a la acepción de lo popular entendido como algo *masivo*, los desarrollos conceptuales estudiados en torno a ello serían demasiado extensas para un trabajo como éste, aún más cuando a estas discusiones se le suman nociones como la de *cultura de masas*.²¹

Ahora bien, retomando las cuestiones que hacer al *arte popular* en particular y más allá de que pongamos en constante tensión estos conceptos ambiguos, es que nos resulta necesario, de todos modos, exponer los pensamiento de aquellos autores que funcionan como marco teórico para este trabajo:

Para Ticio Escobar (2014) hay una postura que entiende que el arte popular es *“aquel que tematiza ciertos aspectos, a menudo idealizados, de la práctica del pueblo [...] hace del motivo el portador de lo popular y, al hacerlo, reitera el repertorio de un arte definido desde la pura referencia: escenas de luchas obreras o campesinas [...] altivos rostros indígenas o emotivas imágenes de la producción de las masas trabajadoras, sus fiestas y quehaceres cotidianos”* (p.123).

Para el autor estas posturas suelen coincidir con las tendencias “socio-antropológicas” de carácter populista, indigenista, latinoamericanistas, etc. Pero considera que dentro del campo artístico *“el esfuerzo de representar la vida del pueblo [...] no busca construir formas que enfrenten, desde su propia organización significativa, la “realidad” del indio o el mestizo asumiendo la perspectiva de sus culturas, sino que limita a describirla de manera literal desde miradas ajenas. Y está claro que nunca será el tema lo que defina lo específico de una cultura”* (Escobar, 2014, p.123). De esta forma el arte daría cuenta de la realidad pero- dada su condición de privilegio- lo hace desde formas que la expresan, la enfrentan o la niegan, pero desde un lugar que no es el inmediato. En ese sentido el *tematismo* observa dichas realidades desde afuera, al igual que lo han hecho diferentes movimientos artísticos considerados

²¹ En esta línea, recomendamos leer los estudios con respecto a las *Industrias culturales* en García Canclini (1990; 2004) y *Cultura de masas y democratización de la cultura* (2010) de Adolfo Colombres.

latinoamericanistas, tratando temas populares aplicándoles cánones occidentales para convertirse en representaciones de un “academicismo proletario” y que “utilizan una temática autóctona bajo formas europeas” (Févre, 1947).

Como ejemplos de este *contenidismo* popular, Escobar (2014, pp. 124, 125) cita a artistas latinoamericanos tales como los del movimiento muralista, haciendo especial foco en Guayasamín y otros como Portinari y Berni.

Sin embargo, considera que se debería de considerar “la situación de algunos artistas” que a partir de ciertas aproximaciones- o participación en menor medida- a las prácticas populares, pudieron conseguir una mejor *“comprensión de ella, pueden expresarla con naturalidad y solvencia, aunque lo hagan a través de los circuitos del arte culto y utilizando medios que [...] no están al alcance de la práctica popular”* (Escobar, 2014, p.125).

Más allá de que se comprenda que el trabajo de Escobar se sedimente en los conceptos que él mismo maneja o elabora, de la misma manera- y quizás fiel a su profesión de crítico de arte- ¿Por momentos no pareciera sentirse demasiado calificado para decir qué podría ser considerado como arte popular en la contemporaneidad y qué simplemente no? Como lo hace al tildar de estar “más cercano de lo *naif*” el caso del grabador paraguayo Jacinto Rivero (2014, p.125) en quién mantuvo cierta cercanía con las “vivencias populares”, pero que sus producciones fueron generadas por fuera del ámbito de las comunidades, no inscribiéndose dentro de la historia de ellas. Pero sin embargo, no duda en acercarse al término *popular* la obra del artista Ignacio Núñez Soler, quién representó en su obra pictórica paisajes, personajes y temas populares, y que si bien no logró alcanzar el reconocimiento por parte de los circuitos oficiales y eruditos del arte, provenía de una familia de origen “acomodado” y desde las formas de representación formal, su obra no se aleja demasiado de “las formas europeas”. Estas cuestiones, un tanto arbitrarias tal vez, nos hacen preguntar acerca de realmente dónde residiría, o no, lo popular en artistas que no proviene, aparentemente, de dichos sectores. ¿Acaso en la intencionalidad del producir arte? Cuando es justamente Escobar quién afirma que *“Lo que caracteriza al arte popular es la capacidad de un grupo diferente de procesar en forma estética su propio tiempo y de reconocerse en esa operación”*

Con esto no pretendemos cuestionar los gustos del autor, pero si llamar a la reflexión en cuanto a que las varas con las que se miden ciertas cuestiones no dejan de estar condicionadas por la subjetividad, el bagaje propio, y las particularidades y fundamentos del campo al que se pertenece. Entonces, los parámetros con los que se miden las artes populares hoy, terminan por tan ambiguas como el término mismo.

Por esta razón, se hace complejo sentenciar un único uso y referente del término *popular*. Porque más allá de las características brindadas por el campo académico, éste no deja de pecar por no formar parte del sector que intenta teorizar. Y acaso ¿Quién puede decirle a los sectores populares como autodefinirse o percibirse? Esas actitudes podrían esconder tendencias etnocéntricas y hasta clasistas, y lo *popular* podría convertirse sólo en un “objeto de estudio”, cayendo nuevamente en una romantización.

1.5-Producción vinculada: *El Genocidio Silencioso* (2017)

El Genocidio Silencioso es un proyecto que se materializó durante la cursada del Proyectual II de Grabado y Arte Impreso en 2017. Si bien era un proyecto que se venía gestando desde hacía unos años antes, fue en dicho año que se concretó de manera formal.

El proyecto, al estar pensado principalmente como una herramienta de difusión de una problemática específica, está conformado por diferentes instancias, formatos y hechos artísticos: En primer lugar está compuesto por seis estampas al Aguafuerte y Punta Seca que- luego- formaron parte de seis afiches impresos digitalmente y en offset. Por otra parte, también cuenta con una página de Facebook y un Blog. Y finalmente todo el trabajo se vio cristalizado en la edición de una Gacetilla informativa.

A continuación se transcribe el escrito que se difundió como carta de presentación del proyecto:

"El Genocidio Silencioso es un proyecto artístico y contrainformativo. El mismo pretende, a partir de herramientas gráficas, la visibilización de la violencia sistemática ejercida hacia miembros de Pueblos Originarios.

El proyecto está fundamentado en la idea de genocidio, la cual según su definición de diccionario es "Aniquilación o exterminio sistemático y deliberado de un grupo social por motivos raciales, políticos o religiosos." Pretende poner en jaque el rol del Estado argentino en materia de genocidio indígena. No sólo porque aún no ha reconocido como tal las masacres llevadas a cabo durante el Siglo XIX (Conquista del desierto, Conquista del Gran Chaco, por ejemplo) durante la formación del Estado Moderno Argentino, ni tampoco las acontecidas durante el Siglo XX (Masacre de Rincón Bomba y Masacre de Napalpí, entre otras); sino también porque entendemos que los hechos que siguen aconteciendo hoy son una continuidad de ese modelo y el principal responsable de ello es el Estado y las diferentes agencias que lo componen.

Por otra parte, aunque en estrecha relación con lo anteriormente mencionado, consideramos imprescindible el rol que han ocupado, y siguen ocupando, los medios de comunicación hegemónicos. Éstos han servido como justificación a las atrocidades cometidas por el Estado, silenciando el accionar y el avance de un modelo de estado que no contempla el respeto por la vida, ni el respeto de una cultura y cosmovisión diferente a la dominante. Así también, el papel que cumplen los sectores privados, empresariales y latifundistas (ya sean de origen nacional o transnacional), en la profundización del modelo extractivista (interés compartido por todo el arco mencionado), no hace más que avasallar los territorios y los derechos de los pueblos indígenas y campesinos. Éste modelo va en completa concordancia con el genocidio indígena vigente, arrasando con todo aquello que intente poner en peligro la continuidad de la explotación del sistema capitalista-patriarcal y el avance de la frontera productiva.

Asimismo, creemos que la idiosincrasia de la sociedad argentina ha sido construida bajo la idea europeizante de otredad. Un interés y una empatía depositada en aquello

que respecta al “nosotros”, los “blancos”, y un mayor desinterés y apatía por lo que forma parte de la vida, cultura y sufrimientos de un “otro”. La violencia simbólica, materializada por ejemplo en la educación sarmientina y su continuidad, ha conformado un sentido común de superioridad racial. Este atravesamiento blanquizador ha llegado claramente hasta nuestros días, dónde aún seguimos considerando al “indio” un otro diferente, sin detenernos a pensar en los procesos neo-colonialistas que pretenden ejercer la dominación política, económica, social y cultural y que inexcusablemente están terminando con la vida de muchas personas de una manera sistematizada.

Para hacer hincapié en dicho avance, el proyecto se sitúa temporalmente en la última década (2007-2017) y geográficamente en el territorio que hoy conocemos como Argentina. El mismo pretende, desde un lugar de humildad, constante autocrítica y aprendizaje, dar visibilidad a aquello que los medios masivos silencian, en clara sintonía con los intereses del Estado y el sector privado. Para ello, desde el día de la fecha y durante las diferentes instancias que compondrán el mencionado proyecto, intentaremos difundir los diferentes casos que conforman la continuidad del genocidio indígena, teniendo como principal objetivo (y de manera contraria a cómo lo hacen los medios hegemónicos) el cese de la generalidad identitaria. Consideramos que el uso de genéricos en los crónicas mediáticas no hace más que profundizar la idea de otredad y terminan por dar a relucir un desinterés y un intento de extirpación de la identidad. Más allá de que las identidades hayan sido atravesadas por procesos occidentales, violentos generalmente, cada persona que compone el proyecto, poseía antes de ser víctima de la avanzada genocida, un NOMBRE, una pertenencia identitaria en relación a un pueblo-nación y vivía en un espacio físico concreto (una comunidad). Hoy en un contexto en el cual se suceden reivindicaciones constantes en favor de recuperar las identidades indígenas, nos resulta más que importante sumar, desde nuestro lugar, a esa lucha descolonizadora. Obligándonos a cuestionar la premisa heterogenia de la “identidad nacional argentina”.

Finalmente, dado que el trabajo de investigación, debido a la escasez de información sobre el tema tratado, ha sido realizado con mucho esfuerzo y con intenciones genuinas, alejadas de cualquier oportunísimo político-partidario, ni de mal intencionalidad; es necesario llamar a la participación colectiva; sumando información, aclarando errores, o simplemente opinando, desde el respeto, en pos de una mejora en el fin mismo del proyecto”²²

10 de Octubre de 2017

²² Nota publicada en la página de Facebook el día del lanzamiento del proyecto.

El 10 de Octubre de 2017 fue la fecha elegida para hacer el lanzamiento del proyecto *El Genocidio Silencioso. Continuidad y profundización del genocidio indígena en la última década*. Como bien dijimos, éste contó con varias instancias y formatos.

Junto con la creación de la página de Facebook y el Blog²³, el mismo día hubo una intervención callejera con afiches xilográficos en la Ciudad de Buenos Aires. Los mismos conmemoraban el 70 aniversario de una de las masacres indígenas más cruentas del siglo XX: *La Masacre de Rincón Bomba*²⁴. Que- como bien se indica en la nota de presentación antes expuesta- es un hecho bastante desconocido y nunca reconocido como un *crimen de lesa humanidad* por parte del Estado.

Como ya también mencionamos anteriormente, entendemos que los procesos genocidas del presente son una consecuencia de los genocidios perpetuados a lo largo de la historia. En materia indígena son bien conocidos- aunque no reconocidos oficialmente como tales- los genocidios llevados a cabo durante las llamadas *Conquistas del desierto* y *Conquista del Gran Chaco*, no así otras grandes masacres planificadas y llevadas a cabo durante el Siglo XX, como ser la ya mencionada en 1947 y la *Masacre de Napalpí* en 1924, entre otras. En ambos casos, los pueblos indígenas fueron víctimas del accionar represivo del Estado y las muertes se calculan en miles y miles.²⁵

Entendiendo al genocidio indígena actual como una continuidad, es que aplicamos el concepto de “Procesos de realización simbólica del genocidio” (Feierstein, 2007) el cual estipula que los procesos genocidas no concluyen con el accionar material- es decir con aquellos que generalmente se suelen encontrar en la definición de genocidio- sino que prolongan un accionar del tipo simbólico que habilita una continuidad a futuro. Es decir que, al no haberse modificado las estructuras- racistas, coloniales, de clase y dependencia económica, etc, - que generaron originalmente la concreción de un genocidio, éstos accionares siguen actuando de manera simbólica, perpetuando el accionar genocida. Por lo cual, el genocidio puede continuar de manera solapada, escondida y operando de formas “sutiles” que terminan por condenar, de todas formas, a las víctimas de un pueblo a un destino de marginación, pérdida de su cultura, de su territorio y hasta el exterminio.²⁶

Por lo antes mencionado, es que se decidió que el lanzamiento del proyecto sea justamente el aniversario de una masacre indígena, para así respaldar conceptualmente la aplicación del término *genocidio* en la actualidad, entendiéndolo como una continuidad. A su vez, el 11 de Octubre se difundió un panfleto titulado *Relato de un 11 de Octubre*²⁷ durante los actos llevados a cabo por el *Último día de*

²³ Página de Facebook: <https://www.facebook.com/elgenocidiosilencioso/>

Blog: <https://elgenocidiosilencioso.blogspot.com/>

²⁴ Recomendamos ver el video documental *Octubre Pilagá* de Valeria Mapelman.

²⁵ Recomendamos la lectura de: Bayer Osvaldo, *La crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios*. Osvaldo Bayer y Diana Lenton, Buenos Aires, RIGPI, 2010.

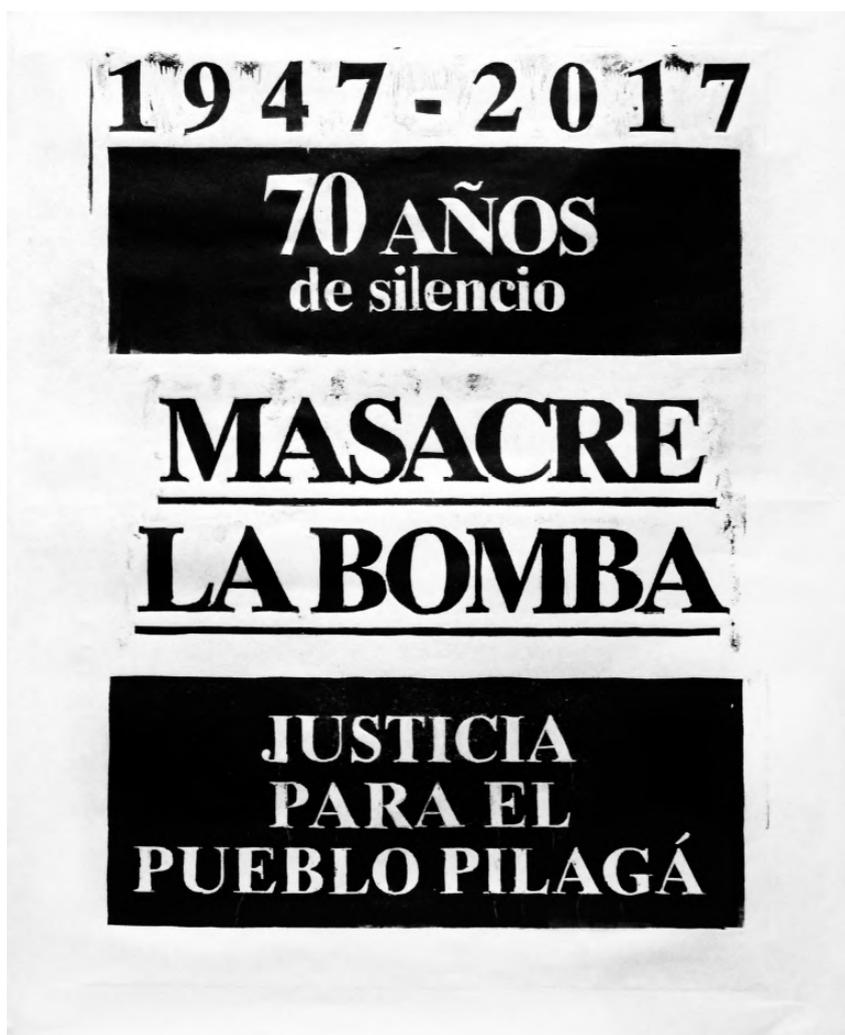
²⁶ En este sentido, invitamos a leer las diferentes investigaciones llevadas a cabo por la *Red de Investigadorxs en Genocidio y Política Indígena*, quienes desde el campo académico han realizado grandes aportes para desmitificar la historia oficial en cuenta a genocidio indígena en la Argentina.

²⁷ https://www.facebook.com/elgenocidiosilencioso/photos/a.519480855082869/519480801749541/?type=3&av=515733205457634&eav=AfajT7aq7NJKGpFiEgFjHiLuG58zIPfEBrelxpXVKrYWA01P-ksa0CZZBQ4Q-_x9HWQ&theater

libertad de los Pueblos Originarios de Abya Yala en la Ciudad de Buenos Aires y organizado por diferentes organización y comunidades indígenas, para concluir en el 12 de Octubre, fecha de gran importancia para la memoria y resistencia indígena, compartiendo un adelanto de lo que sería el proyecto en sí: Un registro de cada uno de los casos en las cuales personas indígenas habían sido muertas en el periodo 2007-2017²⁸ para no olvidar y construir memoria colectiva:

*“El 12 de Octubre de 1492 comenzaba el mayor genocidio
perpetrado en la historia.*

*Hoy a 525 años, el genocidio continúa...El genocidio silencioso.
Romparamos con ese silencio”*



*Masacre La Bomba. Afiche xilográfico.
Medidas: 42 x 51 cm.
Año: 2017.*

²⁸ <https://www.facebook.com/elgenocidiosilencioso/videos/523161928048095/?v=523161928048095>

La investigación para la producción de sentido

Como bien ya mencionamos, el proyecto *El Genocidio Silencioso* pretendió visibilizar la situación atravesada por los Pueblos Originarios en la Argentina. La constante violación de sus derechos, la quita de sus territorios, la marginación, la continua persecución y la cantidad de muertes que se venían- y se vienen- sucediendo en las comunidades indígenas de todo el país, implicaba una responsabilidad a la hora de comunicar algo tan sensible y a la vez requería de un sistema de elaboración de datos que nos permitiera, luego, poder hacerlos visibles de alguna manera.

Para ello necesitamos partir de una hipótesis: El genocidio indígena continúa en la actualidad.

Pero para poder comprobar lo que estábamos planteando como hipótesis, tuvimos que hacer un registro de todas aquellas muertes que se venían dando, restringir la búsqueda de casos a un período de tiempo y ubicarlos en un espacio geográfico determinado. A su vez, una vez recabada toda la información de los casos, hubo que definir ciertas categorías que nos permitiesen encontrar e identificar una sistematización en las causantes de muerte. Esa sistematización en las prácticas que llevaron a la muerte de gran cantidad de personas pertenecientes a los Pueblos Originarios, nos haría posible rastrear los procesos genocidas vigentes. Siempre teniendo en cuenta los conceptos en relación a la perpetuidad simbólica del genocidio, antes ya mencionada.

De esta forma fue que, durante largos meses- casi un año- nos dedicamos a rastrear cada una de las muertes indígenas en la Argentina. Si bien era un trabajo que en cierto modo- ya se había empezado hacía unos años atrás como parte de la militancia en espacio y organizaciones indígenas, hasta el momento nunca se había decidido darle un carácter tan formal sino hasta el surgimiento de este proyecto artístico y contra-informativo.

Encarar un proyecto como el de *El Genocidio Silencioso* implicó muchas horas de investigación. Dada la poca visibilidad que se la da en los medios - y en la sociedad en general - a las problemáticas que hacen a las comunidades indígenas, el recabar información sobre el contexto de cada una de las muertes fue una tarea ardua y hasta avasallante desde lo emocional. No es fácil pasarse horas leyendo cómo niños y niñas indígenas se mueren de hambre, literalmente, en el norte Argentino.

Sin embargo, y con mucho esfuerzo, logramos juntar suficiente información como para darla a conocer y poder llamar la atención de la situación indígena en la actualidad.

La (contra) información

Para la realización de la base de datos que articula el proyecto hemos realizado una investigación sobre las muertes indígenas desde el año 2007 hasta el 2017, inclusive, en el territorio argentino.

La información de cada uno de los casos fue extraída de diferentes fuentes gráficas, medios periodísticos a nivel nacional, provincial o local, redes sociales, medios

alternativos, medios e informes de organizaciones sociales y de Derechos Humanos y fuentes allegadas a las víctimas o a su comunidad.

Para ordenar la información y así poder detectar la sistematización en el ejercicio genocida contra los Pueblos Originarios, creamos seis (6) categorías que agrupan a los ciento treinta y ocho (138) casos que encontramos hasta diciembre de 2017 –fecha de materialización del proyecto - dependiendo del contexto en el que se dio la muerte y/o la causa del fallecimiento. Resultando las siguientes:

- *Asesinato*. En esta categoría entran todos aquellos casos en los que el asesino fue una persona civil o un grupo de personas civiles.
- *Violación seguida de muerte*. En esta categoría entran aquellos asesinatos que se ven agravados por abusos sexuales o violaciones.
- *Asesinato por parte de las fuerzas represivas del Estado*. En esta categoría entran aquellas muertes que se dieron en contextos de represión policial, muertes en instituciones de alguna de las fuerzas y muertes en las que el asesino respondía a alguna de ellas. A su vez se enmarcan aquí también, los casos en los que las armas o vehículos utilizados para asesinar respondían a la propiedad de alguna de las fuerzas represivas.
- *Accidente dudoso*. En esta categoría se encuentran aquellas muertes dónde los hechos no han sido claros, sino que se han servido de la complicidad judicial y política para hacerlos pasar como un “accidente” (generalmente de tránsito) y no como realmente fue. En el norte del país es una práctica bastante común y son los mismos miembros de las comunidades quienes lo denuncian como tal.
- *Salud*. En esta categoría entran todos los casos en las cuales las víctimas perdieron la vida por causas evitables de salud. Entendemos que la desidia del Estado en materia de salud en comunidades indígenas es un accionar genocida, así como también lo es no respetar los derechos humanos básicos para la obtención de alimento y agua por parte de los integrantes de PP.OO y violando sistemáticamente los derechos universales del niño, entre otros, no asegurando la posibilidad de desarrollar una vida digna y en un ambiente sano.
- *Otros*. En esta categoría se encuentran aquellos casos que, por sus particularidades, no pueden ser agrupados en ninguna otra categoría. En la mayoría de los casos, son muertes que tienen relación con el avance del modelo extractivista, el cual no sólo contamina y mata, sino que también expulsa a los miembros de las comunidades originarias de sus territorios.

Como bien ya comentamos-y más allá de que el resultado final de la investigación, dado su carácter cuantitativo, resulte un tanto “frío” para estar hablando de pérdidas humanas- el proyecto siempre se pensó como una herramienta de visibilización pero también como un aporte para la memoria de nuestros pueblos, ya que consideramos que ésta es una pieza fundamental para la construcción de la verdad y la justicia para todos y todas.

Así fue que también nos propusimos hacer principal hincapié en la identidad de cada una de las personas que pasarían a formar parte de este registro. De manera tal de alejarnos de las generalidades que siempre suelen estar presentes en las formas de

comunicación hegemónicas, en las cuales pareciera no importar la pertenencia de una persona a un pueblo indígena determinado, recurriéndose a genéricos como “aborigen muere...” pero nunca reconociéndolos como una identidad particular/colectiva y de cierta forma continuando con el intento de homogenizar al “diferente”. Pero resulta que ese “otro” poseía un nombre, una edad, pertenecía a un pueblo/nación específico y desarrollaba su vida- demasiado corta en muchísimos casos- en un territorio comunal específico. Es por eso que hicimos especial foco en contar, y comunicar, cada uno de esos datos en cada uno de los casos expuestos. Para de alguna forma, y desde nuestro pequeño lugar, sumar al reconocimiento plurinacional y pluriétnico que es negado desde hace cientos de años y que sigue dominando el sentido común de la sociedad argentina.

Una vez recolectada toda la información necesaria- asumiendo que ésta no era más que una pequeñísima muestra de algo enormemente más complejo y con muchísima mayor cantidad de casos- la cuestión comenzó a enfocarse en el cómo mostrarla.

En principio sabíamos que el proyecto sería difundido en dos instancias o formatos: el físico y el virtual.

El virtual se conformó con la página de Facebook y el Blog, en el que diariamente se comunicarían los casos recientes de la violencia ejercida hacia los Pueblos Originarios a partir del compartir noticias de otros medios y sumándole información específica, reflejada en imágenes gráficas y animadas (gifs). Pero sabiendo que, más allá de la importancia de las redes sociales como herramienta de visibilización y comunicación para estas épocas, necesitaríamos de otra forma de comunicación, más directa y que interpelara desde otro lugar.



EL GENOCIDIO SILENCIOSO



Continuidad y profundización del genocidio indígena en la última década.

Javier Chocobar
Diaguita, Comunidad Chuschagasta, Tucumán. Asesinado el 12 de octubre de 2009.

Atahualpa Martínez Vinaya
Mapuche de 16 años. Asesinado el 15 de Junio de 2008 en Río Negro.

Esperanza Nieva
Diaguita de 81 años de Amaicha del Valle, Tucumán. Asesinada el 7 de Junio de 2010.

Alvino Claudio
Joven qom asesinado en 2010 por un grupo de personas en Villa Bermejo, Chaco.

Cristian Ferreyra
Asesinado el 16 de Noviembre de 2011 en El Paraje San Antonio, al norte de la provincia de Santiago del Estero.

HOY CACERÍA DE INDIOS.



Yonatan Medrano
16 años. Fue apuñalado en Mayo de 2011 en Villa Bermejito, Chaco.

Alberto Galvan
Qom, asesinado a los 32 años. Perteneciente a la comunidad Paraje El Cochón, Chaco.

Miguel Galvan
Asesinado el 10 de Octubre de 2012, en el paraje El Simbol, Santiago del Estero.

Imer flores
Asesinado a golpes por una patota el 4 de Enero de 2013 durante una fiesta en Villa Rio Bermejito, Chaco.

Víctor Segundo Wichí. 16 años, fue asesinado a golpes por criollos en la localidad de Ingeniero Suarez, Chaco, el 22 de junio de 2013.

Juan Aguirre. Qom de Formosa. Es asesinado a golpes en la Ruta 3 cercana al paraje 10 de Mayo.

Norma Artaza
Fue encontrada sin vida el 12 de diciembre de 2014 al costado de la ruta 86, frente al campo en disputa con la familia criolla Celia en la Comunidad Qom Potae Napocná Navogoh.

Esteban Rolando Medina
Fue encontrado muerto e 3 de enero de 2015 a la vera de la ruta 86 en la Comunidad Qom Potae Napocná Navogoh, Formosa.

Pascual Aurelio Rodríguez
14 años. Fue asesinado el jueves 11 de febrero de 2016 en la plazoleta del Sauzalito, localidad de El Impenetrable chaqueño. +Pascual recibió golpes y lesiones mortales en la cabeza y en el rostro.

Para más información sobre la edición "Hoy cacería de indios", escaneá el código QR desde tu celular:



Para saber más sobre el proyecto, buscanos en:

 **ElGenocidioSilencioso**

"Hoy cacería de indios" Afiche n° 3 de El Genocidio Silencioso.

Impresión offset.

Medidas: 100 x 70 cm.

Año: 2018



EL GENOCIDIO SILENCIOSO



Continuidad y profundización del genocidio
indígena en la última década.

“¡VAMOS A CHINEAR!”

*Expresión criolla del noroeste argentino utilizada por hombres que salen en búsqueda de una víctima indígena para violar.

Juana Emilia Gomez.

15 años. Pueblo Qom. Quitilipí, Chaco. Violada y asesinada el 27 de Julio de 2013.

Natalia Flores

15 años. Pueblo Qom. Cacique Pelayo, Fontana, Chaco. Violada y asesinada el 11 de Julio de 2007.

R.V.O

15 años. Pueblo Qom. La Leonesa, Chaco. Violada y asesinada en 6 de Diciembre de 2008.

Anibal Eliseo Acosta

5 años. Pueblo Mbya Guaraní, Misiones. Desaparecido, violado y asesinado el 10 de marzo de 2010.

Lilia Ramirez

17 años. Pueblo Qom - Castelli, Chaco. Violada y asesinada el 19 de Junio de 2015.

Salome Lopez

2 años. Pueblo Qom. Barrio Empalme Graneros, Santa Fé. Abusada sexualmente con reiteración. Falleció el 16 de Septiembre de 2010 por causa "No natural".

Micaela

Fernandez

14 años. Pueblo Qom. Tigre, Buenos Aires. Secuestrada, violada y asesinada el 17 de Febrero de 2013. La causa fue caratulada como "suicidio", a pesar de que la flia denunció explotación sexual y trata de personas.



Nancy

Fernandez

(Mamá de Micaela). Pueblo Qom. Comunidad Yecthakay, Tigre, Buenos Aires. Apareció muerta en su casa con signos de haber sido abusada en Mayo de 2014.

N.N

13 años. Pueblo Wichí, Monte Formosa. Fue violada, desfigurada y asesinada el 23 de Enero de 2016.

N.N

12 años. Pueblo wichí. Formosa. Su cuerpo fue encontrado en el monte, destrozado por animales y con signos de abuso sexual el 23 de Diciembre de 2010.

Para más información sobre la edición "Vamos a chinear", escaneá el código QR desde tu celular:



Para saber más sobre el proyecto, buscanos en:

 ElGenocidioSilencioso

"Vamos a chinear" Afiche n° 1 de *El Genocidio Silencioso*.

Impresión offset.

Medidas: 100 x 70 cm.

Año: 2018



EL GENOCIDIO SILENCIOSO

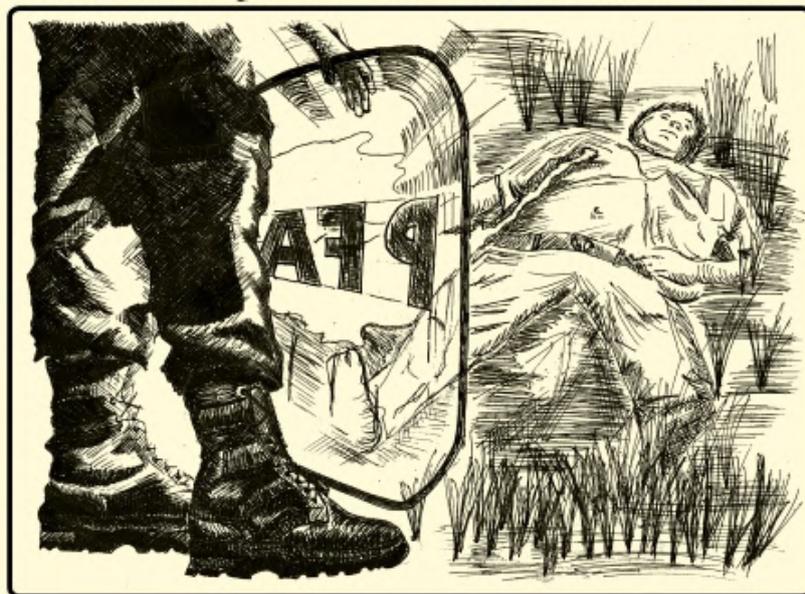


Continuidad y profundización del genocidio
indígena en la última década.

“¡SON TERRORISTAS!”

Indígenas asesinados por el aparato represivo del Estado argentino:

**Avalados por la llamada “Ley antiterrorista”, entre otras, el Estado continúa profundizando la demonización del “otro”.*



Rafael Nahuel (Mapuche)-2017*Oscar Segundo (Wichí)-2017*José Mateo Juárez (Wichí)-2016*Elber Enzo Cusi-2016 *Elias Jara (Qom)-2014*-Florentin Díaz (Qom)-2013*Maximiliano Pelayo (Qom)-2013*

Ezequiel Aguilar - 2013 Cayin Godoy - 2013* Delfor Romero (Qom)-2013* Daniel Nestor Patricio (Qom)-2012 *Miguel Fernandez (Qom)- 2012*Felix Reyes, Ariel Farfan y Juan Jose Velazquez - 2011* Ricardo Dilan (Wichí) - 2011*Bernardino Salgueiro, Rosemari Chura Puña, Emilio Canavari Alvarez - 2011* Roberto Lopez (Qom) - 2010 * Solano Lopez (Qom)-2007*

Presentes!

Para más información sobre la edición “Son terroristas”, escaneá el código QR desde tu celular:



Para saber más sobre el proyecto, buscanos en:

ElGenocidioSilencioso

La historia de lo impreso como significativo del presente

El gran desafío fue cómo traducir esa cantidad de información (datos duros) a un lenguaje visual que permitiera poder entender de qué se trataba pero que también se percibiera como una producción artística y que llamase la atención del espectador.

Así fue que comenzamos a elaborar ideas del cómo mostrarlo. Había algo que ya teníamos en claro y era en dónde iríamos a mostrar esa producción: la vía pública.²⁹ Entonces surgieron cuestionamientos acerca de nuestra propia intención: Sí nuestro objetivo era precisamente comunicar algo real pero que los medios masivos de comunicación no comunican ¿Por qué no utilizar su propia estética para comunicar esta “otra” verdad silenciada?

Habiendo trabajado durante años en el Diseño Gráfico, y entendiendo la relación que existe entre éste y el Grabado, en el sentido del surgimiento de esta última- en Occidente- como una disciplina aplicada a la difusión y comunicación, que impedía volver a hacer coexistir lo artístico con el diseño del tipo editorial. Sí al fin y al cabo, los métodos de impresión actuales no son más que la industrialización de las técnicas tradicionales del Grabado.

A lo largo de la historia de la imprenta- y a medida que la demanda de información se acrecentaba- se han sucedido diferentes innovaciones de carácter tecnológico que, además de facilitar y acelerar los procesos de reproducción de texto e imagen, fueron modificando los criterios visuales de comunicación. Cada nueva tecnología implicó, además, un cambio en las formas de representación que hacían a la imagen no textual que, generalmente, acompañaba al escrito.

Teniendo como punto de partida éstas cuestiones y entendiendo que desde lo conceptual entendíamos al genocidio actual como continuidad de un proceso histórico genocida, fue que decidimos investigar acerca de las formas de representación e impresión de los diarios de finales del Siglo XIX. Fecha que coincide- por decirlo de alguna manera- con el afianzamiento de los Estados Modernos americanos y en particular- de la mano de la Generación del 80'- del proyecto de Estado pensado por la los sectores más liberales y conservadores para la Argentina.

Además, las páginas de los periódicos de aquellas épocas también se vieron manchadas- pero no de sangre- por la avanzada del Estado argentino en el territorio indígena, para así expandir su territorio soberano. Fue en 1878 que Julio A. Roca inició la –mal- llamada *Conquista del Desierto*, marcando un hito en lo que respecta al genocidio indígena en Argentina. Así los diarios de todo el país supieron reflejar- y acompañar- el “avance del progreso y de la civilización” y el exterminio del “indio salvaje y bárbaro”.

Entonces, fue que decidimos tomar y resemantizar la estética de aquellos periódicos para comunicar el genocidio indígena vigente.

En primera instancia, estudiamos acerca de las tipografías utilizadas, las formas de organización del texto en cajas, los adornos, las viñetas, los titulares, las cajas, las insignias, la iconografía, etc. y todos aquellos elementos visuales que componían las portadas de los diarios.

²⁹ Sobre esta cuestión ahondaremos más en un capítulo siguiente.

Con la Revolución Industrial, el Siglo XIX fue encontrando nuevas formas y tecnologías que permitieron acelerar los procesos de impresión de publicaciones editoriales, pero sin embargo, desde lo visual, el diseño de las portadas era bastante simple a lo que podemos observar hoy en día en cualquier diario: Sobresalía una enorme cantidad de texto y generalmente éste era distribuido en pocas columnas. El nombre de la publicación- *el logo*- sobresalía sobre el resto, apoyado sobre *cintillos* dobles y que a la vez podía estar acompañado por diferentes iconografías o viñetas ilustradas. La zona superior en la composición, la *cabecera*, también era acompañada por el *lema* que orientaba al lector sobre la tendencia o tipo de información que encontraría en los escritos, el fechario, el lugar, el precio, suscripción, etc. (Peña, 1935)

A pesar de que Johannes Gutenberg había inventado la *Imprenta Moderna* hacia el 1440- y más allá de que la industrialización también sirvió para un avance del tipo técnico, los métodos de impresión siguieron siendo acotados hasta la aparición de la *Linotipia*- maquinaria que permitió imprimir una línea entera de texto de manera mecánica- a fines del 1800. Hasta ese momento, los textos de las páginas, y de la primera plana, eran diseñados e impresos a partir de tipografías móviles, generalmente hechas de plomo u otros metales. Sólo la cabecera, que era la constante en las diferentes impresiones periódicas, eran impresas a partir de matrices de metal-huecograbado- creadas con dicho fin y que podían contener además de texto otros elementos. (Redondo, 2015) (Ares, 2018)

Pero... ¿Cómo se imprimían las imágenes que acompañaban a los textos? Hasta finales del 1800, y previo al auge de la fotografía, los mecanismos de impresión y reproducción de imágenes estaban directamente relacionados con técnicas de grabado. Si bien no era de lo más común ver imágenes en las primeras planas, tanto las viñetas o ilustraciones que aparecían allí o en alguna otra sección del periódico eran resultados de la impresión de matrices: Técnicas en huecograbado- calcografía- como aguafuertes, aguatintas; u otras técnicas planográficas, como es el caso de la litografía, que permitía una gestualidad e impronta desde lo técnico y que aceleraba los procesos de producción de la imagen (Peña, 1935). Sin embargo, no fue hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX, que se comenzó a utilizar más asiduamente las imágenes de calidad fotográfica, con variantes de tonalidades a partir de los modelos de semitono por reticulación de imágenes.

Lo artístico

Habiendo investigado acerca de éstas formas de concebir compositivamente el diseño de las portadas de los periódicos de aquella época y teniendo en cuenta los sistemas de impresión utilizados, pero también los lenguajes particulares- y sus características formales- que cada técnica de Grabado posee; fue que decidimos que toda la información recabada durante el proceso de investigación de los casos de *El Genocidio Silencioso* fuera plasmada en seis (6) imágenes que simularan tapas de periódicos antiguos. De esta forma *El Genocidio Silencioso* pasaría a conformarse en una especie de periódico que reflejara una verdad oculta, silenciada. Una continuidad

del genocidio indígena...perpetuado desde la colonización europea, profundizado con la creación de los Estados y extendido hasta nuestros días.



En consecuencia, tomamos lo que sobresalía visualmente de aquellos diseños y lo resignificamos para crear otros nuevos. Hicimos principal foco en las tipografías utilizadas en el diseño editorial del Siglo XIX y principios del XX para poder construir una relación directa con la estética de entonces. Diseñamos un logo, agregamos viñetas y todos aquellos elementos que eran comunes. Abusamos del uso del texto en pocas columnas y también creamos un lema.

En el diseño, dado que en una sola portada no nos cabrían nunca todos los datos recabados, utilizamos la zona inferior para agregar un directorio, con un código QR que permitiese al espectador acceder a una página web, de manera tal que pudiera ampliar la información presentada e interiorizarse más con el proyecto. De la misma forma, se presentaban las redes sociales.

Cada una de las seis portadas contendría los casos pertenecientes a una de las categorías antes explicadas. De esta forma, sólo aparecerían los nombres de las personas víctimas del genocidio. Pero para poder indicar de a qué categoría se refería y poder contextualizar los casos, nos fue necesario recurrir a la inventiva de algún título que fuera controversial o que llamara la atención del espectador. Para ello otorgamos una frase que representará de manera simbólica lo acontecido y que se expresaría en el titular de la "noticia" y un copete que ayudará a una mejor comprensión del mismo.

Como no queríamos caer en obviedades y nombrar las categorías de la misma forma que lo habíamos hecho en la investigación, decidimos utilizar frases textuales de personajes de la política actual, dichos en relación a casos de violencia o muertes indígenas; resignificar frases de diarios antiguos en relación a la persecución indígena y otras que son de uso cotidiano en algunas zonas del país. De esta manera, nos permitimos resignificarlas y exponerlas como claros ejemplos de la negación a la problemática presentada.

Ahora bien, en cuanto a la imagen que acompañaría el cuerpo de texto de la “noticia” decidimos irnos a una producción de carácter ilustrativo, para que la lectura de ésta no interfiriera en lo presentado, sino que acompañe o acentúe el mensaje.

En cuanto a lo técnico, optamos por realizar seis estampas al aguafuerte y punta seca que luego serían digitalizadas. Como bien ya comentamos, ésta era una de las formas en las que se producían las imágenes que acompañaban los textos en los periódicos citados, pero a su vez la elección estuvo basada en las cualidades técnicas y expresivas que esta técnica nos podía brindar.

Además, fue a finales del Siglo XVII y principios del XIX cuando Francisco de Goya elaboró sus series de grabados en metal y se consolidó- a nuestro entender- como el primer artista moderno en utilizar las técnicas del grabado con una autonomía nunca antes vista hasta ese momento. Lo expresivo y la crudeza que poseen las escenas planteadas en *Los desastres de la Guerra* (1810-1815) y que se enmarcan en las atrocidades llevadas a cabo por las invasiones napoleónicas, hicieron que el artista español ahondará aún más en los desastres hechos en pos de “la razón”, como ya lo había hecho en su serie *Los Caprichos* (1799)- terminaron por hacer que se concibiera al grabado como un género artístico en sí y no sólo como un método de reproducción de imágenes.

Entonces, en cierto modo, es que intentamos revalorizar- también- el oficio del grabador y su carácter artístico y no sólo reproductor, retomando una de las técnicas que supieron otorgarle a la estampa su valor artístico en la modernidad, y realizar nuestras imágenes de esa forma.

A su vez, las frases elegidas para ser presentadas como titulares de las “primeras planas” – y que se corresponden también con el título de los grabados- refuerzan intertextualmente lo que las imágenes escenifican.

La comunicación

Si bien ya hemos insistido suficiente en ello, vale la pena recordar que este proyecto fue pensado como un hecho comunicacional. Por esta razón, el diseño de cada una de las tapas fue pensado en función del impacto que se pretendía generar y por ello, fueron diseñadas para ser impresas en tamaño afiche de 102x72 cm y ser pegadas en la vía pública.

Las mismas, fueron impresas en la técnica *Offset*, la cual se podría decir que es la aplicación industrial de los conceptos litográficos, llevados en la contemporaneidad a una de las técnicas de impresión de mayor utilización en la impresión editorial y de comunicación a grande escala. Esta forma de impresión nos permitió hacer un tiraje

de cien (100) copias de cada uno de los afiches, los cuales formaron parte de diferentes intervenciones callejeras y exhibidos en diferentes contextos y lugares.

A su vez, también fueron impresas de manera digital para ser exhibidas en la muestra que coronó el proyecto en diciembre de 2017: *El Genocidio Silencioso. Exposición Gráfica*, en el centro cultural *La Casona de Humahuaca* en Buenos Aires.

Finalmente, todas las producciones- ya sean artísticas o de recopilación de datos- que conformaron el proyecto, muchas de las cuales no aparecen exhibidas en este trabajo, también fueron difundidas de manera virtual a través de las redes sociales e internet. Esto se debe a que entendemos que en la actualidad estas instancias no físicas significan una gran herramienta para la comunicación y la visibilización de problemáticas sociales.

Toda la información, los datos duros y estadísticos generados a partir de la investigación que dio pie a este proyecto, fueron recopiladas en la edición artesanal y autogestionada de *El Genocidio Silencioso: Gacetilla informativa N°1. Periodo 2007-2017*³⁰ la cual contó no sólo con su versión física sino que también digital, para así garantizar la mayor cantidad de reproducciones posibles.

Como último comentario con respecto a estas producciones, creemos necesario destacar que, lamentablemente, el proyecto aún continúa. Y decimos lamentablemente, porque realmente nos gustaría poder no tener que continuar registrando las muertes de este sector tan históricamente golpeado. Pero sin embargo, y por el contrario, el genocidio silencioso va encontrando cada vez nuevas formas y facetas y durante estos dos años subsiguientes la lista de casos se ha duplicado.

De nada hubiese servido haber realizado una investigación y un proyecto si solamente diéramos cuenta de ello como “algo del pasado”. Precisamente nuestra intención es, y seguirá siendo, la de hacer un aporte a la memoria, pero no sólo para recordar sino para ir búsqueda de una verdadera igualdad y oportunidad de derecho, sólo así seremos capaces de construir una sociedad más justa.

“Un pueblo sin memoria está condenado a ser dominado”.

Adolfo Pérez Esquivel”.

³⁰ Para acceder a la publicación de manera online:
https://issuu.com/elgenocidiosilencioso/docs/el_genocidio_gacetilla_color



EL GENOCIDIO SILENCIOSO



Continuidad y profundización del genocidio indígena en la última década.

2010
-Mario López, dirigente pilagá de Colonia Alberdi y delegado del Mocafor que se dirigía al día siguiente a expresar su solidaridad con Potae Napocna Navogoh, muere tras ser atropellado por un policía.

por el gendarme Walter Cardozo, quien no solo no lo auxilió sino que junto con sus acompañantes golpeó a Ricardo Coyipé, dirigente Qom y esposo de Cestina, para impedir que, aun estando malherido, les prestara ayuda.

2013
- Daniel Asijak, 16 años, sobrino del qarashe Felix Diaz de La Primavera, muerto por un golpe en el cráneo y en circunstancias dudosas mientras circulaba por la ruta en su moto e 9 de enero de 2013.

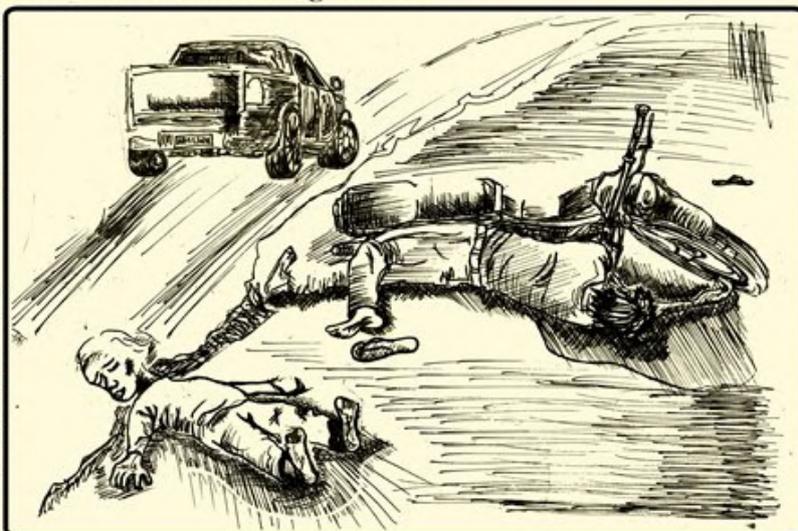
-Igidio Evelio Lopez, de 8 años, fallece luego de ser atropellado por un crillo cuando salía de la escuela. Pertenecía al pueblo Qom y vivía en El Espinillo, Chaco. El niño falleció e 3 de Agosto de 2013 en un hospital.

2014
- Aldo Javier Camachi, fue atropellado el 17 de septiembre. Fue arrastrado 10 metros por el impacto. Tenía 20 años y era miembro de la comunidad Qom Potae Napocná Navogoh, Formosa.

2011
- Mártires López, Dirigente de la Union Campesina, muerto el 14 de Junio de 2011 en circunstancias dudosas, luego de ser atropellado mientras circulaba e su moto por la ruta Libertador Gneeral San Martin, Peia de Chaco.

“Que parezca un accidente”

“Muertes dudosas” “accidentes”...eufemismos que disfrazan la discriminación, la violencia y la persecución a los integrantes de comunidades originarias.



2012
-Celestina Jara y su nieta Natalia Coyipé de 11 meses, miembros de Potae Napocna Navogoh, mueren el 10 de Diciembre tras ser atropelladas

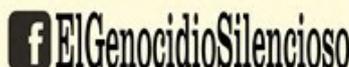
2016
- Julia Ceballos, wichí de Sarmiento, Salta, apareció el 20 de septiembre de 2016 sin vida a la vera de la ruta 86, luego de haber pasado dos días desaparecida. La autopsia determinó un paro cardíaco.

2017
- Hermanos Frías: 12 y 14 años, wichís de Los Ranchitos, Salta, murieron tras ser atropellados por Victor Adolfo Pérez el intendente de la localidad formoseña de Pozo de Maza.

Para más información sobre la edición “Que parezca un accidente”, escaneá el código QR desde tu celular:



Para saber más sobre el proyecto, buscanos en:





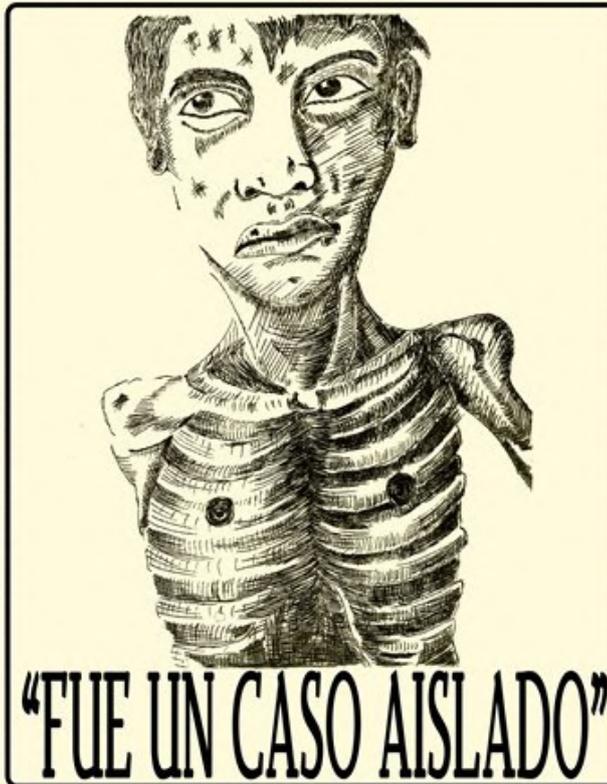
EL GENOCIDIO SILENCIOSO



Continuidad y profundización del genocidio
indígena en la última década.

2007-2017: más de 75 muertes en comunidades originarias por cuestiones de salud que se podrían haber evitado.

Alan Villena *Albertina Diaz y su bebé
*Alexandra Jazmin
Alexis Jara Andrea Ruth Gomez* Andrea Soledad Nogal* Ariel Gomez *Beatriz Carrizo* Bebé Cobos * Bebé de Isabel Rodriguez* Bianca Acosta * Brenda Vega*Brigido Petiso* C.R (hijo de Raquel Sosa)*Claudia Soria* Cristian Flores * Delina Diaz* Domingo Paz*Efraín Puertas *Ezequiel R*Fernando Vega*Fiorella Acevedo (Hna de Joaquin Acevedo)*Gladys Alegre e hijo*Graciela Avallay*Guillermo Diaz * Hijo de Lucio Juan * Hugo Gustavo Fernandez** Pablo Rojas * N.N * N.N**



Dijo el 7 de Enero de 2015 Jorge Capitanich -por entonces Jefe de Gabinete de Argentina y gobernador del Chaco en licencia- ante la muerte por desnutrición de Nestor Femenia, niño Qom de 7 años.

Irene Chávez*Isaac Samuel Acosta*Ismael Julian Sarmiento*Jazmin*Joaquin Acevedo*José Santiago* Julio Chavez Mananases*Lara Yamila Sanchez*Liliana Sarmiento*Lucas Acevedo*Marcela Frías (Y su bebé)*Marcelo Mariani*Marcos Emanuel Roldan*Marcos Solis* Maria del Carmen Laguna *Marina Soledad Medrano*Martin Delgado*Mauricio Lucas Natalia Gomez*Nestor Femenia*NN*Noelia Soria Octavio Diaz (Hijo de Gladys Alegre)*Olivia Matorra * Magdalena Segundo* N.N *N.N

Oscar Sanchez*Pablo Sanagachi* Policarpo Romero*Quintino Gonzalez*Ramiro Radanes Chávez*Ramón García Chietenek*Remiggio Santiago Sebredo*Roberto Castillo*Rocio Anabel García*Ruben Llayis*Sabina Gisela Jurado*Samuel Jaimez*Silvina Juarez*Valentin Palma*Yinata Leiva*Yoana Mabel Suarez*Hijo de Gerardo Negro*Hijo de Antonio Ceballos*

Para más información sobre la edición "Fue un caso aislado", escaneá el código QR desde tu celular:



Para saber más sobre el proyecto, buscanos en:

 **ElGenocidioSilencioso**

"Fue un caso aislado" Afiche n° 2 de *El Genocidio Silencioso*.

Impresión offset.

Medidas: 100 x 70 cm.

Año: 2018



EL GENOCIDIO SILENCIOSO



Continuidad y profundización del genocidio indígena en la última década.

-Cristina Linkopan
30 años. Lonko de la Comunidad Mapuche Gelay Ko. Neuquén. Muere el 14 de marzo de 2013, a causa de una hipertensión pulmonar, causada por la contaminación que genera la actividad petrolera conocida como Fractura Hidráulica desarrollada en la zona, siendo el primer pozo para dicha actividad, por la empresa EL APACHE.

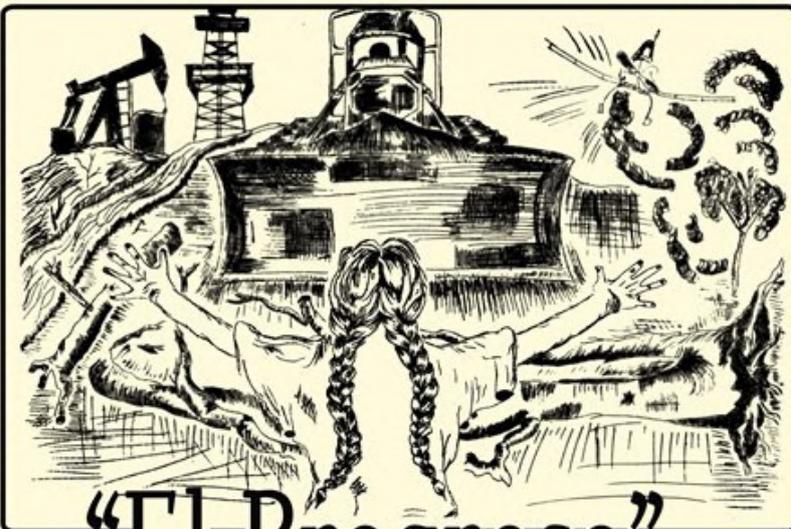
-Niño de Nam Burgos
Muere en el basural de Formosa, aplastado por un camión de basura. El hecho ocurrió el 22 de Febrero de 2013.

Carlos Gómez Galván
Niño qom de 6 años fue atropellado el 4 de Mayo de 2013 por una camioneta cuando buscaba comida en un basural cerca del asentamiento donde vivía, Castelli, Chaco

Gonzalo More
Falleció en Gancedo, Chaco el 23 de Agosto de 2013). Tenía 11 meses. Había nacido con malformación craneoencefálica causado por la exposición a fumigaciones de agroquímicos durante su gestación.

-Sandra Juarez
33 años. Falleció de un paro cardiaco frente a la topadora de la empresa Namunkurá S.A que pretendía desalojar a los campesinos de sus tierras. El hecho ocurrió el 13 de marzo de 2010, en el Paraje Campesino de San Nicolás, en la provincia de Santiago de Estero

- María Cristina López, de 22 años, y **Mario García**, de 48. Murieron en abril de 2009 durante un prolongado corte en la Ruta Nacional 81, a 10 km al Este de Las Lomitas, Formosa. El Pueblo Wichí pedía el respeto a sus derechos, y sobre todo, exigían territorio. Murieron de mezcla de hambre, frío y problemas de salud que se vieron intensificados durante los 30 días que duró el corte.



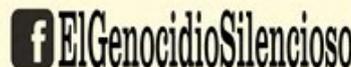
“El Progreso”

“Hay que ser inteligentes y adaptarse al progreso” les decía la entonces presidenta Cristina Fernandez de Kirchner a un grupo de indígenas que habían arribado a Bs As para los festejos del bicentenario. En la audiencia dejaron ver su preocupación por la avanzada del modelo extractivo: agronegocios y monocultivo de soja, minería a cielo abierto, emprendimientos petroleros, fracking...todas actividades que ponen en riesgo la salud de los habitantes de las zonas linderas- en su gran mayoría comunidades indígenas y campesinas- y que parecen ser una de las grandes causas, sino la principal y más profunda, de la persecución a los pueblos originarios. La lucha es por el territorio y el “progreso” de unos significa el aniquilamiento de la vida de “otros”

Para más información sobre la edición “El Progreso”, escaneá el código QR desde tu celular:



Para saber más sobre el proyecto, buscanos en:



1.6 El grabado como herramienta de comunicación

La otra historia del grabado

Podríamos decir que el *Grabado* ha sido siempre una técnica al servicio de la comunicación. Si nos remontamos a los que podrían haber sido los orígenes de este tipo de lenguaje visual, sería necesario recurrir a momentos muy lejanos.

Si entendemos que *grabar* es la acción de hacer una incisión sobre una superficie rígida y con cierto grado de dureza, generando así diferentes profundidades, y con el fin de plasmar una imagen; podríamos remontarnos a las diferentes producciones simbólicas que realizaron los primeros pobladores humanos en la tierra.

Muchos teorías señalan como uno de los primeros precedentes del Grabado- como lo entendemos hoy- a los sellos cilíndricos utilizados por las civilizaciones de oriente medio y próximo (Mesopotamia) entre el 4100-3300 a.C. durante el llamado período Uruk. Consistían en rodillos de piedra, vidrio u otros materiales, que eran grabados con diferentes imágenes y motivos para luego ser utilizados como matrices y multiplicar los grabados sobre planchas de arcilla. De este modo, lograban repetir patrones de forma más rápida y acelerar la reproducción de las imágenes.

Por otra parte, si ampliamos el espectro de lo que tradicionalmente consideramos como grabado y aplicáramos más bien la noción de *Arte Impreso*- entendida como aquellos procedimientos que dan como resultado una imagen capaz de ser multiplicada cantidad de veces pero sin la necesidad de que exista una talla o incisión sobre superficie alguna- la cuestión cambia. Aquí en la hoy conocida como Patagonia argentina, por citar un ejemplo geográficamente cercano, tenemos muestras de arte impreso que sobreviven a nuestros días.

Las llamadas “pinturas rupestres” ubicadas en el sitio arqueológico *Cueva de las manos* en la provincia de Santa Cruz, en muchos casos son más bien el resultado de un proceso de impresión que de pintura directa sobre la superficie.

Siendo datadas hacia el 7350 a.C. las más antiguas de ellas, son precisamente las manos aquellas representaciones que podemos observar como resultado de un proceso de estarcido. En algunos casos utilizando las manos como matrices a las cuales se las entintaba con pigmentos naturales para luego ser estampadas directamente sobre las piedras, de forma que resultasen imágenes en positivo; o utilizando las manos como elemento obturador para el paso de tinta, y luego esparciendo los pigmentos a su alrededor, con métodos muy similares a los de la aerografía, de manera que quede una imagen en negativo. Estos procesos no difieren en absoluto a lo que hoy consideramos como un *esténcil*.

Los motivos impresos y pintados, según quienes han estudiado el tema, representan situaciones cotidianas de los antiguos pueblos cazadores-recolectores y ancestros del pueblo Tehuelche, aunque en realidad sabemos que no dejan de ser interpretaciones. Muchas veces atravesadas por los valores y premisas que maneja la ciencia occidental.



Registro fotográfico de una de las Cuevas de las Manos. 7350 a.C. Santa Cruz, Argentina.

Si bien no vamos a ahondar en un análisis de las diferentes posturas con respecto a las significaciones que podrían llegar a tener estas producciones, si nos parecen importante mencionarlas como un antecedente sustancial a la historia del impreso en nuestros territorios, para acentuar y contraponer la eterna correspondencia histórica que hace la *Historia del arte* con respecto al origen de las diferentes disciplinas de las artes visuales. Siempre menospreciando, o inclusive obviando, las expresiones simbólicas de los pueblos y territorios dominados.

De la misma forma, aunque vale destacar que hoy en día ya no es imperiosamente la única postura, cuando se refiere al origen de las artes del grabado se suele tomar como puntapié inicial la historia de estos procedimientos en Europa, sin otorgarle la invención de ciertas técnicas de impresión y reproductibilidad de imágenes a otras civilizaciones antiguas. Tal es el caso de la xilografía. Técnica que se cree tiene su origen en la antigua China.

Durante los primeros siglos de la Dinastía Song (960-1279) se comenzaron a elaborar matrices a partir de grandes bloques de madera para ser posteriormente impresos en diferentes soportes como seda, tela o papel. Claro que hasta la invención del papel- la cual se cree que fue en el año 105 d.C. – los soportes eran varios pero muy perecederos. Los grabados generalmente eran imágenes y textos religiosas, en su mayoría en relación a Buda, para ser difundidos masivamente. Es decir, como instrumento de propaganda: Formatos grandes para ser exhibidos en los templos o en formatos de libros xilográficos, como es el caso del *Sutra de Diamante*, impreso en el 868 a.C., conocido como el primer libro impreso de la historia y hoy propiedad de la British Library en Inglaterra.

La industria del papel y la estampa en la Antigua China fue muy próspera, tanto así que luego se esparció hacia el Japón, lugar dónde la xilografía a color tendría su auge varios siglos después con el género denominado *Ukiy-é* o *Estampa japonesa*; y también hacia otros países orientales y árabes.

No fue hasta la Edad Media que el grabado en madera comenzó a producirse en Europa. Se considera que, al igual que el papel, las técnicas de Grabado llegaron desde Oriente hasta Europa de mano de los árabes.

El papel se introdujo en España recién para el Siglo XI durante la Edad Media y los conceptos del grabado fueron aplicados en primera instancia a formatos de naipes casi dos siglos después, limitándose a composiciones simples a partir de varios tacos pequeños de madera grabada.

Hacia el Siglo XV es que se considera que se comenzó a utilizar propiamente la xilografía como una herramienta de reproducción de imágenes. Si bien durante toda la Edad Media el grabado se limitó a la función de difundir las imágenes religiosas del cristianismo, se considera que los “primeros grabados” de Occidente surgen por aquellas épocas.

Los formatos iban desde ilustraciones sueltas con figuras bíblicas y santos, hasta libros xilográficos dónde cada una de las páginas (texto e imágenes) eran talladas en un taco de madera. Al igual que se venía haciendo en Oriente hacía siglos.

Pero sin lugar a dudas, la gran revolución llevada a cabo durante la Edad Media fue hacia 1440, cuando el alemán Johannes Gutenberg inventa la prensa moderna de tipos móviles, agilizando el proceso de impresión de los formatos de texto.

Si bien ya hemos mencionado que, a nuestro entender, fue a partir de la obra de Goya que el grabado comienza a tener su independencia como hecho artístico y no sólo como técnica al servicio de la difusión y reproductibilidad de texto e imagen, entendemos que la relación del grabado en Occidente siempre estuvo marcada por su función de comunicación masiva.

Finalmente, y para contradecir nuestras propias creencias en torno al grabado como herramienta artística y de comunicación, e inclusive para cuestionarnos acerca de sí realmente el grabado en relieve nace en Oriente; cabe destacar que son incontables los casos de realización de matrices grabadas en barro cocido en la América pre-hispánica. Así encontramos miles de sellos en las antiguas civilizaciones del actual México³¹ y Guatemala y muchísimas rocas y superficies talladas con imágenes por las culturas antiguas a lo largo de los Andes³²

³¹ Paul Westheim dedica un capítulo de su exitoso libro *El Grabado en madera* (1954) a los estampados en el antiguo México, pero sin embargo comienza su crónica histórica en el medioevo europeo. Por lo cual entendemos este aporte, sin desmerecerlo, en relación a las expresiones mesoamericanas como un hecho contextual y particular dado su exilio en dicho país.

³² Recomendamos con entusiasmo el *Proyecto Rupestre Contemporáneo* del curador peruano Manuel Munive Maco. Un proyecto en el cual investigan los “petrograbados” o petroglifos realizados por los antiguos pobladores del Perú y extraen estampas de éstos. El proyecto explora “*la vinculación plausible de la plástica rupestre y el grabado contemporáneo peruano, privilegiando a los petroglifos sobre los pictogramas por el símil de los primeros con la disciplina gráfica*”. Los petroglifos más antiguos datan de hasta 10000 a.C.

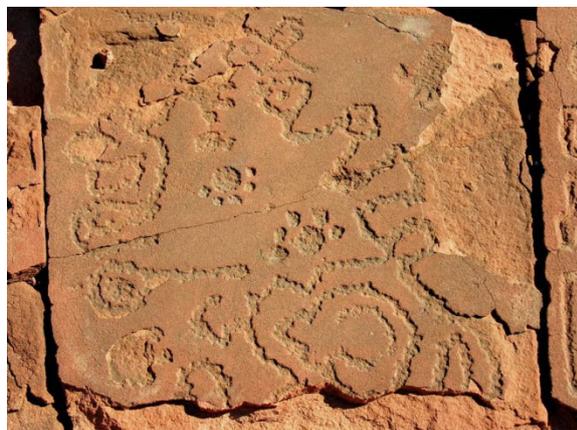


Ehecatl. Representación extraída de un sello hecho en barro cocido por los antiguos pobladores del actual México. Enciso Jorse, *Sellos del antiguo México*.



Toro Viejo, petroglifos de Arequipa, Perú. Estos tienen una antigüedad de 800 años. Las figuras más antiguas se atribuyen a la Cultura Huari y Chuquibamba. 800 a 1000 años d.C.

Dentro de lo que se considera arte rupestre argentino, hay una variedad importante de técnicas que, dentro de las categorizaciones disciplinarias, que en este caso no interesan, pueden ser considerados grabados. Si bien su finalidad, por lo que sabemos, no era la de ser utilizadas como matrices a ser entintadas y luego impresas, consideramos más que relevantes citarlas como antecedentes expresivos y simbólicos. Tenemos grabados por incisión (signos generados por cortes finos y profundos sobre la roca) Hay ejemplos de ellos en Patagonia-Chubut-,en la Rioja, etc; Grabados por erosión o desgaste (signos generados como surcos a partir del desgaste causado por un utensilio que podría ser un hueso o una punta de piedra) con ejemplares en Patagonia, Chubut, Rio Negro y en Catamarca; y grabados por percusión (realizados por golpeteo sobre la piedra con un objeto duro, como otra piedra afilada, generando un especie de surco granulado) con ejemplos en Catamarca, San Luis, San Juan y Salta.³³



Izq: foto de grabados incisos en Palancho, La Rioja.- Foto de grabados punteados en Palancho, La Rioja.-
Dcha:Foto grabados por erosión o desgaste en Pilcaniyeu-Cultura Tehuelche-Río Negro.

³³Investigación y registros documentales realizados por Irma Sousa.

La posibilidad de multiplicidad de la obra impresa parece haber sentado fuertes bases en lo que podríamos denominar como la “tradición del grabado social”. En primera instancia, hablamos de tradición porque a lo largo del siglo pasado se ha construido un imaginario que, aún más en Argentina, relaciona a las expresiones gráficas- y sobre todo a la xilografía- con los discursos sociales. Seguramente esta premisa esté basada en la recurrencia a imágenes de carácter narrativo y/o figurativo y a su vez a una herencia arrastrada que relacionaba al grabado- en su carácter auxiliar- con la ilustración literaria. Por otro lado, como bien ya explicitamos reiteradas veces, la posibilidad de la reproductibilidad de la imagen ha ayudado a difundir masivamente contenidos de carácter social-político de manera más amplia, ampliando la función comunicativa de la obra gráfica.

En referencia a esta tradición, Silvia Dolinko (2012) destaca que durante las primeras décadas del Siglo XX, coincidentes con el auge de las vanguardias artísticas, presuponían según el canon modernista de la época un cambio hacia la *“autorreferencialidad de la representación y la autonomización formal desentendida de circunstancias sociales o históricas [...] sí el modernismo sostenía una “apoteosis de la forma”, la gráfica presentaba una de sus posibles contraccaras sosteniendo el contenido, el tema, la referencia anecdótica, política o social”* (Dolinko,2012, p.29) .

En un contexto dónde la demanda del arte occidental parecía estar alejada de los relatos directos y de las escenas realistas que pudieran conllevar algún tipo de referencia con la realidad circundante. Para reafirma el valor del “arte por el arte”, el enfoque narrativo pareció ser desestimado.

Sin embargo, y aún dentro de las corrientes vanguardistas, en la Europa de comienzos de siglo podríamos encontrarnos con artistas que sostienen este tipo de discursos y lo anclan formalmente en sus obras. Claro ejemplo de ello serían los artistas del expresionismo alemán como Otto Dix, George Grosz o Max Beckman. Pero en muchos casos, y debido a la ya clásica predominancia de la pintura sobre otras prácticas, los artistas recurrían a las técnicas gráficas más bien para complementar su corpus de obra. Épocas que invitaban a la experimentación técnica y la necesidad de nuevas formas y modos de representación, hicieron que muchísimos artistas se vieron atraídos por las posibilidades que la gráfica permitía, pero más bien de forma secundaria.

A pesar de ello, no podemos negar que hubo una cantidad de artistas que incursionaron en el grabado y que produjeron una vasta producción sirviéndose de las posibilidades técnicas y expresivas de sus técnicas, sin dejar por ello de trabajar con otras disciplinas artísticas. Ejemplo de ello sería el lugar que ocupan en la historia del grabado xilográfico la artista alemana Käthe Kollwitz y el belga Frans Masereel, quienes supieron aprovechar las posibilidades de esta técnica para difundir cuestiones sociales desde un lugar altamente sensible. Escenas cargadas de drama, rostros y gestos que nos interpelan y que comunican situaciones sociales diversas pero de forma directa.



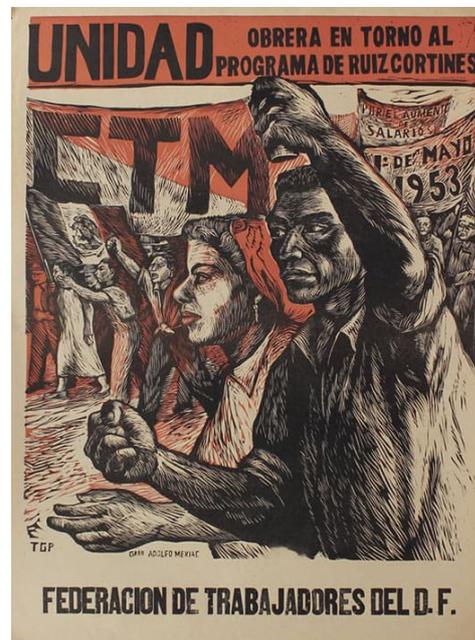
Käthe Kollwitz -La muerte de una mujer en su regazo- xilografía-1921

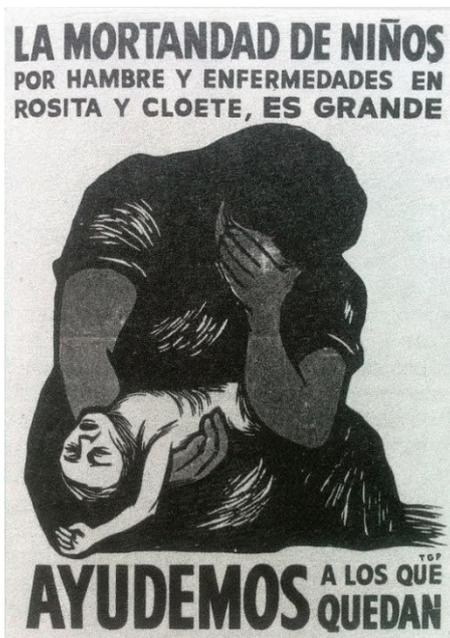


Käthe Kollwitz -El sacrificio- xilografía-1921

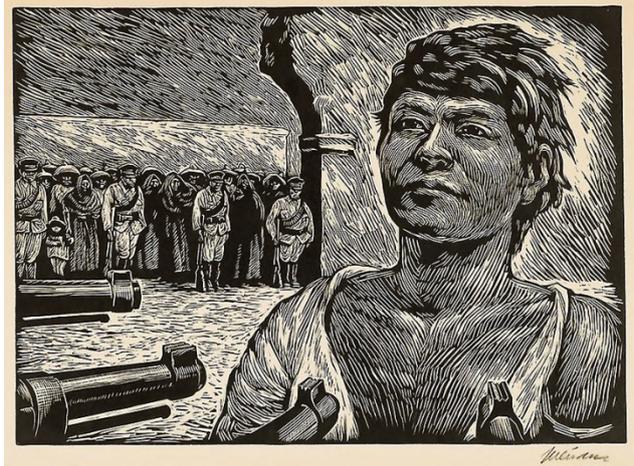
La estampa como protesta

En América Latina el grabado mexicano fue uno de los pioneros en poner la imagen al servicio de un discurso comprometido socialmente. En primera instancia, la obra de Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, con su características calacas y su tono humorístico para relatar las injusticias del pueblo, los llevaron a ser considerados los grandes artistas del arte gráfico mexicano; pero además influyeron notablemente en el trabajo de artistas y colectivos posteriores, como es el caso del Taller de Gráfica Popular (TGP). Formado en 1937, y con miembros notables como Leopoldo Méndez y Luis Arenal Bastar - entre muchísimos otros, tuvo como uno de sus grandes motores el difundir las causas sociales revolucionarias. Especializado en linografía y xilografía- pero también habiendo incursionado en la litografía-, la militancia política se vio plasmada en diferentes formatos gráficos: estampas sobre papel y tela, afiches, carteles, panfletos y ediciones de portfolios.





Grabados y obras gráficas del *Taller de Gráfica Popular*. México.



A su vez, en Argentina también hubo artistas que utilizaron las artes gráficas como una forma de visibilización de problemáticas sociales y una herramienta de protesta.

Agrupados unos años posteriores a 1910- pero consolidados como grupo de trabajo colectivo en la década del 20' y principios del 30'- los Artistas del Pueblo se conformaron como un mito del grabado político en la Argentina. José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham R. Vigo, eran artistas que pertenecían a la clase trabajadora. Asociados al llamado "Grupo de Boedo"³⁴, y posicionándose en la vereda opuesta al academicismo pero también al "vanguardismo" vigente, decidieron conformar un colectivo que les permitiese una forma de acercamiento más directa con el público- el pueblo - a la vez que el contenido de sus imágenes se veía reforzado por formas de representación que se acercaban más a lo discursivo-figurativo y con contenidos de lectura concreta, diferenciándose, en cierta forma, de otros grupos contemporáneos que también proclamaban una renovación en el arte, como ser el de "los pintores de la Boca" y sobre todo con el denominado "Grupo de Florida".

Alineados con ideologías políticas de izquierda y sobre todo anarquistas y anarcosindicalistas, procuraron asociar el arte a la política de una manera manifiesta. Sin embargo, y más allá de sus motivaciones militantes, muchos de ellos no renegaron de ser partícipes activos del "campo artístico e intelectual" de la época. Intercalando la función "popular" del arte, muchos de ellos supieron también participar asiduamente de salones oficiales y exposiciones organizadas por los sectores dominantes. Al respecto Miguel Ángel Muñoz (2008) comenta *"como artistas, se integrarán a intervendrán en el campo artístico de Buenos Aires. Y, aunque la pertenencia a este campo los vincule a las clases dominantes, tanto en su obra como en*

³⁴ Grupo más amplio conformado no sólo por artistas plásticos, sino también por escritores, intelectuales y artistas de otras ramas. Su nombre deviene del barrio porteño- de clase trabajadora- donde solían juntarse. Ampliamente conocida ya es su "rivalidad" y desacuerdo con el llamado "Grupo de Florida" creado en torno a la revista *Martin Fierro*.

*su actuación siempre reivindican- no sin contradicciones- su origen y su pertenencia a las clases populares.”*³⁵

Como ya hemos ahondado bastante acerca de la cuestión de lo *popular*, esperamos que cada quién saque sus propias conclusiones acerca de este grupo como también del TGP, pero no podríamos dejar de citar su trabajo básicamente por dos motivos: En primer lugar por su correspondencia a la llamada “tradicción del grabado político” en la Argentina; porque consideramos que el valor de su producción está dado sobre todo por la forma en la que supieron plasmar estéticamente un contenido de alto carácter político y social, de estética realista, con agudeza, sensibilidad y clara función comunicativa; y sobre todo porque- más allá de los matices ya comentados- su intención fue la de acercar el arte a los sectores populares, y sobre todo a la clase obrera de Buenos Aires. Negar que sentaron las bases para quiénes concebimos la gráfica como una herramienta política, sería simplemente ridículo.

Asimismo, consideramos que la elección de las técnicas utilizadas por los Artistas del Pueblo, en la mayoría de los casos, también se funda en un sentido clave y para nada menor.³⁶ Elegir aquellas técnicas de impronta artesanal, que requieren mucho trabajo manual, como la xilografía o el aguafuerte, acentúa su relación y vínculo con el oficio y los sectores trabajadores.

Por otra parte, y de la mano de la editorial Claridad principalmente -ubicada en la calle Boedo y muy cercana a los Artistas del Pueblo- los grabados supieron dialogar con las producciones editoriales, retomando el carácter ilustrativo-narrativo que caracterizó a la imagen impresa hasta bien entrado el Siglo XX. El discurso figurativo acompañaba los contenidos narrativos o propagandísticos de las revistas y publicaciones literarias, acentuando aún más el sentido de las imágenes. Estos diferentes formatos, acompañados de la edición de estampas en pequeños formatos, ayudaron a la difusión de los discursos gráfico-políticos y potenciaron su inherente multiplicidad (Dolinko, 2012) A la vez que permitieron que las estampas de los grabadores locales dialogaran con el arte de artistas europeos que también se encontraban reproducidos en muchas publicaciones del momento.

Del mismo modo hacia finales de los años 30’, siguiendo la línea de sus antecesores pero trabajando más bien como artistas independientes, hubo otros grabadores que también incursionaron en el grabado político y que no sólo se limitaron a la producción artística de estampas, sino que supieron sacarle provecho a los diferentes formatos de reproductibilidad de las imágenes que permitían las técnicas empleadas. Un caso más que notable es el trabajo de Victor Rebuffo, italiano de nacimiento pero radicado en la Argentina desde niño, y aunque perteneciente a un sector mucho más académico que los antes mencionados, supo crear una cantidad notable de estampas de carácter social, a la vez que ejerció como director artístico en Peuser, desde donde contribuyó al conocimiento de las artes gráficas y su función

³⁵ Y amplía que a ellos se les puede aplicar un concepto de Pierre Bourdieu “los escritores y los artistas constituyen, al menos a partir del romanticismo, una *fracción dominada de la clase dominante*, que en razón de su posición estructuralmente ambigua está necesariamente obligada a mantener una relación ambivalente tanto con las fracciones dominantes de la clase dominantes (los burgueses), como con las clases dominadas (el pueblo) y a hacerse una imagen ambigua de la propia función social”- (Muñoz,2008)

³⁶ En la segunda parte de este trabajo ahondaremos más sobre la relación materia/oficio-sentido.

editorial. En este mismo sentido, no podemos dejar de mencionar a otros grandes artistas grabadores como Luis Seoane y Pompeyo Audvert, quienes también supieron participar de las manifestaciones del momento, con algunos acercamientos notables a la gráfica militante de izquierda y/o anarquista.

Pasadas las décadas, esta tradición del grabado social fue perdiendo peso para dar lugar al “grabado modernista” como diría Dolinko (2012). Lo que a principios de siglo había sido considerado como una disrupción a la estética academicista- y dentro del campo del grabado académico mayoritariamente destinado a la cuestión técnica de reproductibilidad “fina” más que a su posibilidad expresiva o de multiplicación de mensajes y contenidos políticos- pareció convertirse en el canon. Los Artistas del Pueblo, quienes habían formado parte crucial del llamado Salón de los Rechazados en 1914- exposición que agrupaba a aquellos artistas rechazados en el flamante y recientemente inaugurado Salón Nacional de Bellas Artes por los “asuntos” tratados- pasaron a formar parte de una tradición con la que las nuevas generaciones querían romper en búsqueda de nuevas técnicas y formas de representación más cercanas a lo que el “el arte internacional” demandaba tras el vacío existencial producido luego de la Segunda Guerra Mundial. La experimentación técnica y el contenido abstracto volvían a ser la nueva forma de ruptura con el pasado del arte.

Sin embargo, muchos de éstos artistas continuaron trabajando arduamente en el campo gráfico, a la vez que, ya entrados en los 60’ supieron influenciar- aunque no explícitamente- en sus formas de concebir el arte a grupos muy destacados como el Grupo Espartaco- encabezado por Ricardo Carpani y Mario Mollari- que si bien expresaron sus ideologías latinoamericanistas y de carácter revolucionario principalmente a través de la pintura mural, también supieron servirse de la gráfica- sobre todo carteles impresos y pegados en la vía pública y en la importancia de la imagen artística en el campo editorial militante- para lograr una mayor difusión de sus demandas y alcanzar un arte público que pudiera ser apreciado por el pueblo y no sólo por las elites.

Finalmente, y quizás por formar parte del campo académico del arte, corresponderá el caso de Antonio Berni y su obra gráfica política. Cercano al “Grupo Florida” en su juventud, habiendo realizado un amplio recorrido artístico en cuanto a los estilos pictóricos desarrollados durante su carrera y habiéndose formado en parte en Europa, sin lugar a dudas la obra política de Berni ha calado más que hondo en la Historia del Arte argentino. Si bien durante toda su carrera trató temas socialmente comprometidos y supo retratar situaciones y personajes de los sectores populares, no fue hasta los 50’ que implementó esos discursos en la gráfica y de una manera innovadora sobre todo desde lo formal, dónde la materia resulta como un importante puntapié para realzar el sentido del contenido tratado, como en los tan conocidos *xilocollages* de Juanito Laguna, dónde la materia aparece como significante del contenido.

Como reflexión final sobre el grabado social y los sectores populares, nos parece meritorio mencionar que Berni supo retratar la vida y el contexto de otros sectores populares, como los sectores indígenas y campesinos, y no solamente a la clase obrera urbana. Cuestión que en las expresiones gráficas de nuestro país no

abundan- como si quizás en las imágenes de otros grupos y artistas latinoamericanos con una conciencia más notoria de sus orígenes indígenas e hibridaciones culturales coetáneas- sino que son más bien casos y ejemplos aislados, como es el caso de algunas obras maduras de Bellocq que tematizan leyendas mapuche u obras de Carlos Giambiagi, Pompeyo Audivert³⁷ y Victor Rebuffo³⁸ que si retratan el trabajo campesino con mayor frecuencia. Por lo cual, por lo menos en lo que respecta a la tradición del grabado como herramienta de visibilización y protesta, y al menos en los discursos artísticos mayoritariamente registrados por diferentes autores de la Historia del Arte Argentino hasta las últimas décadas del siglo XX, “la tradición social y popular” del grabado suele estar a la par de la que tradicionalmente sucede: los sectores populares son representados casi exclusivamente por la clase obrera y su contexto urbano; a la vez que se dirigen al mismo sector cuando piensan en “un público popular”.



NERVIO

CRITICA - ARTES - LETRAS

21

"TU HISTORIA, COMPAÑERO"

En la ciudad se ve el campo, buscando leños o escuchando la tierra, lo mismo da. Porque en la tierra se trabaja, si se trabaja la labranza, si se trabaja en otra la riqueza que produce. Solo tu fatiga es tuya, bien tuya.

¿Cuánto hace que estás por aquí? ¿Cuánto demoras?

Escucha, escucha, aún hay más...

Guillermo Facio Hebequer



SUMARIO

SUBVERSIONES. — EL TRABAJO EN EL CAPITALISMO, de D. A. de Santillán. — PANORAMA EDUCACIONAL. — LA NOCIÓN DE LIBERTAD, de Aronson (Brasil). — MUEBLES, de F. C. — RAFAEL BARRETT Y SUS VALORES, de Juan Lacort. — TU HISTORIA, COMPAÑERO. — LA HUELLA DE LOS TRANSPORTES DE BERLÍN, de I. Stenberg. — ANTECEDENTES PARA LOS TRABAJADORES DEL CONTINENTE, de Juan Pérez. — MARIO ANDRÉS PACHECO, de J. H. Lomax. — UNA TARDE ENTRE LOS DESOCCUPADOS, de Antoni Maseras. — EL CONGRESO DE MONTEVIDEO. — MOTIVOS DE LA ESCUELA, de Ricardo F. Piza. — SI QUIERES LA PAZ. — PREPARA LA RESISTENCIA, de J. H. — CARLOS DISCANZI, de Aldo Anzures. — LA MUJER EN LA LEYENDA, de René Díaz (Brasil). — EL PROBLEMA MONSTRUO DE "NEUKEY", LA PATRIA AGRADECIDA, de Eugén C. Schmitt. — "EL JORNALISTA".

20 Centavos

Izq.: Pompeyo Audivert. Afiche del 1er Congreso antirracista. Linoleografía, 1938.

Dcha.: Portada revista *Nervio*, ilustrada con una litografía de la serie *Tu historia compañero* de Facio Hebequer,

³⁷ Quizá influenciado por sus años en México, retoma la estética americanista-rasgos indígenas-para representar a ciertos sectores subalternos.

³⁸ Sin embargo, fue una grata sorpresa encontrar declaraciones de Rebuffo donde refiere que su libro *Contraluz* (1978), que cuenta con una serie de 18 grabados llamada *La Rebelión* (1952-53), está inspirada, como relato gráfico, en la ya tan mencionada obra de Huaman Poma de Ayala, *Primer nueva corónica y buen gobierno*.



Arriba: Guillermo Facio Hebequer- *Hambre y guerra*. Litografía. 1932.
Abajo: Abraham R. Vigo. *Fin de jornada* de la serie *La Quema*. Aguafuerte. 1936



Arriba: Izq.: Victor Rebuffo. *Nieve en el Aconquija*. Xilografía. 1948. Dcha: Carlos Giabiagi, *Campesina*. Xilografía. S.f.
Abajo: Izq.: Pompeyo Audivert. *Mercado*. Xilografía. 1947. Dcha: Abraham Vigo. *Fertilizante*. Xilografía. 1953.

1.7. Producción Vinculada: *Relatos para la interculturalidad (2018)*

“En un monte lejano, un padre sólo anhela que sus diez hijos desnutridos sobrevivan. No sueña con que vayan a la escuela, con que de grandes tengan una profesión, no. Sólo espera que el día de mañana pueda tener algo para darles de comer. Lo dice en un castellano medio mal dicho, que se mezcla con palabras en wichi l’hamtes³⁹ y con un nudo en la garganta: tiene vergüenza de no saber hablar castellano. Sabe lo que eso significa. Su comunidad, como tantas otras, ha sido arrinconada por el “progreso”. En el territorio que ancestralmente ocupaban junto con su pueblo, “ellos” ya no son bienvenidos. Ya no puede obtener de éste los medios para subsistir. Día a día expone su cuerpo bajo el sol haciendo changas por apenas un billete. Sus manos labran la tierra de ajenos y para beneficio de otros. Los ahätäy⁴⁰ no sólo le han impuesto su forma de vida, sino que también lo han reducido a la mera subsistencia. Su mujer ha fallecido pariendo mellizos en el monte, él...que talvez quisiera poder poner su propio cuerpo como herramienta para la lucha territorial, no se lo permite. Sabe que es probable que corra con la misma suerte que ella. Su cuerpo es una extensión de la tierra, sus hijxs son una extensión de él, y sólo con su cuerpo puede intentar redimir la escasez que sufren.

Mi cuerpo tiene un privilegio: soy ahätay. Quizá sea el peso, la culpa o mi inconformidad, pero me niego a gozar de ello sin siquiera preguntarme el porqué. No sé de dónde nacen las necesidades. Tampoco sé con certezas mis raíces...pero hay algo que pica adentro y no lo puedo evitar. Mi territorio es el de “nosotros”, el que día a día saca a relucir su escoria racista. Repito, no sé de dónde nace el picor...pero irrita. Me arden y me duelen las manos. No por labrar tierra, sino por tallar madera. No lo hago para comer, ni para subsistir. Lo hago porque algo desde adentro me obliga a no enmudecer. A gritar lo que hemos hecho, a gritar lo que ignoramos, a gritar lo que se calla. Me obliga a cuestionarme, a cuestionarnos, a cuestionar ese imaginario social establecido. A cuestionar la idea de una única nación argentina, homogénea y monolingüe. A cuestionar el “sentido común”, a cuestionar “mi” cultura, mi identidad y mi hacer, mis porqués y paraqués...”

Diciembre de 2018.

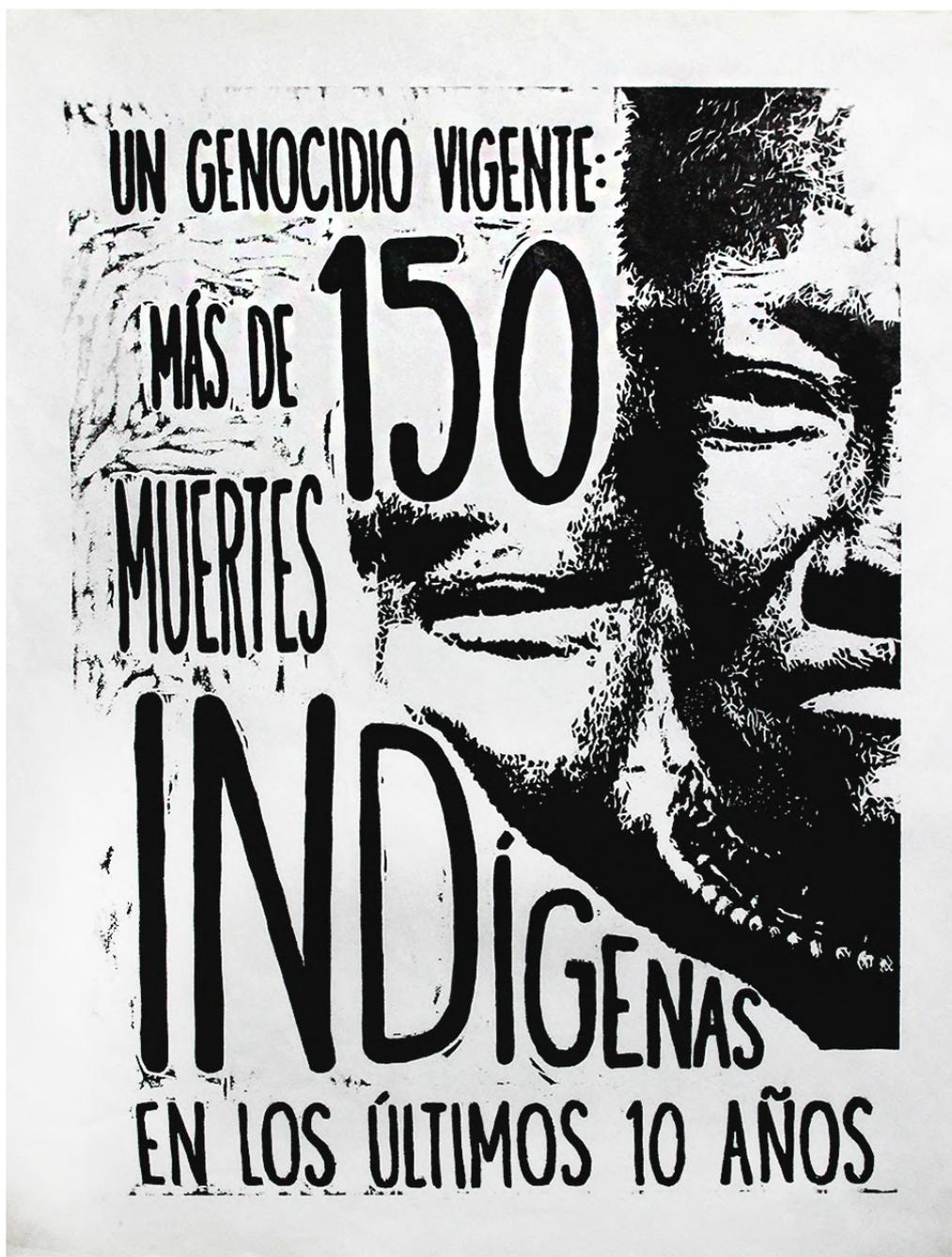
Facundo Medina Carabajal.

³⁹ Nombre con el que el Pueblo Wichí identifica a su propio idioma. En español significaría algo como “el vocabulario de la gente”

⁴⁰ En wichi l’hamtes significa *español, criollo, blanco*.

El racismo

Durante el 2018 el genocidio silencioso continuó. Continuó el genocidio y junto con él, el proyecto. Es en medio de su difusión que retumba una pregunta de entra tantas: ¿Cuál es la verdadera razón de este genocidio? Casi como una respuesta con muchas posibles causas- porque las hay- una sobrevoló entre el resto. Reconociendo que hay algo que la sociedad argentina nunca supo, ni quiso, asumir pero que siempre estuvo ahí: Somos una sociedad racista.



Un genocidio vigente.
Xilografía sobre papel diario.
Año: 2018

Es todo aquello que algunos/as autores y activistas llaman *racismo estructural* y que otros y otras lo reconocen en la cotidianeidad en cientos de *micro racismos* en nuestros decires, accionares y costumbres. Como bien dijimos al hablar de *El Genocidio Silencioso* (2017), las estructuras genocidas que dieron legitimidad a la atrocidad acontecida desde la Conquista en 1492 en adelante y luego con los Estados-nación, nunca fueron dejadas de lado. Un arrastre simbólico que se metió en el sentido común argentino de tal manera que lo usamos como si no significara nada (“indio”, “malón”, “negro”) cuando sí significan, y mucho. Más allá de los discursos progresistas que abundan en nuestros tiempos y de lo empáticos que parecemos ser con el racismo sufrido en lugares como Estados Unidos, nunca supimos asumir nuestro propio racismo, ni las muertes que han sido sembradas en base a él, ni todo el dolor que seguimos causando. “Acá no hay negros” es el discurso dominante que abunda sobre los afrodescendientes de éstos pagos. Y esos mismos que desconocen que sí hay afrodescendientes argentinos, también son los que con la otra mejilla te pueden llegar a decir: “Acá no hay racismo”. Así, tan livianamente, como si la negación de la existencia no fuera racismo.

¿Cuántas veces hemos escuchado- y de la boca de supuestos representantes del pueblo- que los argentinos bajamos de los barcos? Acaso aquellos que no han bajado ¿no son argentinos? ¿Cuántas generaciones se han educado bajo la idea reconciliadora y falaz del “Crisol de razas” (Segato, 2007, p.27)?

Según varios estudios de la última década⁴¹ se cree que aproximadamente más de la mitad de la población de Argentina tiene sangre indígena. Si bien los procesos de mestizaje pueden haber “borrado” ciertos rasgos físicos que den cuenta de ello...parecería ser que la mayoría no bajó de los barcos como se sigue queriendo instalar. Pero como ya bien hemos explicitado en varias oportunidades, aparentemente pasar a ser mayoría- aunque los Indígenas suelen entrar dentro de esos grupos altamente heterogéneos denominados “minorías”- no significaría mucho más que una cuestión meramente cualitativa sin efectos concretos en lo real. También sabemos que el poder hegemónico está representado casi siempre por las verdaderas minorías. Sin embargo, claro está que el hecho de que muchas y muchos de nosotros tengamos sangre indígena en algún lugar de nuestro ADN no nos convierte en indígenas o parte de un Pueblo Originario. En nuestras épocas ya no sólo hablamos de la *autopercepción* en cuestiones de género, sino también en cuanto a identidades culturales.

Ahora bien, otro de los grandes mitos argentinos es que “*los aborígenes vivían en este territorio*”. Tiempo verbal en pasado. Quienes hemos cursado nuestra escolaridad en los años 90’ -sobre todo en Buenos Aires- aún hemos crecido con estas ideas gráficas plasmadas en manuales escolares: Un mapa, una carpa, el cacique, una pluma, etc, etc. “*Los aborígenes comechingones se asentaban en la zona de la actual Córdoba*” “*Los aborígenes eran cazadores-recolectores*”. Todas frases durante generaciones y generaciones repetidas de tal forma que parecen haber tenido sus frutos. Lo que en los “nacimientos de la patria” era el malón amenazante, luego pasó a ser algo del pasado y más luego algo bastante abstracto y lejano. Hoy queremos creer

⁴¹ <http://porelpais.com.ar/argentina-indigena/>

que cierto revisionismo histórico y pedagógico ha hecho que las nuevas generaciones crezcan con otra información que al menos desmitifique la extinción de muchos pueblos indígenas.

“La cultura es unificadora: el Estado contribuye a la unificación del mercado cultural al unificar todos los códigos: jurídico, lingüístico y operando así la homogeneización de las formas de comunicación [...] Al imponer e inculcar universalmente una cultura dominante constituida así en cultura nacional legítima, el sistema escolar, a través principalmente de la enseñanza de la historia y particularmente de la historia de la literatura, inculca los fundamentos de una verdadera “religión cívica” y, más precisamente, los presupuestos fundamentales de la imagen (nacional) de sí (...) La unificación cultural y lingüística se acompaña de la imposición de la lengua y la cultura dominantes como legítimas y del rechazo de todas las otras como indignas” (Bourdieu, 1997)

Asimismo, al re-identificar que la estructura racista es la que terminó por perpetuar las realidades actuales de las poblaciones indígenas, es que optamos por pensar al racismo desde un tema también muy silenciado desde las posturas hegemónicas: el idioma.

Como ya bien dijimos, la negación de la existencia funciona de la misma forma que lo hace un genocidio silenciado. El idioma de un pueblo es una columna fundamental en el desarrollo de su cultura. A través de éste- y junto con otras prácticas discursivas- logran significar muchos de los conceptos e ideas que hacen a su propia cosmovisión. Expresan y comunican, generación tras generación, su propia historia, las tradiciones que configuran su universo simbólico y proyectan su propio futuro. El idioma constituye el vínculo originario y de pertenencia para con sus pares.

Si seguimos alimentando el imaginario que postula que en Argentina sólo se habla el idioma español, estamos negando la existencia de otros idiomas⁴². Si estamos negando la existencia de otros idiomas, estamos negando la existencia de esos pueblos que los hablan. Si estamos negando su existencia, estamos frente a una situación etnocéntrica⁴³. Negar la existencia de los idiomas indígenas es racista.

Al igual que al sostener la idea de una única *nación*⁴⁴- la argentina- estamos negando la existencia de otras naciones que también se desarrollan dentro de este territorio; al considerarnos una nación monolingüe seguimos perpetuando una de las actitudes genocidas que dan lugar a tanta injusticia y segregación: estamos siendo protagonistas del exterminio y muerte de idiomas en pos de una homogeneización cultural, y la historia del mundo ya nos ha demostrado qué es lo que viene luego.

Como bien sabemos, desde hace unas décadas el término *raza* refiere más bien a una distinción cultural y política que ya no tiene sustento científico alguno. La genética ha demostrado que no existen subespecies en la especie humana, sino que se apeló a ciertos fundamentos teóricamente biológicos para legitimar prácticas genocidas y justificar las desigualdades. Sin embargo, la utilización del término y las

⁴² Idioma: Sistema de signos que utiliza una comunidad para comunicarse oralmente o por escrito.

⁴³ Etnocentrismo: Actitud del grupo, raza o sociedad que presupone su superioridad sobre los demás y hace de la cultura propia el criterio exclusivo para interpretar y valorar la cultura y los comportamientos de esos otros grupos, razas o sociedades.

⁴⁴ En el sentido que lo concebimos en las notas al pie de la pág. 22.

creencias de superioridad e inferioridad que conllevan, nunca dejaron de formar parte del imaginario social. Los discursos racistas actuales siguen postulando éstas diferenciaciones y aplicándolas a todo aquellos que no responda a la cultura occidental y blanca, pero sabemos que en realidad son actitudes que responden a lo ideológico político. Es por eso que, y a pesar de la comprobación de que las razas humanas no existen, el término *raza* continúa operando como factor de discriminación. Entonces hablamos de racismo porque como ideología y práctica, sí existe.

En *Relatos para la interculturalidad* (2018), proyecto encarado para el Proyectual III de Grabado y Arte Impreso, se intenta exponer este racismo. Consta de cuatro estampas en xilografía sobre papel diario. Su tamaño y soporte están pensados para funcionar más bien como cartel o afiche xilográfico que como estampa tradicional. Al igual que en *El genocidio silencioso* son producciones pensadas para intervenir la vía pública y no solamente para ser expuestas en ámbitos cerrados, por lo cual su formato y disposición pueden variar según el contexto. Pueden ser presentadas como un políptico, como afiches individuales, con repetición, como arte digital, etc.

Partimos de relatos verdaderos de personas pertenecientes a diferentes pueblos/naciones indígenas para que sean ellos y ellas quienes cuenten cómo vivieron y/o viven el racismo por parte de los blancos. Son relatos extraídos de entrevistas a ancianos y ancianas que recuerdan las persecuciones y despojos sufridos ante las “conquistas blancas” de sus territorios muchas décadas atrás, otros que relatan cuestiones similares pero en la actualidad por parte de los criollos y algunos de carácter más poético, pero que también reflejan la problemática racista. Además, todos los relatos seleccionados se encuentran atravesados por el eterno conflicto territorial que padecen las comunidades indígenas frente a la avanzada del “progreso”.

En todos los casos los textos que refieren al relato, fueron transcritos en su idioma original y según las formas y normas lingüísticas y ortográficas recomendadas por cada pueblo⁴⁵ para su adaptación al alfabeto occidental. Así encontramos cuatro relatos: uno en *Aymara*, idioma del pueblo homónimo; otro en *Wichi Ihmates*, idioma del pueblo Wichí; otro en el idioma del pueblo Qom, *Qomlactac/ Qom l'aqtaqa*, y finalmente uno en el idioma del pueblo nación mapuche, el *Mapudungun*.

Si bien, compositivamente están acompañados de figuras humanas que retratan a personas pertenecientes a cada uno de los pueblos, los relatos son los protagonistas. Además, pero de un tamaño notoriamente inferior, como un subtítulo, se encuentran las traducciones al español. De esta manera, posicionamos al idioma como símbolo de existencia identitaria.

⁴⁵ Como ya bien mencionamos, no existe una única posición frente a las formas de escribir muchos de los idiomas indígenas, ya que dependerá del autor, traductor o el grupo que haya realizado los estudios. Las formas más “correctas” de escribir un idioma tradicionalmente oral, podrían ser varias.

“¿ACHACHILANAKASAXA KAWKITA
JUTIRIPACHANSA QURMPI QULLQUMPI URAQI
ALASIPXANAPATAKIXA? KUNATSA AKA
KIRWILLUNAKAXA MWASARUXA LINTHATA
QAMAQIRJAMA IMPUYSTUNAKAMPI URAQI
APARAÑANAKAMPI TUKJAÑA
MUNAPXPACHISTU?”

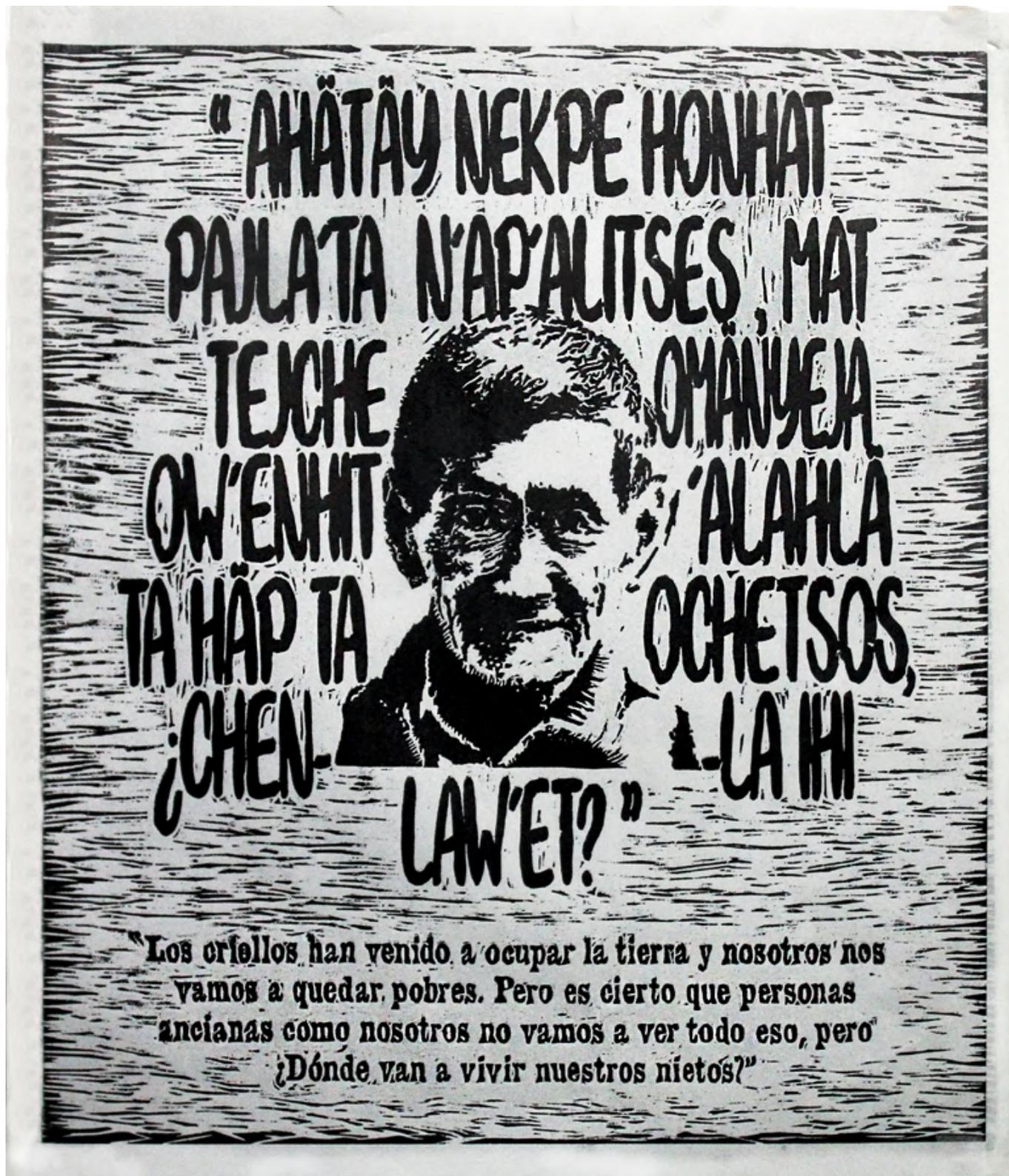
“¿Nuestros abuelos, para comprar con oro y plata estas tierras, -acaso no eran de aquí- de dónde vinieron; ¿Por qué estos criollos nos quieren quitar los terrenos, imponernos impuestos y exterminarnos, cual si fuésemos zorros ladrones?”



Aymara de la serie *Relatos para la interculturalidad*. Afiche xilográfico.

Medidas: 52 x 42 cm.

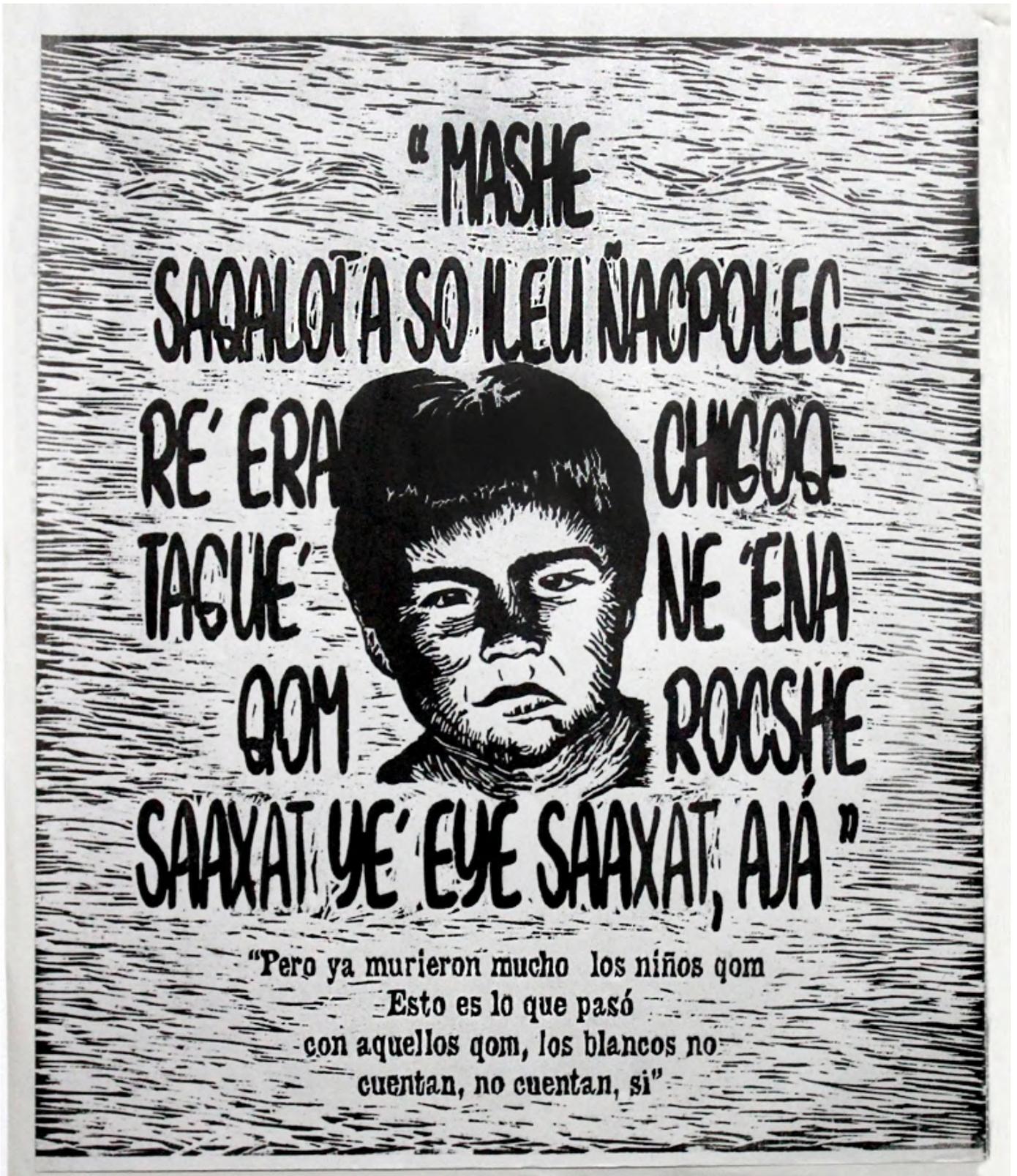
Año: 2018



Wichí Ihamtes de la serie *Relatos para la interculturalidad*. Afiche xilográfico.

Medidas: 52 x 42 cm.

Año: 2018



Qomlactaq de la serie *Relatos para la interculturalidad*. Afiche xilográfico.

Medidas: 52 x 42 cm.

Año: 2018



Mapudungun de la serie *Relatos para la interculturalidad*. Afiche xilográfico.
Medidas: 52 x 42 cm.
Año: 2018

Lo intercultural

La serie de xilografías podrían haberse llamado “Relatos multiculturales” o “Relatos pluriculturales”, ya que exponen relatos de diferentes culturas. Sin embargo utilizamos la palabra *intercultural*, ya que fueron pensados como relatos que sirviesen para señalar las situaciones de racismo en el pasado y el presente, y así sembrar memoria, pero también para pensar un futuro diferente.

Si bien no vamos a profundizar demasiado acerca de las amplias discusiones que se dan tanto en el ámbito académico como en otros, acerca de los diferentes enfoques sobre la diversidad cultural, sí nos parece necesario esbozar al menos ciertas diferencias para así afirmar el porqué de nuestra elección.

Tanto la multi-, pluri- e interculturalidad se refieren a la diversidad cultural; sin embargo, apuntan a distintas maneras de conceptualizar esa diversidad y a desarrollar prácticas relacionadas con la diversidad en la sociedad y sus instituciones sociales, incluyendo, claro, la educación.

En primera lugar, la multiculturalidad es un hecho. Es decir, que podemos aseverar que existen múltiples culturas y etnias en nuestras sociedades. Ahora bien, cuando nos referimos al *multiculturalismo* estamos hablando de aquellas políticas que parten de este enfoque para aplicar diferentes medidas en relación a la diversidad existente. Desde la década del 70’ fueron muchos los países occidentales que tomaron este tipo de enfoque para tratar temas de inmigración. Entonces, por ejemplo, coexisten culturas de inmigrantes recientes- latinos, árabes, orientales- con “minorías” afrodescendientes e indígenas, y también con los “blancos” descendientes de europeos. Se admite la diversidad de culturas, destacando sus diferencias, pero no necesariamente hay una igualdad de tratos y condiciones. Lo que puede generar segregación, marginalidad e incluso aculturación, porque la “tolerancia” de ese Otro diferente es más bien a distancia y no necesariamente circunscribe un respeto auténtico.

García Canclini (2004) entiende el fenómeno del multiculturalismo como un valor cultural basado en el ‘relativismo’ originario del respeto a las diferencias culturales: lo considera una expresión de la existencia de diferentes grupos sociales que desarrollan prácticas, relaciones, tradiciones, valores e identidades culturales - individuales o colectivas- distintas y propias dentro de una misma comunidad política. Pero este “relativismo absolutizado” termina por legitimar las exclusiones sociales preexistentes. Esta tendencia a “culturar las desigualdades” es una de las mayores críticas que se le hace a este enfoque, que si bien se aleja de los postulados modernos de “Crisol de razas” de finales del Siglo XIX y principios del XX, no propone una integración de las diversas culturas.

En segundo lugar encontraremos al término *pluricultural*. El cual, en Latinoamérica, y sobre todo en las últimas décadas, es el referente para hablar de la vasta diversidad cultural y étnica presente en los territorios. Katherine Walsh (2005) señala “[...] la particularidad de la región donde pueblos indígenas y pueblos negros han convivido por siglos con blancos-mestizos y donde el mestizaje ha sido parte de la realidad, como también la resistencia cultural y, recientemente, la revitalización de las

diferencias. A diferencia de la multiculturalidad, la pluriculturalidad sugiere una pluralidad histórica y actual, en la cual varias culturas conviven en un espacio territorial y, juntas, hacen una totalidad nacional” (pp.4-7)

Si bien las diferencias parecieran ser muy sutiles, Walsh remarca que el multiculturalismo apunta a un repertorio de culturas singulares con sus propias formas de organización social, muchas veces yuxtapuestas, mientras que la pluriculturalidad señala la pluralidad entre y dentro de las culturas mismas, así por ejemplo no todas las comunidades indígenas pertenecientes a un mismo pueblo accionan y comparten las mismas formas de organización social y/o política. Mientras la primera más bien describe la existencia de distintos grupos culturales que permanecen separados, divididos y, muchas veces, opuestos; en la segunda se indica una convivencia de culturas en un mismo espacio territorial, aunque sin una profunda interrelación equitativa.

Ahora bien, la *interculturalidad* podríamos decir que es un escalón más en cuanto a diversidad refiere. En un contexto globalizado y altamente dinámico, pareciera necesario proponer enfoques más permeables e inclusivos. No sólo implica el reconocimiento y el respeto hacia otras culturas diferentes a la de uno o una, sino que implica también un intercambio mutuo. *“[...] se refiere a complejas relaciones, negociaciones e intercambios culturales, y busca desarrollar una interacción entre personas, conocimientos y prácticas culturalmente diferentes; una interacción que reconoce y que parte de las asimetrías sociales, económicas, políticas y de poder y de las condiciones institucionales que limitan la posibilidad que el «otro» pueda ser considerado como sujeto con identidad, diferencia y agencia la capacidad de actuar. No se trata simplemente de reconocer, descubrir o tolerar al otro, o la diferencia en sí, tal como algunas perspectivas basadas en el marco de liberalismo democrático y multicultural lo sugieren [...] Tampoco se trata de esencializar identidades o entenderlas como adscripciones étnicas inamovibles. Más bien, se trata de impulsar activamente procesos de intercambio que, por medio de mediaciones sociales, políticas y comunicativas, permitan construir espacios de encuentro, diálogo y asociación entre seres y saberes, sentidos y prácticas distintas. A diferencia de la pluriculturalidad, que es un hecho constatable, la interculturalidad aún no existe, se trata de un proceso por alcanzar por medio de prácticas y acciones sociales concretas y conscientes” (Walsh, 2005, pp.4-7)*

Es precisamente en este sentido que entendemos la necesidad de lo intercultural. En ir en búsqueda de relaciones, intercambios y cooperación y aprendizajes mutuos. La multiculturalidad es un hecho, la interculturalidad es una propuesta, un objetivo a cumplir. El interculturalismo es aceptar la convivencia de diversas culturas y aprender también de ellas, no sólo de la nuestra. Pero así como postulamos nuestra oposición a los asimilacionismos normalizadores por parte de los sectores dominantes, anhelados sobre todo en la conformación del Estado moderno argentino pero también presentes en sociedad de consumo actual- y rechazando la jerarquización cultural- es que estos procesos deben de ser consensuados por todos los grupos culturales involucrados, más allá de que –como ya bien dijimos- las dinámicas y contextos sociopolíticos actuales generen una interacción involuntaria,

ésta debiera de ser en pos de concebir a la diversidad cultural como algo enriquecedor, pero nunca dejando de lado la comprensión y el respeto por las voluntades e intereses de cada pueblo o grupo cultural y teniendo como eje para la acción, una posición crítica.

García Canclini (2006) -a partir de los estudios más bien focalizados en las sociedades capitalistas globalizadas, donde estos procesos interculturales se dan con mucha frecuencia en las zonas urbanas- defiende la tesis de que la proximidad y la interacción entre las diferentes culturas incitan también narrativas que refuerzan identidades locales. De ese modo, la interculturalidad no se puede pensar como algo que pueda ser simplemente aplicado, sino como una perspectiva metodológica que debe ser empleada de forma cautelosa para analizar la relación tensa y compleja entre culturas diversas, en las que se dan los procesos de intercambio tanto en el plano simbólico como en el concreto. Pero recuerda también que hay que estar atentos a los sistemas de comunicación multimedia, ya que estos pueden contribuir no solo a la construcción del circuito cultural latinoamericano, sino también, lamentablemente, a la aceleración de los procesos de homogeneización cultural.

Asumir una posición crítica a partir de la interculturalidad es desarrollar un método que permitiría comprender mejor cómo los actores sociales se relacionan con los bienes y servicios; es decir, cómo interactúan con la oferta cultural en un mundo globalizado (García Canclini, 2006).

En *Relatos para la interculturalidad* lo que se pretende es evidenciar la pluriculturalidad y la diversidad lingüística, pero también pensar en posibilidades de hibridación cultural que nos permitan cristalizar diferentes experiencias, visiones y discursos en las prácticas artísticas contemporáneas. Para García Canclini (2006) “[...] la noción de hibridación implica considerar las intersecciones entre culturas y establecer como propósito del trabajo [el] situarse entre las culturas, en los lugares de cruce, fusión, conflicto y contradicción”. Entonces, es por esto que hablamos de un doble proceso de hibridación. Por un lado aquél que refiere a lo cultural al resignificar experiencias de pueblos indígenas a partir de la propia visión de una persona perteneciente a otra cultura -con todo el privilegio que ello implica. Y por otro lado, aquél que refiere al tratamiento artístico de temas populares pero que connotan disciplinas y formas de representación heredadas de una tradición académica, históricamente condicionada por los cánones del arte occidental y hegemónico.

1.8 El carácter “popular” del Grabado

Para concluir esta primera parte hemos decidido exponer un debate entre quizás los dos temas principales que hacen a este trabajo: lo popular y el grabado.

Desde diferentes enfoques se suele coquetear con esta idea del grabado ligado a lo popular. Ya hemos tratado acerca de la tradición del grabado en cuanto a contenidos político sociales que en cierto modo expondrían las demandas y realidades de algunos sectores populares. Pero también nos hemos explayado en sí sólo esto bastaría para considerar al grabado como una disciplina popular. En cierto modo podríamos decir que se ha creado un mito que relaciona ambas cuestiones y del cual no podemos hacer oídos sordos.

En primera instancia consideramos que esta asociación se basa en las posibilidades de reproductibilidad de imagen que caracteriza a las técnicas del grabado. En cierto sentido, esta cuestión ubicaría al grabado en la vereda opuesta a la “obra única” y de circulación restringida, tan vanagloriada por el arte occidental, y con el peso mercantil que ello implica para un mercado del arte cada vez más brutal. En este sentido Dolinko (2012) comenta que *“desde la idea de que el grabado conllevaría una vocación plural o “popular”, su multiplicidad implicaría conceptualmente una desacralización de la obra única, uno de los aspectos privilegiados de la validación burguesa de la obra de arte”* Sin embargo, - y retomando el canon divisorio del arte occidental y hegemónico- la autora también reflexiona que el grabado fue históricamente considerado como un arte auxiliar o decorativo, y por ende no capaz de ser considerado como un “arte mayor”, pero que algunas de las características materiales de las estampas, como ser su pequeño formato, la fragilidad del papel y la minuciosidad técnica; también lo llevaron a ser considerado como un *arte de cámara* por algunos. Pero que a pesar de ello, aún en el siglo XX, la dinámica del campo artístico determinó que este tipo de jerarquizaciones entre géneros y disciplinas artísticas se sostuvieran de manera implícita y explícita- y que muchas veces estas exclusiones fueron incentivadas por cierto “secretismo” y *fundamentalismo técnico* que caracterizaban- y seguramente hoy lo continúa haciendo- a muchos grabadores.

Cuando en un apartado anterior nos referimos a la tradición del grabado social en la Argentina, mencionamos que dentro de los “usos” y postulados que conceptualizaban la utilización del grabado y no de otras disciplinas artísticas, se encontraban las propuestas de popularización del arte. Es decir, un arte que pudiese ser apreciado por un amplio público y no sólo por los sectores reducidos que participaban con mayor frecuencia del campo artístico. *“Una posible interpretación sobre el histórico rol del grabado argentino lo asociaría en primera instancia a un arte comprometido y que, desde su inherente multiplicidad, conformó una vía para la difusión de un imaginario social”* (Dolinko, 2012, p 14)

Así mismo, a partir de la década del 60’ se comenzaron a sostener diferentes emprendimientos que apuntaban a desarrollar una “voluntad democratizadora” a partir de la difusión del grabado. Expandir el alcance de producciones artísticas a otros sectores no tradicionales implicaría acercar el grabado a las “nuevas masas” de clase

media que eran quienes comenzaban a ser el centro predilecto del consumo de bienes simbólico, antes sólo limitados a las elites tradicionales. (Dolinko, 2012)

Estos nuevos aportes, se vieron concretados en diferentes formas de “acercar el grabado” a un público más plural y proponer alternativas al circuito hegemónico de circulación de las producciones gráficas. Por un lado- y quizá también como una suerte de tradición en el grabado argentino- se retomaba la función didáctica de éste a partir de demostraciones públicas- en plazas, espacios abiertos, museos, centros culturales, etc- de las técnicas de grabado y su impresión. De esta manera se generaba un contacto mucho más directo con quienes se interesaban en la gráfica desde antes, pero también con aquellos transeúntes curiosos que se acercaban por casualidad. Además estas acciones se veían reforzadas por conferencias, exposiciones e intervenciones en los medios masivos de comunicación, como la radio y la televisión. De esta forma, se posibilitaba que aquellos “secretos” que la tradición del grabado había guardado para ser sólo destinados a quienes a través del estudio académico lograran adquirir las nociones procesuales de las técnicas del grabado; vieran la luz a un público que quizás no tenía otra posibilidad de conocer estos procedimientos.⁴⁶ Estas prácticas educativas les permitían *“llegar al pueblo directamente, a aquél pueblo que no viene a las exposiciones; nosotros vamos a ir en búsqueda de él”* (Dolinko,2012) a la vez que podían demostrar de qué se trataba el oficio de un grabador.

Por otra parte, es también en estas décadas donde dentro de campo del grabado se pueden encontrar manifestaciones que retoman o se vinculan con la tradición de la gráfica social, pero alejadas de la representación figurativa y mucho más cercana a enfoques más conceptuales. En un contexto en el cual las corrientes artísticas pregonaban una ruptura con la plástica convencional y sus instituciones *“la obra multiejemplar [...] desde su confrontación estética e ideológica con el objeto artístico único y prestigiado, también vino a discutir los alcances y discursos de la institución arte”* (Dolinko, 2012) Expresiones que desde lo formal se alejaban de las representaciones figurativas o narrativas de los Artistas del Pueblo, y se acercaban hacia la experimentación gráfica, con nuevas técnicas y su utilización mixta en variados discursos gráficos; pero que en su contenido se veían comprometidas con el contexto social del momento. Así también, supieron retomar la aplicación de las técnicas del grabado para crear otros formatos no tradicionales de difusión -como ser los afiches tipográficos, instalaciones, publicaciones e intervenciones públicas- que manifestaban la necesidad de expandir los circuitos del grabado y lograr experiencias más plurales. En esta otra forma de “llevar el grabado a la calle” podríamos decir que se acerca la experiencia artística, o estética, a un público más casual, que en su recorrido habitual por las calles de la ciudad, se encontraba con estos hechos artísticos.

Como bien indica el nombre del libro de Silvia Dolinko, *Arte para todos* (2002) el cual presenta y analiza estas décadas del grabado en la Argentina, fueron

⁴⁶ Esta “tradición” continua en cierto modo hasta nuestros días. Aún hoy al concurrir a una muestra de grabado, podemos encontrar material que refiera a la cuestión técnica de lo que se exhibe. De la misma manera que nunca faltan catálogos o folletos con glosarios específicos, pareciera ser que el grabado aún necesita ser explicado. Como si el conocer las cuestiones o procedimientos técnicos hiciera que quien observa una producción gráfica puede lograr un mayor goce estético. Sin embargo, nunca vemos este tipo de “ampliación de la información” en catálogos de pintura u otras disciplinas artísticas. Lo cual nos hace preguntarnos si la hegemonía de la pintura aún sigue impermeable en el arte contemporáneo.

muchísimas las acciones que se llevaron a cabo para hacer que el arte del grabado sea conocido por mayor cantidad de personas, a la vez que su “popularización” hizo que nuevos consumidores de bienes culturales- y de consumo- pudieran acceder a tener obras originales en su haber, ya que los precios de una estampa se diferenciaban mucho del precio que podía llegar a tener una pintura. Coincidiendo con un momento en el que muchos y muchas artistas se acercaban al grabado para ampliar sus posibles ventas, mientras que otros lograban lenguajes innovadores a partir de la experimentación técnica y producciones de perfil conceptual, que se verían reflejados en la cantidad de exhibiciones de grabado que había en las galerías de Buenos Aires; y con gran repercusión en los medios de comunicación; se logró que se hablara de un “boom del grabado” (Dolinko, 2002), que logró que muchos sectores conozcan las posibilidades técnicas y expresivas de una disciplina hasta el momento bastante poco considerada. Intento que no era solamente una aspiración de los artistas o grupos gráficos, sino que era fuertemente impulsado por los sectores oficiales del campo artístico como museos nacionales, y otro tipo de instituciones, como las academias y escuelas de formación. Que siempre han servido para legitimar- o no- los nuevos movimientos e intereses artísticos, pero también para señalar qué es arte, conceptualizarlo, y la vez volverlo una expresión del sector dominante.

Entonces sí, como se postulaba en esas épocas el “verdadero cometido” de la imagen multiejemplar era *“la propagación social del discurso de las imágenes, su “democratización”* (Dolinko, 2002, p), podríamos decir que sirvió para ampliar el público: antes limitado a un selecto grupo de coleccionistas de la alta elite y a partir de entonces, ampliado a sectores de clase media que podían acceder a la compra de obras de arte, por ejemplo a partir de las suscripciones a carpetas editadas con grabados originales. Pero sin embargo, y más allá del reconocimiento que nos merecen estas acciones, consideramos que esto no convierte al grabado en un hecho popular, sino más bien en un hecho relativamente masivo. No al menos desde el enfoque que planteamos en un principio acerca de los sectores populares, su cultura y su arte. Si bien consideramos valioso el proponerse una mayor difusión del arte, la producción simbólica de estos bienes culturales se limitó a quienes podían acceder a una formación académica y seguramente los sectores marginados de la sociedad no participaron de esta *boom*. Por lo cual, nos encontramos, otra vez, en lo que parecería ser- por lo menos desde los estudios teóricos sobre el tema- un eterno conflicto: ¿Lo masivo es popular? La popularización se tradujo en términos del alcance logrado por los sectores medios de la sociedad, pero el postulado de un “arte para todos” sigue considerando en ese “todos” solamente a una porción de la sociedad. En estos casos, el grabado era “popular” sólo por su capacidad de reproducción y no por ser una herramienta que permita o evidencie un cambio verdaderamente democratizador en una sociedad que siempre estuvo marcada por la desigualdad.

Quizás lo que marca a los acontecimientos antes relatados es en cierto punto revalorizar el lugar de grabado como disciplina artística autónoma y a la estampa como una desacralización del concepto de obra. Eso es un hecho contra hegemónico. Por otro lado, redobla la apuesta al desafiar el alcance de las producciones artísticas y llevarlas a la calle o vía pública. Estas dos actitudes, alternativas, contra hegemónicas,

pueden entenderse como en favor de los sectores populares, o por lo menos, contrarios a los intereses dominantes.

Y en ese sentido es que podemos destacar el trabajo llevado a cabo por ejemplo por el Grupo Gráfico-Buenos Aires⁴⁷ durante los 70'. El cual retomó el planteo didáctico de la demostración técnica del grabado en espacios públicos, pero no se limitó a los circuitos tradicionales del arte y la Ciudad de Buenos Aires, sino que supo llevar sus propuestas a diferentes puntos del conurbano bonaerense, tanto a plazas públicas como a fábricas. Entonces, el trabajo realizado por estos grupos sí pareciera marcar una diferencia, porque en su intención de volver al grabado algo "popular", se vuelve algo más tangible que otras acciones antes citadas.

Por otro lado, nos parece interesante transcribir las palabras de Carpani en función de la diferencia de una gráfica política "artística" y la gráfica política "militante", entendiendo que en las primeras *"por su forma y difusión-y/o por la técnica empleada- difícilmente trascienden el ambiente artístico y literario para proyectarse a públicos más amplios. Me refiero a las ediciones de carpetas de dibujos sobre temas políticos o las ilustraciones de textos o poemas alusivos a esa temática [...] la obra que califico como gráfica política militante, estuvo, en cambio, desde un principio destinada a un contacto social directo y masivo (afiches, panfletos, ilustraciones en periódicos y revistas, etc.). Dentro de esta calificación incluyo también las ediciones de láminas, de muy bajo costo, difundidas por y entre la militancia a lo largo de aquellos años (sesenta)"* (Dolinko, 2012, p 312) En su interpretación de "obra gráfica ampliada" con una función exclusivamente social, los afiches del grupo Espartaco, por ejemplo, no apuntaban al consumo artístico sino a la difusión ideológica.

Ahora bien, si pensamos en el grabado en los años posteriores y sobre todo en nuestra contemporaneidad, podríamos decir que este carácter "panfletario"- o militante- del grabado nunca ha dejado de estar presente. De hecho en los últimos años se han conformado decenas de grupos gráficos que utilizan técnicas tradicionales del grabado, como la xilografía, o algunas técnicas de arte impreso como la serigrafía o el esténcil para llevar sus mensajes a la calle. Por esto, consideramos también que la relación del grabado como herramienta de comunicación- y en muchas ocasiones de problemáticas que hacen a los sectores populares o ciertos grupos "minoritarios"- se encuentra en un momento de auge absoluto. El denominado *arte callejero* es una forma de expresión que en los últimos años no ha parado de crecer. Las paredes fueron siempre el lienzo en el cual muchos grupos o individuos de sectores populares plasmaron sus mensajes, imágenes y reclamos- no necesariamente relacionados con el ámbito artístico o con un fin de esas características- precisamente por no contar con otros espacios de expresión limitados a ciertos sectores más bien "acomodados" o que responden a los discursos dominantes. Claro ejemplo de ello es el esténcil, los grafitis, las pintadas, los murales, etc. Pero a su vez, estas expresiones parecen dialogar y

⁴⁷ Conformado en primera instancia por seis artistas, de los cuales varios también se dedicaban a la docencia artística: Horacio Beccaria, Cesar Fioravanti, Julio Muñeza, Marcos Paley, Juan Carlos Romero y Ricardo Tau, aunque a lo largo de su existencia se fueron sumando más artistas, conformando una dinámica abierta de trabajo colectivo.

convivir cada vez más con otras expresiones del arte callejero que quizás connotan cierta formación artística y que no necesariamente responden a cuestiones político-sociales o que demandan un espacio de expresión alternativo a falta de otros, sino que forman parte de una elección artística.

Pero entonces cabe preguntarnos si efectivamente el sólo hecho de “llevar el arte a la calle” lo convierte en arte popular. ¿El “arte militante” es siempre arte popular? ¿Estaremos confundiendo términos o términos como *lo popular* han sido modificados por las dinámicas sociales que marcan el mundo contemporáneo? ¿Cuánto sentido tiene limitarnos a concepciones academicistas si el mundo actual nos hace repensar constantemente cada una de las nociones que damos como verdaderas y únicas? Preguntas que parecieran estar presentes todo el tiempo y que necesitan ser, aunque no respondidas unívocamente, reflexionadas críticamente para lograr al menos esbozar de qué hablamos hoy cuando hablamos de lo popular. Pero también sobre qué expresiones artísticas se “autoreconocen” o tildan como populares, sólo por el hecho de no responder- en términos estrictos- a las demandas del arte hegemónico y sus instituciones legalistas.

Segunda Parte: La Materialidad/La Forma

En las primeras páginas de este trabajo ya hemos explicitado cómo el arte occidental a través de sus mitos ha creado binomios tan efectivos para así determinar categorías que no han hecho más que generar marginaciones y legitimar su dominación cultural y colonial. Claro ejemplo de ello son los binarismos *arte/artesanía*, *artes mayores/artes menores*, *artes libres/artes aplicadas* y *función/forma*. En *“la cultura occidental [...] sólo a través de la hegemonía de la forma se desencadena la genuina experiencia artística. En el arte popular, la forma estética-aun reconocible- no es autónoma ni se impone sobre las otras configuraciones culturales (con las que se entremezcla y confunde). A partir de este hecho [...] el vocablo arte afecta ciertos fenómenos culturales en los que la forma eclipsa la función y funda un dominio aparte, por oposición al terreno de las artesanías o artes menores, donde la utilidad convive con la belleza y algunas veces le hace sombra”* (Escobar, 2014). En este sentido Immanuel Kant sentó las bases para la estética occidental, en la cual se deja de lado las finalidades prácticas y extra artísticas del objeto para sólo apreciar de manera desinteresada la “belleza” y lograr el “goce estético”. La *forma* por sobre la *función* es la piedra fundante del discurso hegemónico del arte occidental.

“Las artes mayores poseen una belleza pura, autónoma y autosuficiente, fruiblen sí; mientras que las “aplicadas” o “menores” dependen de otros valores y condiciones y carecen de formas que pueden ser valoradas aisladamente”

Por un lado el objeto artístico sacralizado y sus “genios”, por el otro aquellas expresiones que no cumplen los requerimientos de inutilidad necesarios para ser considerados puramente bellos. Como bien lo describe Escobar (2014), esas otras expresiones son condenadas a la marginalidad, y relegados a espacios residuales y subalternos que conformarían lo que Eduardo Galeano llama “los bajos fondos de arte”.

Es a partir de esta premisa que se han gestado “superioridades” artísticas de las cuales el arte popular ha sido mártir, pero también en cierto punto el grabado como género artístico autónomo. Si bien hoy en día la última está totalmente atravesada por el academicismo hegemónico, claro está, como bien hemos expuesto en varias oportunidades, el grabado siempre tuvo que demostrar que “servía” para algo más que para reproducir imágenes y texto. Así como a la artesanía se la niega como *arte* por ser funcional, lo mismo ha hecho la institución Arte con el Grabado hasta hace no mucho. Podríamos decir que ambos tienen algunos puntos en común: En primer lugar la producción seriada o múltiple. Enalteciendo a la obra única y menospreciando a aquellas producciones que son permeables de ser reproducidas cierta cantidad de veces- y dónde pareciera que la habilidad técnica desprovee la posibilidad creativa; por otra parte la tan cuestionada *función* que se hace de esa producción; y por último el oficio, en el cual parecieran asemejarse por una metodología de trabajo, quizás, un tanto arraigada una especie de tradición que reproduce los conocimientos específicos del quehacer técnico.

Ahora bien ¿Cuál podría ser la función del grabado? Claramente desde un primer momento hemos sentado nuestra postura frente a esta cuestión. Lo artístico

puede ser una función en sí- el goce estético, la contemplación libre, etc., etc.- pero desde nuestro lugar el arte es comunicación y el grabado en particular, nos permite la reproductibilidad de un mensaje- panfletario, ideológico, político, “militante”, social...pero no por ello no artístico. Y es precisamente ahí, dónde reside la elección del grabado para la comunicación. No sólo para revalorizar el contenido o la temática expuesta, sino también para revalorizar la importancia del oficio artesanal del Grabado.

“[...] si el arte fuera realmente una finalidad sin fin, o si el artista no se propusiera otro fin fuera de la obra misma, tendríamos que negar al arte todo significado. Y, de hecho, ocurre todo lo contrario: el arte, que ha servido a todas las épocas como medio de expresión y de propaganda, es uno de los vehículos de la ideología de su tiempo” (Francastel, 1970: 76)

2.1 La materialidad como signo en la búsqueda de sentido

En toda la primera parte de este trabajo nos dedicamos más bien a las cuestiones conceptuales que hacen al cuerpo de obra presentado, no hemos ahondado en detalles de la cuestión formal de las producciones- técnicas, formas, soportes, representaciones, materialidad- precisamente porque consideramos necesario hacerlo de manera apartada y ya que dichas elecciones se orientan a intensificar el sentido conceptual presentado.

Si bien al presentar el proyecto *El Genocidio Silencioso* (2017), si nos hemos explayado en cuanto al porqué de la elección de las técnicas empleadas y en cómo se vieron materializadas finalmente todos estos pensamientos; en *Pueblos Originarios* (2013) y *Relatos para la Interculturalidad* (2018) no hemos expuestos dichos porqués.

La elección de la xilografía para plasmar las temáticas elegidas no fue para nada azarosa, sino que respondió a la necesidad de contemplar también en la materialidad las nociones manifestadas en el contenido.

Sin lugar a dudas el medio xilográfico posee ciertas características formales que la distinguen del resto de las expresiones artísticas. Por un lado, dada su capacidad de sintetizar en planos, líneas y texturas todo un discurso, la vuelve altamente gráfica. Las formas duras y el alto contraste generado entre los planos de valor, nos remite también a cierto dramatismo expresivo que caracteriza a la técnica.

Más allá de la afinidad o gusto personal por la xilografía, es en estos fundamentos que se basó la elección. Al representar en ambas series retratos de integrantes de pueblos indígenas, que a su vez dialogan y se nutren con textos, la imagen posee una mayor síntesis gráfica que permitiría no sólo lograr el objetivo artístico en sí, sino también acentuar las posibilidades de comunicación de la temática. Tanto imagen como texto, funcionan como signos plásticos que conforman un sentido gráfico.

En *Pueblos Originarios* se utilizó una variante técnica de la xilografía, el camafeo, para lograr cierta representación de carácter contrastante que permitiera lograr cierto volumen en las figuras representadas; a la vez que la presencia

característica de la textura generada por el desbaste de la madera está muy presente, ésta sirve como un elemento integrador entre figura y fondo, pero también que conecta los retratos con el texto. A su vez, las tonalidades tierras elegidas simbolizan precisamente esta unión “persona-tierra” que el contenido de las producciones pretende encarnar.

En *Relatos para la interculturalidad*, serie realizada varios años después, sin embargo hay un retorno a una tradición o convencionalismo típico en la imagen xilográfica: el blanco y negro.

Esta decisión surge por la necesidad de lograr imágenes de mayor contraste e impacto. Al ser producciones pensadas para intervenir la vía pública, en la cual inevitablemente convivirían con una amplia gama de información visual, se pretendió lograr imágenes que generen un impacto visual a primera vista, es por esto- y a diferencia de la serie anterior donde el texto aparece como en un segundo lugar de lectura- que en éstas se optó porque el texto junto con los retratos, compartan la misma jerarquía visual. Pero dado que el texto de mayor tamaño se encuentra en idiomas probablemente no comprensibles para la mayor parte de los transeúntes, es que la traducción de los mismos aparece en tamaño notablemente más pequeño en comparación. De esta manera se invita, o insta, a quién observa las estampas a acercarse y lograr ampliar la información temática presentada.

Ahora bien, en cierto punto –y como inclusive ciertos docentes que orientaban el proyecto supieron sugerir- estas imágenes podrían haberse realizado con otras técnicas que- a los efectos de producir una cantidad de copias mayor para una intervención callejera significativa- podrían ser más útiles para “producir más y en menos tiempo”, como la serigrafía. Sin embargo, y ahí es donde quizás reside lo verdaderamente importante de este tipo de elecciones, se optó por la xilografía no sólo por el tipo de imagen que sus características nos permitiría, sino porque en el quehacer artesanal de la matriz, su posterior entintado e impresión radica la propia esencia del artista autogestivo. Claramente se podría haber optado por utilizar algunas de los sistemas de impresión industriales para lograr mayor cantidad de copias- como se hizo en el caso de los afiches para *El Genocidio Silencioso*-, pero el hecho de pensar un proyecto y materializarlos con las propias manos, en nuestra opinión, nunca tendrá comparación con lo que pueda llegar a lograr una máquina.

Sin temor a ser tildadas de *románticas*, este tipo de acciones conforman también las decisiones artísticas consientes de todo el proceso creativo. Como bien supo escribir Edgardo Antonio Vigo en *Carácter popular de la imagen xilográfica*⁴⁸ la madera constituye “el elemento primario ofrecido por la naturaleza a la mano del hombre [y que aún hoy] se encuentra a la mano de cualquier “desprejuiciado” que aventure, un trozo de madera y un cuchillo para hacer fluj, en la cocina de cada casa de familia, una imagen/estampa que resguarde y canalice sus posibilidades creativas. Propuesta ésta que corre el peligro de ser señalada como una regresión “romántica” al pasado”.

⁴⁸ Material realizado en conjunto con Graciela Gutiérrez Marx, co-directora del Museo de la Xilografía de La Plata. El museo fue fundado en 1967 por Vigo y caracterizado por ser ambulante, carente de edificio y generado a partir de donaciones recibidas de artistas. Su objetivo era la divulgación y circulación no tradicional de la xilografía. <http://www.vorticeargentina.com.ar/noticias/1997/vigo/index.htm>

En el mismo sentido, y para justificar el carácter popular de la xilografía, añade: *“el grabado en madera no nació en cuna de oro (estética) sino más bien como práctica creativa que diera respuesta a las necesidades comunicativas del pueblo. Aliado así a las posibilidades de creación popular, no es caprichoso deducir que su técnica se fundara en el principio mismo de la ruptura del ejemplar único, en su deseo de abastecer de imágenes a la mayor cantidad de personas. [...] Es fundamental destacar que las xilografías de hojas sueltas estuvieron siempre destinadas al pueblo liso y llano, de allí el carácter popular de las barajas y estampas [...]”*

Por otra parte, todos los tirajes de *Relatos...*- alrededor de 100 copias de cada matriz- fueron impresos en un soporte de “baja calidad”, el llamado papel sulfito o papel diario. Generalmente utilizado en el grabado como un papel auxiliar y descartable, en nuestro caso decidimos utilizarlo como soporte final y único. No sólo por su bajo costo y por el hecho de ser un papel fino que permite adherirse bien con engrudo a diferentes superficies; sino que decidimos resignificar este tipo de soporte, también para alejarnos de cierta “cultura del papel” que caracteriza mucho al grabado. *“La impresión es sobre papel de diario pesado, de rápido amarillear, lo que conforma un “todo” atrapado por su frescura y por el testimonio de esa vena desacralizante pueblerina que llega algunas veces hasta ser anónima”* (Edgardo A. Vigo) Un papel de alta calidad, de elaboración exquisita y alto valor económico pareciera ser que aumenta la calidad de la obra impresa. Y en nuestro caso, desde un lugar de crítica para con esas convenciones tradicionalistas, elitistas, y altamente determinadas por el discurso académico, consideramos que el soporte elegido también habla acerca de las concepciones que se tienen sobre el arte y las intencionalidades depositadas en su quehacer.

Por lo cual, consideramos que tanto la utilización de una técnica específica como la xilografía, todo el proceso técnico que hace al matrizado, como su posterior impresión en un soporte específico, son signos materiales, físicos, que procuran intensificar el sentido buscado. *“La xilografía parece entonces definirse a sí misma, como la resultante de lo popular en un juego de lo visual y lo tocable⁴⁹ al que no puede mezclárselo con las interpretaciones estereotipadas de las artes sagradas, eternas y mayores. Multiplicidad, desacralización, humanidad y modestia, subrayada por temas que en su mayoría abrazan costumbres, denuncian o anuncian ritos, preconizan elementos iconográficos, grafican literaturas poéticas, expresan sentimientos o informan hechos. Todo ello trasladado a la imagen mediante la ayuda de una técnica simple y de un instrumental tan elemental como el mismo apresto doméstico del hombre de la época (cuchillos para cortar, pigmentos para esparcir, papel y cucharas de metal y/o maderas para frotar)”* (Vigo, s.f).

⁴⁹ Lo *tocable* es un concepto que desarrollaremos luego y que fue elaborado por Vigo para referirse a cierta finalidad *contracultural* en el arte.

El no color como signo plástico⁵⁰. El blanco y negro.

Como bien ya mencionamos, los recursos gráficos empleados en el grabado en madera suelen ser atribuidos a una intencionalidad de síntesis comunicativa. Pero, sin lugar a dudas el contraste generado entre las formas empleadas-líneas, planos y texturas- se ven intensificados por el no uso del color- el blanco y negro- o quizás las paletas monocromáticas. Es así que lo acromático funciona como un signo plástico para nada poco relevante.

La utilización de solamente una tinta, la negra, acentúa los recursos gráficos empleados. El soporte papel, es quién determina el otro color-valor presente en la estampa. Como bien indica Silvia Dolinko (2009) al analizar la obra del grabador argentino Víctor Rebuffo- arduo defensor del grabado en blanco y negro- de esta forma, se genera un alto contraste visual que pretende resolver de manera sintética y retóricamente directa, la composición para así lograr un mayor impacto.

La no utilización del color en el grabado podríamos decir que también recae en una suerte de tradición del grabado, sobre todo en el de orientación social. Inspirados en la estética de los grabadores europeos- Kollwitz y Masereel por ejemplo- tanto los Artistas del Pueblo, como los otros grabadores posteriores que trabajaron la temática social y sobre todo a partir de la xilografía, tomaron esta posta para posicionarse frente a quienes durante la segunda mitad del Siglo XX, postulaban una renovación de la gráfica, con la utilización de color y nuevas técnicas, conformando lo que se denominaría como El Nuevo Grabado Argentino, pero además postulándose como contracara popular de otras disciplinas artísticas como la pintura *“El blanco y negro constituyó la norma, y el uso del color la excepción “pictoricista” a una regla implícita que circunscribía al grabado a este restringido binomio. Imágenes realizadas a partir de contraste de planos o líneas sobre fondos neutros, los grabados eran obras artísticas “de calidad” pero de coste reducido por lo económico el material básico (tinta y papel), y que posibilitaban efectuar ediciones amplias, impresas velozmente y de fácil transporte por el soporte papel”*. De esta manera, y para las miradas más ortodoxas como las de Rebuffo, la significación del color se relacionaba a un elemento pictórico, de carácter decorativo y extraño al mundo de la gráfica. (Dolinko, 2014, p.31).

En nuestro caso en particular, no es que sentenciamos la monocromaticidad del grabado como una regla, en lo absoluto. Sólo que- a no ser por la *serie Pueblos Originarios*- el no uso de color aparece como una constante en el corpus de producciones presentadas, por lo cual nos pareció pertinente hacer referencia a esta cuestión bastante debatida en el ámbito del grabado.

⁵⁰ Según las teorías expuesta por Elena Oliveras en *La metáfora en el arte, Retórica y filosofía de la imagen* (2007).

Finalmente, y para concluir este análisis formal de las obras antes presentada, es que nos explayaremos brevemente sobre el porqué de la utilización del género retrato y cómo operan algunos *signos icónicos*⁵¹ en la búsqueda de sentido.

Sí entendemos a los *signos plásticos* como todos aquellos recursos que se emplean para poder desarrollar los planos expresivos, es decir todo aquello que conforma al *significante*⁵² (materialidad, técnica, color, formas, etc), nos restaría por hacer hincapié en la espacialidad representada.

En todas las series se recurre al retrato como género para la representación de las temáticas enunciadas. Si bien entendemos que como género artístico el retrato ha atravesado diferentes concepciones a lo largo de la historia del arte, también consideramos que en el arte occidental se ha recurrido a él como una forma de representación del poder dominante. A través de la glorificación de ciertos personajes de la historia, se ha gestado un imaginario de quiénes eran dignos de ser “perpetuados” en una obra y quiénes no. Históricamente no abundan los retratos de los sectores subalternos, marginados, “el pueblo”. Hasta bien entrado el Siglo XX en Argentina, estos sectores sólo supieron ser retratados de manera colectiva en la llamada *Pintura histórica* de tintes románticos que más bien abogaban por sembrar mitos en torno al comportamiento de los “salvajes” más que representarlos por sus virtudes. Luego en las obras de carácter costumbrista, y en vías de representar lo “verdaderamente autóctono” para conformar así “la identidad nacional argentina”, se recurrió a escenas cotidianas que también servían a dicho fin. Sin embargo, a partir de ciertas flexibilidades representativas generadas por los movimientos artísticos que supieron pararse en la vereda “opuesta” al arte académico y sus jerarquizaciones, y en Argentina en particular a partir de ciertos movimientos ya mencionados en este trabajo, fue que los sectores populares- mayoritariamente de sectores obreros, no así tanto los sectores indígenas u otros grupos- comenzaron a ser representados por su valor y injerencia propia en la vida social, de manera tal que se vieran revalorizados en su hacer y pertenencia cultural.

Ahora bien, en el caso particular de los retratos de personas indígenas realizados para las series desplegadas, se recurrió a éste género por un lado para “contrarrestar” en cierta medida lo antes expuesto, como una forma de revalorizar a los sectores marginados de éste género y a las identidades particulares de cada pueblo, pero siendo conscientes y críticos que esta elección no deja de connotar una formación académica y eurocentrista, claro está. Tanto las formas de representación, como el estilo empleado técnicamente, no escapan de ser una de los matices más notorios del colonialismo en la formación artística. Sin embargo, y abogando por la responsabilidad crítica de cada uno para con su propio hacer y decisiones, hoy- a la distancia- entendemos la necesidad de replantearse también las formas de representación y los cánones visuales de composición del arte occidental, como forma

⁵¹ Según las teorías expuesta por Elena Oliveras en *La metáfora en el arte, Retórica y filosofía de la imagen* (2007).

⁵² Según la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure (1965).

de ir en búsqueda de una descolonización artística que también conciba a estos significantes como pieza fundamental del contenido o la temática planteada en las producciones.

A pesar de ello, queremos desplegar las intenciones originales en la elección del retrato. Consideramos que en ese intento de representar figurativamente una persona perteneciente a un pueblo indígena específico, estamos intentado revalorizar y evidenciar su pertenencia identitaria. Es decir que en ese retrato- lejos de enaltecer las individualidades de una sólo persona, pero sin ánimos ni pretensiones homogeneizantes- se intentó simbolizar la identidad cultural, que acompañada con el resto de los retratos que hacen a las series, se entenderían como una referencia a la diversidad cultural presente en nuestros territorios. Es decir, que cada retrato podría funcionar retóricamente como una *sinécdoque*, donde un solo retrato pretende representar la identidad cultural de ese pueblo, “la parte por el todo”, el singular por el plural; pero a la vez, las obras concebidas en conjunto, podrían funcionar como *metáfora* de la pluriculturalidad. Recursos retóricos que se ven reforzados por el acompañamiento del texto, signos lingüísticos presentes en el mismo campo gráfico, que operan de la misma forma y con la misma intencionalidad.

Por otra parte, y no en todos los retratos, podemos encontrar algunos *signos icónicos* que mantienen una relación más directa o de mayor semejanza con los referentes representados y su propia identidad. En *Pueblos Originarios*, tanto el hombre como la mujer mapuche visten sus atuendos típicos tradicionales: *keltawe*, cintillo que usan las mujeres en la cabeza; *trailongko*, cinto que usan los varones en la cabeza, el *maküñ*- poncho o manta en el hombre- y el instrumento musical de viento denominado *ñolkin* o *trutuca*. A su vez, las personas del pueblo Qechua y Kolla, también poseen ciertos indicadores típicos de su cultura, como ser el poncho y el *chullo*, sombrero de lana utilizado generalmente por los hombres en varias culturas andinas, y el instrumento musical denominado *siku*.

Por otra parte, en *Relatos para la interculturalidad*, la mujer aymara posee la vestimenta tradicional de las denominadas *cholas*, o *mujeres de pollera*, con su sombrero bombín y su aguayo o manta que, además, utilizan como instrumento de carga⁵³; y en la joven mapuche observamos, también, el *Keltawe* con una flor, además de las trenzas, uno de los signos más notorios de las mujeres mapuche, pero que también usan las indígenas andinas, por lo cual se ha transformado, en cierto modo, en un ícono de las identidades originarias femeninas.

Finalmente queremos referirnos a dos cuestiones: En primer lugar a que en el caso de las personas pertenecientes al Pueblo Qom y Wichí, no se los representó con una vestimenta típica o algún rasgo icónico de su identidad cultural, no porque no los posean, claramente, sino porque son pueblos que, por las particular marginación social

⁵³ En el mundo andino y los diferentes pueblos que los componen, las particularidades de las vestimentas dependen no sólo del pueblo, sino de la región geográfica en la que se ubican. Por lo cual se pueden encontrar muchísimas variaciones en las formas en la que visten tanto las mujeres como los hombres. Así por ejemplo la vestimenta típica de las *cholas* dependerá de la región, donde por ejemplo es notoria la diferencia por el tipo de sombrero utilizado.

En este sentido, recomendamos el trabajo del artista boliviano Eusebio Choque, quién precisamente se dedica a representar las particularidades iconográficas de los diferentes atuendos de los diferentes pueblos y regiones de Bolivia.

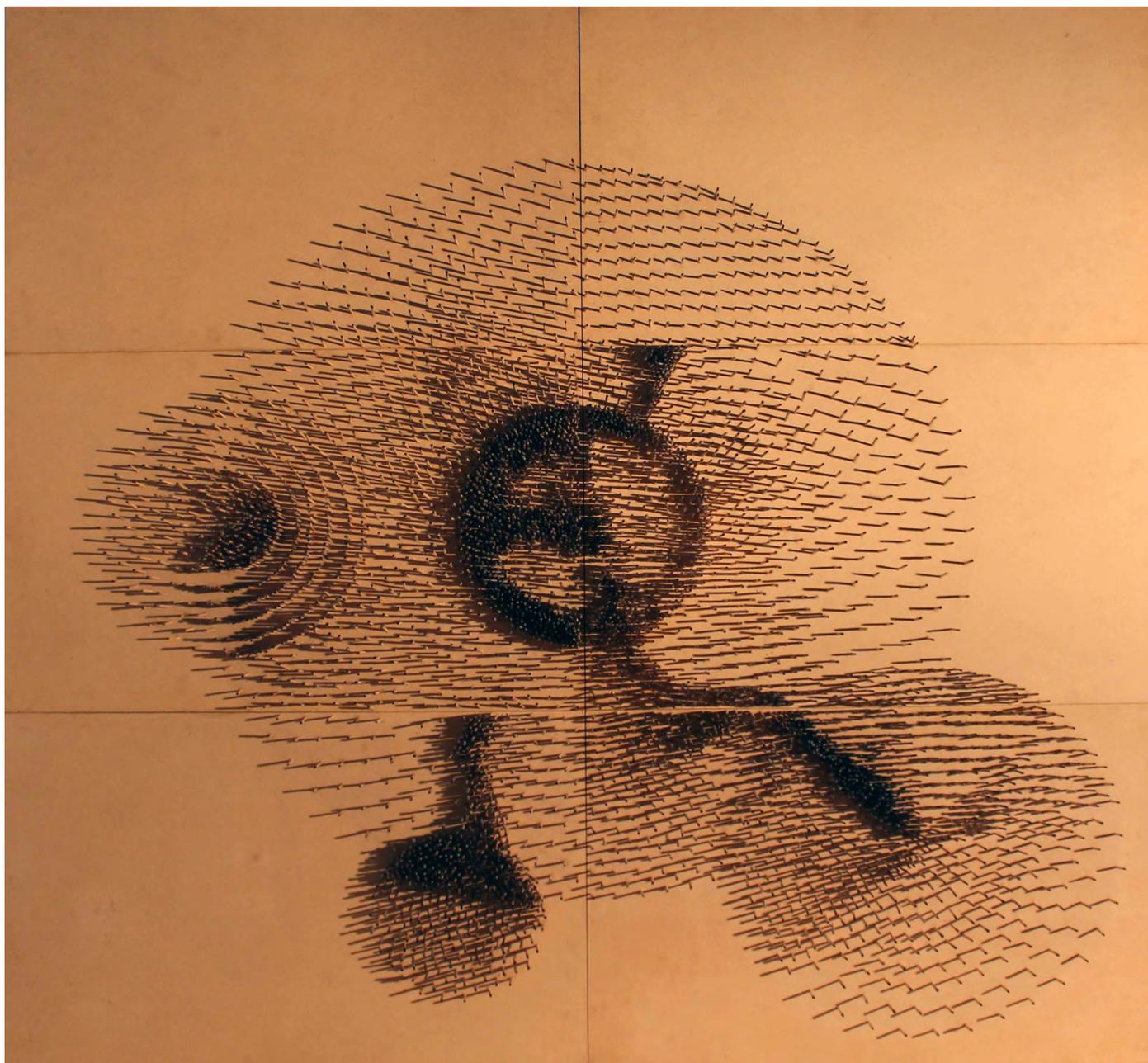
y económica a las que se los ha condenado⁵⁴ (además de los procesos de aculturación por el sector criollo y la religión cristiana), entre las muchas producciones simbólicas más ancestrales que aún hoy mantiene y revalorizan, la de las vestimenta se ha ido perdiendo. Como dice Escobar, quizás *“han perdido la vitalidad simbólica, la fuerza para interpretar las nuevas condiciones”* (Escobar,2014, p.162). Sin embargo, *“suponer que las matrices de sentido de las culturas están definidas en forma absoluta por condiciones sociales `originarias´ implica moverse aún dentro del mito de que los mitos no tienen historia”* (Id). por lo cual en muchas ocasiones podemos ver a los “caciques”- en qomlactac *Qarashe*- comunales portando vinchas con íconos típicos- similares a los *trailongko* mapuche- y son enormes la cantidad de objetos- cestería, alfarería, accesorios varios, textiles- que producen las mujeres qom y wichí a partir de la utilización de las fibras de chaguar, como las conocidas *yicas*⁵⁵ donde se dejan entrever la cantidad de iconografías ancestrales que aún hoy persisten como símbolos de identidad; Y, en segunda lugar, y en el mismo sentido, consideramos que estos rasgos- vestimentas, artesanías, etc- se han constituido como una reivindicación y resistencia cultural, frente al avance de un colonialismo que ha dejado marcas muy visibles en las construcciones subjetivas y comunales, de la propia identidad indígena.

⁵⁴ Con esto no queremos decir que otros pueblos/naciones no hayan sufrido también las mismas marginaciones, pero como podemos observar en la información recolectada en *El Genocidio Silencioso*, éstos pueblos en particular son los que históricamente han sido más relegados a vivir en condiciones inhumanas.

⁵⁵ Bolsos del tipo morral que supieron servir para la recolección de recursos en el monte y que hoy ven ampliados su utilidad.

2.2 El reciclaje y la reutilización como búsqueda artista.

2.3 Producción vinculada: *Formar un círculo* (2016)



Formar un círculo. Díptico
Fósforos usados sobre mdf.
Medidas: 135 x 140 x 5 cm
Año: 2016

Formar un círculo (díptico) (o *Form a Circle*, como supo llamarse originalmente) forma parte de un proyecto homónimo. El mismo fue producido durante fines del año 2015 y principio del 2016. Además de ésta pieza que así se presenta, el proyecto posee otras instancias estéticas, las cuales están conformadas por estampas realizadas en la técnica de gofrado, las cuales son el resultado de matrices realizadas, también, con las mismas materialidades.

Conceptualmente el proyecto tiene como eje principal lo que se conoce popularmente como “cerrar un círculo”. A partir de allí se propone ahondar en cuestiones que suelen detenernos en el cierre de etapas: la muerte, el duelo, los vínculos sociales, las relaciones amorosas, etc.

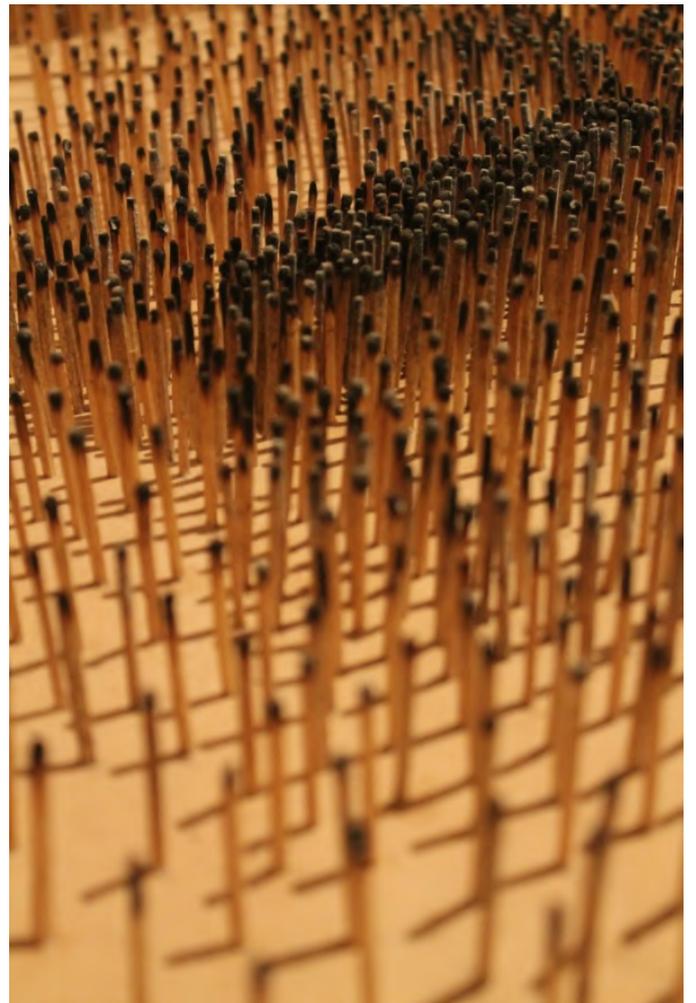
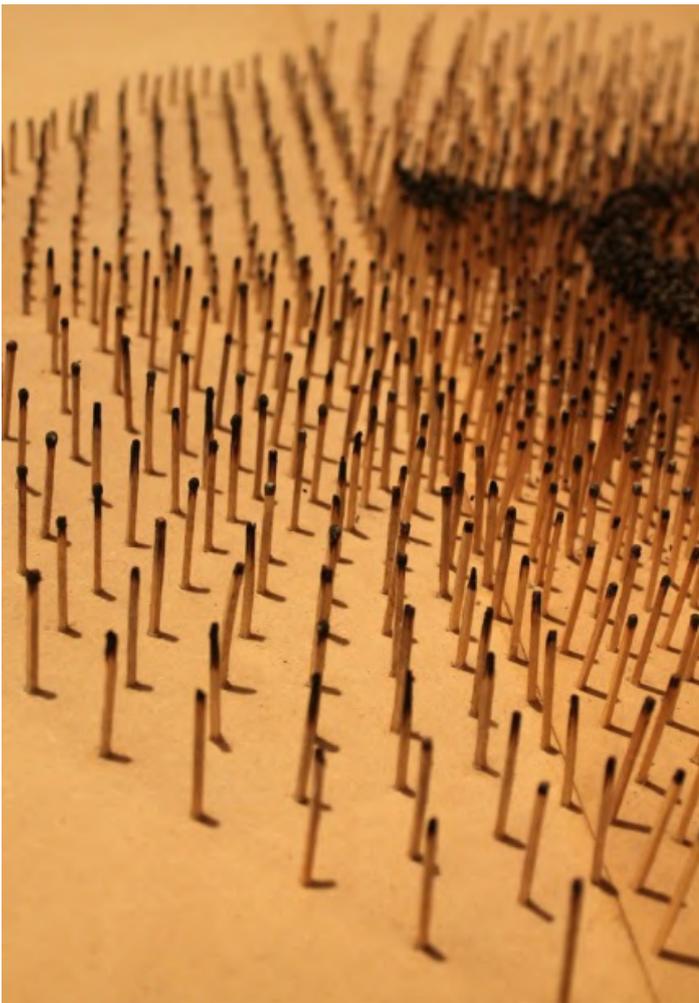
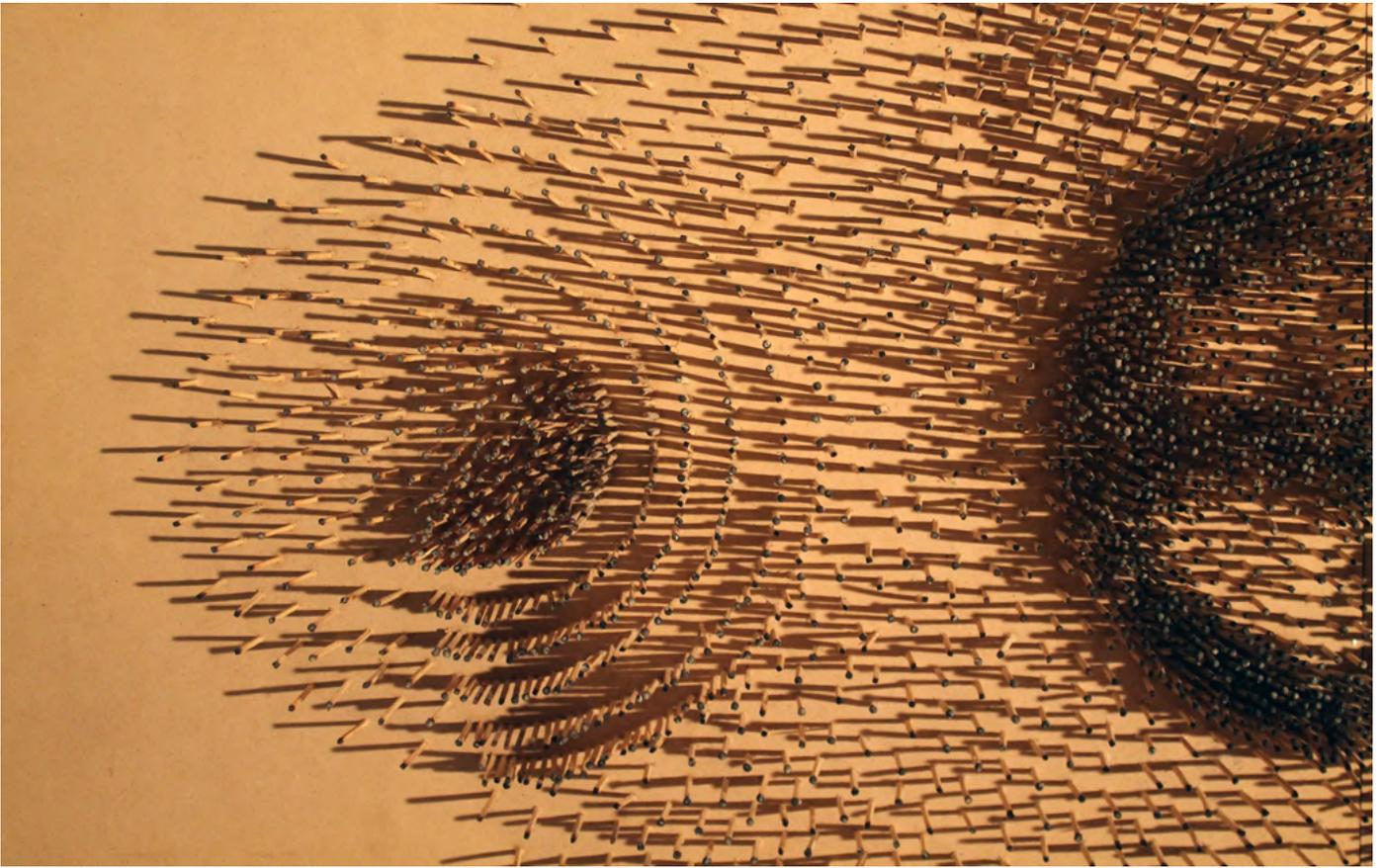
El título de la producción surgió a partir de una canción de Radiohead titulada *Street Spirit* que dice: “*Be a world child, form a circle before we all go under*” (Se un chico de mundo, forma un círculo antes de que todos nos hundamos). Formar círculos, cerrar etapas, avanzar. Cerrar círculos más pequeños, de diferentes índoles, para así avanzar y cerrar otros más grandes.

A diferencia de las otras producciones en este trabajo presentadas, en *Formar un Círculo* no hay una narración o figuración directa. No hay personajes, no hay datos, no hay relatos... sino que se pretendió evocar a la temática tratada a partir de la materia como significante de ello. Compositivamente es abstracta, no intenta representar algo conocido, sino simplemente resignificar los restos.

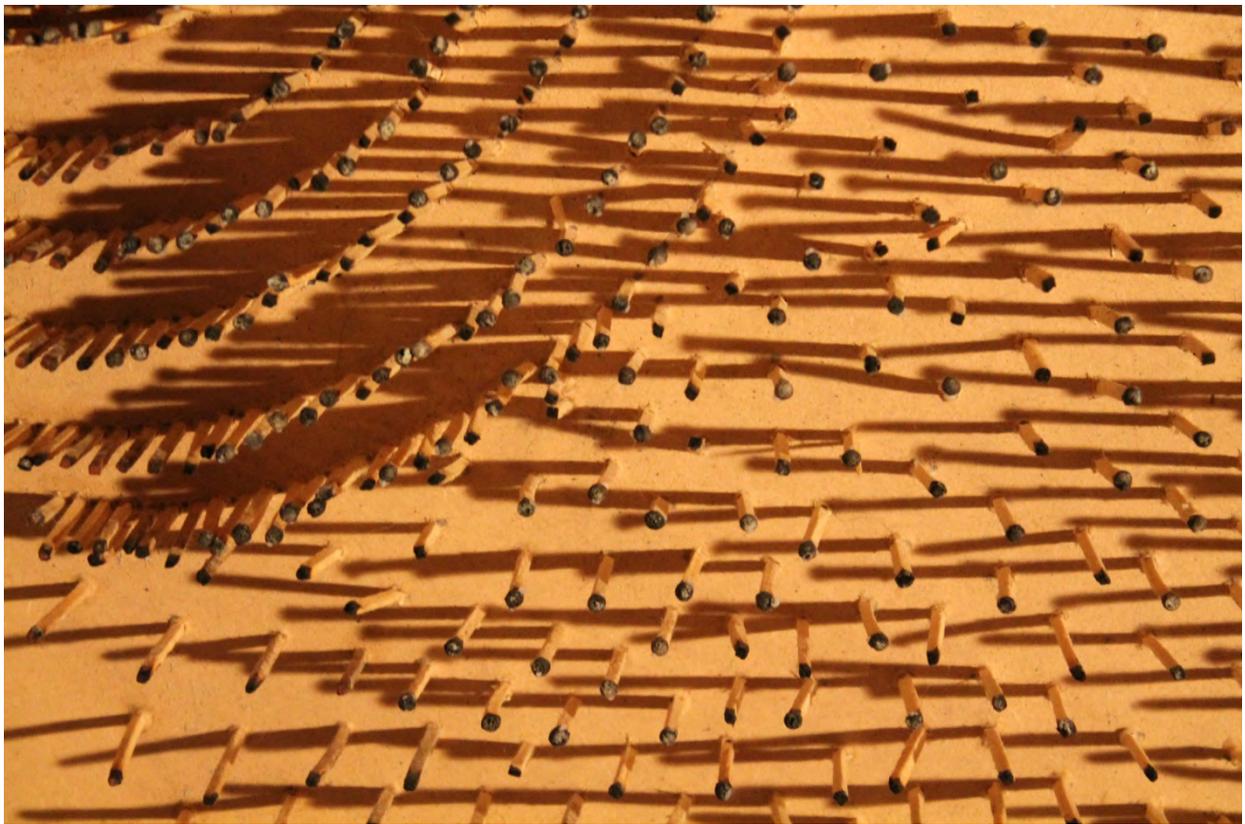
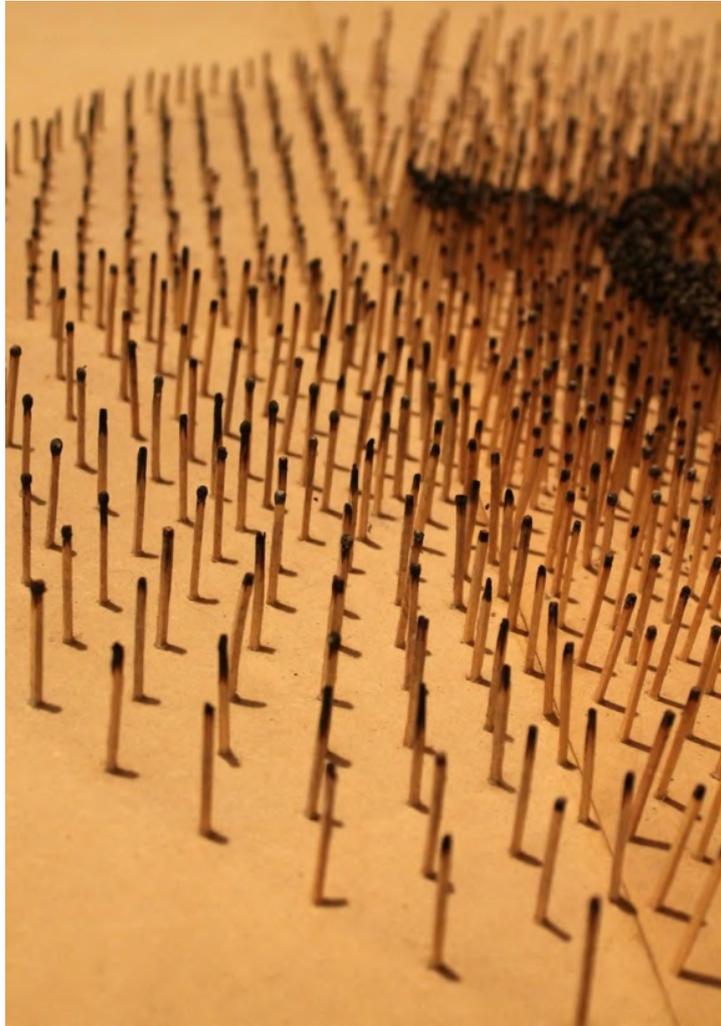
Sin lugar a dudas hay un tema que atraviesa todas las producciones vinculadas: la muerte. La muerte de la naturaleza, la muerte de las personas, la muerte de la materia. Esos restos que parecieran no ser más que algo del pasado, es a donde se recurre para resignificar el presente.

En cuanto a la materialidad, se optó por utilizar fósforos ya usados. Fósforos quemados que fueron juntándose por largos meses. Ninguno se prendió fuego para formar parte de la pieza, sino que la importancia residía en que quién decidiera “donar” esos fósforos, los considerara como algo a descartar. Tomar aquello que no pareciera tener valor alguno más que el de basura, y transformarlo en un hecho artístico era la intención. Cada uno de esos cientos de fósforos pretenden resignificar la muerte de la materia a partir de la creación artística. Aquello que se deshecha, que para muchos ya no sirve de nada, que murió; para otros puede conformar instancias de un nuevo comienzo.

Cada uno de esos fósforos quemados fue encolado y colocado manualmente sobre el soporte elegido (MDF) previamente agujereado con los patrones circulares. Al ser un díptico, está compuesto por dos piezas verticales y cada una de ellas se encuentra fragmentada en 3 bloques. De esta manera se intentó intensificar la idea de una construcción a partir de partes y elementos para lograr, finalmente, una integración de las mismas o una totalidad percibida como fragmentada.



Formar un círculo (2016)- Detalles.



Formar un círculo (2016)- Detalles.

2.4 Producción vinculada: *Recurso circular* (2018)



“La llamada Revolución Industrial ocurrida a fines del Siglo XVIII dio lugar a la conformación de las sociedades industrializadas y su posterior desarrollo tecnológico. La ya asentada burguesía había acumulado el suficiente capital, a través de su expansión colonial y mercantil, como para conformarse en la principal protagonista del incipiente capitalismo industrial. Dado los avances técnicos y la necesidad de satisfacer los intereses de los nacientes Estados modernos y liberales, el foco se centró en el aprovechamiento de nuevos materiales y técnicas, destacándose el metal y junto con ello el desarrollo de la industria minera.

Se comenzaba así con la extracción desmedida de recursos naturales (no renovables) en pos de “los avances” que iba requiriendo el desarrollo del capitalismo, situación que - durante el siglo pasado- se vería aún más profundizada con el advenimiento de las sociedades de consumo.

Hoy, la actividad minera es una de las más lucrativas a nivel mundial pero a su vez una de las más destructoras del ambiente. Las sociedades tecnológicas actuales generan cada vez más demanda de materia prima para la fabricación de productos de consumo masivo, pero no parecen estar muy pre-ocupadas por las consecuencias que dicha actividad conlleva, ni de buscar soluciones reales para una mejor preservación del ambiente y el ecosistema. Se cree que en 2017 se produjo a nivel mundial más de 46 millones de toneladas de chatarra electrónica”.

Texto de obra - 2018/2019.

Recurso Circular es un proyecto encarado en 2018 para el ante último nivel de la materia Lenguaje Visual. El mismo se materializó en formato de instalación al muro, pero la cantidad de piezas que la componen son variables, al igual que su medida, en función del espacio exhibitorio. La pieza está compuesta por grabados al aguafuerte, impresiones en relieve y hueco, gofrado, matrices y chatarra electrónica. Además, cuenta con su propia iluminación, la cual está dada por luces inalámbricas comúnmente llamadas “Linternas de minero”.

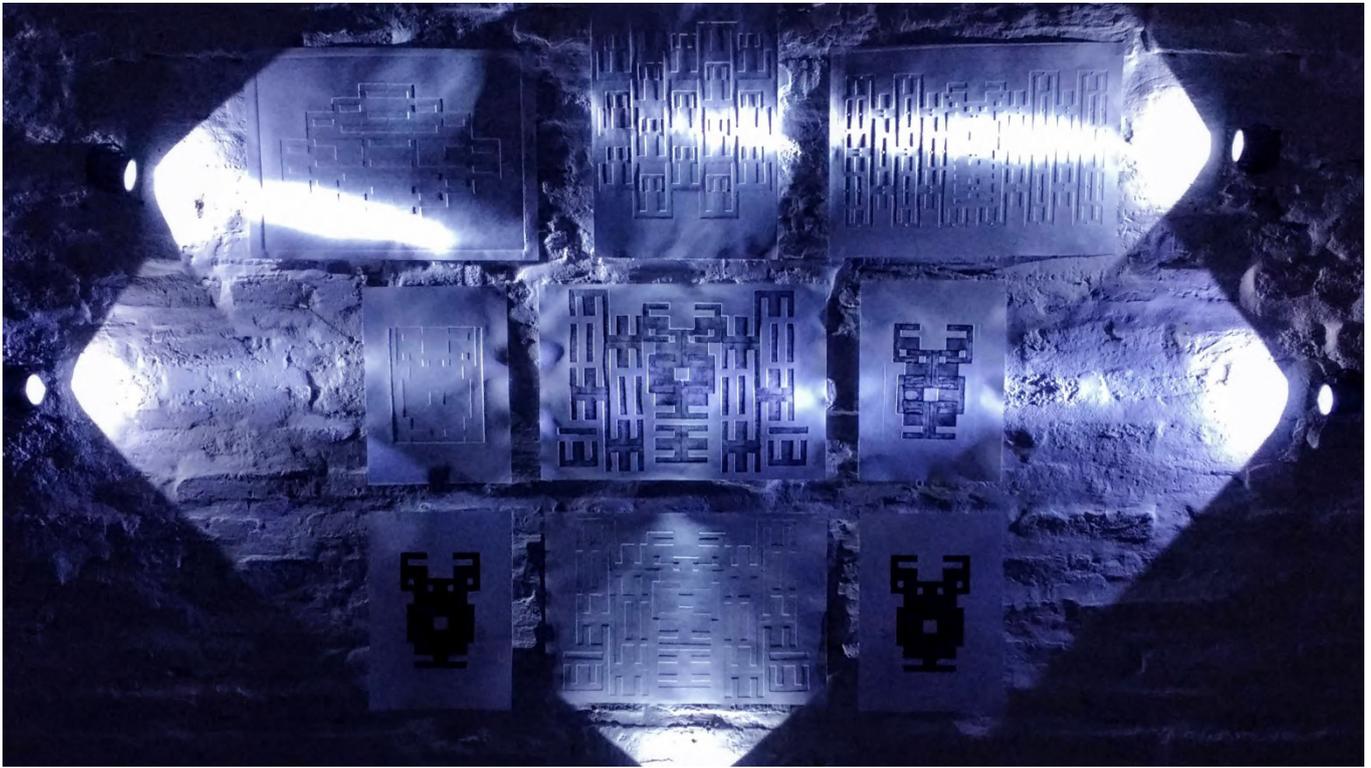
Todas las matrices utilizadas en el proceso de impresión fueron realizadas a partir de metales de deshecho, y es a partir de la experimentación sobre la materia misma que surge la necesidad de ahondar en las diferentes cualidades que brinda el material descartado dentro del mundo del grabado y la gráfica.

De manera similar que con *Formar un círculo* (2016), se partió de la búsqueda de materiales de desecho para luego resignificarlos en un hecho artístico. En este caso, se trató de unas chapitas en forma de la letra “E” que originalmente supieron formar parte de transformadores que alimentan de electricidad diferentes aparatos tecnológicos. Comúnmente suelen ser vistos tirados en la calle, al costado de los contenedores de basura, al costado de las vías de tren, en las plazas, etc. Seguramente muchos los han visto alguna vez- su formato de letra suele llamar bastante la atención- pero quizás no sepan de dónde vienen ni del porqué se los suele ver tirados y en gran cantidad. La razón es que estos metales forman parte del descarte que se genera cuando personas- probablemente en situaciones económicas complejas- encuentran transformadores y se disponen a extraer los alambres de cobre u otros metales vendibles por peso y que recubren el interior de éstos dispositivos. Ante los sucesivos golpes que recibe el transformador para ser desarmado y poder extraer lo redituable económicamente, las “E”, que están pegadas entre sí de a decenas, van quedando esparcidas por el suelo.

Como quizás le puede llegar a pasar a muchos y muchas artistas plásticos, en muchísimas situaciones nos encontramos con materialidades que por algún motivo nos llaman la atención. Acto seguido tendemos a acumular dichos objetos con la esperanza de algún día “hacer algo”. De forma similar como pasó con los fósforos, la atracción hacia estos metales desechados data de bastante tiempo antes que la concreción del proyecto, pero una vez encarado el mismo la campaña de recolección se intensificó.

Fue así que el tema tratado en esta producción surgió de la misma materialidad. Quizá de manera inversa a lo que suele suceder en los procesos de creación artística, donde primero quizás se piensa en la imagen o el tema y luego en el soporte; en este caso fue a la inversa. Fue la propia materialidad y su condición de deshecho lo que motivó la parte conceptual.

El resto, el desecho, eso que aparentemente está muerto y no sirve para nada más, vuelve a aparecer como signo, en este caso para hablar sobre la cantidad de chatarra que generamos en nuestra cotidianeidad sin siquiera ponernos a pensar en todo lo que costó- y las consecuencias que tuvo- conseguir la materia prima para ese producto de consumo pasajero.



Recurso Circular. Instalación al muro.

Estampas al aguafuerte, gofrados, impresiones en relieve y hueco. Matrices, chatarra electrónica. Linternas de minero. Medidas variables.

Año: 2018

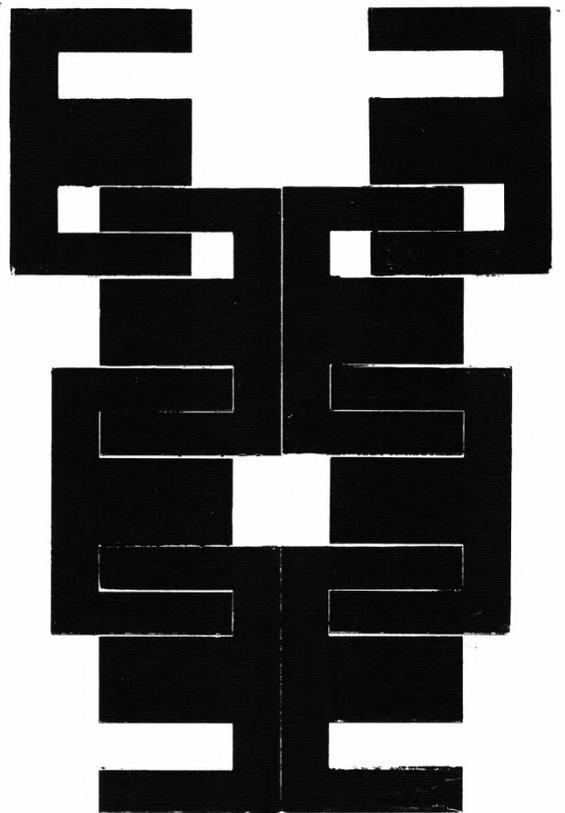
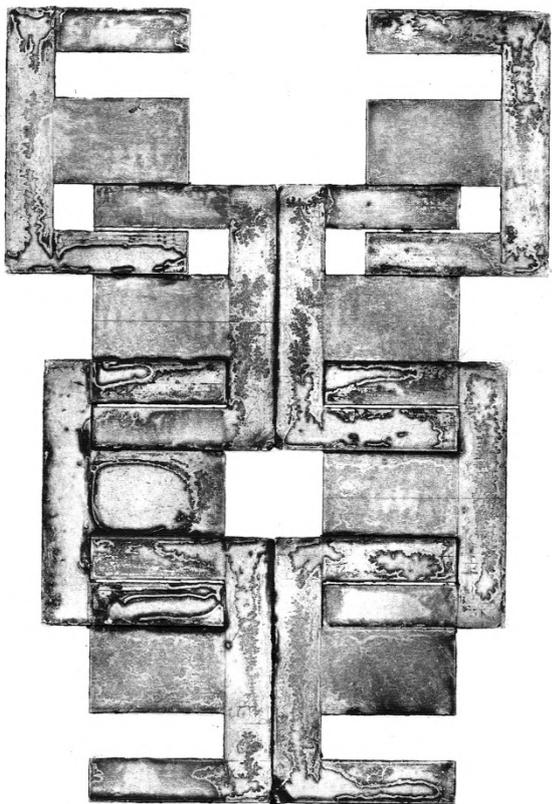
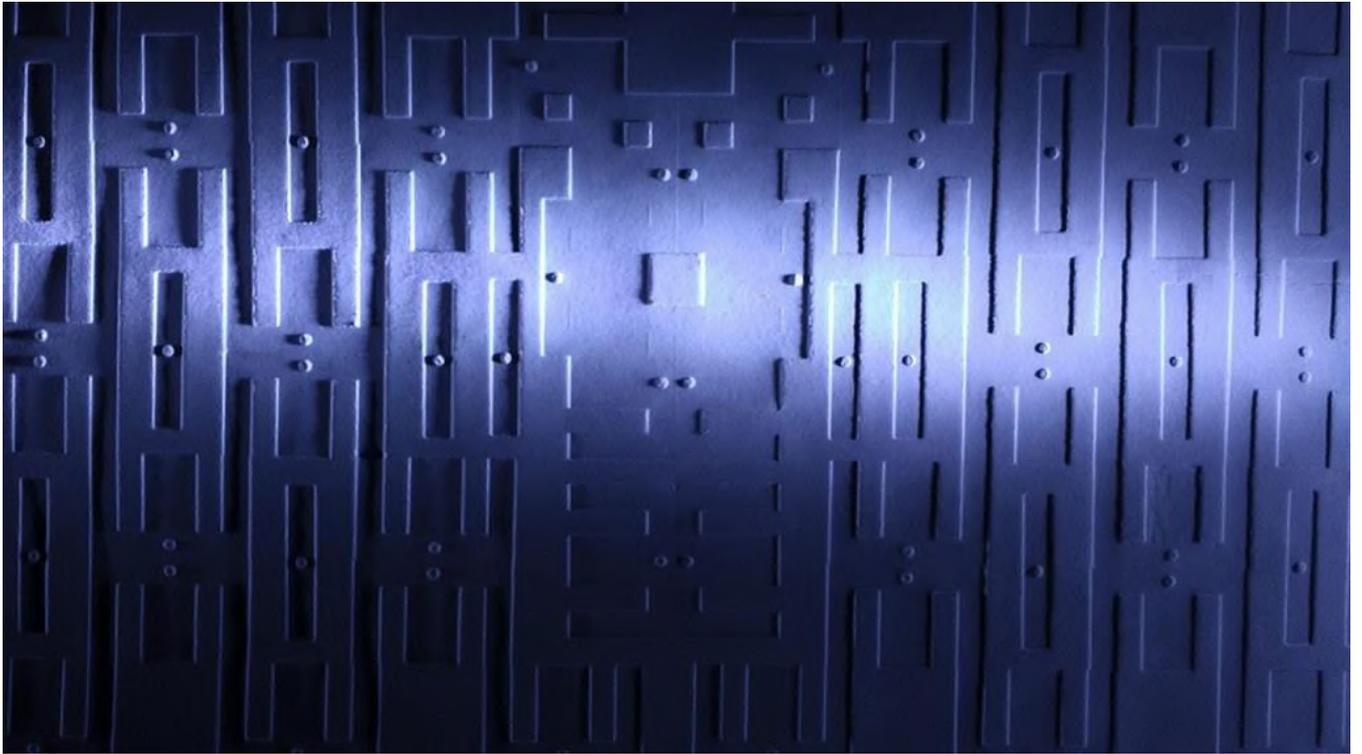
Arriba: Estampas; Abajo: Izq.: Matriz para gofrado. Dcha.: Matrices, Chatarra electrónica. (Montaje en UNA Visuales-Sede Huergo)

Conceptualmente la instalación pretende evidenciar la problemática del desperdicio de los recursos no renovables. En la estampa al aguafuerte que se encuentra en el centro, se presentan datos duros de cómo es que se obtienen tradicionalmente estos metales- a través de la explotación minera y principalmente con la variante de minería a cielo abierto-, sus consecuencias nivel ambiental y humano, pero también plantea la importancia del reciclaje como una instancia necesaria para intentar revertir el uso indiscriminado de nuestros bienes comunes. En ese sentido es que todas las materialidades utilizadas para la producción artística devienen de su reutilización. Tanto los metales utilizados en las matrices expuestas, como las impresiones de éstas y los soportes- plásticos y maderas- que sirvieron como soporte de las imágenes. De este hecho es que deviene el título, la llamada *economía circular* es una estrategia que tiene como objetivo la reducción de los desechos como así también el aprovechamiento de recursos a partir de su reducción, reutilización y reciclaje.

Por otra parte, como bien ya dijimos en este caso la búsqueda artística estuvo atravesada por la materialidad utilizada. Por lo cual, se investigaron as diferentes cualidades de los metales utilizados y sus diferentes aplicaciones a las técnicas y sistemas de impresión del Grabado y Arte Impreso: Para grabarlas al hueco se investigó sus cualidades y reacción frente a diferentes tipos de mordientes menos tóxicos, como ser el cloruro férrico y los mordientes salinos, de esta manera también cuestionando y reflexionando la toxicidad y consecuencias ambientales de la utilización de ciertos ácidos y barnices utilizados tradicionalmente en las disciplinas gráficas. Además, como también se intentó aprovechar las cualidades mismas del material sin la necesidad de un tratamiento químico, fue que se sacaron diferentes pruebas a partir de las mismas cualidades que ya presentaban las “E” al momento de ser encontradas. Muchas estaban oxidadas, rayadas, golpeadas y hasta tenían restos de pegamentos utilizados para su adherencia entre sí, por lo cual se optó por entintarlas así y sacar pruebas. Los resultados fueron más que interesantes, ya que poseían diferentes tipos de acabado en sus superficies, lo cual también nos hablaba del uso y condiciones a la que habían sido expuestas.

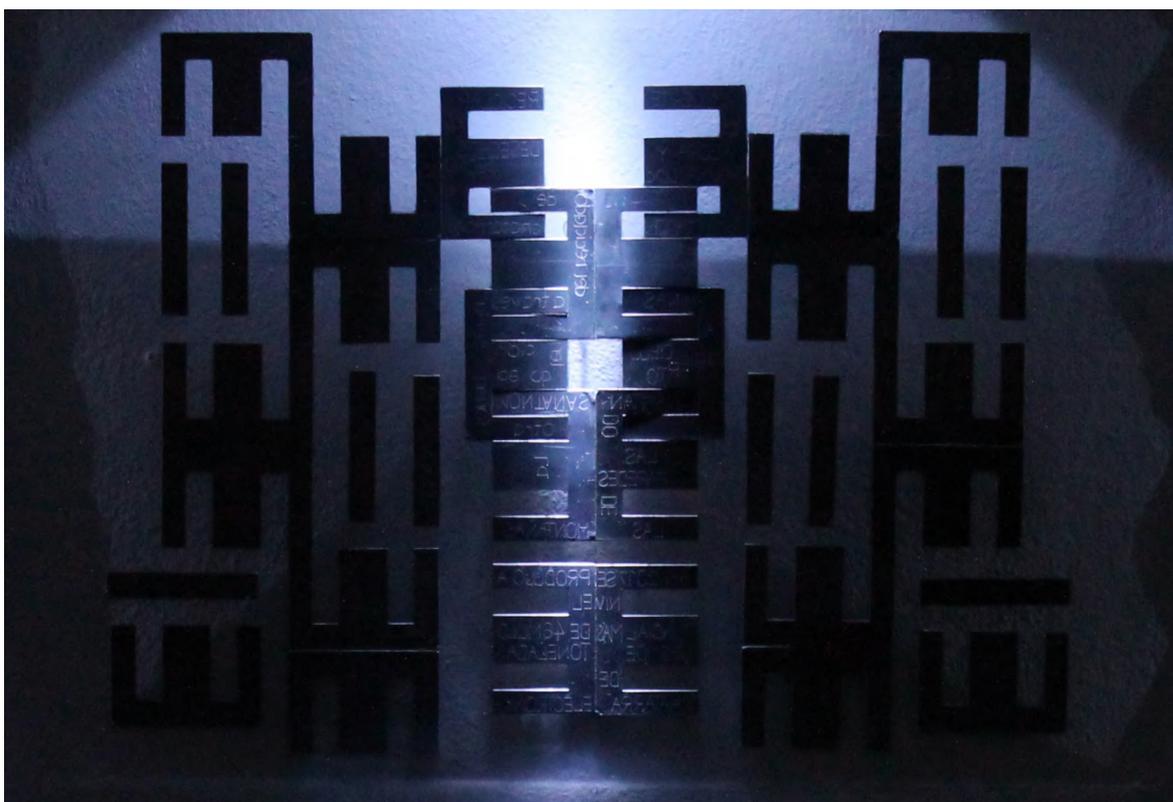
De esta forma, y también a partir de recurrir a los diferentes sistemas de impresión que hacen al grabado- y en cierto sentido también para reflexionar sobre el uso de materialidades alternativas en el campo mismo de la gráfica contemporánea- se obtuvieron diversos resultados: estampas en relieve con el pulido de las chapitas, estampas en hueco con el aguafuerte, estampas en simultaneo con las chapas marcadas, oxidadas y con restos de pegamento, y gofrados.

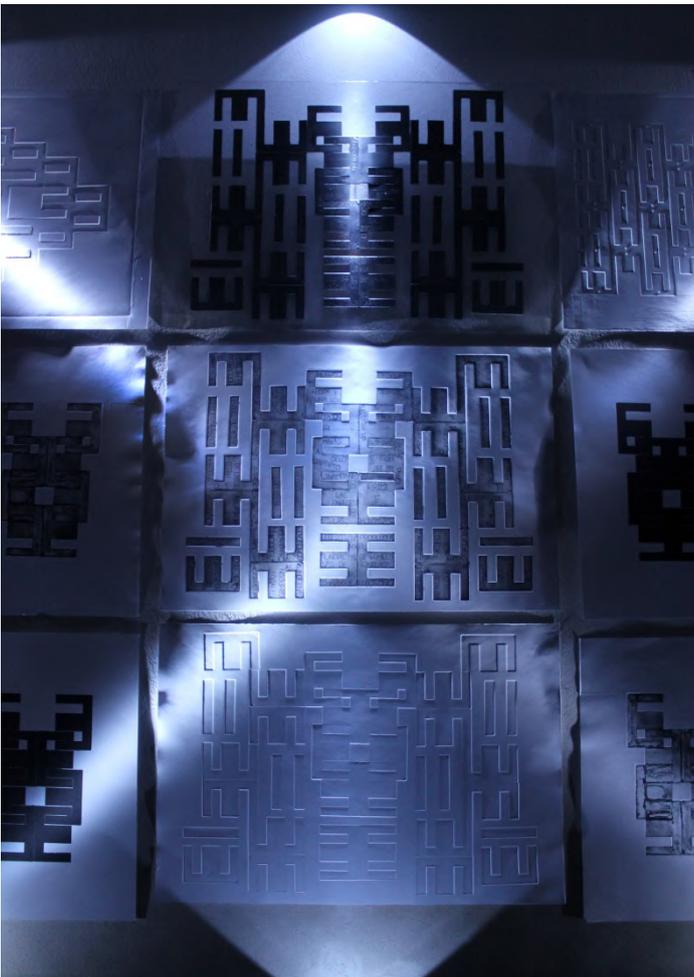
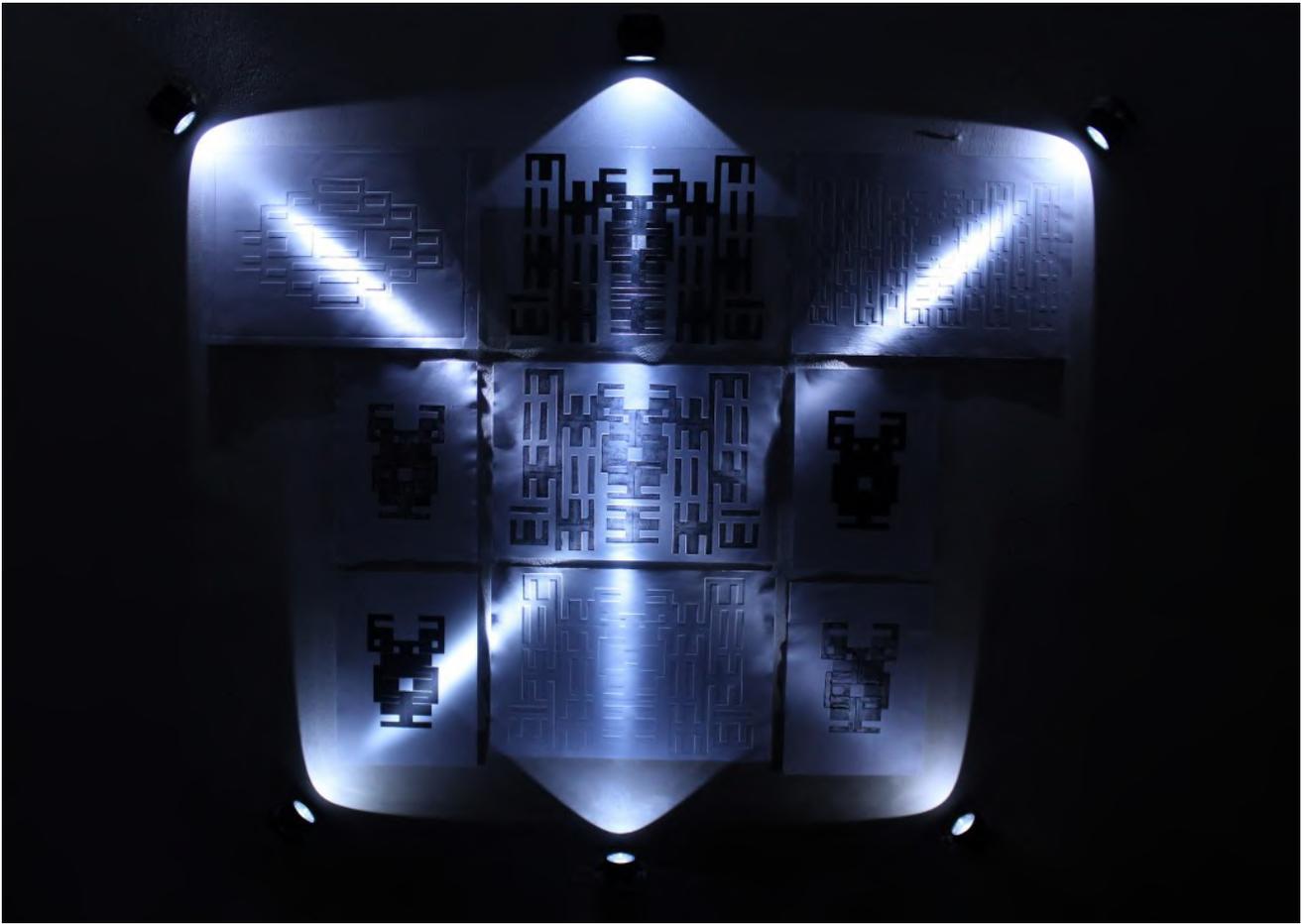
Compositivamente, todas las imágenes- indistintamente de su técnica- están compuestas por diferentes patrones que se fueron conformando con la repetición de las “E”. De esta forma, se conformaron ciertos diseños que podrían remitir a una estética indígena, dada su carácter geométrico y de repetición y que a la vez dieron lugar a la creación espontanea de ciertos personajes imaginarios que tienden a lo zoomorfo.



Otra cuestión a destacar sobre esta instalación es la exhibición de las matrices. Las cuales en este caso en particular no sólo son matrices utilizadas para sacar las impresiones, sino que también forman parte en sí del hecho artístico. Esto se debe al hecho que atraviesa toda esta Segunda Parte donde nos referimos a la materialidad de las producciones vinculadas: la materialidad también habla y puede servir de anclaje al contenido tratado y hasta como refuerzo plástico.

Si lo importante en *Recurso Circular* era precisamente hablar de la reutilización de la materia, ¿Por qué no habríamos de exhibirla? Si bien para ciertos discursos tradicionales del grabado, las matrices son algo que debiera de mantenerse en la esfera privada del artista y no exponerse- hasta han existido ciertos acuerdos en los que se proponía la destrucción de la matriz una vez sacada la edición de estampas pertinente para así evitar su reproductibilidad a posteriori-, en este caso era necesario exponerlas porque es ahí donde podríamos observar precisamente el recurso reutilizado y la praxis que el contenido propone. Entonces, es en este sentido que consideramos que los metales expuestos, en ese doble juego de chatarra y matriz, resultan como la forma más óptima para cristalizar los intereses conceptuales desarrollados.





Recurso Circular -2019 .Instalación al muro
(Versión reducida para ser exhibida en la 3ra
Edición del *Premio Jóvenes Grabadores* como
obra finalista)

Medidas: 150 x 150 x 7 cm

Arriba: Instalación al muro. Abajo: Izq.: Detalle
de estampas y matriz; Dcha.: Detalle de matriz al
aguafuerte.

2.5 La semántica visual

Si bien en las primeras líneas de esta Segunda Parte ya hemos ahondado sobre la importancia de la materia en sí, luego de haber presentado las dos producciones vinculadas precedentes nos parece necesario analizarlas brevemente desde un lugar semiótico.

Tanto en *Formar un Circulo* (2016) como en *Recurso Circular* (2018) la materialidad utilizada para dar cuerpo a los conceptos tratados no aparece como un hecho azaroso sino que es a partir de ésta misma que pretende significar los contenidos tratados. Tanto los fósforos usados como los metales desechados operan como una figura retórica para evocar al tema. Por *metonimia* se produce un desplazamiento de la referencia misma para evocar a otra cosa diferente. Es decir que ese desplazamiento supondría concebir a los fósforos no necesariamente como tales, sino como un elemento que ha perecido en su vida útil y así poder hablar de, por ejemplo, la muerte y ,en conjunto, acerca de cerrar círculos; de manera similar las chapitas “E” pretenden evocar la chatarra electrónica y así poder hablar por un lado de lo que significa la extracción de metales para la realización de objetos electrónicos de consumo masivo, las consecuencias ambientales que ello conlleva y también de la posibilidad de reutilización de ese material como salida alternativa y oportuna dentro del campo artístico. Los fósforos y las chapitas no son solamente la forma que tomó la expresión, sino que funcionan como signo.⁵⁶

La reutilización de materiales, y su reciclaje, es una constante en la mayoría de las producciones en este trabajo expuestas. En las producciones donde lo que pareciera predominar es el contenido, y sobre todo en las xilografías de la serie *Relatos para la Interculturalidad* (2018), las matrices fueron realizadas con maderas y MDF encontradas en la vía pública. Ninguna de ellas se compró. Por otra parte, y como ya se ha expuesto, el hecho de la utilización de un papel barato, pretende ir en la misma sintonía. Es decir que, más allá de lo que el contenido pretende exponer, a través del soporte y la materialidad a utilizar también se pretende clarificar la búsqueda de sentido.

2.6 El texto

Como comprendemos que en cualquier tipo de relación espectador-imagen se impone una dependencia fundamental del campo simbólico, ya que tanto la realización de las imágenes como su interpretación dependerán de diferentes convenciones/codificaciones culturales y sociales; está claro que entre lo que se puede llegar a percibir y lo que se espera que sea concebido⁵⁷, puede haber una distancia más que importante. Sin embargo, en ese punto es que aparece otro factor que pretende orientar la correspondencia a un tema más específico: el texto.

⁵⁶ Según Rudolf Arheim (1969) el *Signo* representa contenidos que visualmente no refleja.

⁵⁷ Según el Groupe µ existen dos niveles de retórica: el *percibido*, que es lo que detectamos a través de los sentidos (en el caso de la imagen visual, a vista) y el *concebido*, que es aquello a lo que evocamos a partir de nuestra propia experiencia, conocimiento, información, etc.

En muchos casos como elemento compositivo dentro de la misma obra y otras veces como *título* de la misma, el texto pretende ampliar la comprensión de las imágenes.

El mensaje lingüístico y el intertexto

Barthes (1986) considera que en el texto está presente en todas las imágenes, ya sea en forma de titular, de textos explicativos, etc. En *Lo obvio y lo obtuso* nos refiere a las diferentes operaciones a las que se recurre en la imagen visual en cuanto a retórica refiere, pero más allá de los sistemas de *connotación* y *denotación* que determinan lo literal o simbólico de una imagen, también nos habla del mensaje lingüístico.

Como bien sabemos, toda imagen es polisémica, ya que en la construcción de sentido por parte del espectador intervienen variados significados posibles, de las que el lector se permite seleccionar unos determinados y obviar otros. Para *“fijar la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos”* (Barthes, 1986, p.36), el autor propone dos tipos de funciones de este tipo de mensaje: función de *anclaje* y de *relevo*.

Ejemplificado a través de una imagen publicitaria- en la primera función la palabra es más literal, tiende a formas más o menos directas, a identificar los elementos representados y la escena misma. Es decir que es una descripción denotada de la imagen, un anclaje de todos los sentidos posibles. El texto explicativo *“ayuda a dar con el nivel adecuado de percepción; [permite] acomodar no sólo la vista sino también la intelección”* (Barthes, 1986, p.36). En el nivel de mensaje simbólico, en el que podría entrar la imagen artística, sin embargo el texto funciona como *guía de interpretación*, actuando como una “trampa” que impediría la proliferación de otros sentidos connotados demasiado alejados de las intenciones primarias. Es decir que orienta la lectura de la imagen alejando otros significados posibles. Por otra parte el *anclaje* también puede ser ideológico, y esta es- según Barthes- sin duda su función principal:

“[...] el texto conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, le obliga a evitar unos y a recibir otros; por medio de un [despacho], a menudo sutil, lo teledirige en un sentido escogido de antemano. Es evidente que, en todos los casos de los anclajes, el lenguaje tiene una función elucidatoria, pero la elucidación es selectiva; se trata de un metalenguaje que no se aplica a la totalidad del mensaje icónico, sino tan sólo a algunos de sus signos; el texto constituye realmente el derecho a la mirada del creador (y, por lo tanto, de la sociedad) sobre la imagen: el anclaje es un control, detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de las imágenes; con respecto a la libertad de significación de la imagen, el texto toma un valor “represor” y es comprensible que sea sobre todo en el texto donde la sociedad imponga su moral y su ideología” (Barthes, 1986, p.37)

La otra función, la de *relevo*, es menos frecuente pero se suele encontrar en los comics o en el humor gráfico. En estos casos la palabra y la imagen se encuentran en una relación complementaria, es decir que comparten una misma jerarquía, a la vez que se complementan en la información o mensaje que brindan, resultando éste de

nivel superior. En estos casos, la palabra no sólo cumple una función esclarecedora, sino que acompaña y disponiendo a lo largo de los mensajes sentidos que quizás en la imagen no se encuentren (Barthes, 1986, p. 38).

Basándonos en los conceptos analíticos de Barthes, podríamos decir que en *El Genocidio silencioso* aparece la función de *anclaje*, sobre todo porque se tratan de imágenes de clara función comunicativa a partir de datos precisos. Pero en *Pueblos Originarios* y *Relatos para la interculturalidad*, donde el texto es un elemento visual parte de la composición, resultaría más adecuado asignarle la función de *relevo*, ya que la palabra acompaña e intensifica el significado pretendido por la imagen figurativa.

Diferente pasa en *Formar un círculo* y *Recurso circular*, donde en el primer caso el texto no aparece y en el segundo, aparece como un *anclaje* que orienta la significación pero no a simple vista, sino que aparece una vez que quién la observa va en “búsqueda” al mirar en detalle la única estampa que posee texto.

Sin embargo hay algo que aún no estamos analizando y que, sin lugar a dudas, al momento de analizar cualquier imagen puede orientar su lectura, que es el título de la obra. Claramente en todos los casos presentados, el título puede entenderse como un *anclaje*, ya que permitiría guiar la interpretación de las mismas. En sentido ideológico, cómo plantea Barthes, en los títulos de *Pueblos Originarios* se plantea una posición dicotómica; *Pueblo Qom o Agronegocios* claramente pretende posicionar al lector en alguna de las veredas; en cambio en *Relatos para la interculturalidad*, el título funciona como un *anclaje* más bien descriptivo, ya que, por ejemplo, *Qomlactaq* refiere al idioma en el que se encuentra el texto plasmado en el afiche y a la vez, refiere al pueblo/nación representado.

En las dos últimas producciones presentadas el título tiene una estructura más metafórica, por lo cual puede llegar a orientar en la lectura pero no es su intención, sino que se espera que el espectador pueda dejar fluir sus propias interpretaciones a partir del “predominio de la forma por sobre el contenido”.

Finalmente, nos detendremos a analizar algunos aspectos significantes en *El Genocidio Silencioso*. En primer lugar, y como ya lo hemos expuesto oportunamente, la utilización del texto en esta serie cumple una función primordial. Además, no hemos mencionado que tanto cada uno de los afiches, como de manera homónima los grabados al aguafuerte que los ilustran, poseen un título que podría servir como *anclaje* que sugirieran una lectura más acotada⁵⁸, pero en éste caso en particular nos parece pertinente recurrir a otra operación tratada por la semiótica que es la *intertextualidad*.

Podríamos decir que la intertextualidad es el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de variada procedencia. Entendiendo al texto más bien como el lugar de producción de sentido e ideas y dado que las expresiones artísticas comunican y la producción de sentido que éstas realizan significan algo para alguien; “*la imagen se constituye como un texto en sí mismo, un mensaje de ideas en la que el texto a través de sus signos dice tanto por su contenido*”

⁵⁸ Cabe destacar que tanto en *El Genocidio Silencioso* como en *Relatos para la interculturalidad*, la lectura de su título está limitada a las experiencias virtuales, ya que al ser concebidas para exponerse en la vía pública, esta instancia de acceso a una “mayor información” no existiría.

como por su impacto visual. En otras palabras, la obra viene a ser el texto, y sus elementos son los signos que el espectador interpreta” (Benitez Barrios, 2018, p.114). En este sentido, Umberto Eco coincide en que las imágenes deben ser analizadas como textos visuales:

“[...] en el caso de las imágenes tenemos que ocuparnos de bloques macroscópicos, textos, cuyos elementos articulatorios son indiscernibles... nos vemos obligados a considerar los llamados 'signos icónicos' como “textos visuales” que no son analizables ulteriormente ni en signos ni en figuras “(Eco, 1977: 358).

Y en *Perspectivas de una semiótica de las Artes Visuales* asegura:

“Un texto nunca lo dice todo, dispone sus propios artificios de modo que el lector, presuponiendo lo ya sabido, lo ya depositado en la enciclopedia semántica, lo ya dicho por otros textos, pueda llenar los vacíos, los espacios en blanco, y pueda conectar por anáforas y deixis las partes que está leyendo con las ya leídas” (Eco, s.f).

En los estudios de Barthes (1968) y Kristeva (1967)⁵⁹ se apostó por una noción del texto como productividad, desplazamiento y escritura que implicaba al mismo tiempo tanto al productor como al receptor en la construcción del sentido. Entendiendo que todo texto nace y forma parte de otro texto y que el valor radica en poner de relieve la relación contextual de un texto con otro en la experiencia del receptor, ese *diálogo* también se podría dar entre un texto y una obra de arte, entre varios textos o inclusive entre un “texto” leído por un espectador y su interpretación de una imagen. En este sentido, Barthes afirma que:

“Todo texto es un intertexto. Hay otros textos presentes en él, en distintos niveles y en formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea. Todo texto es un tejido realizado a partir de citas anteriores (...) La intertextualidad, condición indispensable de todo texto, sea cual sea, no puede reducirse evidentemente a un problema de fuentes o influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas de origen raramente localizable, de citas inconscientes o automáticas que van entre comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es el que proporciona a la teoría del texto el espacio de lo social: es la totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo invadiendo el texto, no según los senderos de una filiación localizable, de una imitación voluntaria, sino de una diseminación, imagen que, a su vez, asegura al texto, el estatuto de productividad y no de simple reproducción” (ctd. en Benitez Barrios, 2018, p. 118).

Es así que, por una parte, los títulos asignados a cada uno de los afiches que componen *El Genocidio Silencioso*, funcionan como intertexto entre lo que pretenden significar en este contexto específico y la frase a la que citan: *“Fue un caso aislado”* fue una frase textual dicha por un funcionario ante la muerte por desnutrición de uno de los niños que forma parte del registro de casos, *“Vamos a chinear”* es la frase

⁵⁹ Julia Kristeva (1967), por su parte, en su artículo sobre el dialogismo de Mijail Bajtín, expresa que *la intertextualidad es una reiterada sucesión de citas, en la que el concepto de texto se rehace a causa de la presencia de otros textos que están allí presentes de manera pre existente* (ctd. en Hoyos, 2013).

comúnmente usada en el norte argentino por parte de hombres criollos que se predisponen a violar a una indígena, "*Hoy cacería de indios*" hace referencia a un titular de un diario luego de la "Campaña del Desierto", etc. Es decir que se parte de una frase textual o una frase comúnmente dicha y se la resignifica en función de un nuevo mensaje, pero el diálogo entre ambas fuentes sigue primando. Por otra parte, y como ya nos hemos exployado, la elección de la tipografía y el diseño de los afiches que simulan la estética de los diarios del Siglo XIX, también son una referencia intertextual y que en este caso funcionan como signos del contenido conceptual del proyecto.

A su vez, también podríamos decir que en *Recurso Circular* (comprendiendo que temporalmente es la última obra realizada que aquí se exhibe) es una producción intertextual. Ya que desde lo formal -la materialidad en sí y su diseño geométrico, repetido y conformando una trama - y entendiendo a éstos elementos como signos, remiten a un dialogo visual con los temas indígenas y ambientales expuestos en las otras producciones, sólo que en este caso todas esas problemáticas, se ven cristalizadas de una manera menos directa. Por lo cual, y concluyendo esta segunda parte, podríamos afirmar que entre todo el cuerpo de producciones artísticas presentados se connota un dialogo intertextual, no sólo por haber sido materializados por el mismo artista, sino porque hay una búsqueda que atraviesa todos los discursos.

En la *capacidad intertextual* se origina una relación entre dos discursos que genera un diálogo constructivo, lo que complejiza la interpretación del texto visual y por ende la enriquece.

Tercera Parte: La acción como hecho artístico.

3.1 La gráfica expandida y la intervención en el espacio público

En primer lugar, nos es necesario aclarar algo que quizás a estas alturas es deducible, pero la forma en la que está organizada esta tesis estipula dos cuerpos de obra diferenciados: por un lado aquellos en los que a primera lectura predomina la función comunicativa, o el contenido; y por el otro, aquellas donde esos intereses referenciados se ven cristalizados sobre todo en lo formal. Sin miedo a que las primeras puedan ser catalogadas de “panfletarias” y las segundas de “más artísticas”- porque es algo que sinceramente no nos molesta-; precisamente es en esa diferenciación que también radica la concepción de su marco exhibitorio. En el caso de las primeras, a excepción de *Pueblos Originarios*, fueron exclusivamente pensadas para ser presentadas a manera de intervención callejera; mientras que las segundas, por sus dimensiones y cualidades materiales, se pensaron para ser montadas en ámbitos más convencionales y de hecho así fueron mostradas.

Cuando nos referimos a la *gráfica expandida* la noción “*puede implicar, por una parte, cuestiones de orden material o de dispositivos en función del desarrollo de recursos y técnicas, y en oposición al más acotado repertorio histórico de grabado; por otra parte puede relacionarse con posibles intervenciones en el espacio*” (Dolinko, 2017), estas intervenciones o dispositivos no necesariamente tienen que estar compuesto por lo que ortodoxamente entendemos como grabado, sino que el espectro se amplía al considerar como gráfica a las diferentes medios por los cuales se obtiene un imagen impresa. De esta forma, podríamos decir que aquellos hechos artísticos que se desprendan de las formas tradicionales de montaje y exhibición de la obra gráfica podría entrar dentro de estas nociones. Atravesadas generalmente por la implementación de nuevos recursos tecnológicos o de experimentación gráfica, muchas de estas expresiones suelen darse en formatos de instalación- como *site specific* o espontáneamente como intervención en diferentes tipos de espacios, destacándose, en nuestro caso, la calle.

Existen variados y plurales ejemplos de este tipo de expresiones expandidas en nuestro país, algunas con intencionalidad y otras que, sobre todo en el espacio público, se van conformando con reintervenciones posteriores. “[...]los cánones y fronteras de las disciplinas artísticas, tan férreamente construidas y sostenidas, comenzaron a ponerse en cuestión y luego a derribarse: los recursos, poéticas y procedimientos fueron ampliados; los espacios de visibilidad e intervención fueron expandidos. El antiguo grabado tuvo el desafío de ser repensado (y expandido), en tanto gráfica contemporánea” (Dolinko, 2017) De entre los artistas que se podrían enmarcar en esta ampliación del formato gráfico podríamos destacar a Juan Carlos Romero, a Graciela Sacco, Edgardo Antonio Vigo, al Taller Popular de Serigrafía (TPS), al G.A.C y muchos grupos gráficos y artistas que hoy conciben a la gráfica desde un lugar más abarcador y

necesitan salirse de los espacios, los formatos y los modos de representación más convencionales.

Así hoy podemos hablar de *arte múltiple* como aquel que parte de objetos e imágenes que pueden ser reproducidas en forma seriada- artesanal o industrialmente- aunque no necesariamente partan de técnicas tradicionales del grabado.

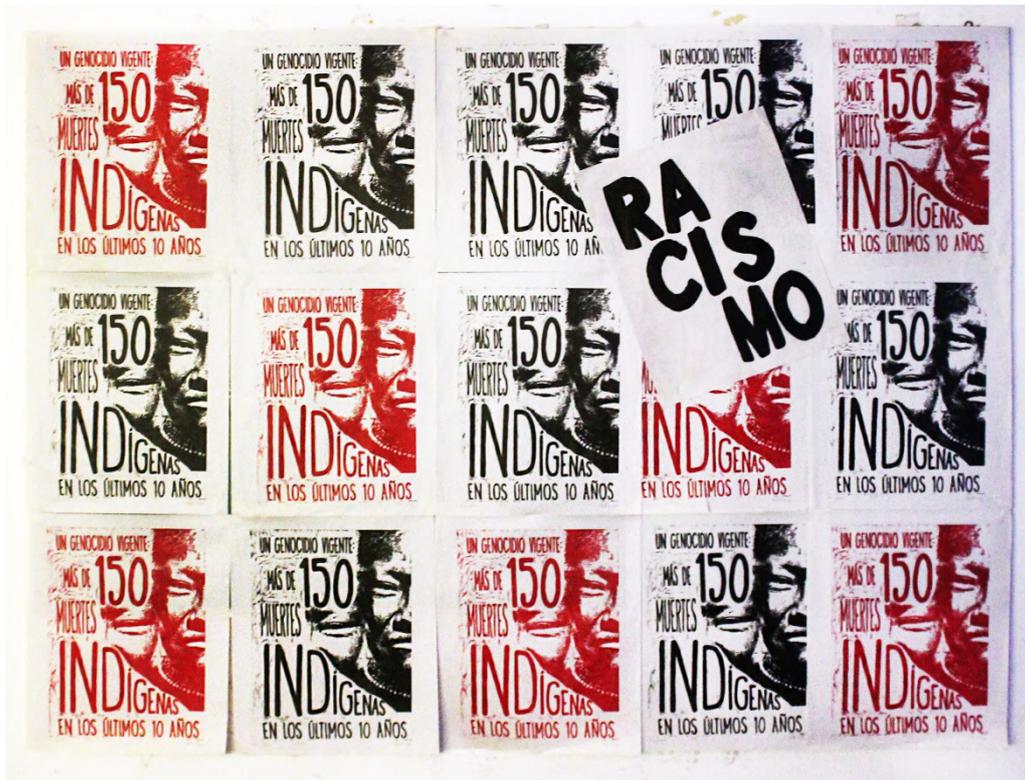


Foto: Guillermo Reynoso



Colectivo *Huellas de la memoria*, encabezado por el artista mexicano Alfredo López Casanova. El cual evidencia la desaparición de personas en México a partir de grabar las suelas de los zapatos de familiares que, sin descanso, caminan y caminan en búsqueda de sus familiares.

Tanto en las dos últimas producciones vinculadas en donde se utilizan materiales que han sido producidos en serie de manera industrial, pero que los resignifica a partir de una intención artística; hasta las intervenciones callejeras llevadas a cabo con las estampas presentadas en la Primera Parte, se intentó ampliar la noción de la gráfica tradicional para intensificar el sentido buscado. Repetición, sobre intervención, imágenes que dialogan con otras imágenes y con el espacio intervenido, diálogos interdiscursivos que se generan en la dinámica que impone la calle y la espontaneidad de la acción.



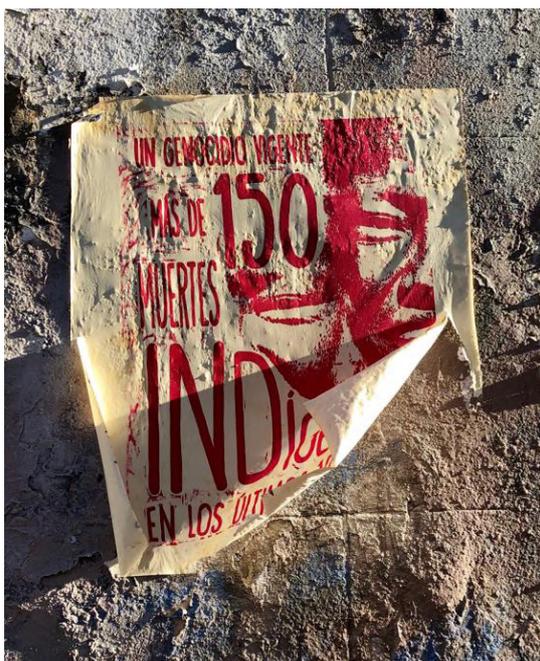
Arriba: *Un genocidio vigente*, instalación (2018). Abajo: *Yo ahätay*, instalación (2019)



Arriba: Izq.: intervención callejera con afiches xilográficos de *Relatos para la Interculturalidad* y *Un genocidio vigente*. Dcha. y abajo: Afiche de *El Genocidio Silencioso* (8 de Marzo de 2018)

Entendemos a estas intervenciones como partes del hecho artístico en sí, ya que las concebimos como acciones, performáticas si se quiere. La obra no está resuelta con su impresión, sino que está en constante producción. La intervención es una acción que se enmarca dentro de la obra: la preparación del engrudo, el pensar por qué zona se va a salir, la elección del soporte, la pared o la superficie en la que va a ser pegado el afiche, la pegatina en sí... todo forma parte de la acción como hecho artística. El elegir la calle como escenario de divulgación de la imagen y su mensaje, es pensado por una parte por la capacidad de divulgación que podría llegar a tener la imagen- y no teniendo la posibilidad como muchos y muchas artistas emergentes de contar con espacios fijos de divulgación de nuestro quehacer-, pero también porque consideramos a éstos como escenarios de acción colectiva, ya que las personas que recorren diariamente éstos espacios pueden dialogar con la obra, resignificarla en función de sus propios intereses y bagajes y hasta intervenirla.

En ese sentido, es que también creemos que la obra pegada en la calle está en constante transformación: es sobre-intervenida por otro y otras artistas, es escrita con frases ideológica y subjetivas (a favor del mensaje y en contra), rasgada y hasta transformada en sus cualidades físicas por la propia intervención de los factores climáticos. De esta forma, podemos considerar a las intervenciones callejeras como *arte efímero*. El arte perecedero que nace para no ser conservado. Por eso, cuando solemos andar por lugares en los que hemos pegado alguna vez algún afiche, se despierta la curiosidad por saber qué fue de éste. Y allí es donde aparece el factor sorpresa, aparecen los restos de una acción. Incluso cuando se lee el intento de alguien por querer quitarlo, ocultarlo, eso nos habla también de una acción, de un dialogo. No importa si queda nada, un pedazo, una letra, una mirada. Lo que importa es el registro, esa impresión, esa huella, ese resto que queda por sólo alguna vez haber estado allí, pero que también es significativo de la acción artística.



Aún hoy cuando hay discursos legitimadores dentro del campo artístico- en términos de Bourdieu-que siguen menospreciando el arte en papel, por considerarlo de menor jerarquía que otros soportes “más nobles”, por ser difícil de conservar, etc., el reivindicar un soporte que ha determinado un gran avance para la historia de la humanidad, como testimonio de las experiencias, vivencias y expresiones artísticas; y elegir exhibirlo en la calle, sin importar las consecuencias de preservación del mismo, es también una elección artística, una respuesta, que intenta cuestionar ciertos mandatos y convenciones que cada vez resultan más obsoletas para quienes entendemos el arte desde otro lugar.



El genocidio silencioso, instalación (2019 -UNA Visuales)

3.2 Lo convencional en el grabado

“Hacia un arte tocable que quiebre en el artista la posibilidad del uso de materiales "pulidos" al extremo de que produzcan el alejamiento de la mano del observador - simple forma de atrapar- que quedará en esa posición sin participar "epidérmicamente" de la cosa. Vía uso de materiales "innobles" y para un contexto cotidiano delimitador del contenido.

Un arte tocable que se aleja de la posibilidad de abastecer a una "elite" que el artista ha ido formando a su pesar, un arte tocable que pueda ser ubicado en cualquier "hábitat" y no encerrado en Museos y Galerías.

Un arte con errores que produzca el alejamiento del exquisito.

Un aprovechamiento al máximo de la estética del "asombro", vía "ocurrencia" -acto primigenio de la creación- para convertirse -ya en forma masiva, en -movimientos envolventes- o por la individualidad -congruencia de intencionalidad-, en actitud.

Una arte de expansión, de atrape por vía lúdica, que facilite la participación -activa- del espectador, vía absurdo.

Un arte de señalamiento para que lo cotidiano escape a la única posibilidad de lo funcional.

No más contemplación sino actividad.

No más exposición sino presentación. Donde la materia inerte, estable y fija, tome el movimiento y el cambio necesario para que constantemente se modifique la imagen.

En definitiva: un arte contradictorio”.

*Edgardo Antonio Vigo, 1968/1969*⁶⁰

⁶⁰ Según explica Dolinko (2014) el arte tocable era lo que Vigo sostendría como “planteo con el que daba cuenta, en términos generales, de sus aspiraciones a desacralizar la obra de arte. [...] una obra de arte de origen popular, económica, de fácil reproducción y circulación” (p 270).

En cuanto a la utilización de imágenes producidas por la industria : “la accesibilidad a la reproducción implicaba una desacralización del consumo artístico. El impulso a las artes gráficas implicaba, en un sentido puntual, que la tradicional función de difusión de imágenes podía ser cubierta sin dificultad por las perfeccionadas técnicas industriales de impresión, que creaban un mercado de imágenes reproducidas “para las masas” (Dolinko, 2014, 53)

García Canclini (1990) con respecto a los museos y la sacralización de obra de arte: “la ritualidad del museo[...] al sacralizar el espacio y los objetos, e imponer un orden de comprensión, organiza también las diferencias entre los grupos sociales: los que entran y los que quedan afuera; los que son capaces de entender la ceremonia y los que no pueden llegar a actuar significativamente “ (p46)

“me parecen más radicales los intentos de democratización que aceptan el riesgo de abrir los recintos exclusivos, o suponen que el cruzamiento sea inexorable, y tratan de averiguar si la divulgación logra los objetivos que anuncia. [...] arrancar las obras de los museos y galerías para llevarlos a espacios desacralizados [...]” (p.131).

Convencionalmente se suele referir a ciertas “normas” a seguir para que una estampa sea reconocida como el resultado de un proceso de impresión a partir de una matriz grabada. Determinadas por los discursos academicistas- pero naturalizados por todo el campo artístico-, éstas normas se inscriben dentro de una tradición gráfica que permitiría al espectador reconocer que frente a sus ojos tiene un *grabado original*. Entre aquellos signos- por fuera de los expresivos- que nos hablarían por una parte de su correspondencia a una de las disciplinas de las artes visuales y por otro, de su autenticidad, podríamos nombrar cuatro: la identificación de la técnica empleado, la nomenclatura en relación al tiraje o si es una *Prueba de Artista* o de *Prueba de Estado* (P/A y P/E respectivamente)⁶¹, el título de la obra y la firma del artista.

Para encarar esta cuestión, nos referiremos exclusivamente a las decisiones tomadas para con aquellas que se enmarcan dentro de lo que consideraríamos *arte callejero*, comenzando por la decisión de no colocar en qué técnica del grabado se inscriben. Creemos que no era pertinente detallar “impresión offset” o “xilografía” en las mismas estampas que fueron pegadas en la vía pública, ya que esto no modificaría en absoluto su apreciación, además de que le atribuiría un valor de “original” que no nos interesan destacar, dado que las intenciones se alejaban de las normativas “legalistas” determinadas por el campo académico.

Por otra parte, ninguna de ellas se encuentra numerada ni identificada con la nomenclatura que hace a su edición. Si bien sabemos, aproximadamente, cuántas copias se obtuvieron en un principio de cada estampa, la dinámica que implica su pegado en la calle, y teniendo en cuenta la situación imagen-espectador esperada en un ámbito como el callejero, colocar individualmente el número de copia nos pareció un sinsentido a los efectos pretendidos.

Como bien afirma Dolinko (2012) “*a partir de la numeración cronológica, se otorga a cada estampa un registro de unicidad que a la vez la incluye en una secuencia, instalando, nuevamente, una tensión entre lo único y lo múltiple. ¿Podemos interpretar que ese código intenta preservar algo del aura atribuido a la obra única?*”⁶² (p.26) Y esta “*supervisión cuantificada del tiraje*” nos remite por un lado a la “sacralización de la obra de arte” y su jerarquización frente a otro tipo de imágenes que comparten el “soporte callejero”; y también al valor comercial y de autenticidad que se ostenta en esta convención, y que lejos de ello estaba la intención.

Ahora bien, cuando se habla de *grabado original*- aunque existen normativas específicas de cuándo podría ser considerado como tal y cuando no- en general refiere a la obra gráfica cuya idea y realización estuvo a cargo del mismo artista: es decir que las impresiones están realizadas con matrices creadas por el grabador y en ocasiones impresas también por el mismo. Si bien en la actualidad estas nociones quizás no infieren mucho en el quehacer cotidiano de muchos y muchas artistas, esta idea de un *grabado de creación* se sostuvo históricamente para diferenciarlo del *grabado de*

⁶¹ Aunque, según la normativa, pueden existir decenas de diferentes nomenclaturas que refieran a qué tipo de estampa nos referimos, en nuestro caso sólo ejemplificaremos con éstas dos por ser las de mayor uso en Argentina.

⁶² En referencia a las conceptualización de Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935).

reproducción que se limita a transcribir una obra de arte producida con anterioridad (Dolinko, 2014, p.51). Como reglamentación convencional para discernir entre estos dos tipos de grabado, y a la vez para asignarle el “valor artístico” en relación a las otras imágenes producidas por la industria gráfica, es que la firma en particular toma un papel relevante. Por un lado, su importancia radicaría en llevar un control del “producto” por parte del artista al hacer una edición de estampas y *“el anclaje de la firma en tanto signo visual de autoría y autoridad [...] remiten fuertemente a la regulación de esta producción dentro de los límites del circuito artístico convencional”* (Dolinko, 2014, p.54) Es decir que la firma aparece como un signo del “grabado original” a la vez que nos habla de su autoría. En cierto punto, consideramos que este tipo de convenciones – tan estructuradas y rígidas- remiten a cierto conservadurismo académico que no se condice necesariamente con las búsquedas ni las intenciones de las producciones vinculadas. Además, de que según la norma, dicha firma tiene que ser legible, es decir que se tiene que leer fácilmente el nombre y/o apellido de el/la artista, sin lugar a garabatos; cuando quién suscribe opta, generalmente y en caso de hacerlo, por un seudónimo o alias y no por su nombre verdadero.

Ciertamente este tipo de convención- la de firmar las obras- se extiende a todo el campo de las artes visuales, e inclusive en otras expresiones gráficas que no responden a las “técnicas tradicionales del grabado”, como ser la impresión tipográfica, pareciera ser más que importante que aparezca la firma. Si bien comprendemos y respetamos dicha postura, consideramos que estas conformidades en el que los artistas necesitan dejar su huella- más allá de la expresiva, claro-, su nombre, su firma, para demostrar la autenticidad de la obra; podrían ser en parte, también, para responder a las demandas de un mercado en el cual pareciera ser que la valoración de las expresiones artísticas están cada vez más condicionadas por su “referencia creadora”, más por quién es el artista que por la apreciación del hecho artístico en sí.

*“Mary Kelly la interpreta como “la marca autenticadora que ocupa un lugar preeminente en la peculiar estructura de deseo e intercambio del mercado de arte. Nos sólo se compra una obra de arte en concreto (el título), sino también consiste en que un objeto aparezca investido de subjetividad artística, de un gesto, o más explícitamente, una firma”*⁶³ (Ctdo. En Dolinko, 2014, p.65)

En este sentido es que, en nuestro caso, y como cuestionamiento no sólo a la “obra de arte sacralizada” sino también a las dinámicas que impulsa el mercado y las instituciones legitimadoras del arte, es que optamos por no firmar las estampas que son exhibidas en la vía pública. No como un capricho adolescente, sino como una postura crítica frente a esa situación- y porque consideramos que el hecho artístico está integrado por todas las instancias que hacen al proceso- optamos por el anonimato.

Tanto el proyecto *El Genocidio Silencioso*, como las estampas de *Relatos para la interculturalidad*, como otros afiches xilográficos aquí también expuestos, que fueron

⁶³ Mary Kelly, “Contribuciones a una revisión de la crítica moderna” en Brian Wallis (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001, p.90.

pegados en sucesivos y diversos espacios público, podrían llegar a considerarse como *arte anónimo*. De esta forma procuramos no sumar otros signos que puedan desviar la lectura de lo que realmente nos importa: el valor de la imagen como expresión artística y su contenido como mensaje.

En este punto coincidimos con lo que exponía Noé en *Antiestética* (1965):

“Si bien un artista se mide por su utilidad en el proceso de revelación no es importante la valorización del artista, sino el proceso mismo y su contribución. En la medida que el proceso toma importancia, tiende a desaparecer el artista en beneficio de ese proceso. Es posible que por vanidad quiera defender su posición a través de su obra, pero sin duda es más importante el proceso que él mismo.

Su obra, en general, es lo que importa, y, sí él importa, es a través de su obra, a través de contribución, a través de su testimonio de hombre vivo, y en su tiempo, y en su lugar. Su obra como proceso, como historia, como devenir” (p. 76)

Es así, que concebimos al hecho artístico no sólo por su resultado final, sino como un proceso. En nuestro campo, el grabado, lo procesual es algo con lo que se tiene que convivir. Razón por la cual quizás a muchos artistas, acostumbrados a la inmediatez que quizás brinda la pintura, no logran adaptarse a la dinámica artesanal que hace al oficio del grabador. Donde hay una búsqueda y análisis constante de las materialidades, de las herramientas, de los procesos y sobre todo de varios “resultados provisorios”. Es en parte por esa acción constante que se infiere en la selección de la materia, el grabar, entintar, imprimir, intervenir un espacio; que elegimos este lenguaje visual. No sólo por la posibilidad de lo múltiple, sino porque en el propio hacer encontramos un hecho simbólico que nos habla y remite a las formas de concebir y pensar lo artístico o, por qué no, lo artesanal.

Conclusiones

En este trabajo hemos intentado analizar, a partir de la propia producción artística, acerca de las posibilidades de diálogo entre la formación académica y los intereses populares. Sí es posible que en los procesos formativos artísticos, atravesados por las concepciones occidentales dominantes, se connoten ciertas cuestiones que puedan referenciar el valor de otros sectores históricamente marginados.

Como bien ya hemos expuesto, las discusiones acerca de qué es lo *popular* podrían resultar eternas, ya que según el autor, su propio campo y intereses, esto varía; a la vez que las dinámicas sociales actuales, nos hacen reflexionar sobre el sentido que tendrían las teorizaciones académicas acerca de ciertos puntos, cuando en la práctica son los mismos grupos pertenecientes a éstos sectores populares quienes deberían de problematizar sobre sus propias condiciones y contextos de creación simbólica. Los textos académicos podrán decir mucho acerca de quiénes y qué es popular, pero en la práctica cotidiana parecieran existir una constante desestructuración de aquellas jerarquizaciones y categorías impuestas desde quiénes escriben la teoría. Toda cuestión cultural es dinámica, y sus protagonistas desarrollan su existencia entre “fronteras categóricas” movibles. Además de que ciertas terminologías han sido usadas hasta el cansancio por teóricos, estudiosos, políticos y medios masivos de comunicación, que hoy en día se vuelven aún más ambiguas de lo que siempre han sido.

En cierto modo ¿Qué importancia tendría a los efectos prácticos entenderse como popular o como erudito? Claro está que esas “autopercepciones” nunca dejarán de existir, porque precisamente en la segregación- de clase, género, raza y sector- es donde el sistema saca provecho para seguir profundizando las diferencias y perpetuando el discurso hegemónico.

Pero yendo a nuestro campo, el artístico, la cuestión parece similar. Aún hoy en día se sigue marcando diferencias jerárquicas entre lo que podría ser arte y lo que no, o lo que es “merecedor” de participar en el circuito oficial y lo que no. Aun habiendo cierto desplazamiento que probablemente posiciona al mercado del arte como el regulador y no tanto a las instituciones académicas tradicionales; ambas esferas siguen siendo las legitimadoras y las que marcan la tendencia, desde sus lugares de dominación.

Sin embargo, sería inútil negar que, dada los tiempos que corren, somos muchos los y las artistas que no producimos en función de esos parámetros, ni necesitamos posicionarnos o reconocernos de manera dogmática con alguna de las polaridades marcadas; sino que lo hacemos desde un lugar de búsqueda artística y personal. Y así es que aparece la cuestión que da título a esta tesis: la hibridación.

Identidad artística e hibridación

El autor que quizá más ha desarrollado las conceptualizaciones entorno a la hibridez es sin lugar a dudas García Canclini, quién la define de la siguiente manera:

“Crecimiento de procesos socio culturales en las se combinan para formar nuevas estructuras, procesos y prácticas [...] La hibridación puede engendrar fusiones casi completas y [también] ocurre con lo culto y lo popular” (Canclini, 2016)⁶⁴

En Culturas Híbridas (1990), hace referencia al porqué de este término y no de otros de características similares:

“Se encontrarán ocasionalmente menciones de los términos sincretismo, mestizaje y otros empleados para designar procesos de hibridación. Prefiero este último porque abraza diversas mezclas interculturales- no sólo las raciales a las que suele limitarse “mestizaje_”- y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que “sincretismo”, formula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales” (1990, p.15).

En esta última línea, Canclini también considera que el término *mestizaje* está asociado a la antropología temprano donde se consideran a las etnias como razas y en su análisis diferencial pesaba lo biológico y que estos fenotipos genéticos operan para construir ideológicamente la subordinación y la discriminación. Mientras que *sincretismo* se utilizó para nombrar mezclas de creencias heterogéneas a partir de la colonización, y que en muchos casos favorece el fundamentalismo religioso. Mientras que el término hibridación es superador ya que determina *“un conjunto complejo, multidimensional, de articulaciones nacionales e internacionales. En el cual se subvierte las bases étnicas y religiosas, para valorar el conjunto de pertenencias y los modos de reubicarse en las sociedades actuales” (Canclini, 2016).*

Si bien sería ridículo, e iría en contra de nuestra posición ideológica, considerar que los procesos de exterminio, conquista, usurpación y destrucción llevados a cabo desde 1492, fueron procesos de hibridación cultural, porque quizás esté termino resultaría un tanto ingenuo; consideramos que en la actualidad -y más allá de cómo hemos evidenciado que las matrices simbólicas de la colonialidad y el etnocentrismo siguen operando de formas aparentemente más “sutiles” pero con grandes consecuencias violentas para con los sectores marginados- y en particular los indígenas- es necesario repensar y reflexionar sobre las alternativas discursivas y accionarias para, al menos, intentar quebrar con las dependencias culturales que los sectores dominantes siguen intentando imponer. Yendo en búsquedas de nuevos discursos que permitan dialogar con nuestros propios orígenes como latinoamericanos y valorar la producción simbólica que de éstos se desprenden. Consideramos que como artistas contemporáneos, es nuestro deber cuestionar [nos] nuestros privilegios como herederos de la formación occidental y reconocer que aquellas otras expresiones que quizás no se enmarcan dentro de los parámetros del Arte, son también arte contemporáneo, porque negar que compartimos el mismo espacio-tiempo, quizás las mismas inquietudes y necesidades de producir nuestros propios discursos, sería

⁶⁴ Congreso: *Hibridaciones Subversivas: Culturas Y Sistemas De Signos En Las Dinámicas Contemporáneas*

reivindicar las actitudes etnocéntricas que han determinado la desigualdad y la marginación aún existente.

Por esta misma razón es que entendemos que el acelerado ritmo de la sociedad actual, y por diferentes circunstancias- como las expuestas en algunos de los marcos conceptuales de las obras vinculadas- hace que los flujos y migraciones de personas sean cada vez mayores. Así producimos y nos expresamos en espacios que cada vez son más multiculturales, de manera tal que – “para un lado o para el otro”- la hibridación cultural existe y cada vez se intensifica más. Por necesidad, por despojo, por migración, por búsqueda de trabajo o un mejor vivir, o simplemente por deseo; muchos sectores que convencionalmente podrían ser considerados como populares, hoy en día desarrollan su vida, y producen simbólicamente a partir de nuevas expresiones, desde las urbes. De esta forma, el contacto con otras clases y culturales, logran ensambles y diálogos a corto y largo plazo que terminan por constituir nuevos sectores con necesidades y búsquedas particulares, probablemente distintas a las de los tradicionales sectores populares (indígenas/campesinos, por ejemplo) y a las de los sectores hegemónicos. Estos escenarios brindan una oferta simbólica heterogénea y diversa, que no sólo dialogan entre sí, sino que con la creciente sociedad tecnológica y globalizada, se configuran como receptores múltiples y resignifican las influencias que toman de geografías y culturas muy distantes. Así por ejemplo, podemos ver en varias comunidades indígenas del pueblo Qom, pero ubicadas en las zonas urbanas o periféricas, como las nuevas generaciones parten estilísticamente los sonidos de la música hip-hop o rap y lo resignifican a partir de contar sus propias vivencias y experiencias y en muchos casos lo hacen en su propio idioma. De la misma forma que sus ancestros Qom supieron décadas atrás crear el *nviq* o “violín de lata” (de galletitas, aceites u otros productos) cuando ya no pudieron hacer sus instrumentos con el caparazón de la mulita o de la tortuga, pero de todas formas siguieron evocando los cantares de las aves del monte para simbolizar sus propias creencias. Y éstas son producciones híbridas y también populares, que supieron *negociar* y *acomodar* [se]⁶⁵ con lo que las circunstancias, seguramente nada amables, les presentaban.

De manera similar, aunque muy probablemente más bien como símbolos de resistencia, podríamos rastrear hibridez en los “sincretismos” expresados en las artes visuales producidas por lo indígenas en la época colonial pero que, a pesar de pretender ser copias de los motivos europeos, terminaron por poseer cualidades figurativas e iconográficas más relacionadas con lo nativo, en lo que algunos autores han denominado el *barroco americano*. Bien han sabido exponerlo Siracusano (2008) y Gruzinski (1994, 2000), entre otros autores, al demostraron como ciertas concepciones, referencias y simbologías indígenas seguían resistiendo en las expresiones plásticas encargadas por las colonias. Desde “el otro lado” también y como precedente moderno, podríamos nombrar a la Antropofagia brasilera- “*Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem*”⁶⁶- que más allá de su formación bajo los cánones europeos, y todo lo que a nivel simbólico se puede

⁶⁵ En terminologías de García Canclini.

⁶⁶ Parte del Manifiesto Antropófago, 1928.

desprender como actitud de las clases dominantes (Segato,2007, p.27) supo “digerir” su propio origen con su formación, para lograr dialécticamente una expresión híbrida.

“Esos lugares desde dónde se producen producciones híbridas, el lugar desde donde escriben, pintan o componen música varios miles de artistas latinoamericanos ya no es la ciudad en la que anudaron su infancia, ni tampoco está en la que viven desde hace unos años, sino un lugar híbrido, en el que se cruzan los sitios realmente vividos” (Canclini, 1990, p.306). En ese sentido, y como se relata de manera personal en el prólogo a este escrito, ciertas vivencias y relaciones nos pueden marcar de determinada forma que terminan por “influirnos” o condicionarnos al producir. En esa larga búsqueda por identidad artística, aflora la hibridez. No por autoimposición o por necesidad de ser “políticamente correcto”, ni por moda, ni apropiacionismo o folclorización. Sino por la necesidad de cuestionarnos a nosotros mismos en pos de buscar un arte comprometido con el momento y el lugar donde nos tocó nacer y producir.

¿Arte popular o arte académico? No nos interesan siquiera reconocernos en una o en otra. Sin miedo a ser tildados de populistas, folcloristas, americanistas, indigenistas o militantes, porque no nos reconocemos en ninguna tampoco. Entre las parejas de oposición convencionales (culto-popular; subalterno/hegemónico; tradicional/moderno), surge una nueva concepción que pretende posicionarse dialécticamente entre éstas: lo híbrido. Reconociendo su multiorigen, sus varias influencias, y sus amplias posibilidades. Es por eso que preferimos ubicarnos en lo híbrido.

Está claro que todo el arte aquí expuesto se encuentra atravesado por ejes contradictorios. Pero a esa contradicción elegimos llamarla búsqueda artística e hibridación. La innovación técnico-matérica y la inscripción en cierta tradición de la gráfica social y narrativa. La academia denotada y lo “popular” connotado. Contradicciones que dialoguen entre sí, que se fundan y que, tal vez, dialécticamente se cristalicen en diferentes discursos. Temas y problemáticas populares, interpretados desde un lenguaje claramente hegemónico, pero no por ello vacío de compromiso y crítica indagatoria sobre la relación entre la tradición académica, la tradición popular y la experimentación.

Entre un grabado que ostentaría su carácter popular, pero que a la vez nunca dejó de ser el resultado de una formación académica, occidentalista y hasta quizá, etnocéntrica; elegimos encontrarnos en una actitud híbrida. En la cual técnicamente se denota un arte académico y que responde, más que seguro, a las concepciones formales de las representaciones occidentales y hegemónicas; pero que en ciertas actitudes, detalles y acciones, connota acciones que van en búsqueda de una identidad artística que contemple la crítica con el propio hacer, y también valore sus propias inquietudes latinoamericanas, populares y descolonizadoras. Que contemple la formación académica, pero que no se limite a sus parámetros y contenidos, sino que se permita la reflexión y la crítica hacia su propio hacer y el campo en el que se inscriben sus acciones.

“Así el cuestionamiento de la existencia de un solo modelo cultural, fraguado en los moldes de Occidente, permite conceder nueva atención a voces paralelas, a murmullos distantes, a silencios que arrastran demasiados gritos”

(Escobar, 2014, pp.171, 172).

Porque, como dice García Canclini (1990) esos “referentes de legitimidad” a los que siempre se situó al arte académico y europeo, hoy no tienen la misma sustancialidad ni eficacia. Esa legitimidad puede estar dada simplemente por la misma vivencia o interés. Los “modelos”, las inspiraciones, los temas...pueden variar. *“Arte de citas europeas o arte de citas populares: siempre arte mestizo, impuro, que existe a fuerza de colocarse en el cruce de los caminos que nos han ido componiendo y descomponiendo.”* (Canclini, 1990, p.307). Un arte híbrido en el que puedan convivir el hacer académico y los temas populares. *“Ni trasplante enajenado, ni desajuste con la propia realidad: intentos de ordenar el mundo moderno sin abdicar de la historia”* (Id, p. 111) a partir de la reorganización híbrida del lenguaje plástico.

Como dato de color, y para citar ciertas referencias que también hacen a nuestro propio hacer, García Canclini considera que hay ciertos géneros artísticos que son “constitucionalmente híbridos” por ser *impuros*, entre los que nombra a varias expresiones del arte callejero y de la gráfica por su *“intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva [...]Es un modo marginal, desinstitucionalizado, efímero, [que asume] las nuevas relaciones entre lo privado y lo público, entre la vida cotidiana y la política”* (1990, p.316). Mientras que Dolinko (2012) advierte el carácter híbrido del grabado por posicionarse en el medio de la tan discutida problemática de la obra única y la múltiple; ubicándola como intermediaría *“entre la creación única y prestigiada desde el circuito tradicional y el arte reproducible por medios industriales y de consumo extendido”* (p.25).

Todos *“síntomas necesarios de ser expresados en la esfera simbólica”* y desde la constante crítica para con el propio hacer. Sabiendo que no estamos exentos, ni siquiera en este escrito, de caer en el etnocentrismo que justificaría nuestras elecciones y posiciones por asumirnos también como parte de esos sectores que cuestionamos. Pero dejando abierta la posibilidad a la interculturalidad y sobre todo entendiendo al arte como una búsqueda de la propia identidad. Como dice García Canclini, citando a Lyotard:

“la tarea del arte consiste, en medio de esas fáciles certezas, en interrogarse sobre las condiciones en que construimos lo real”

(Canclini, 1990, p.312).

Bibliografía

- Anderson, Benedict.** (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y a difusión del nacionalismo.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Arnheim, Rudolf.** (1986). *El pensamiento Visual.* Buenos Aires: Paidós.
- Appadurai, Arjun.** (2001) *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización.* Buenos Aires: Ed.Trilce-Fondo de Cultura Económica.
- **Aranda, Darío.** (2015). *Tierra Arrasada,* Buenos Aires: Sudamericana.
- ____, (2015). *Argentina originaria. Genocidios, saqueos y resistencias.* Buenos Aires: La vaca editora, 2015.
- Ares, Fabio.** (2018) *Fundación Nacional de Tipos para la Imprenta Familia Estrada: hacia la independencia de la imprenta argentina en En torno a la imprenta de Buenos Aires.* Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico,.
- **Barthes, Roland.** (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Buenos Aires: Paidós.
- ____ (1993). *La aventura semiológica.* Buenos Aires: Paidós, 2º edición.
- ____ (1994) *El susurro del lenguaje,* Barcelona: Paidós, 2º edición.
- Bayer, Osvaldo** (Ed.). (2010). *La crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios.* Buenos Aires: RIGPI.
- Bidaseca, Karina.** (2011). *Signos De La Identidad Indígena. Emergencias identitarias en el límite del tiempo histórico.* Serie estudios poscoloniales Buenos Aires:Ed. Sb. Paradigma inicial.
- Bourdieu, Pierre.** (2015) *Sobre el Estado.* Buenos Aires: Anagrama.
- ____ (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción.* Barcelona: Anagrama.
- Camnitzer, Luis.** (1969) *Arte colonial contemporáneo,* presentada como “*Contemporary Colonial Art*” en el II International Congress of the Latin American Studies Association, Washington, D.C, primavera de 1970, 1969.
- Colombres, Adolfo.** (2010) *Sobre la cultura y el arte popular.* Buenos Aires: Del Sol.
- Cuche, Denys.** (2002) *La noción de cultura en las Ciencias Sociales.* Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Dolinko, Silvia.** (2012). *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973,* Buenos Aires: Edhase.
- ____ (2002) *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte.* Buenos Aires: Fundación Espigas/Fundación Telefónica/FIAAR.
- ____ (2009) *Conflictos en blanco y negro. Victor Rebuffo y el arte al servicio del problema social.* XII Jornadas interesuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.
- Eco, Umberto.** (200) *Tratado de Semiótica General.* Barcelona: Lumen, 5º edición.
- ____ (sin fecha) *Perspectivas de una semiótica de las artes visuales* en *Criterios,* La Habana, nº 25-28.
- Escobar Ticio.** (2014). *El mito del arte y el arte del pueblo. Cuestiones sobre arte popular,* Buenos Aires: Ariel.

- ___ (2012). *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Asunción: Servilibro.
- **Galeano, Eduardo**. (1982). *Literatura y cultura popular en América Latina: Diez errores o mentiras frecuentes*, en *La cultura popular* (Colombes, A. Ed.). México: Premia Editora.
- **García Canclini, Néstor**. (1990) *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- ___ (2006). *Estudios sobre cultura: una alternativa latino-americana*. Porto Alegre: Aos Cultural Studies. FAMECOS, No. 30.
- ___ (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Gijalbo.
- ___ (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa.
- **Geertz, C.** (1992). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- **Groupe μ**. (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- **Gruzinski, Serge**. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México: F.C.E.
- ___ (2000). *El pensamiento mestizo*. Buenos Aires: Paidós.
- **Lenton, Diana** .(1998). *Los Araucanos en la Argentina: Un Caso de Interdiscursividad Nacionalista*. III Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Temuco.
- **Muñoz, M.A.** (2008). *Los artistas del pueblo*. Catálogo de exposición. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- **Noé, Luis Felipe**. (2015). *Antiestética*. Buenos Aires, De la Flor, 2º ed.
- **Oliveras, Elena**. (2007). *La metáfora en el arte, Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé arte.
- **Peña A. Enrique**. (2015). *Estudio de los periódicos y revistas existentes en la Biblioteca Enrique A. Peña*, Buenos Aires, Amorrortu, 1935.
- **Redondo Rodríguez, Adrián**. (2015) *Evolución de la maquetación en prensa escrita y la irrupción de nuevos medios digitales*. España: Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche, Universidad Migue Fernández de Elche.
- **Renan, Ernest**. (1882). *¿Qué es una nación? [Conferencia dictada en la Sorbona, París, el 11 de marzo de 1882]*. Francia. *ed. digital: Franco Savarino (2004).
- **Saussure, Ferdinand de**. (1965). *Curso de Lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- **Segato, Rita**. (2007) *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*, Buenos Aires, Prometeo.
- **Siracusano, Gabriela**. (2008). *El poder de los colores. De lo material simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: F.C.E.
- **Soria, Sofia**. (2011). *La Reinvenición De La Nación En La Argentina Actual: Estado, Relato nacional Y Pueblos Indígenas*, en *Nuevos Nómadas* Nº. 34, 2011.Argentina.
- **Vigo, Edgardo Antonio**. (1969). *Un arte a realizar*, en *Ritmo*, nº3, La Plata, 25 de Junio de 1969. La plata: Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.
- ___ (sin fecha). *Carácter popular de la imagen xilográfica*.
- **Walsh Katherine**. (2005). *¿Qué es la interculturalidad y cuál es su significado e importancia en el proceso educativo?* En *La Interculturalidad en la educación*. Lima: Ministerio de Educación, Dirección Nacional de Educación Bilingüe Intercultural.

Páginas web:

-**Greenpeace.** (2020) *Deforestación en el norte de la Argentina. Informe anual 2019*, recuperado de: <https://greenpeace.org.ar>

-**CONICET.** (7 de mayo de 2019). *La compleja realidad de las lenguas indígenas en Argentina*. Recuperado de: <https://www.conicet.gov.ar/la-compleja-realidad-de-las-lenguas-indigenas-en-argentina/>

-**Por el país.** (31 octubre de 201620). *Según un estudio el 56% de los argentinos tiene un antepasado indígena* <http://porelpais.com.ar/argentina-indigena/>

-**Vórtice Argentino.** (s.f). Recuperado de: <http://www.vorticeargentina.com.ar/>