

**Actas del
XII Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados
-en Homenaje a Graciela Marotta-**

Ponencias, conferencias, conversaciones, muestras.

4 y 5 de noviembre de 2022

**Departamento de Artes Visuales
Universidad Nacional de las Artes**

**Actas del
XII Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados
-en Homenaje a Graciela Marotta-**

Ponencias, conferencias, conversaciones, muestras.

Actas del XII Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados : en homenaje a Graciela Marotta / Pablo Paniagua ... [et al.] ; compilación de Alfredo Rosenbaum. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes Visuales, 2023.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-3946-29-5

1. Arte. 2. Arte Argentino. 3. Arte Contemporáneo. I. Paniagua, Pablo. II. Rosenbaum, Alfredo, comp.
CDD 700.71



Autoridades del XII Simposio en Lenguaje Artísticos Combinados

Director / Alfredo Rosenbaum.

Secretaria / Carina Ferrari.

Comité Académico / Alicia Martín, Raúl Minsburg, Alejandro Schianchi, Claudia Gilman, Camila Juárez, Estela Burone Risso, Ana Casal.

Cómité organizador / Andrea Cárdenas, Julieta Casado, Andrea Chacón Alvarez, Lourdes Dumanan, Carmen Imbach, Pablo Paniagua, Ita Scaramuza, Gastón Severina, Javier Sobrino, Fabián Valle.

Asistentes técnicos y de producción / Emanuel Reyes, Natacha Manzelli, María Angélica Huc Terreros, Rosalba Pacheco, Carolina Bone, Rafael Hernandez Ramos, Valeria Arrieta, Nathalia Martínez Garzón, Bruna O'Donnell, Germán Lombardi, Rita Carmen Jaramillo.

Organiza:

Especialización y Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados.

Secretaría de Investigación y Posgrado

Departamento de Artes Visuales – UNA

Co-organizan:

- Proyecto de investigación “Los Lenguajes Artísticos Combinados como objeto teórico y artístico. Profundización en la obra, sus principios históricos, su estructura y en la producción de los artistas que la realizan. Parte 2.”

- Proyecto de investigación “Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en la Argentina desde los 80 hasta la actualidad. Parte II.”

Instituto de Investigación en Artes Visuales – UNA

AUTORIDADES UNA

Rectora / *Sandra Torlucci*

Vicerrectora / *Diana Piazza*

Secretaria de Investigación y Posgrado / *María Valdez*

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

Decana / *Cristina Arraga*

Secretario de Investigación y Posgrado / *Claudio Ongaro Haelterman*

Directora del Instituto de Investigación en Artes Visuales / *Dafne Roussos*

Índice

9 / Presentación

Alfredo Rosenbaum

Ponencias

13 / *Hacia un análisis comparativo de las producciones artísticas de cruce a partir de injertos y estructuras liquénicas.*

Pablo Paniagua (UNA).

21 / *Estética del trabajo en el arte Argentino.*

Josefina Goñi (UNA).

29 / *Participación y colaboración en El tendedero de Mónica Mayer y El tendedero de Graciela Gutiérrez Marx, et al.*

Carmen Rocher (UNA).

39 / *El Sonido-Palabra Medicina en el acto de los Lenguajes Artísticos Combinados.*

Flor d 'Palabra (UNA).

53 / *La cerámica como intersticio entre el arte y el diseño.*

María Gabriela de la Cruz (UNA – UNLP).

63 / *Exvotos: Promesas a la imagen.*

Irma Sousa (UNA).

71 / *Cuerpo, espacio y acción en U.O.R.C de la organización negra.*

Julieta Casado (UNA).

83 / *Indagaciones sobre el proceso creativo en la obra de Ópera Periférica.*

Gastón Severina (UNA) y Andrea Chacón Alvarez (UNA).

93 / *Cuerpo y pantallas. Problemáticas para el análisis de la obra de cruce de lenguajes.*

Carina Ferrari (UNA).

115 / *La performatividad fotográfica en pequeno repertório de ações para fazer ver vento.*

Sarah Marques Duarte (UNESPAR/UNA).

131 / *Efímera efeméride: 25 de mayo de 1811.*

Pablo Sebastián Pisacco (CEM, San Lorenzo).

141 / *Decires iluminados para ahuyentar el olvido.*

Claudia Rodríguez (UNA).

153 / *“Pensamiento material”: un intercambio artístico de nuevas materialidades y Múltiples lenguajes entre Argentina y China.*

Carmen Imbach (UNA), Virginia D'Angelo (UNA), Carolina Viacava (Esc. Nac. de Museología) y Nicolás Scardamaglia (UNA).

163 / Materialidades, cruce de lenguajes y videoarte en el mosaico contemporáneo.
Marga Court (UNA) y María Amalia Beltrán (UNA).

169 / Justi-xia, un recorrido por la obra de Claudia Ruiz Herrera.
Andrea Cardenas (UNA) y Sobrino Javier (UNA).

177 / Sensibilidad y Pensamiento. Improvisación y espontaneidad. Escucha y percepción. (Pandemia 2020/21/22).
Laura Adriana Saitta (UNA).

193 / Instalación, Ritual y Grafos en la obra de Alfredo Portillos.
Mónica Schaikis (UNA).

199 / Aborto legal: entrelazamientos arte y política.
Ana Casal (UNA) y Paloma Macchione (UNA).

211 / Sobre huellas y tiempos: arte e inconsciente. Una mirada sobre algunos artistas latinoamericanos.
Guadalupe Neves (UNA-UBA) y Vanesa Menalli (UNA).

223 / Todo el año es carnaval.
Fabián Valle (UNA).

235 / ManiFiesta/Acción. La marcha del orgullo y el cruce de lenguajes artísticos.
Ana Casal(UNA), Paloma Macchione (UNA), Natacha Durán (UNA), Sarah Marques Duarte (UNA), Gastón Severina (UNA), Rosana Valentin (UNA), Nina Corti [QOA] (Untref).

Conferencias

243 / Estar en el arte popular.
Cristina Arraga (UNA).

249 / Prácticas artísticas y biología contemporánea. Encuentros disciplinares.
Marina Zerbarini (UNA).

Mesas-muestra

261 / Narrativas visuales.
Curaduría: Alejandra Niedermaier. Producción de la cátedra Fotografía digital de la Especialización en Lenguajes Artísticos Combinados.
Obras de: Josefina Goñi, Mariana Riquelme Pérez, Anabel Sánchez Pino, Viviana Zargón, Samantha Massuco, Marcela Villagrán, Pablo Pérez Torres, María Paula Troncoso, Gustavo Acevedo, Bruna O'Donnell, Camila Gastaldi, Nathalia Martínez Garzón, Laura Zink Ascurra.

273 / Prácticas artísticas tecnológicas.
Curaduría: Alejandro Schianchi (UNTREF/UNA). Producción de la cátedra Tecnologías Contemporáneas I de la Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados.

Proyectos de: Guadalupe Neves, Viviana Zargón, Andrea Cárdenas y Javier Sobrino, Ana Villanueva y Roxana Abril Puente González.

Diálogos

281 / El espacio topológico en la obra del Hélio Oiticica y Lygia Clark. Conversación de la Dra. Tania Rivera (UFF-Brasil) con Gastón Severina (UNA).

289 / Modos de participar: el espectador en la obra. Diálogo de Raúl Minsburg (UNTREF) y Alfredo Rosenbaum (UNA) con los asistentes. Modera Fabián Valle (UNA).

Mesa Homenaje a Graciela Marotta.

295 / Mesa de homenaje. Azucena Colatarci, Pelusa Borthwick y María Rosa Figari. Moderador Alfredo Rosenbaum.

301 / Palabras de Ticio Escobar.

Presentación

Dentro del campo del llamado arte contemporáneo, existe un conjunto de obras que, bordeando las disciplinas tradicionales o traspasando sus límites y fronteras, combinan significantes provenientes de diversos campos disciplinares: son las producciones artísticas de lenguajes combinados. Significantes visuales, sonoros, corporales y verbales se tejen en ellas de maneras específicas para constituir eso que en la Especialización y Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados hemos construido como objeto de estudio: las producciones artísticas de cruce de lenguajes, o sea, aquellos discursos artísticos que en sus enunciados tejen significantes provenientes de por lo menos dos campos semióticos distintos: lo visual, lo verbal, lo corporal, lo sonoro, y que arrastran consigo las tradiciones pertenecientes a las disciplinas que los contemplan.

El Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados, cuya primera edición se realizó en el año 2006, tuvo desde el comienzo el objetivo de poner en debate las especificidades de este objeto de estudios, cotejando las variadas perspectivas para su concepción e incluyendo ponentes e invitados externos, que aporten luz desde otros modos de recortar y de visualizar fenómenos similares.

En esta ocasión, el XII Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados, organizado por la Especialización y Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados y Co-organizado por los proyectos de investigación “Los Lenguajes Artísticos Combinados como objeto teórico y artístico. Profundización en la obra, sus principios históricos, su estructura y en la producción de los artistas que la realizan. Parte 2.”, y “Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en la Argentina desde los 80 hasta la actualidad. Parte II.”, se realiza en homenaje a quien fuera su Directora hasta la última edición del Simposio, Graciela Marotta, recientemente fallecida, que ha sostenido este evento y una enorme cantidad de actividades académicas y artísticas producidas por la Especialización y Maestría en Lenguajes artísticos cCombinados, de la que fue creadora, impulsora y su Directora hasta 2021.

Por ese motivo, se realizó una mesa homenaje de la que participaron colegas y amigos que a través de sus relatos reconstruyen algo de su trayectoria: Ticio Escobar, Azucena Colatarci, María Rosa Figari y Pelusa Borthwick.

En ocasión de este XII Congreso hemos decidido comenzar a publicar las actas del Simposio, que cuenta, en una primera parte, con las ponencias de docentes y graduados, y también con ponencias de investigadores y artistas de otras universidades, que giraron en una constelación de posiciones alrededor de los ejes propuestos: diversas conceptualizaciones sobre los lenguajes combinados, su producción y recepción en Argentina y Latinoamérica; interrelaciones entre lo visual, lo sonoro, lo corporal y lo verbal en la obra de cruce de lenguajes; los lenguajes artísticos combinados y las tecnologías contemporáneas; lenguajes combinados en las manifestaciones populares y regionales; la obra de cruce de lenguajes y los centros de producción, gestión y difusión; la investigación artística y la obra de lenguajes combinados. Y en una segunda parte hemos incorporado, la mayor de las veces como desgrabaciones, las conferencias, mesas

de diálogos, mesas muestra de cátedras, ya que las consideramos parte fundamental de la construcción de conocimiento que se produjo en el evento.

Esperamos entonces que a partir de esta publicación de las Actas puedan visualizarse y difundirse con más potencia las producciones teóricas, conceptuales y artísticas que giran alrededor de un objeto de estudio contemporáneo en permanente movimiento: los lenguajes artísticos combinados.

Alfredo Rosenbaum
Director del XII Simposio LAC

PONENCIAS

HACIA UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICAS DE CRUCE A PARTIR DE INJERTOS Y ESTRUCTURAS LIQUÉNICAS.

Pablo Paniagua¹

Introducción

A partir de mi trabajo de tesis, y tomando como punto de partida las teorías del posgrado en lenguajes artísticos combinados, el siguiente trabajo intenta ampliar el análisis de este tipo de producciones estableciendo algunas comparaciones con la estructura de distintos tipos de líquenes e injertos.

Para ejemplificar esto, en una primera instancia me centraré en una performance denominada Ruido Sagrado. Pero antes, es necesario conocer mínimamente el contexto del cual surge este trabajo.

En la provincia de Chubut, hace casi 20 años que las comunidades resisten contra el ingreso de la actividad megaminera en la zona, esta actividad representa una amenaza para todo el ecosistema de la región, pero principalmente constituye una amenaza para su río principal: el río Chubut. Para finales de 2021 estas tensiones llegaron incluso, al extremo de la represión y detenciones irregulares de civiles por parte de las fuerzas policiales.

La performance que vamos a tomar como ejemplo, es una improvisación en guitarra con técnicas extendidas, utilizando objetos encontrados en las costas del río Chubut, junto con procesamiento de sonido en tiempo real. Los sonidos son testimonios grabados en audio de especialistas y asambleístas en contra de la megaminería, junto a paisajes y caminatas sonoras realizadas en las costas del mismo río.²

Lenguajes, elementos constitutivos y nociones topológicas

Desde el posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados³, se entiende que las producciones de cruces, se dan a partir de la combinatoria de los elementos constitutivos de cada lenguaje, de manera no jerárquica, gracias a la elasticidad de los límites de cada lenguaje. Para tener un ejemplo conceptual y gráfico de las características de los cruces de lenguaje y su análisis, se utilizan dos figuras topológicas: el nudo Borromeo y la cinta de Moebius.

¹ Artista, profesor de artes visuales, guitarra. Especialista y maestrando en Lenguajes Artísticos Combinados. Desde 2014 participó en festivales y muestras. Ha obtenido becas artísticas y académicas a nivel nacional. Y participó como ponente en distintos simposios, congresos y jornadas en Argentina y el exterior.

² Registro de performance: <https://www.youtube.com/watch?v=-2G56N8rEu0>

³ Especialización y Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados. Departamento de Artes Visuales. Universidad Nacional de las Artes.

La artista y docente, Graciela Marotta definía a la cinta de moebius como: “(...), una superficie con una sola cara y un solo borde. Tiene la propiedad matemática de ser un objeto no orientable.” (Marotta, 2010: 23)

En la producción de cruce, un elemento constitutivo de un lenguaje va a corresponder a otro elemento constitutivo, de otro lenguaje. Por ejemplo, (y teniendo en cuenta el registro de la performance) si pensamos en los movimientos de arrastre sobre las cuerdas de la guitarra, estos movimientos producen un sonido que varía de graves a agudos, hacia una dirección, o de agudos a graves, hacia la otra, estableciendo una relación entre altura (Lenguaje Sonoro) y movimiento (Lenguaje Corporal).

Los líquenes

Ahora bien, para analizar esto desde otra perspectiva, como mencioné al principio un modelo que considero adecuado es la composición de los líquenes.

Los líquenes están compuestos por un hongo y un alga o cianobacteria. Esta combinación se da a nivel microscópico entre un componente fúngico o de un micobionte (un hongo) y uno o más componentes fotosintéticos o fotobiontes (un alga). (De la Torre, 2011, 18).

Podemos decir entonces, que al igual que en la teoría de las producciones artísticas de cruce de lenguajes representada por la cinta de Moebius, los líquenes son estructuras complejas que no son ni un hongo, ni un alga, sino que generan un tercer ser, a partir de una relación para algunos biólogos, cuestionadamente⁴, simbiótica.



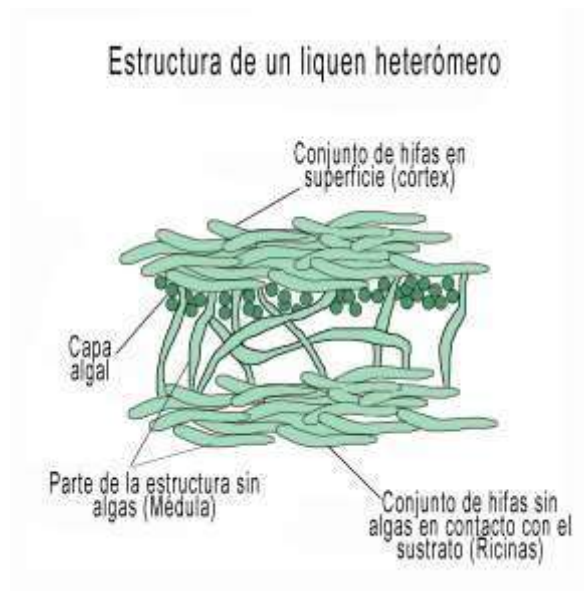
⁴ Algunos liquenólogos se refieren a esta relación como simbiótica, otros hablan de un mutualismo o incluso, de una relación parasitaria.

Por su parte, según la estructura del talo⁵ del líquen existen dos grandes clasificaciones, dependiendo de las combinatorias entre fotobiontes y micobiontes.

Por un lado, se encuentran los líquenes Homómeros. A estos líquenes se los consideran los más primitivos y son aquellos líquenes gelatinosos, donde los micobiontes y los fotobiontes se combinan de manera uniforme, contenidos dentro de una matriz gelatinosa.



Por otro lado tenemos los líquenes heterómeros. Son los líquenes de composición estratificada donde los fotobiontes ocupan un espacio determinado, una capa, y los micobiontes otras.



⁵ El talo es el tejido formado por la conjunción de hifas de hongo y fotobiontes que integran el líquen. El talo, o cuerpo del líquen, tiene gran variabilidad de formas y colores, dependiendo del tipo de líquen y su estructura.

Los líquenes de talos homómeros, pueden ser considerados los modelos más cercanos a la teoría de cruce de lenguajes desarrollada hasta el momento por el posgrado en L.A.C.⁶ la cual, si bien no grafican el estado de encadenamiento que si se puede encontrar en el nudo Borromeo, tiene grados de correspondencia por su estado de equilibrio y homogeneidad.

A partir de estas consideraciones, en principio, se abren tres posibilidades nuevas de análisis:

La primera es su potencialidad como estructura transitoria. Los líquenes tienen la capacidad de desintegrarse, para volver a ser, por un lado, un hongo autónomo y por otro, un alga autónoma. (De la Torre, 2011, 17). Este punto lo considero fundamental ya que, hasta donde tengo conocimiento, los cruces se analizan como si fuesen estáticos dentro de la producción artística, lo cual, en el caso de un libro de artista, puede ser así, pero muchas veces, en el caso de trabajos de performances, por ejemplo, los cruces son dinámicos y varían conforme se va desarrollando la acción.

Volviendo al ejemplo de la performance, la segunda posibilidad de análisis, si pensamos en las relaciones de los elementos constitutivos, en algunos casos es imposible aislar un fenómeno de cruce de otro. Por ejemplo, al frotar las cuerdas de la guitarra de manera circular con un objeto, varío la velocidad y la presión del movimiento sobre las cuerdas. El elemento movimiento (Leng. Cor.), va a estar imbricado con la altura (Leng. Son.), yendo de agudos a graves, pero en el mismo movimiento, al variar la presión también estoy variando la intensidad del sonido (L. S.) (a mayor fuerza, mayor volumen). Y lo mismo sucede con la velocidad (L. S.).

Sabemos que, partiendo del análisis que toma como modelo a la cinta de moebius, los elementos constitutivos de cada lenguaje se identifican, primero aislados, y en segundo lugar, interrelacionados con otros elementos de otros lenguajes. Pero tal y como nos dice Jean-Luc Nancy respecto del timbre, dentro del lenguaje sonoro: "(...) al hablar del timbre, se apunta a aquello que, precisamente, no supone una descomposición; aun cuando siga siendo posible y justo distinguirlo de la altura, la duración, la intensidad, no hay empero altura, etc., sin timbre (así como no hay línea, ni superficie, sin matriz)". (Nancy, 2015: 81).

El tercer y último punto que nos ofrece este tipo de análisis sobre líquenes es la variabilidad de estructuras sin dejar de ser una multiplicidad. Tal como desarrolló el artista y docente Alfredo Rosenbaum, se puede hablar de diferencias entre una producción artística compuesta íntegramente por el cruce de lenguajes, y una producción que, en parte, contiene algunos cruces de lenguajes, pero se dan de manera jerarquizada o en menor grado. En palabras de Rosenbaum: "Entender el modo en que lo corporal se imbrica con lo visual, lo sonoro y lo verbal en las producciones artísticas de cruce, implica reconocer aquí una distinción fundamental, (...) Se trata de la distinción entre una obra con cruce de lenguajes y una obra de cruce de lenguajes. Bajo estos términos u otros, lo importante es notar que entre unas y otras existen lógicas combinatorias diferentes". (Rosenbaum, 2016: 7).

⁶ Lenguajes Artísticos Combinados.

Considero que, en los dos tipos de estructuras liquénicas, podemos encontrar grados de correspondencia con estas dos lógicas combinatorias a las que se refiere Rosenbaum. Un ejemplo ya lo vimos anteriormente y es el caso de las estructuras homómeras y las producciones de cruce.

Para ejemplificar una producción con cruce de lenguajes, pensemos por un momento en una pieza de video danza o de video performance, y su relación con lo corporal. En líneas generales podemos decir que este tipo de producciones, no son de cruce de lenguajes, o al menos no con el corporal. La razón principal es la ausencia del cuerpo vivo del artista y su relación con el público o espectadores.

Al prescindir del cuerpo presente del artista, una pieza de video danza o video performance puede expandirse hacia otros modos de exhibición, al mismo tiempo que agrega elementos propios de los medios del lenguaje visual (y el sonoro) como pantallas, parlantes, la idea del fuera de campo, la posibilidad de edición, el uso diversidad de planos, superposiciones, recortes, etc. Estos elementos pasan a formar parte de la estructura discursiva de dicha producción que involucra al cuerpo desde su representación. Es así como pueden considerarse una producción con cruce de lenguajes.

Los líquenes con talos heterómeros, por su estructura estratificada, pueden pensarse en analogía con una obra con cruce, es decir, con producciones donde la lógica de combinatoria no es fundante o no es una imbricación estrecha entre elementos constitutivos, tal como sucede en una pieza de video danza o video performance en relación al lenguaje corporal.

Estableciendo esta comparación podemos identificar, que las ricinas, y su función sujetadora y de base, tienen su grado de correspondencia con el video en cuanto a medio dentro de lo visual. En el centro, los elementos constitutivos del lenguaje corporal quedan representados en la imagen (L. Visual) que se encuentra en superficie (córtex). Es en ese vínculo, entre lo corporal mediado, que en el liquen son su componente algal y “lo que se vé” en superficie “o en pantalla” (el córtex en el liquen) que se da ese “con cruce” del video danza o video performance, en relación al lenguaje corporal.

El caso de los injertos

Sobre este tipo de producciones, el injerto es un modelo gráfico, un poco más simple, que podemos utilizar para entender esas relaciones de lenguajes. Si bien en botánica existen varias técnicas de injertación, podemos decir que todas radican en mayor o menor medida en lo mismo: En esta técnica se toma una porción de una planta y se la une a otra asentada, es decir que está en tierra.

Este tipo de producciones en video pueden entenderse como un injerto, donde la parte corporal representada en la pieza es el gajo o porción de planta que se injerta a la parte asentada en tierra de otra planta, que en este caso serían las herramientas, los medios y los elementos constitutivos del lenguaje visual, puntualmente del formato audiovisual.



Conclusiones

Si bien considero que estas investigaciones están en una etapa reciente, a través de todo lo dicho, mi objetivo es enriquecer la intelección de los análisis de producciones de o con cruces, desde una perspectiva biológico-natural y en este caso puntual, vinculada de manera estrecha al territorio específico del cual se basa la performance vista en los registros y su desarrollo teórico.

Estas metodologías y desarrollos están en consonancia con lo que Boaventura de Sousa Santos llama epistemologías del Sur. Para Santos la epistemología del sur es: “(...) la producción y validación de los conocimientos anclados en las experiencias de resistencia de todos los grupos sociales que sistemáticamente han sufrido la injusticia, la opresión y la destrucción causada por el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado. (...) El objetivo de las Epistemologías del Sur es posibilitar que los grupos sociales oprimidos representen al mundo como propio y en sus propios términos, pues solo así podrán cambiarlo según sus propias aspiraciones.” (Santos, 2018: 28, 29).

En el caso puntual de los líquenes, son los componentes del mismo ecosistema amenazado por el extractivismo minero, los que me proveen de modelos para teorizar sobre esta producción artística que, discursivamente, se relaciona con un mismo territorio específico y sus problemáticas socio-ecosistémicas. Es así como algunos elementos que integran el ecosistema del territorio chubutense nos permiten expandir la resistencia social hacia una perspectiva simbólica y poética.

Considero que este desarrollo es una primera aproximación, quedan muchos caminos posibles para continuar indagando sobre todas estas cuestiones.

BIBLIOGRAFÍA

De Sousa Santos, Boaventura. (2018). *Epistemologías del Sur*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina; Coímbra: Centro de Estudos Sociais – CES. Ed. CLACSO.

De la Torre, Oscar Pérez. (2011). Liqueños de la provincia de Chubut. Rawson. Fondo Editorial Provincial, Secretaría de cultura del Chubut.

Marotta, Graciela. (2010). La topología y las artes visuales. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ed. Borrromeo.

Nancy, Jean Luc. 2015. (2008). A la escucha. Madrid. Ed. Amorrortu.

Rosenbaum, Alfredo, Casado Julieta y Ferrari Carina. (2016). Cuerpo, cruce de lenguajes y género(s). Una mirada al Arte Vivo en Buenos Aires en la década del ´80. En I Congreso de Género. Departamento de Artes Visuales. Universidad Nacional de las Artes.

Nota: las imágenes pertenecen a Pablo Paniagua.

Registro de performance: <https://www.youtube.com/watch?v=-2G56N8rEu0> (Extraído el 12/12/2022).

ESTÉTICA DEL TRABAJO EN EL ARTE ARGENTINO.

Josefina Goñi⁷

Berni y su discursividad.



"Manifestación", 1934 - Antonio Berni - temple s/arpillera, 180 x 249,5 cm.

Antonio Berni (Rosario, Provincia de Santa Fe, 1905 – Buenos Aires, 1981). Estudió en Europa desde 1925, estableciéndose en París donde se conectó tanto con la vanguardia surrealista como con las ideas comunistas. Regresó a la Argentina, exponiendo sus obras surrealistas en Amigos del Arte, en 1932. Al año siguiente, formó parte del Equipo Poligráfico Ejecutor formado por el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros para realizar la obra Ejercicio Plástico (1933).

En la obra *Manifestación*, de 1934, el artista pinta hombres y mujeres de los cuales solo se ven sus caras en posición frontal, ellas revelan su estado de ánimo, sus diferencias, sus conflictos. Hay una pancarta que dice "Pan y trabajo" (la cual podría aportar el lenguaje verbal a la obra), y detrás de los manifestantes aparecen casas pintadas como si estuvieran deshabitadas. En el

⁷ Artista plástica con estudios en curso en la Universidad Nacional de Artes (UNA) en la Maestría de Lenguajes Artísticos Combinado. Egresada como Diseñadora de Indumentaria y Textil (FADU - UBA), con una Diplomatura Superior en Organizaciones de la Sociedad Civil (FLACSO). Hoy en día desarrolla obra y proyectos imbricados en dinámicas sociales y culturales, como retrato y registros de talleristas textiles, puesta en valor del trabajo de los cuerpos sanitarios de covid e investigaciones sobre las devociones populares. Con residencias en New York Academy of Arts (2017) y en Salzburg Global Forum for Young Cultural Innovator (2015).

centro de la obra aparece representado un niño con un pan en la mano, símbolo de esperanza; y delante de él, un puño cerrado que refuerza el sentido de lucha y de fuerza que están reclamando los manifestantes. La obra es hecha sobre un enorme soporte de arpillera, de esta manera, Berni construyó una pintura mural transportable que, al circular por fábricas y sindicatos, grandes reuniones y situaciones de conflicto, podía cohesionar y activar políticamente a aquellos sectores sociales donde, según las ideas sostenidas por la izquierda más radicalizada, anidaba la esperanza de un nuevo hombre y una nueva sociedad. El artista dota, con este gesto, de sentido y relevancia la existencia de los trabajadores que reclaman por la situación vivida. Considero, a la vez, que el artista con este gesto busca acercar el arte a un "terreno no artístico", buscando romper o abrir nuevos espacios de circulación del arte más vinculados con su propósito, el conflicto social, que, con su formato, como obra de arte - pintura - cuadro.

En 1890 estalló en Argentina una crisis de crecimiento con las olas migratorias de Europa, habían llegado al país más de un millón de extranjeros. En Buenos Aires la mitad de la población era europea y las ideas que fluían en la época tenían que ver con cuestiones como el progreso, la nación y la sociedad industrializada. Con esta inmigración habían arribado, también, hombres y mujeres imbuidos en nuevas corrientes político - ideológicas de formación populista y con una experiencia de lucha desconocida. La crisis de crecimiento coincidió, además, con el quiebre del modelo liberal positivista. El país comenzó a afrontar situaciones sociales como la explotación, la miseria y el desempleo. Es en este contexto que hicieron su aparición ideas políticas como el socialismo y el anarquismo.

En la "Manifestación" (y otras obras), trabaja con temas sociales desde una representación realista. Ese mismo año, Berni, instalado ahora en Buenos Aires, publica este artículo en *Forma*, revista de la Sociedad de Artistas Plásticos, en el cual defiende el realismo contra el decorativismo del arte moderno.

"Es incalculable el número de artistas van apareciendo y con ellos nacen las revistas de artes, la crítica y los salones. Ningún otro siglo poseyó cuantitativamente tanta pintura ni tantos pintores. Es indudable que el arte moderno vive una vida anémica, alentada moralmente por un público numeroso, pero sin convicción ni sentimientos verdaderos.

Hay una decadencia a su nivel técnico y de su fondo sensible, y lo que es más asombroso aún, un desinterés y una incompreensión creciente del público por todo lo que es el arte y el pensamiento elevado. Desde fines del siglo pasado, el pintor se va encasillando en su propio arte, apartándose, deliberadamente, de todos los problemas sociales y psicológicos del momento⁸"

Este es el texto fundacional del concepto de "Nuevo Realismo", esencial en la obra del artista, basada en la crítica a un cierto tipo de modernismo basado en la pura especulación sobre las formas y materiales del arte, la convicción de que el artista y sus producciones deben guardar un estrecho vínculo con los procesos históricos que impulsan los cambios, y, dentro de un pen-

⁸Berni, Antonio. "El nuevo realismo." *Forma* (Buenos Aires), August 1936, 8, 14.

samiento finalista, la certidumbre sobre el advenimiento de un nuevo orden que sustituirá todo lo perimido, formulando las bases para arte de compromiso político y social observado desde un realismo trascendente.

"Ya un lenguaje nuevo se hace original, expresando la necesidad de un arte más sustancia. Todas las divagaciones críticas, filosóficas y estéticas sobre arte puro son sustituidas por razonamientos realistas concordantes con la psicología colectiva y social del momento. Todo aquello que en el arte había sido rechazado por arraigados prejuicios y puntos de vista sectarios, vuelve a surgir incontenibles, impulsado por su propia vitalidad inextinguible. El mundo dramático, la realidad social conquista su derecho en el arte, desgarrando el caparazón que la cubría, contradiciendo toda la literatura artística y toda la crítica del siglo, dominada por conceptos impresionistas y expresionistas reinantes.

Un nuevo orden, una nueva disciplina, apoyados por una nueva crítica inspirada en la realidad concreta que vimos, deben sustituir todo lo caduco que hoy soportamos.

El nuevo realista no es una simple retórica o una declamación sin fondo ni objetividad; por el contrario, es el espacio sugestivo de una gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo"⁹.

Con este manifiesto Berni expone las problemáticas e intereses de su contexto más próximo. El "promete" una reorganización de lo social, con sus palabras el artista no busca resolver ningún conflicto, sino abrir el debate y la discusión a las formas reinantes el arte y sus propósitos de existir.

Oscar Bony y "La Familia Obrera".

⁹Berni, Antonio. "El nuevo realismo." *Forma* (Buenos Aires), August 1936, 8, 14.



"Familia obrera", 1968 - Oscar Bony - Experiencias visuales "68".

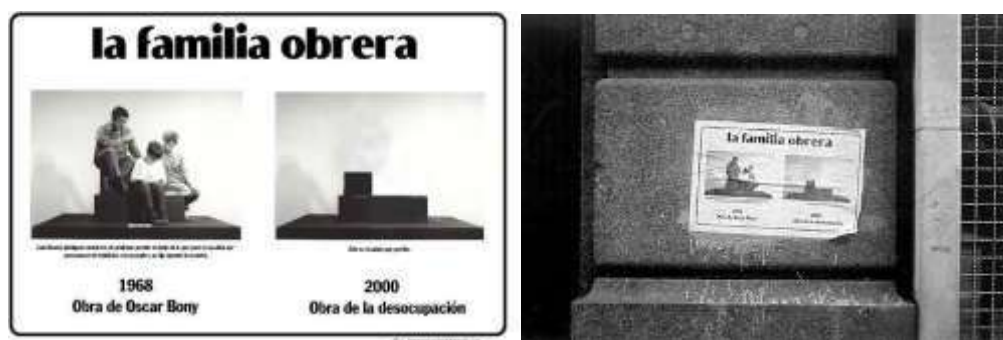
Oscar Rubén Bony, oriundo de Posadas, Misiones, 10 de junio de 1941, fue un artista de vanguardia participante del Instituto Di Tella, pintor y fotógrafo. Participó de "Experiencias visuales 68", una exposición que proponía una ruptura con las instituciones artísticas. Oscar Bony en esta exposición presenta su obra "La familia obrera", la cual consistía en la presentación en vivo de una auténtica familia, integrada por tres personas -padre, madre e hijo-, sentados sobre una tarima. El sentido de la obra se completaba con un pequeño letrero con los datos personales del jefe de la familia: *"Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe el doble de lo que gana en su oficio por permanecer en exhibición con su mujer y su hijo durante la muestra"*. La exposición es considerada subversiva y clausurada por la policía del régimen de facto de Juan Carlos Onganía, los artistas fueron retirados del espacio y, en actitud de protesta, incendiaron las obras que estaban expuestas. Oscar Bony, al no poder prender fuego a la familia "expuesta", incendió la tarima con su leyenda. Durante los años 1960 - 1970 en la Argentina la idea de "revolución" era convocante de la sociedad altamente censurada por los gobiernos inmersos en interminables dictaduras. Se construyó, en esta época, una percepción de estar viviendo un cambio tajante e inminente en todos los órdenes de la vida. Los idearios revolucionarios de los años 60/70 retomaron ideas de cultura revolucionaria de larga data (libertarias, marxistas), conformando una "la nueva izquierda argentina" que involucraba a la clase obrera y sectores medios. Existía, en aquellos momentos, un conglomerado de fuerzas políticas, sociales y culturales con intenso proceso de protesta social y agitación política, que desembocó en lo que pareció un proceso de contestación generalizada.

La vanguardia artística se alinea, en parte, con la vanguardia política y de ese cruce se desprendieron poéticas y programas artístico - políticos diversos alineados con las luchas por mejores condiciones de trabajo y cambio en los paradigmas contestatarios a las realidades vividas, hubo una apuesta por involucrar el arte con el expandido imaginario de cambio social, el arte fue entendido como un motor impulsor de la revolución.

Tres condiciones definitorias pueden ser caracterizadas en las vanguardias de esta época, como lo expone Ana Longoni: "Primera, la anti institucionalidad, entendida como la rebelión contra la Institución Arte (esto es: no sólo las instituciones sino también las ideas que sobre el arte dominan una época dada). Segunda, la ruptura absoluta con la tradición. Tercera, la vanguardia verifica una autocrítica del estatuto de autonomía del arte, al plantearse re inscribirlo en la praxis vital y poner fin a su condición escindida del resto de la experiencia. Así, se propone superar la carencia de función social a la que está sometido el arte burgués desde el esteticismo"¹⁰.

De aquí se construyeron expresiones del "arte como revolución", como "Experiencias visuales 68", "Tucumán arte" y la ruptura del Instituto Di Tella. El arte en estas experiencias surgió como una fuerza activadora, detonante, como un dispositivo capaz de contribuir al estallido social y político.

Transposiciones.



(1) "La Familia Obrera Hoy" - Intervención urbana, LAMARENCOCHE, 2000.

(2) Afiche es parte de una intervención urbana en la marcha 1 de mayo día del trabajador en el año 2000 – Anónimo.

¹⁰ Longoni, Ana. "La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de "vanguardia" en el arte argentino de los 60/70".



"La familia obrera" Daniel Ontiveros, 1997.

Acrílico y piel sintética sobre tela con marco de madera pintado y tallado. 150 x 170 cm

En las dos experiencias seleccionadas (1) "La Familia Obrera Hoy" de LAMARENCOCHE, 2000 y (2) "La familia obrera" de Daniel Ontiveros, 1997, la toma de referencia de la obra de Oscar Bony polariza su discursividad en dos caminos casi contrapuestos y convivientes a la vez, y utilizando el contexto presentado por Adrián Gorelik considero que la selección colabora en exponer los polos del despliegue de discursividades; *"En la segunda mitad de los noventa se acentuó el interés del campo académico por el movimiento artístico de los años sesenta, ese núcleo mítico de las vanguardias argentinas con el que cualquier reflexión sobre el arte y la política debe medirse; galerías y museos emprendieron ambiciosas muestras históricas; la crítica internacional renovó su interés por el arte político de las regiones periféricas (condenadas a pagar en la moneda del compromiso social y político su derecho a existir en el mundo del arte globalizado); finalmente, la crisis que eclosionó en 2001 ofreció un terreno de nuevo fértil para que la clásica pregunta del artista moderno sobre la proyección política de su obra se revalidara socialmente"*¹¹.

En el caso de la intervención urbana, de LAMARENCOCHE, el colectivo militante político utiliza la obra para exponer las condiciones sufridas por la crisis económica - social - política devenida de la crisis del 2000. Utiliza la obra como significante fundante para exponer la pérdida en la calidad y la dignidad en los puestos de trabajo. La pieza vuelve a hacer uso del lenguaje verbal

¹¹Gorelik, Adrián. "Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política". Artículo publicado en Punto de Vista No 82, Buenos Aires, agosto de 2005.

"1968 Obra de Oscar Bony - 2000 Obra de la desocupación" para construir su discurso de obra. Esta obra se puede entrever como las obras y los artistas que identifica Bishop en su texto del "Giro Social"; *"se trata de artistas que utilizan situaciones sociales para producir proyectos desmaterializados, anti-mercado y políticamente comprometidos, que continúan la demanda modernista de borrar la línea entre arte y vida"*.

En el caso de la pieza visual de Daniel Ontiveros, el artista toma la imagen de la Obra de Oscar Bony, la recorta, monta y completa con elementos externos a su discursividad. Retira, a la vez, el lenguaje verbal como constructor de su discursividad. La obra propone desde su nivel pragmático y estético un vínculo con significantes vinculados lo "liviano, lo romántico, lo neobarroco, casi con un dejo de nostalgia pop".

Considero que estos dos ejemplos son claros exponentes de cómo el arte contemporáneo, entendiendo al arte contemporáneo como terreno de propuestas de estructuras gramaticales autónomas, habiendo tantas estructuras gramaticales como lenguajes con múltiples significaciones convivientes para exponer su discursividad abierta a ser completada por el otro (espectador participante). El arte se transformó en un terreno fértil para lo ambiguo, lo múltiple, lo polisémico, lo fragmentario como dice Paolo Fabbri *"los fragmentos son cosas que, al haberse roto ya, no pueden seguir rompiéndose. Cada fragmento es nostálgico. Es el resultado de una rotura que ya no se repetirá"*.¹²

Reflexión final.

Indistintamente de las motivaciones y procedimientos utilizados por los artistas en las distintas épocas, el TRABAJO y el ARTE en la Argentina tienen una relación que muta, que se re configura, se estira, se comprime, se acerca, se distiende, pero nunca se rompe. Los análisis propuestos son un intento de reflexión sobre estas dialécticas.

La idiosincrasia argentina lleva consigo una postura contestataria y denunciadora de las crisis políticas, económicas y sociales, y como nos expone Bourriaud, en la *"La exforma"*, los argentinos encuentran en la sociedad y la economía *"un cuerpo orgánico donde habitan diálogos de inclusión y exclusión. El centro y la periferia anuncian estos puntos de tensión donde dialoga la disidencia y el poder, y el arte se transforma en una plataforma de infinitos encuentros de estas reformas"*¹³. El ser argentino tiene una identidad mestiza, con una valorización por la clase trabajadora como motora de cambios. Esto es catalizado mediante el arte como una poética del trabajo con multiplicidad de soportes, materiales y presencias, siempre alineada a procesos sociales que rompen con los espacios institucionales de circulación y exposición del arte.

¹²Fabbri, Paolo. *"El giro semiótico"*. Gedisa Editorial. Barcelona. 2000.

¹³Bourriaud, Nicolas. *"La exforma"*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora. 2015.

Todas las obras presentadas intentan pensar lo estético, lo social y político junto y, como aporta Bishop defendiendo que el impacto estético de las obras, es esencial para promover la opción ética “correcta”, para exponer nuevas y transformadoras perspectivas sobre la condición humana.

El presente escrito busca abrir - continuar - debatir sobre la investigación y producción de obra donde se pueda ver el devenir del "TRABAJO" como un aglutinante y/o concepto convocante y amplificador de una estética latinoamericana con características propias. El trabajo, con sus representaciones físicas (rostros, sus cuerpos, manos, emblemas), es puesto en un lugar de símbolo de las heridas sociales, políticas y económicas. El arte, y los/as artistas, destilan esta herida, según su procedencia e imbricación política, con orgullo, con dolor, con angustia, sátira, enojo, etc. pero teniendo al compromiso político (con un sentido de pertenencia o repulsión hacia el mismo) como un conductor común.

BIBLIOGRAFÍA

Berni, Antonio. *"El nuevo realismo"*. Forma (Buenos Aires), August 1936, 8, 14.

Bishop, Claire. "El giro social: (La) Colaboración y Sus Descontentos", 1998

Bourriaud, Nicolas. *"La exforma"*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora. 2015.

Fabbri, Paolo. *"El giro semiótico"*. Gedisa Editorial. Barcelona. 2000.

Gorelik, Adrián. *"Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política"*. Artículo publicado en Punto de Vista No 82, Buenos Aires, agosto de 2005.

Longoni, Ana. "La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de “vanguardia” en el arte argentino de los 60/70".

Colaboración en *El Tendedero* de Mónica Mayer¹⁴ y *El Tendedero...poema colectivo colgante* de Graciela Gutiérrez Marx, et al.¹⁵

Carmen Rocher(UNA)¹⁶

Arte colaborativo: una modalidad de interacción en prácticas artísticas situadas.

Desde hace varias décadas, existe un creciente interés artístico por la colectividad, la colaboración y el compromiso directo con sectores sociales. Claire Bishop (2019) señala como antecedentes de esta tendencia a las veladas participativas del futurismo, las sesiones Dadá y el teatro participativo del pueblo comunista. Según la autora, en el desarrollo de esta tendencia, pueden distinguirse tres hitos. Los dos primeros, anclados en la agitación política y los movimientos que pugnan por un cambio social: las vanguardias históricas en Europa alrededor de

14 Mónica Mayer, artista, teórica y militante feminista mexicana. Desde los años setenta, sus prácticas artísticas exploran diversos lenguajes siempre en diálogo con los movimientos de activismo artístico de mujeres. La producción de Mayer se genera en espacios públicos incentivando la participación colectiva en procesos donde lo individual se expresa como resultado de una red de interacciones. Ha recibido varias distinciones, entre ellas, la medalla Omecíhuatl otorgada por el Instituto de la Mujer (2016) y la Medalla Bellas Artes del INBAL (2021).

15 *El tendedero...poema colectivo colgante* fue realizado por el colectivo integrado por Susana Lombardo, Mamablanca, Gustavo Mariano, Martín Eckmeyer y Soledad García Lombardo y Graciela Gutiérrez Marx. Según testimonios de Susana Lombardo (Berenguer y Marchiano, 2022) esta propuesta la impulsaron ella y Graciela Gutiérrez Marx, bajo el nombre oficial de La Compañía de la Tierra Malamada. Y se agruparon momentáneamente con ellas otros participantes, como los hijos de ambas, Martín Eckmeyer y Soledad Lombardo, Mamablanca (madre de Gutiérrez Marx) y Claudia del Río.

Graciela Gutiérrez Marx escultora y artista experimental es pionera de la vanguardia latinoamericana comenzando su labor en los 60 vinculada al arte de acción, el arte postal y diversos movimientos culturales en la línea fluxus del anti-arte. Promotora de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de artistas-correo en 1984, año en el que funda el periódico Hoje-Hoja-Hoy, voz crítica contra la dictadura de su país. Forma parte de diversos proyectos artísticos como Los códigos marginales de Mamablanca (1980), Compañía de la Tierra Malamada (1984), Sombras de Hiroshima (1987), sobre la vida el archivo es el sobre (2005), de entre sus últimas publicaciones destaca la publicación de su tesis doctoral consagrada al arte postal titulada Arte correo, artistas invisibles en la red postal (2010).

16 Carmen Rocher es artista, docente e investigadora. Es Magíster en Lenguajes Artísticos Combinados y Licenciada en Artes Visuales, UNA. Trabaja con prácticas artísticas colaborativas situadas que cruzan el cuerpo, la cerámica, los derechos de la salud y los feminismos. Obtuvo la beca de Maestría en Lenguajes artísticos combinados UNA (2012). Los proyectos que viene trabajando obtuvieron los siguientes reconocimientos: Beca de Creación grupal para culminación de proyectos del Fondo Nacional de las Artes (2022); Mecenazgo del GBA (2021); Beca de Creación grupal del Fondo Nacional de las Artes (2021); Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias (2018). Su obra ha sido seleccionada en varios concursos, entre ellos, el Premio Fundación Andreani (2015); Salón Nacional en Nuevos soportes e instalaciones, Dibujo y Fotografía (2008, 2005, 2003). Entre sus publicaciones se destaca "El gestar y el parir en Trailer de Nicola Costantino" en Arte, política e mulheres na América Latina (2019). Es profesora de Proyectual Pintura, cátedra Bissolino y del seminario de posgrado Historia de las Artes Combinadas en Argentina de la Universidad Nacional del Arte.

1917 (futurismo y dadaísmo) y la llamada neovanguardia de 1968. El tercer momento se da con el arte participativo de los años 90 que resulta de la caída del comunismo en 1989.

Sobre estos hitos, la autora reconoce la observación que hace Guagnini quien suma, en Latinoamérica, el incremento del interés del arte por la participación que se da durante las dictaduras cívico-militares y las posteriores acciones que buscan reconstruir los vínculos sociales destruidos por esas dictaduras, etc. (Bishop 2019: 14).

Según Bishop, este campo de prácticas artísticas es reconocido actualmente bajo una gran variedad de nombres: arte socialmente comprometido, arte basado en la comunidad, comunidades experimentales, arte dialógico, arte litoral, arte intervencionista, arte participativo, arte basado en investigación, arte colaborativo, arte contextual y, más recientemente, práctica social. Ante esta diversidad, la autora elige el nombre de *arte participativo* porque implica el involucramiento de varias personas (en oposición a la relación uno a uno de la interactividad) y evita las ambigüedades del compromiso social que puede referirse a un amplio rango de obras.

“[el arte participativo] subraya la necesidad de sostener la tensión entre la crítica artística y social. Los proyectos más sorprendentes que constituyen la historia del arte participativo derrocan todas las polaridades sobre las que se funda este discurso (individual/colectivo, autor/espectador, activo/pasivo, vida real/arte), pero no con el cometido de colapsarlos. Al hacer esto, mantiene la crítica artística y social en tensión” (p.437).

Bishop reconoce en el arte participativo la tensión entre las fronteras de la función estética y social del arte como transformadora de cambios sociales. Para reflexionar sobre ella, considera que los desarrollos teóricos de Guattari como de Ranciere ofrecen marcos para pensar lo artístico y lo social sin necesidad de reconciliarlos sino de mantener su tensión continua. Sin embargo, no es esta posición la que predomina en la reflexión sobre estas obras:

“Gran parte del discurso contemporáneo sobre el arte participativo implica un esquema de evaluación semejante a aquél desplegado en el diagrama clásico de *La escalera de participación*, publicado en un diario arquitectónico en 1969 para acompañar un artículo sobre las formas de involucramiento ciudadano. Los escalones son ocho, los dos de abajo indican las formas participativas menores de compromiso ciudadano: la no participación de la mera presencia en la manipulación y la terapia. Los tres escalones siguientes son grados de la cortina de humo –información, consulta, pacificación– que incrementan gradualmente la atención puesta por el poder de la voz diaria. En la parte más alta de la escalera encontramos la colaboración, poder delegado y el fin último, control ciudadano” (p.439).

Es tentador, plantea Bishop, convertir *La escalera de participación* en un calibrador para medir la eficacia de la práctica artística y valorar las obras de arte según el grado de participación que involucren. Pero, si bien la escalera provee diferencias útiles y graduadas entre formas de participación cívica, no alcanza para corresponder a la complejidad de los gestos artísticos. Para la autora, “Las obras de arte más desafiantes no siguen este esquema, ya que los modelos de democracia en el arte no tienen una relación intrínseca con los modelos de democracia en la sociedad. La ecuación es engañosa y no reconoce la habilidad del arte para generar otros crite-

rios, más paradójicos” (p. 440). La relación entre artista y participantes es un juego de tensión, reconocimiento y dependencia mutua, o incluso una dinámica negociada colectivamente más que una escalera de formas políticas.

Tomando los planteos de la autora, en este escrito, consideraremos a las obras que ella llama participativas como colaborativas para continuar con el trabajo que venimos haciendo de construir descriptores que nos permitan dar cuenta de cómo proceden ellas en su activación de la participación y la colaboración. En Rocher (2016) distinguimos diferentes modalidades de interacción de las instalaciones artísticas atendiendo a la articulación de sus dispositivos y enunciación. Traversa (2001, 2014) ha desarrollado extensamente esa articulación demostrando que la base técnica y la materia significativa condicionan los modos de producción de sentido de los discursos (incluyendo los artísticos). Como una dimensión de esas modalidades, se encuentra la enunciativa que la comprende como la escena comunicacional construida en el discurso. Esa escena comunicacional no implica una determinación de la producción de sentido ni de la interacción, sino que se trata de una habilitación, una propuesta de la obra hacia su afuera. La ventaja de adoptar ese nivel de observación es que nos permite describir con pertinencia procedimientos propios de la obra sin confundirlos con otros fenómenos como las intenciones del artista, el contexto general en el se produce la obra, etc. De esa manera, comprendemos por obras colaborativas a aquellas en las que su enunciación convoca a un colectivo que produce enunciados con un alto grado de imprevisibilidad haciendo que la obra sea dependiente de sus operaciones.

En lo que sigue, analizaremos dos obras precursoras del arte colaborativo latinoamericano con el fin de comparar los modos en que activan la colaboración: *El tendedero* (Mónica Mayer, 1977 hasta la actualidad) y *El tendedero...poema colectivo colgante* (Graciela Gutiérrez Marx junto a Susana Lombardo, Mamablanca, Gustavo Mariano, Martín Eckmeyer y Soledad García Lombardo, 1984).

El tendedero: la colaboración en los motivos feministas

El Tendedero es una obra conceptual colaborativa que se desarrolla en las fronteras del arte y el activismo feminista. La realiza Mónica Mayer, artista, escritora y feminista mexicana, por primera vez en 1977 para el salón *Nuevas tendencias* en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. Luego la continúa desarrollando hasta la actualidad en diversas ediciones.

La obra consiste en subvertir el sentido cotidiano del objeto en el que se tiende la ropa luego del lavado, para transformarlo en un artefacto de visibilidad de las violencias que afectan a las mujeres en sus recorridos urbanos, en la ciudad de México.

La primera edición de la obra procedió de la siguiente manera. En la calle, la artista invitaba a los transeúntes a completar unas tarjetas rosas con una frase inconclusa: “Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es...”. Una vez escritas las tarjetas eran colgadas en el tendedero dentro del museo. Como resultado de esa acción, las tarjetas se completan con cientos de denuncias de acoso que las mujeres padecían cotidianamente en la vía pública.

En sus memorias de la obra, la artista recuerda que junto con esta colaboración planificada apareció otra inesperada: las denuncias en tarjetas que fueron colgando las visitantes de la exhibición y las trabajadoras del museo.

En sus memorias de la obra, la artista recuerda que junto con esta colaboración planificada apareció otra inesperada: las denuncias en tarjetas que fueron colgando las visitantes de la exhibición y las trabajadoras del museo.



Fig. 1. Mónica Mayer. El Tendedero. 2.27 x 2.04 m. Museo de Arte Moderno. 1978. Fotografía: Víctor Lema. Archivo de la artista.

Luego de ese primer tendedero y hasta la actualidad, la artista siguió activando la obra en diversas ciudades del mundo ampliando sus emplazamientos. La obra ya no se hizo únicamente en espacios artísticos, sino que también se llevó fuera del museo articulándose con la pedagogía y el activismo político al situarse en escuelas, universidades, manifestaciones y centros culturales. En cada nueva edición, el dispositivo se adaptó a las singularidades de los espacios donde se emplazó y lo mismo ocurrió con la temática tratada. Así, hubo tendederos que consistieron en una soga colgada en la calle, biombos, buzones y las frases resultaron de investigaciones de la artista explorando distintos problemas. Algunos más generales, como “¿Cuáles son las ventajas y desventajas de ser mujer y de ser hombre?” que realizó en la Universidad Iberoamericana en el 2009 en México, y otros vinculados a contextos específicos, como “¿Te han acosado en la escuela o la universidad?” en la muestra retrospectiva en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de México, donde obtuvo más de 9000 respuestas.



Fig. 2. Mónica Mayer. *El Tendedero L. A.* en el proyecto *Making it safe* de Suzanne Lacy en 1979. Archivo de la artista.

Si atendemos a los procedimientos que activan la colaboración, podríamos decir que se despliega un dispositivo centrado en la producción de una respuesta a la cuestión planteada por la artista. Ella es quien propone el tema que se plantea como un interrogante y la colaboración se da en los múltiples motivos¹⁷ que hacen a ese tema. Esa individualidad del motivo se encarna en los trazos particulares de la escritura de cada colaboradora, como de la enunciación propia de la frase en la que emerge el yo de la experiencia, el yo biográfico, el yo que ha vivido el tema que la convoca. En esa escritura, la experiencia se simboliza y, al sumarla al resto de las tarjetas que se cuelgan en la soga, la elevan a una cuestión supraindividual, una cuestión que afecta al conjunto del colectivo identitario convocado por la pregunta.

Ahora bien, que esos enunciados se emplacen en el mundo del arte hace que no adquieran el estatuto de denuncia penal sino el de una experiencia poético-activista colectiva que visibiliza que las anécdotas referidas no son anécdotas personales, sino situaciones arraigadas en una estructura patriarcal; lo que habilita una reflexión para la transformación. De esta forma, la colaboración de *El tendedero* se desarrolla en la tensión que Bishop señala como propia del arte colaborativo: la tensión entre la denuncia y la manifestación poética.

¹⁷ Utilizamos aquí la distinción que propone Segre (1988) entre tema y motivo. Si bien ambos designan la dimensión del discurso que refiere a problemáticas ya tratadas por la cultura, el tema resulta de la totalidad del discurso mientras que el motivo son unidades menores que, en su articulación, conforman el tema. Para dar un ejemplo simple, si el amor maternal es el tema de un discurso, su desarrollo se puede dar por el motivo de leer un cuento al niño para dormirlo o acariciarlo cuando duerme. Ambos son unidades menores con respecto al tema.

El tendedero...poema colectivo colgante: la colaboración desde lo temático

Tendedero... poema colectivo colgante de Graciela Gutiérrez Marx et. al.¹⁸ es una obra conceptual que se propuso como un poema colectivo colgante en el *Fogón de la cultura popular* al inicio del retorno de la democracia en Argentina. El *Fogón...* fue un evento cultural que se dio entre el 26 de octubre y el 11 de noviembre de 1984, en la Plaza Dardo Rocha, frente a la Facultad de Bellas Artes en la ciudad de La Plata

El *Primer Fogón de la Cultura Popular* fue organizado por el Movimiento de Artistas Populares, el Instituto para la Cultura en la Reorganización Popular y la Asociación Argentina de actores. Reunió varias disciplinas artísticas, entre ellas, artesanía, cine, literatura, música, plástica, teatro, títeres. En ese marco el colectivo que llevó adelante la propuesta instaló tendederos de ropa que consistían en una soga sostenida por dos palos, como los que se utilizan en los fondos de las viviendas humildes. Allí colgaron un cartel que decía: "*Poema colectivo colgante / Restos poéticos en resistencia / Asociación latinoamericana y del caribe de artistas correo*". Y otros carteles con la propuesta de cómo realizar la colaboración: "1. Elige una prenda o un objeto, usado por una persona muy querida que estés dispuesto a donar. 2. Escribe una pequeña historia de la persona a la que recuerdas o de la prenda que ofreces, colócala en una bolsa transparente y préndela a la prenda que desees entregar. 3. Trae tu colaboración a la plaza y cuélgala en el lugar del tendedero que más te interese. 4. Anota tu nombre y dirección en un papel y échalo a la bolsa de coautores. 5. Concorre con agujas hilos y tijeras el día 11 de noviembre a las 16 horas para coser una bandera de la memoria colectiva que armemos entre todos, con muestras tomadas de cada prenda. 6. Espera un testimonio de la documentación que se distribuirá por correo entre todos los participantes". (Gutiérrez Marx, s.f.).

¹⁸ La obra la realiza junto a Susana Lombardo, Mamablanca, Gustavo Mariano, Martín Eckmeyer y Soledad García Lombard.



Fig. 3 Fotografía de *El Tendedero*. Poema colectivo colgante en el Primer Fogón de la Cultura Popular, Plaza Dardo Rocha, La Plata, 26/10 al 11/11 de 1984. W-Galería

En las memorias de las artistas, la colaboración en la obra no se dio de inmediato:

“Los primeros días el tendedero estuvo vacío y casi llegamos a desesperar. Una tarde se acercó una mujer, colgó un corpiño negro con una leyenda y salió corriendo. Todos comenzaron a mirar, a sospechar, a suponer y por último a leer. El pequeño cartelito decía: Con este corpiño di de mamar a mis dos únicos hijos, mellizos, que solo vivieron unos pocos días. A partir de este momento las sogas se llenaron, rebosantes de historias de jóvenes, adultos, niños y ancianos. No faltaron recuerdos de familiares desaparecidos ni sábanas de militantes secundarios o pedidos de solidaridad. Para el último atardecer habíamos convocado a los participantes a reunirse, para confeccionar, con pequeños trozos de cada prenda, una bandera de la memoria colectiva” (Gutiérrez Marx et. al. 1984).

Enfocándonos en los procedimientos de colaboración, el dispositivo que despliega la obra tiene por condición de producción *El tendedero* de Mónica Mayer. Con ella comparte el artefacto del tendedero y el hecho de convocar a un colectivo a “colgar” enunciados, pero se diferencia en varios aspectos. En primer lugar, no existe una restricción temática. Se pone como condición que se enuncie desde la memoria, pero el contenido de esa memoria queda abierto a la decisión de cada colaborador. Por otra parte, la colaboración no se limita a la escritura, sino que existe una “donación” de la prenda que evoca ese pasado y la evocación ya no se constru-

ye con lo simbólico de la palabra únicamente, sino, también, mediante procedimientos metonímicos objetuales. Esa prenda está en lugar de aquella persona que protagonizó el recuerdo, que vivió la experiencia pasada y ahora representa su ausencia.

En explicaciones de la obra, las artistas acentúan el hecho de haber sido producida al poco tiempo de haber terminado la dictadura y que esas prendas que colgaban del tendedero simbolizaban las prendas que los familiares de los desaparecidos por el terrorismo de Estado encontraban abandonadas en sus casas. Sin embargo, como lo muestra la primera colaboración que ellas mismas recuerdan, no fue esta tematización la que se dio únicamente en la obra. La mujer que dejó su corpiño convocó mediante el motivo del amamantamiento la pérdida de sus hijos fallecidos por una causa distinta a la dictadura.

Esa ausencia de un condicionamiento temático acentúa el carácter autoral de la colaboración, carácter que la obra se ocupaba de exponer mediante la cuarta instrucción: “Anota tu nombre y dirección en un papel y échalo a la bolsa de coautores”. La obra elevaba explícitamente a los colaboradores a la instancia autoral, lo que implicaba un cuestionamiento de la figura de autor individual construida en la conformación del sistema de las bellas artes y su mercado. Lo mismo ocurría con la bandera que resultaba del hacer colectivo y de la operatoria del envío de la documentación por correo. Justamente, el arte por correo es otra de sus condiciones de producción. Arte que se propaga como acción clandestina durante la dictadura, cuestionando la figura de autor individual al diluir los límites entre artista, obra y público.

Observaciones finales: dos tendederos, dos modos de colaboración

Llegados a este punto del análisis, podemos realizar una comparación de los procedimientos discursivos por los que se activaron la colaboración. En primer lugar, podemos decir que ambas obras realizan una apropiación disruptiva de un artefacto de la vida diaria: el tendedero que se usa para un propósito diferente de su función cotidiana. Esa elección en común ancla la convocatoria al universo del hogar y el trabajo doméstico que, en aquel momento, estaba vinculado al verosímil del ama de casa. Por otra parte, ambas obras construyen una colaboración colectiva en la que la escritura tiene un rol relevante, aunque, como vimos, con peso diferente. En la obra de Mónica Mayer la escritura habilita el contacto con la experiencia pasada. En la de Gabriela Gutiérrez Marx et. al., en cambio, la escritura es acompañada por la prenda de vestir y la bandera, lo que produce una presentificación del pasado a través de cadenas metonímicas entre la ropa y quien la vistió y vivió la experiencia rememorada.

Otra diferencia significativa se da en los modos de colaboración. En el tendedero de Mónica Mayer, la artista mantiene el control de lo temático. Los colaboradores enriquecen el tema propuesto con motivos que pueden ser imprevisibles, pero que responden a un horizonte de expectativas desplegados por la cuestión tratada. El tendedero... de Gabriela Gutiérrez Marx et. al, en cambio, se despliega con una modalidad mayor de colaboración, porque, aunque existe una propuesta de interacción, no hay restricciones temáticas. Esa diferencia no sólo implica un modo de colaboración diferente sino también de ejercicio político hacia el propio mundo del arte.

Podríamos decir que, en comparación, la obra de Mónica Mayer construye enunciativamente a una artista con mayor control autoral, debido a que la ideación temática está bajo su control. En cambio, el tendero de Gabriela Gutiérrez Marx, se subleva contra esa figura central construida en el mercado del arte.

Ahora, esa restricción temática que habita en el tendero de Mónica Mayer es, a su vez, potencia la posibilidad de que la obra pueda articularse con diferentes activismos políticos.

Como señala Bishop, un rasgo distintivo del arte colaborativo es su articulación con problemáticas sociales, las cuales siempre están vinculadas a contextos específicos. El tendero... de Gabriela Gutiérrez Marx et. al. se da en el contexto de las tensiones políticas que implicaron la vuelta de la democracia en Argentina con la revelación de las atrocidades que había perpetrado el terrorismo de Estado. Como expusimos, las propias artistas quisieron referirse a ese contexto con su obra al llamar a la participación de la ciudadanía. Sin embargo, la no restricción temática habilitó la presencia de problemáticas provenientes de otros universos semánticos no vinculados con el mundo de la política como el de la vida familiar y la pérdida de seres queridos por causas naturales. El condicionamiento temático del tendero de Mónica Mayer, en cambio, posibilitó que la obra expusiera las diferentes maneras en que se ejerce la violencia urbana, patriarcal, contra la mujer. Y, luego, permitió que la obra se adaptara a las problemáticas de cada lugar en donde se realizaron sus diversas ediciones. Lo que potenció su carácter activista y su articulación con diferentes movimientos políticos que luchan por la defensa y ampliación de derechos.

Habiendo realizado este análisis, puede observarse que la colaboración se activa de modos diversos y que su evaluación está lejos de ser una cuestión de graduación que pueda medirse en escalones, como bien planteaba Bishop. Porque no solamente existen las tensiones que ella señala entre la obra y su contexto sociopolítico, sino que esas tensiones, agregamos nosotros, se dan en diferentes niveles y no sólo con ese contexto, sino también con respecto al propio mundo del arte. Mundo del cual el arte colaborativo parece tener la capacidad de exponer sus lógicas de poder.

BIBLIOGRAFÍA

Berenguer, Carola; Marchiano, Pilar; (2022) "Producir desde la resistencia de los márgenes: La Compañía de la Tierra Malamada". (Ciudad de la La Plata: Universidad de la Plata). Capítulo 6.

Berenguer, C., y Marchiano, P. 2019. "La compañía de la tierra malamada. Los fragmentos según Susana Lombardo". Ciudad de La Plata. Nimio, (6)

Bishop, Claire 2019 (2012). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. (Ciudad de México, t-e-eoría).

Bishop, Claire, 2007 "El giro social: (la) colaboración y sus descontentos" *La ramona*. Ciudad de Buenos Aires. Nº 72.

Gutierrez Marx, et. Al. 1984. El Tendedero...poema colectivo colgante. Ciudad de la Plata. Disponible en: https://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/G_f/GGMARX_F/VISPO_F/El-Tendedero.htm

Gutiérrez Marx (s.f) "Poema proceso" en Madreselva disponible en <https://www.revistamadreselva.com/126/graciela-1>

Rocher, Carmen, 2016. "Gritos Enmudecidos. Lo siniestro en las instalaciones de cruce de lenguajes en la ciudad de buenos aires". Tesis para Título de Magíster en Lenguajes Artísticos Combinados, Universidad Nacional de las Artes, Ciudad de Buenos Aires, 30 de marzo de 2016.

Segre, Cesare (1988) "Tema/motivo" en *Principios de análisis del texto literario* (Barcelona: Crítica)

Traversa, Oscar 2014. *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor).

Traversa, Oscar 2001 "Aproximaciones a la noción de dispositivo" en *Revista Signo&Seña* Nº 12. Ciudad de Buenos Aires. Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

EL SONIDO-PALABRA MEDICINA EN EL ACTO DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS COMBINADOS

Flor d' Palabra



Introducción

Construcción simbólica y salud

Creemos que sí nos enfermamos, esto es, porque el ser humano no se mueve adecuadamente en su totalidad, no solamente en el movimiento al desplazarse. No se mueve en su pensamiento, en su sentimiento, en sus acciones, de forma adecuada, es decir en armonía entre el Sentir, Pensar, Hacer (Padilla, 2012), por esto enferma. Aquí, en esta idea rítmica de la existencia y la salud, las medicinas ancestrales proponen las practicas curativas para retomar la armonía.

En las prácticas curativas, de cuidado, están lo que consideramos como prácticas artísticas: canto, poesía, danza, etc. nos podemos sanar entonces, a través de los lenguajes, esa sanación es sin duda, creativa y orientada a la unicidad, no por partes.

Cuáles son los signos y códigos que se movilizan en un contexto así, cuál es el arte que pudiera siquiera colaborar en la liberación hacia una iluminación de nuestros pueblos, de nuestra salud ¿Existe la medicina en forma de signos?

¿La música puede sanar?

Podrán ciertos sonido-palabras por ejemplo, palabra viva, fonada, tener alguna injerencia en el cuerpo vivo, en el Pensamiento. Y de ser así, podrían utilizarse en obras de cruce, como un hacer artístico que no sólo dialogue con el intelecto, en tanto formas, sino en el sentir, pensar, hacer de al menos, esa o esas personas para quienes está hecha, esa medicina en forma de arte.

Nos preguntamos por los signos sonoro-verbales, signos que están imbricados en su origen como los utilizados en ceremonias ancestrales del Abya Yala. Así encontramos a los Mara'akame de los Wixaricas (Huicholes) que los utilizan en sus ceremonias, o los Ikáros, *cantos* utilizados en la Medicina Tradicional Amazónica. Así mismo indagamos en medicinas energéticas como la Medicina Tradicional China para encontrar en los *resonadores*, puntos de acupuntura que se cantan o se hacen sonar a través de instrumentos, sin palabra hacia afuera sino al interior del ejecutante-compositor@ y que modifica el sonar, la música que interpreta. ¿Estos sonido-palabras pueden darnos signos posibles de utilizar en un arte en cruce medicina?

Este viento que soplaría nuestra barca lo senti-pensamos como un acto artístico que tenga como fin dialogar con el Shen (senti-pensar) de quién(es) lo interpreten, de tal manera que pueda estar intencionado en su composición, para colaborar en la salud. Entonces, el acto de interpretar es una invitación a habitar lo consciente-inconsciente, considerando incluso el mundo de los sueños y su relación con las realidades de quiénes participan del acto. Para esto, sería necesario volver a preguntarnos sobre cómo interpretaremos estos discursos, por lo que en estos, la belleza, lo bello estaría anidado en lo saludable para ese mundo sentipensante. Utilizaremos el concepto de Shen para referirnos a él. Para la Medicina Tradicional China, Shen es:

"Shén: en el NÈI JĪNG, shén comprende toda la actividad psíquica humana, ya sea consciente e inconsciente; se considera como el reflejo del conjunto armonioso o no de la actividad de la sangre, las energías internas, las seis vísceras, los cinco órganos y demás procesos fisiológicos." (Su Wen, 2005)

Arte en cruce medicina en el Abya Yala: la magia y el conjuro en los Lenguajes Artísticos Combinados

América es una trenza inter y transcultural, territorio marcado por las oleadas migrantes forzadas y voluntarias desde los primeros habitantes hasta la actualidad. Conquistas y dictaduras, entre otros hitos históricos, han impuesto hegemonías conceptuales y metodológicas. Este es el caso de los debatidos conceptos de *arte*, *cultura* y *popular*, como también de la implicancia de lo colaborativo en las producciones artísticas. ¿Es adecuado entregarnos a los conceptos analíticos nacidos en Europa o en otro sector?

Ya Acha, Colombres y Escobar daban cuenta de inquietudes afines, planteando que la existencia y común aceptación de definiciones preconcebidas sobre nuestra identidad, emitidas desde el exterior por sectores hegemónicos, evidenciaban que vivimos una historia que no nos pertenece. Esta perspectiva fue sustento suficiente para levantar la urgencia por elaborar "una teoría americana del arte, que apuntara a la liberación de las formas, y por medio de ellas, a

una liberación social"(Acha et al, 1991). Aquí podemos comprender la importancia en el arte, de la relación entre teoría-pensamiento, práctica-composición e interpretación. Observando la experiencia propiamente americana, comprendiendo su complejidad y priorizando sus creaciones es que esta teoría podría generarse.

La memoria verborizada

El estudio del lenguaje(s) permite comprender la(s) poética(s) de la memoria verborizada. El espacio donde vive esta poética es el encuentro(Colectivo Red Sur, 2016). Se muere si no se transmite, porque vive en el compartir. Allí es donde podría habitar la palabra viva (Zumthor, 1985) que plantea Zumthor, concepto que podría acercarse a esta idea de oralidad expandida, aunque se trate más bien de una *poética viva*, en tanto alberga al menos 2 lenguajes artísticos; sonoro y verbal, pero para que ocurra el sonido-palabra se necesita cuerpo y en presencia, visualidad, por ende, según el contexto podrían estar presente los 4 lenguajes artísticos: sonoro, verbal, visual y corporal

Para entendernos necesitamos dejar de segmentar la vida y al ser humano. Somos una unidad plural. Así lo demuestran las distintas vertientes americanas de comprensión de lo humano y lo divino, como l@s orishás de la santería, los sikuris, el Arka e Ira, o las Inteligencias Múltiples (Armstrong, 1999). Habitar el signo desde el Sur, posicionarse desde éste para entender América y no sólo Latina, propone entenderla como un mundo, compuesto por muchos mundos que habitan este mundo (Sub Comandante Marcos, 2011). Hacerlo con memoria y poder, nos demanda, entre otras cosas, contemplar más lenguajes en el concepto de lenguaje, en conjunto con el tiempo y el espacio donde se desplieguen los discursos. El encontrarse para compartir, para transmitir y transformar es activar la memoria verborizada y ejercer el poder de la cultura que habita el suelo donde ésta germina y donde sabemos que algún día volveremos.

El sonido-palabra medicina

¿La música puede sanar? Podrán ciertos sonido, palabras y sonido-palabras por ejemplo, tener alguna injerencia en el cuerpo vivo, en el Pensamiento, en la energía. De ser así, qué injerencia tendrán en la composición y la interpretación de una obra de combinatoria de lenguajes. Los lenguajes son una forma de materializar el pensamiento dice Kristeva y si este pensar, es en realidad un Sentir-Pensar, es decir, una idea que entienda al artista y en términos de Kusch, a la comunidad que la absorbe, en una idea amplia de todo el Ser.

Al indagar en pensamientos ancestrales, podemos encontrar ciertos elementos en común con lo que en Occidente se ha entendido como arte o al menos, como expresiones artísticas. Especialmente en la práctica de Medicinas Tradicionales, que para la OMS es:

"Es la suma total de los conocimientos, capacidades y prácticas basados en las teorías, creencias y experiencias propias de diferentes culturas, bien sean explicables o no, utilizadas para mantener la salud y prevenir, diagnosticar, mejorar o tratar enfermedades físicas y mentales." (OMS, 2021)

Podemos encontrar manifestaciones que, desde categorías eurocéntricas podrían corresponder a poesía, canto, música, danza, etc. pero al estar en un contexto ceremonial, de sanación, no es propiamente arte, son *otra cosa*, son medicina que en occidente la medicina es *otra cosa*, no es poesía, ni canto, ni música. La idea de Pensamiento y su relación con los lenguajes artísticos, contempla al Ser como un todo, en unión con el Todo, a través de los lenguajes se establece la relación con el Uno, la Unidad. Un ejemplo de esto son los Ikaros (Favaron, 2021) en el Amazonas, los Mara`akame (Kaboproo, 2021) en México y el Tayil en la cultura Mapuche (Maicoño, 2021).

Las medicinas que hemos investigado, utilizan el lenguaje sonoro-verbal para materializar elementos del Pensamiento con fines medicinales. Dice Raquel Freire que "la medicina de las plantas me enseñó que la música cura, porque la música es el lenguaje del universo (...) Por eso es capaz de transmitir sanidad y de activar los mecanismos autocurativos de todos los seres" (Freire, 2021). La música puede modificar la materia, porque es capaz de modificar las partículas de agua (Emoto, 2021), pero esta música no es algo diferente de la intención con la que ha sido enunciada, Emoto demostró que la intención del pensamiento, se puede enunciar fonando o sin emitir sonido e igualmente las partículas de agua se modifican, cambiando según el tipo de intención que se tenga. Aquí tenemos una gran similitud con la interpretación de una obra o acto artístico, pues la intención genera sentido dice Dussel (Dussel, 2021). Entonces, podemos deducir que es posible que un sonido-palabra medicina enunciado en un acto artístico puede modificar a quién(es) componen y a quién(es) interpretan el acto de Lenguajes Artísticos Combinados si éstos tienen la intención de habitar esta acción.

En las prácticas medicinales estudiadas, para una buena elaboración del signo y los códigos, es decir, el proceso de *la composición*, que en muchas ocasiones se da a través de la *improvisación*, existe la necesidad de aprendizajes y prácticas, tanto en *áreas* técnicas como culturales. Así mismo, quien participa de la ceremonia, l@ (s) *interprete(s) de la obra*, también debe(n) participar de ciertas formas, con ciertas acciones, para que el o los lenguaje(s) tengan poder curativo, para que exista magia en términos de Kusch. En esto, Levi Strauss (Strauss, 1995) describe una ceremonia de la comunidad Kuna, y da cuenta sobre la "Eficacia Simbólica" de estas prácticas descritas, en donde se menciona la palabra y el canto, relacionándolo con el Psicoanálisis.

Los sonido-palabra medicina existen como una forma de comunicación con los mundos sutiles y tienen por objetivo colaborar en los procesos de salud de quienes lo precisen, incluyendo a las comunidades - familias de esas personas. Son una forma de revivir el mito como se llama en occidente, y los mitos los consideramos como historias verdaderas (Eliade, 1991), relacionadas directamente con los ritos y las actividades humanas más importantes o trascendentales, en donde se aprende el origen de las cosas. En el mundo medicinal no sólo se permite dialogar con las fuerzas-originarias del cosmos, sino también con la conexión de esa persona que recibe-interpreta los sonido-palabra, a través de un Sonido Medicina, Tayil, Ikáro o Bewá. Para entender el mito es necesario situarse desde el pensamiento mítico, el cual difiere del pensar desde la razón.

En la Medicina Tradicional China es posible encontrar en el Su Wen, El Emperador Amarillo dice: He oído que en la antigüedad se trataba únicamente alterando la emoción" (Su Wen, 2005), es decir, se armoniza el Shen, el consciente-inconsciente y el ser puede sanar

¿Qué relación tiene un texto de Medicina Tradicional China con el Arte? Para efectos de esta investigación, mucha. En la teoría de los 5 elementos o Reinos Mutantes, en los que encontramos: Agua, Madera, Fuego, Tierra y Metal, existen las correspondencias. Éstas son diferentes asociaciones vinculadas a estos elementos, en los que están, sonidos, colores, sabores, psiquismos, partes del cuerpo, etc. Estos elementos los encontramos también en el Pensamiento de culturas del Abya Yala, por lo que nos hemos propuesto utilizarlos para la composición de videopoesías, utilizándolas según la persona y su Shen a quién se retrate o autorretrate.

Evaluamos según los principios de diagnóstico y correspondencia, desde allí se compone el Sonido Medicina y la Videopoesía para sanar. Realizando un proceso similar a lo que ocurre en ceremonias de sanación donde son utilizadas, pero llevado a la experiencia artístico perceptiva de una obra de cruce, es por esto que señalamos el "acto artístico de lenguajes artísticos combinados", pues precisa de un sonido-palabra vivo, es una vocallidad en tanto, una palabra viva enunciada por un cuerpo que percibimos desde el lenguaje sonoro-verbal (sonido medicina) y sonoro-verbal-visual (videopoesía). A su vez, es percibida-interpretada por otra unidad que es un Cuerpo-Shen o un Shen que tiene un cuerpo. Esto implica que para dialogar con el Shen (el mundo invisible) el sistema nervioso, hay que ocuparse de cómo estará percibiendo ese cuerpo con quién estoy buscando entrar en diálogo, ahí ocurre el acto artístico, en este caso, el acto de cruce de lenguajes artísticos, tanto en los signos imbricados en un discurso, como la representación interna que va ocurriendo en ese Shen. Tenemos presente que ésta dimensión no la podemos controlar, es específica de ese Cuerpo-Shen en ese presente, es decir, en ese tiempo-espacio. Tal como dice Maturana sobre la Autopoiesis (Maturana, 2021), el sistema que da origen a la vida se autoproduce, el sistema nervioso es un sistema cerrado (Maturana, 2021), entra información y modifica el adentro, pero desde afuera no se puede modificar el adentro, sino estimularlo, darle cierta información. Luego, sale y modifica las otras realidades, los otros mundos, el afuera. Esa es la salida son los Lenguajes, entendida ancestralmente como "la palabra", pero esa palabra en las culturas antiguas implicaba acciones-conductas, en occidente la palabra viva está enferma, decimos lo que no hacemos, hacemos lo que no sentimos, pensamos lo que no sentimos.

Buscamos con esto, un diálogo en diferentes estados, en diferentes dimensiones con el ser-interprete. Por un lado el Sonido Medicina busca ahondar en lo profundo del Shen, llegando incluso a memorias de la gestación u otros espacios-tiempos-memoria, otros recuerdos. La Videopoesía dialoga con el mundo de los sueños, el inconsciente en términos occidentales, pero desde la consciencia de permitirse construir un tiempo-espacio ceremonial, en donde ocurre el ritual de la Videopoesía, es allí, donde conscientemente, por medio de indicaciones inspiradas en los Señalamientos de Edgardo Vigo y otros artecorrealistas conocidos en sus trabajos, le proponemos a ese Shen-Cuerpo acciones para entrar desde lo visible; videopoesía-pantalla, presencia de los 5 elementos, lugar donde acostarse, parlantes o audífonos, lugar

seguro y acogedor, etc. y con esto, entrar en continuidad, tal como el Nudo Borromeo, con lo invisible, el sonido, la ensoñación, las diferentes "sensaciones en el cuerpo" durante la escucha.

Es un error epistemológico tratar de encasillar estas manifestaciones culturales desde categorías eurocéntricas, pues siempre quedarán fuera de cualquier validación. En este sentido, Pedro Favaron plantea ciertos principios que pudieran darnos luces de entendimiento. En su conferencia sobre simbología del espíritu (Favaron, 2021) plantea que a través de los relatos de origen, a los que en occidente llaman mitos, existe la sabiduría de cómo las culturas ancestrales han interpretado el movimiento del cosmos, las relaciones humanas y su relación con la naturaleza. Hace referencia en cómo la poesía puede brindar opciones altamente eficaces al momento de transmitir cuestiones que, por medio del lenguaje en su forma convencional no alcanzan a ser desarrolladas. En esto, Padín define a la poesía como la encargada de hacer evolucionar al lenguaje, desarticulándolo, para luego volver a armarlo (Padín, 2017).

Llevado al espacio poético, especialmente de lo que Padín definía como Poesía Experimental Latinoamericana, el que la obra necesita ciertas acciones para existir, nos hablan de cómo en la poesía experimental se busca generar una comunidad que sepa interpretar el uso de las formas, los cuerpos, los sonidos, los sentidos como una unidad múltiple permitiendo un homeomorfismo (Marotta, 2015). Así mismo, para poder entrar en la ceremonia o para interpretar una obra, es preciso manejar ciertos códigos y símbolos, propios de la comunidad en donde se inserta-vive la obra en términos de Kusch. En este sentido, es posible relacionar la idea de Señalamiento utilizada entre otr@s, por Edgardo Vigo, como una manera en que estas acciones generen los elementos suficientes para que la obra sea interpretada y si contiene elementos medicinales, para que esa interpretación involucre aspectos físicos y psíquicos con intención sanadora.

Los signos imbricados

Nos preguntamos por los signos, específicamente en el lenguaje sonoro, verbal y sonoro-verbal, los cuales entendemos como *sonido-palabras*. A estos lenguajes le hemos incorporado el visual, a través del formato de videopoesía, en donde el sonido, la palabra y la imagen se combinan en un mismo acto artístico. Éstos pueden ser palabras, vocales, sílabas, sonidos guturales, onomatopeyas, etc. son los sonidos emitidos con la voz, en donde el timbre del sonido y la letra, palabra, frase u oración están unidos en la conformación de ese signo y código. Es decir, para poder cantar o tocar estas músicas medicinas el/la sanador@ - artista cultiva su Pensamiento, "El lenguaje es la materialidad del Pensamiento" dice Kristeva (Kristeva, 1988), se desarrolla en un Feyentún (Maicoño, 2021), así también en la Academia se cultiva el Pensamiento, sólo que primordialmente la razón.

En términos lingüísticos, sería una idea muy parecida a un fonema y las distintas construcciones que se pueden hacer en base a él y en proyección artística sería lo que entendemos como poesía, canto, música, pero en este caso se utilizan con fines medicinales. Estos signos buscan interactuar con el plano físico y energético del intérprete de la obra, para dialogar, en definitiva con su Pensamiento como un sentir-pensar. Sin embargo, buscamos ampliar la idea de lo

que entendemos como *sonido-palabra*, ya que en el mundo medicinal en el Abya Yala, donde son utilizados el lenguaje sonoro y verbal, las posibilidades son mucho más amplias.

Poder y memoria en el arte mágico

Para vivir las transformaciones, muertes, nacimientos, desapariciones, primaveras y otoños que componen este suelo, esta América - Abya Yala, ha sido necesario aprender a vivir una cultura con memoria, para no morir en el olvido. Para poder habitar la vida hemos aprendido a morir, y nos seguimos muriendo mientras vivimos, hasta la muerte. Sabemos que al olvidado pasarán aquellos que rinden su historia (Comité Clandestino Revolucionario Indígena, 2016)

Morirse es transformarse; nacer, es transformarse. Infinitamente la vida/muerte ha existido y existe tanto en lo Real como en lo simbólico. La memoria es la que nos permite vivir, alojar el conocimiento y activarlo. El Estar vivos entonces es un acto que involucra poder (como verbo) y memoria (como sustantivo verborizado) en tanto que este poder nos permite el gestar (Kusch, 1975) y la memoria, sostener la cultura, posibilitando comprender el tiempo y el espacio en el que vivimos, venimos y vamos. Ejercitar la memoria implica desarrollar una mirada que interprete signos que visibilicen el poder, en tanto verbo, y así vislumbrar el conocimiento que alberga cada signo, cada lenguaje(s) como materia del pensamiento (Kristeva, 1988).

Senti-pensar el Abya Yala desde el Sur, plantea practicar el de un Raquidum, el pensar en palabra Mapuche, para un desarrollo del Kimün, la sabiduría (marileo, 2021), esto es un pensamiento comunitario, al tiempo que individual enraizado en una comunidad que comparta los sentidos, que comparta el Feyentún*¹⁹, una cosmovisión que da cuenta de la común-unidad a la que se pertenece. Es en el desarrollo de nuestro Kimün que podemos pulsarlo como un gestar (Kusch, 1975) y quienes la desarrollemos nos entendamos como gestores (Kusch, 1975), donde nuestra acción, en tanto gesto, es un acto artístico que permanece en la comunidad, en tanto hay memoria adentro de esos Cuerpo-Shen que tenga la intención de interpretar, a la vez, que se compartan los sentidos del discurso. Lo relevante es la comUnidad y no nuestra individualidad.

Ya Kusch planteaba que la cultura la habitamos gesto, sonido, utensilio, que todo es cultura (Kusch, 1975). El conocer la medicina de las plantas, del sonido-palabra, los hechos históricos invisibilizados en el relato oficial o las realizaciones de Violeta Parra y Nicomedez Santa Cruz,

¹⁹ *Kimün y Feyentun consideramos que son las palabras adecuadas para referirnos al Pensamiento y Cosmovisión, pues son las palabras-conceptos que permanecen milenariamente en el Wallmapu, es decir, todo el territorio mapuche antes de la Conquista, el Sur del sur del Abya Yala. La dimensión que cada uno de estos conceptos tiene en la construcción de un arte medicinal o con elementos medicinales lo hemos entendido en el compartir la palabra y la Medicina con Soraya, sabiendo que es un proceso de por vida. En el siguiente video dejamos un material que hicimos junto a ella. Maicoño, Soraya. *SORAYA MAICOÑO. Ciclo Medicina y Sonido Palabra*. Lenguajes del maíz. 2021. Hallable en: <https://www.youtube.com/watch?v=OTqtnDKWrVE> (consultado el 6 de septiembre de 2021)

por ejemplo, son la posibilidad de ir dilucidando la cultura de l@s trabajadorxs de la cultura. Si "toda cultura se considera como sistema de signos" (Eco, 1994), nos estamos refiriendo a aquellos signos que se han transmitido en y por la(s) comunidad(es) ancestrales, tanto en el Abya Yala como en oriente, especialmente lo concerniente a la Medicina Tradicional China, para habitar desde lo sutil, desde un arte en cruce medicina los signos que nos permiten un presente saludable, que sería lo que entenderíamos como belleza, estar en buena salud. Es aquí donde situaremos las bases de la propuesta creativa que realizaremos. Por lo mismo, buscaremos ir introduciendo palabras-conceptos que nos parecen importantes incorporarlos al vocabulario, porque es allí donde el poder y la memoria están presentes, vivos.

Estas comunidades la "oralidad" es muy proceso cultural de gran relevancia, transmitiéndose poder y memoria mediante ella. Indagando un poco más, podemos mirar que no sólo existe lo oral en términos de lo relacionado con el lenguaje verbal, sino que habríamos de entender la voz tanto corporal como simbólica en ella, si está presente la voz, está también presente el cuerpo, físico y simbólico. Aquí tomaremos un concepto de vocalidades, originado por Paul Zumthor en sus estudios sobre la poesía oral en la edad media y que toma que Paula Vivas y María Pía Latorre (La Torre y Vilas, 2016) para estudiar esas voces simbólicas que están presentes en la voz física, utilizando conceptos de la Performance, la Musicoterapia, el canto y la tradición oral.

Aprender a Conjurar el sonido-palabra

En esta investigación se ampliará ese concepto hacia las voces y cuerpos simbólicos presentes en diferentes discursos y lenguajes artísticos, principalmente en lo que definimos como sonido-palabra. El sonido-palabra es un senti-pensar mágico, un significante que contiene sabiduría antigua y que para enunciarlo necesita conocimiento y práctica. Es una idea que se enuncia con la voz, como sonido del cuerpo, comprendiéndolo como fuente que interviene fuertemente en él, haciéndose deseo, pensamiento y palabra, manifiesta e inteligente (Muraña, 1994). Es la vibración en que ese ser está en ese presente y esto afecta el territorio donde esté, época del año, emociones, pensamiento, alimentación, etc. Se vive en todas las dimensiones del ser.

Lo hemos identificado como elemento presente en las medicinas ancestrales, en la Medicina Tradicional China por ejemplo, lo encontramos con el nombre de los Resonadores o puntos de acupuntura, los cuales, según J.L Padilla (Padilla, 1999), pueden cantarse o llamarle a través de instrumentos musicales y canto, produciendo con esto beneficios a la salud muy parecidos a los que se logran con acupuntura o moxibustión. Padilla plantea que "el sujeto sería genéricamente una vibración de Palabra, de Palabras, que estarían ocupadas por todos los resonadores"(Padilla, 1999). Basados en este principio, los Resonadores darían cuenta de palabras inscritas en el cuerpo energético humano, que nos allegarían a la luz, a la conexión con el UNO, es decir son signos sonoro-verbales con los que podemos componer-conjurar.

Estas palabras mágicas resuenan o es posible hacerlas resonar, llamarlas. Para esto es imprescindible conocer su nombre, pues no se puede llamar a "alguien" por el nombre de otra persona, así mismo funciona con los Resonadores. Para esto, ha propuesto una "traducción alquímica" del chino al español. Esto significa que el nombre del Resonador no corresponde a la tra-

ducción literal, sino a la función energética que ejerce este punto de luz, este lugar de vibración.

El resultado de las traducciones es una propuesta que en términos artísticos resulta poética, propicia para el desarrollo artístico creativo, sin embargo, en lo lingüístico, sin significado utilizable en el lenguaje verbal cotidiano. Son frases y palabras que no tienen un sentido unívoco al nombrarlas, pero que al repetirlas, cantarlas en un toque, con una intención-idea sanadora, pueden generar diferentes sensaciones corporales y/o ensoñaciones en quién toca-canta-compone y quién(es) percibe(n)-escucha(n)-interpreta(n) estos sonidos. No le diremos música, sino Sonidos Medicina, pues el concepto de música puede llevarnos a estructuras de entendimiento, composición e interpretación alejadas de lo que es y de cómo es el sonido-palabra en este tipo de composiciones.

¿Cuál es la fuerza que existe en la palabra para que suceda algo así? En textos antiguos se habla del Verbo, "en el Principio era el Verbo. Es decir que la Fuerza Original que genera la vida como expresión comprobable en nuestro nivel de consciencia, es EL NOMBRE" (Padilla, 1999). Esto quiere decir que hay una fuerza original en la palabra, pero no sólo como significante, sino como una antesala de la acción, de la conducta, un sinónimo de lo que se materializará. En la cultura Shipibo-Konibo por ejemplo, Favaron nos cuenta que no cualquier persona puede cantar, para que exista una conexión medicinal y los espíritus o "dueños" de las plantas puedan venir a curar, es necesario hablarles-cantarles en su lengua. En esto, Favaron plantea que la lengua Shipibo se ha desarrollado milenariamente en el "secretarse con las plantas" (Favaron, 2021) he ahí la pertinencia de cantar en esa lengua. Padilla propone un planteamiento similar, pero lo lleva al idioma-lengua española

Enunciar como acto mágico; Componer con magia

Sonido-palabra, acción y conducta son tres conceptos que en la lengua española, en las ciudad del Abya Yala, no parecen estar necesariamente imbricadas. He aquí un punto muy importante para poder volver al Poder de nuestra palabra, sea en la lengua que sea. Necesitamos materializar lo que enunciamos para reencontrarnos con la magia que emana del encontrarnos con nuestra naturaleza.

En las ciudades nos hemos creído el discurso moderno que el progreso, "la modernidad" y lo contemporáneo ha prescindido de la naturaleza, la ha domesticado y por ende, puede explotarla. Así mismo puede vivir fuera de ella, es común escuchar en las ciudades; "voy a ir a la naturaleza" o "necesito ir a la naturaleza", relacionando muchas veces esto a salir de la ciudad. Implícitamente en esto vive la creencia que no somos naturaleza, pues tenemos que ir a ella, estamos afuera, en la modernidad, contemporaneidad o cualquier otra clasificación temporal, filosófica, económica o política que hegemonice la percepción y por ende, el entendimiento.

El primer paso para reencontrarnos con nuestra magia como habitantes de suelos antiguos, es volver al origen, a nuestra naturaleza y desde allí, enunciar, actuar y materializar. Cabe pregun-

tarnos entonces, qué hay de mágico hay en los discursos artísticos que realizamos, que percibimos.

Para Kusch el arte en América tiene esta distinción, lo importante es lo signado, no el signo, esto es, *el acto artístico*. Esta acción de signar es parte de la vida como absoluto, adentro de la naturaleza, como parte de ella. Se traduce en una cosa incrustada dentro de una sociedad o comunidad, de acuerdo con un tiempo y con una forma preestablecida (Kusch, 2016) Es importante destacar que la comprensión de encontrarnos con nuestra magia para enunciar-componer y para interpretar, es decir, para realizar el acto artístico sanador como también para percibirlo, necesita una comprensión que va más allá del intelecto y de la técnica que se utilice, aunque son importantes. Es imprescindible que nos dispongamos desde la búsqueda constante con nuestra naturaleza, en conexión con La Naturaleza.

Movilizar un influjo de energía: cantar-tocar con los sonido-palabra

En el I Ching se plantea la relación del fuego y el viento como una metáfora del influjo de la palabra como ente ordenador de los mundos y la sociedad, de adentro hacia afuera. Las palabras deben estar cargadas de fuerza y para esto, deben estar cargadas con algo real, auténtico en el interior de quién(es) las enuncian. "Las palabras deben sentirse apoyadas por todo el comportamiento (...) Si la palabra y la conducta no están en armonía, ni son consecuentes, el efecto no se produce" (I Ching, 2019). Estas acciones pasan por el cuerpo físico y se imbrican con lo simbólico. Kusch mencionaba que el acto artístico-mágico implica un rito, es explícito visualmente, por ende necesita de la presencia corporal en este caso, para poder enunciar-componer e interpretar. Teniendo el objeto en el que se plasma un carácter profundo como es el de la conjuración. La magia tiene un estado estético afirma, alimentado por una emocionalidad constante (Kusch, 2016).

Resonadores

Los sonido-palabra que utilizaremos son los Resonadores o puntos de acupuntura, especialmente la traducción alquímica de J.L. Padilla. Existen diferentes canales energéticos en el cuerpo, también conocidos como Meridianos, entre ellos, cada órgano y víscera tiene su propio canal. Ahora veremos el 1 de Riñón (1R); Nombre en chino Yong Quan; Traducción alquímica: Fuente floreciente de la tierra. Localización: en la depresión que se forma en la planta del pie, entre el primer y segundo dedo, al finalizarla almohadilla delantera, hacia el centro del pie. Indicaciones: resonador Pozo-Madera; reanimación, shock (Padilla, 2012)

Nos referimos a él en una lengua específica y que, buscamos traducir o llegar a las traducciones energéticas o también conocidas como alquímicas, para poder movilizar el poder mágico presentes en ellas e incorporarlos a una propuesta de un arte medicinal o con elementos medicinales en su composición e interpretación

Lenguajes del maíz y los Sonidos Medicina

En el trabajo de investigación con Lenguajes del maíz (Lenguajes del maiz, 2021) hemos desarrollado los Sonidos Medicina, que se basa en hacer tratamientos sonoro-energéticos en base

a los principios de la Medicina Tradicional China con sonido-palabra. Los resonadores son utilizados para lograr acceder energéticamente al cuerpo de quien escucha y esto se hace a través de los nombres de los Resonadores, los cuales pueden cantarse con la voz, emitiendo sonido o por dentro y sonar interiormente, con el pensamiento y ejecutar a través de un instrumento, sin emitir sonido-palabra.

Para lograr el carácter mágico-sanador de los sonido-palabra, es necesario realizar ciertas acciones con el cuerpo, antes, durante y después para poder enunciar adecuadamente, podemos sintetizar en meditar en quietud y/o en movimiento. Así mismo quien percibe-recibe estas vibraciones debe manifestar su deseo de hacerlo y disponer su presencia física, psíquica, emocional y energética para que pueda suceder el acto mágico.

BIBLIOGRAFÍA

Acha Juan, Colombres Adolfo, Escobar Ticio (1991). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires, Ediciones del sol.

Armstrong, Thomas (1999). *Inteligencias Múltiples en el Aula*. Ediciones Manantial, Buenos Aires.

Colectivo "Trabajo en Red Sur" (2016), Equipo de sistematización del "Primer Encuentro de arte y cultura popular en América Latina. Coordinado por Ortíz, Lola. Integrado por: d' Palabra, Flor; Mancero, Lorena; Rondoy, Lissette; Vicuña Melanie. La Plata, Argentina.

Eco, Umberto [Trad. Serra, Francisco] (1994). *Signo*. Editorial Labor, Colombia, 1994.

Entrevista al Sub Comandante Marcos (2011) en *¡Nuestra palabra es nuestra arma!*. Brun Simon, Ny Brockdorff Emilie & Roum Mia, Seven Stories Press.

Eliade, Mircea [trad. Luis Gil] (1991). *Mito y Realidad*. Barcelona, Editorial Labor S.A.

Kristeva Julia (1988). *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid, Editorial Fundamentos.

Kusch, Rodolfo (2016). *Anotaciones para una estética de lo americano*. Material de la Cátedra Historia de los Lenguajes Artísticos Combinados en América, Profesor Claudio Ongaro. Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados, Buenos Aires . Universidad Nacional de las Artes.

Kusch, Rodolfo en Ardiles, Osvaldo (1975). *Cultura popular y filosofía de la liberación*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.

La Torre, Pía y Vilas, Paula (2016). *Curso Voces y técnicas en perspectivas de la Vocalidad*. Instituto de Investigación en Etnomusicología. Buenos Aires.

Lévi Strauss, Claude (1995). *Antropología Estructural*. "Eficacia Simbólica". Buenos Aires. Paidós.

Marotta, Graciela (2015). *Problemas y conceptos del arte en cruce*. "El espacio en la combinatoria de los lenguajes artísticos combinados". Material de la Cátedra de Topología. Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados, Buenos Aires. Universidad Nacional de las Artes.

Muraña, Bettina (1994) "De cuerpo entero." Buenos Aires. Biblos.

Padilla, Jose Luis (1999). *Resonando en la salud*. "No son puntos de acupuntura: son resonadores". Buenos Aires. Editorial Escuela Neijing.

Padilla, José Luis (2012). *Tratado de Sanación en el Arte del Soplo*. "Zu SHao Yin Shen Jing; Shao Yin del pie; Canal de riñon". Cancún, México. Escuela de Formación en Técnicas Orientales Neijing.

Su Wen (2005). "Canon de Medicina interna del Emperador Amarillo (Huang Di Nei Jing, Sù Wèn)". Madrid. J G Ediciones.

Wilhem Richard (traducción) Vogelmann, D.J (2019). *I Ching, El libro de las mutaciones*. "37. Chia Jen / El Clan (la familia), La imagen". Buenos Aires. Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.

Zumthor, Paul. *Permanencia de la voz*. 1985. en Revista El Correo de UNESCO

Referencias en línea

"América Latina o Latinoamérica (América Latina en [portugués](#) o Amérique latine en [francés](#)) es un concepto [étnico-geográfico](#) aparecido en el [siglo XIX](#) para identificar una región del [continente americano](#) de habla [española](#) y [portuguesa](#) como lenguas oficiales o mayoritarias, también incluye los territorios o países de habla [francesa](#)". Wikipedia, hallable en: https://es.wikipedia.org/wiki/Am%C3%A9rica_Latina

Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. "Cuarta Declaración de la Selva Lacandona". México, 1996. Hallable en: http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1996/1996_01_01_a.htm (consultado el 14 de septiembre de 2016)

Dussel, Enrique. *Enrique Dussel: Hacia una estética de la liberación latinoamericana de cara al siglo XXI*. [Centro Investigación Estéticas Latinoamericanas](#). Hallable en: <https://www.youtube.com/watch?v=EfuVzkUsPFM> (consultado el 14 de septiembre de 2021)

Emoto, Masaru. *Documental* *Mensajes del Agua - Dr. Masaru Emoto*. INSPIRE Me. Hallable en: https://www.youtube.com/watch?v=YF_r9PRabu4 (consultado el 19 de septiembre de 2021)

Favaron, Pedro. *Explicación de los cantos medicinales Ikaros*. Red Antisuyo. Hallable en: https://www.youtube.com/watch?v=r5P1RqUkzws&list=PLxSh5-VcDn6aps6ZZ-Uu4ez0s_nknplua&index=9&t=428s (consultado el 19 de septiembre de 2021)

Favaron, Pedro. Simbología del espíritu. consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=5c0j4TVHsYA> (consultado el 31 de enero de 2021)

Freire, Raquel. RAQUEL FREIRE SÁNCHEZ, *Ciclo Medicina y Sonido Palabra*. "Ciclo Medicina y Sonido Palabra". Lenguajes del maíz. Hallable en: <https://www.youtube.com/watch?v=IUneurZRzE&list=PLpuKqMIDES8MjtG4y-hhF0qSU4ftXehJq> (consultado el 19 de septiembre de 2021)

KABOPROO Films. *Huicholes. Los Últimos Guardianes del Peyote (México)*. [ESPERANZA PROJECT MAGAZINE/HUICHOLÉS](https://esperanza-project-magazine.huicholes.net/es/video/documental-huicholes-los-ultimos-guardianes-del-peyote-mexico-2/). Hallable en: <https://voicesofamerikua.net/es/video/documental-huicholes-los-ultimos-guardianes-del-peyote-mexico-2/> (consultado el 19 de septiembre de 2021)

Lenguajes del maíz. *Investigación*. Hallable en: <https://lenguajesdelmaiz.com/investigacion/> (Consultado el 19 de septiembre de 2021)

Maicoño, Soraya. SORAYA MAICOÑO. *Medicina y Sonido-Palabra*. "Ciclo Medicina y Sonido Palabra". Lenguajes del maíz. Hallable en: <https://www.youtube.com/watch?v=OTqtnDKWrvE&list=PLpuKqMIDES8MjtG4y-hhF0qSU4ftXehJq&index=3> (consultado el 19 de septiembre de 2021)

Marileo, Armando y Salas, Ricardo. *Filosofía occidental y Filosofía mapuche: iniciando un diálogo*. "introducción". Revista Isees. Hallable en: https://www.google.com/url?q=https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3777538.pdf&sa=U&ved=2ahUKewihgMCds_LyAhX0LLkGHeSoBQQQFnoECAGQAg&usg=AOvVaw3yCq0KbQ3fh5iKpaAx1mny (consultado el 21 de septiembre de 2021)

Maturana, Humberto. *Autopoiesis*. Extracto de "La belleza de pensar. Humberto Maturana". konantugmail. Hallable en: <https://www.youtube.com/watch?v=W7ZDNCjLgOs> (consultado el 21 de septiembre de 2021)

Maturana, Humberto. *Los Miércoles en la Academia: Humberto Maturana / ¿Qué hace el Sistema nervioso?*. "Programa Explora. Hallable en: <https://www.youtube.com/watch?v=pXpAoko0Mug> (consultado el 21 de septiembre de 2021)

Organización Mundial de la Salud OMS. Hallable en: https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/95008/9789243506098_spa.pdf;jsessionid=535AC0E699642DABACC0FB17C173A292?sequence=1 (10 septiembre de 2021)

Padín, Clemente. *Poesía experimental Latinoamericana*. "El arte latinoamericano de nuestro tiempo". hallable en: <http://boek861.com/la-poesia-experimental-latinoamericana-1950-2000/02-el-arte-latinoamericano-de-nuestro-tiempo/> (Consultado el 22 de noviembre de 2017)

LA CERÁMICA COMO INTERSTICIO ENTRE EL ARTE Y EL DISEÑO

María Gabriela de la Cruz²⁰

Introducción

Los lenguajes combinados en las artes complejizan a las producciones llevándolas a un estatus más amplio de las mismas. Pero cuando la combinación es entre dos disciplinas, los bordes se difuminan. Muchas veces sucede que lo que se presenta en el campo del arte pierde sus límites de definición debido a que el modo en que se presentan, los lenguajes utilizados aportan datos al usuario, espectador, receptor, etc. Esto sucede, sobre todo, cuando los lenguajes son combinados, presentando una obra, un objeto complejo para quienes lo recibe. Uno de los ejemplos más comunes sucede cuando las obras de arte contemplan lenguajes multimediales, que muchas veces hacen que las mismas estén presentadas como espectáculos, puestas en escena en donde el que ve o participa, determinará muchas veces que es lo que vio, si una obra interdisciplinaria o pondrá alguna por sobre las demás. Así es que para la misma obra puede que para uno sea multimedial, para otro una pintura, para otro simplemente un show.

Estos delineamientos entre disciplinas son característicos de las obras y el diseño de los últimos años. Lo que sucede es que en el campo de lo artístico el arte en sí se lo ha planteado muchas veces y el diseño no tanto debido a que sostiene diferenciarse del arte y tiene otros intereses.

Hay obras de arte que a primera vista son de diseño y otras que son de arte, pero cuando nos detenemos, empezamos a ver que esos límites no son tan claros y no se agotan ante la primera mirada sino que necesitan más tiempo para pensar en las interacciones posibles, así como el modo en que se presentan.

Tomaré como referencia las obras cerámicas de Adrián Villar Rojas. (2009). *Mi familia muerta*. Usuahia, Argentina. Gabriel Chaile, (2018). *Instalación 70 veces 7, Cosas que el ojo no vio*. Del ciclo *Colección en diálogos*. Marco- Museo de Arte Contemporáneo de La Boca, Argentina. En cuanto al diseño, la obra de Cristian Mohamed y Santiago Lena, Raza (2021). Y la producción de joyería de Cabinet Óseo. Para desentramar lo espectacular, la combinación de lenguajes y

²⁰ Prof. y Lic. en Artes Plásticas con Orientación en Cerámica, Prof. de Historia del Arte y Estudiante en el Doctorado en Artes, Línea de formación en Arte Contemporáneo Latinoamericano (FDA-UNLP). Profesora JTP en la cátedra Elementos Estéticos y Epistemológicos y en Estética/Fundamentos Estéticos (FDA-UNLP). Prof. JTP en Cerámica 1, Taller Cerámico 2, 3 y 4 y en Diseño, Producción y Serialización 1, 2 y 3 (DAV-UNA). Participa como investigadora en formación del proyecto de investigación "Fundamentos estéticos" y su inclusión en los Planes de Estudio (FDA-UNLP) y en Trabajo artístico y acción política en la actualidad de las artes locales-regionales (DAV-UNLP). Coordina el Proyecto de extensión Construyendo Lazos Sociales (FDA-UNLP). Ha participado en numerosos congresos, jornadas, presentando artículos propios como así también apoyando a la presentación de estudiantes.

cómo articulan esos lenguajes para intentar diferenciarse. Pero también para proponer a la cerámica como ese intersticio entre el arte y el diseño proponiendo escapes posibles ante los paradigmas vigentes.

Campos diagramantes para la obra de arte y para el diseño

Para Heidegger (2016), cuando se configura un mundo empieza a dar respuesta a cuestiones existenciales de la vida humana y por lo tanto comienza a aportar sentidos que no estaban dados. Así, la obra de arte no puede quedar reducida a un solo enunciado, no puede decirnos esto es esto, y ordenando de manera unilateral como lo hace el útil sino que en la dialéctica entre lo que dice y lo que no dice se va siendo, aconteciendo.

Esto mismo que sucede en obras como las de Gabriel Chaile, *Instalación 70 veces 7*, *Cosas que el ojo no vio* [Figura 1].

Vemos una obra de arte que es un espacio de habitar, una casa, o un lugar en donde convive el ser humano. Lo vemos por la similitud que tiene en su construcción con las casas que vemos en la realidad. Si bien no son exactamente iguales podemos decir que un cubo de ladrillos es una habitación porque estamos acostumbrados a eso (en sociedades capitalistas).



[Figura 1]. Gabriel Chaille. (2018). *Instalación 70 veces 7*, *Cosas que el ojo no vio*. Del ciclo Colección en diálogos. Marco- Museo de Arte Contemporáneo de La Boca, Argentina.

Si vamos a lo específicamente referido al lenguaje artístico esta obra es una instalación²¹, un site specific, dado por sus características formales, por su emplazamiento, su tamaño y su escala con la medida de un sujeto, dando cuenta de que el espectador puede contemplar pero también participar de la obra sumando múltiples interpretaciones a la experiencia que vive, entrando y saliendo por las puertas.

El misterio se hace presente en la instalación: un gran cubo construido por hierros y ladrillos define una forma pesada y poderosa, una forma cultural cálida como la define el artista, una especie de demiurgo cultural que registra un código que remite al origen o el fin de algo desconocido. (s/d)²²

Por otro lado, esta obra es una obra de cerámica, que ante la monumentalidad del tamaño, el montaje y la producción aparece como deslumbrante en relación a los imperativos impuestos de la cerámica cotidiana y porque lleva a un museo elementos de la vida cotidiana.

En esta obra el artista nos muestra una estructura pero cuando uno entra y se sumerge encuentra un huevo otorgando un juego de relaciones posible entre lo artificial, lo natural, el hombre, la creación, la naturaleza, la ciudad y el campo. Este es un juego de significaciones posible de la obra en tanto que permite pensarla en la participación misma del espacio pero también en la representación que el artista hace, uno no ve el huevo hasta que entra, estableciendo un juego entre lo visto y lo que no, lo oculto y lo desoculto. Por otra parte, presenta un hábitat de resistencia ante la industrialización del mundo en tanto que aparece lo frágil del huevo, la vida con respecto a esa habitación que por un lado la alberga pero por otro lo expone ante la intemperie. Sin lugar a dudas es un juego metafórico entre lo uno y lo seriado, entre lo tecnificado y la naturaleza que ofrece poder hacer un despliegue enorme de significados en sintonía con lo que decía Heidegger. Ese ladrillo ya no es un ladrillo, esa casa ya no es una casa, ese huevo, incluso deja de ser huevo para entrar en esa operatoria de significados que nos abre mundos.

²¹ La instalación es material por excelencia, ya que es espacial. Ser en el espacio es la mejor definición de ser material. Revela precisamente la materialidad de la civilización en la que vivimos, porque instala todo aquello que nuestra civilización simplemente hace circular. De ahí que la instalación demuestre el soporte material de la civilización que de otra manera pasaría inadvertido detrás de la superficie de la circulación de imágenes mediáticas. Al mismo tiempo una instalación no es una expresión de una relación ya existente entre las cosas; por el contrario, una instalación ofrece una oportunidad de usar cosas e imágenes de nuestra civilización de una manera muy subjetiva e individual.

²² Esta cita fue extraída de la página Relieve Contemporáneo es un medio de integración, articulación y divulgación dedicado al arte contemporáneo latinoamericano en el mundo. Constituido como una Asociación Civil sin fines de lucro con base en Argentina, trabaja a partir de una noción de territorialidad fluida, fomentando la reciprocidad horizontal de influencias entre agentes de diferentes ciudades de Latinoamérica. Funciona como una plataforma de interacción y como un archivo activo que permite visibilizar y mapear las obras, prácticas, procesos, proyectos y trayectos de artistas, curadorxs, galerías y espacios alternativos de exposición. Visto por última vez en octubre de 2022 en: <http://relievecontemporaneo.com/cosas-que-ojo-no-vio/>

Así, las cosas son en la medida en que las nombramos, así es que son y tiene una existencia para nosotros y a diferencia de otro lenguaje, el lenguaje poético tiene una función originaria en tanto que nos muestra las cosas como si la viéramos por primera vez. El lenguaje es lo que nos configura y nos da un mundo, en constante movimiento.

La institución del mundo del arte es la producción, circulación y recepción del arte comprendiendo un conjunto de actividades que están elaboradas culturalmente, es decir que no son espontáneas, ya que se encuentran sujetas a las convenciones culturales y políticas, y también a los condicionantes materiales que conjuntamente las articulan en ese campo social. Ser obra de arte no reside en el objeto, sino que es el resultado de los vínculos que se establecen entre esos objetos y el entorno dentro del cual el objeto circula. Por otra parte, público es definido como conjunto de personas cuyos miembros están preparados hasta cierto punto para comprender un objeto que les es presentado y que ejercen un papel fundamental en la presentación de una obra de arte; otros componentes son la empresa artística que puede verse como un sistema complejo de roles interrelacionados gobernados por reglas. Ser obra de arte no está por lo tanto en el objeto, sino que es el resultado del entorno en el cual el objeto se encuentra.

Pero, tendremos que repensar estas categorías ofrecidas por ambos autores en tanto que están planteadas para obras que no son de una materialidad cerámica. Porque si contemplaran a la materialidad, lo planteado no podría verse con claridad ya que es muy difícil poder ver que un objeto de cerámica es arte y qué objeto de cerámica no lo es, sin pensar en la distinción entre lo útil y la obra de arte planteada arriba. Quizás es muy pronto escribirlo, pero me animaría a decir que no hay institución que pueda contener las significaciones de obras contemporáneas cerámicas. Para este trabajo tomaré la obra de Adrián Villar Rojas, *Mi familia muerta* [Figura 2].

Me interesa poder plantear acá, por un lado esa magnificencia de la técnica planteada por Heidegger más arriba, que hace que veamos a esta obra como una obra magnífica, por su tamaño y emplazamiento.

Aparece una ballena realizada en arcilla, muerta, totalmente descolocada, en medio de un bosque. Sacada totalmente de contexto, pensando que su hábitat es el mar, o los espectáculos de los humanos de ballenas o los productos comestibles de ballenas. Pero nunca una ballena en medio de un bosque. Esta descolocación hace que podamos pensar en esas otras ballenas en tanto que está representada muerta.



[Figura 2]. Adrián Villar Rojas. (2009). *Mi familia muerta*. Usuahia, Argentina.

Esta obra puede ser una instalación, un site-especific, un land-art, o una obra de cerámica monumental.

Como vemos tiene muchas maneras de ser en el arte. Esta obra cambia de materialidad con respecto a la original ballena, deja ver el artefacto ante una criatura de la naturaleza, pero, en un doble sentido, la muerte también aparece representada como artefacto del ser humano. Una obra encontrada así, ahí, es una sorpresa para cualquier espectador que ante lo que ve, entender que es una obra de arte en la bienal del fin del mundo porque es el marco sociológico que necesita para no dudar ante las primeras apariencias, cabe destacar que la arcilla a la intemperie y sin cocinar se va desarmando y la obra deja ver un esqueleto de madera que, ante los desastres ecológicos que estamos viviendo, podría ser parte de la realidad.

Como vemos en la [Figura 3], este es un objeto que se plantea desde el lenguaje como un diseño cuando se los define como jarrones. Un jarrón es un objeto útil que tiene una función que es la de contener, podría ser líquidos o sólidos, pero adentro de su forma contiene otra. En esta propuesta eso ya está dado, y al haber cumplido esa función es posible que esté abierto a múltiples interpretaciones y abra mundos, descolocando al espectador. En principio por el hecho de ya traer un objeto contenido, por el otro porque invierte la dirección de uso común. Siempre se usa de forma vertical, con el agujero en donde se inserta el contenido mirando hacia arriba. Esto hace que en lo que funciona como códigos comunes, esta información es común a todos los sujetos (de sociedades capitalistas). Por otra parte, aparece con cierta rotura, dándonos a entender que ya fue usado.



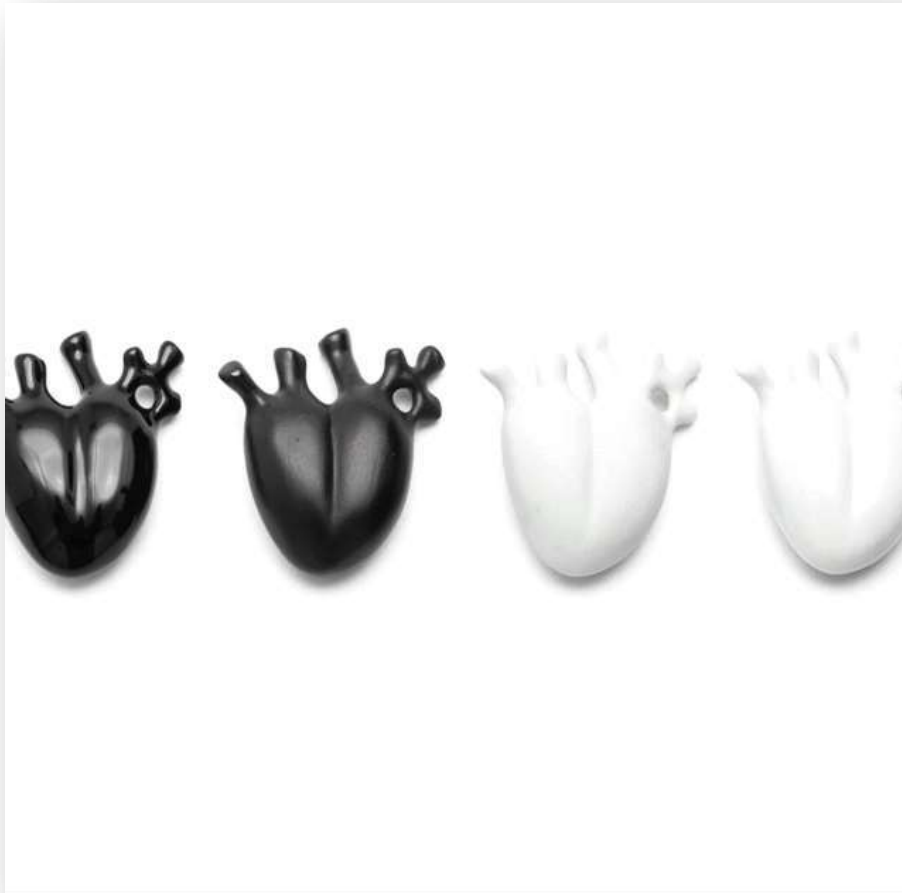
[Figura 3]. *Cristian Mohamed y Santiago Lena. (2019). Raza, jarrones de cerámica y fibra natural. Colección permanente Museo de Arte de Philadelphia, USA.*

De esta manera, el jarrón planteado por los autores, no sólo abarcan el concepto de funcionalidad dada, sino también el de ornamentación y el de habitar.

En la [Figura 4] vemos la producción de joyería de diseño de Cabinet que plantean llevar puesto el cuerpo. En este pequeño análisis vale la aclaración que esta dupla de diseñadoras en su recorrido histórico de producción hace joyería con representaciones de partes del cuerpo, así se produce una representación de lo real, de lo que para la filosofía es lo real despojado de toda interpretación o construcción subjetiva. En este caso, no hablo del producto final sino de la representación de la figura humana, no es una figura humana interpretada sino real, en tanto que representan lo oculto.

Pero, así, considerando estas cuestiones, cabe el hecho de preguntarnos ¿qué es lo real? en tanto que el diseño es lo procesual de la realidad.

Entonces podríamos empezar con decir que lo real es todo aquello que se puede cuantificar, es decir: es real lo que existe y tiene dos facetas: es acto y es potencia. Consideramos a la potencia como energía y que la energía, en el caso de los objetos físicos, es *intellegia*, es decir: es forma. Así, la forma puede ser parte de la zona filosófica de lo que es posible, potencial, en cierto sentido virtual, y descubrimos que posiblemente la historia del vínculo. Pero, bajo otro



[Figura 4]. *Celina Saubidet y Marina Molinelli Wells, Cabinet óseo. Corazones de porcelana. Colgantes.*

punto de vista lo virtual y lo real, ¿qué cosa quiere decir las cosas que no existen? , ¿Qué cosa existe? Todo lo que está presente, entonces, así, lo virtual podría ser eso que amplía, que no funciona como mimesis de lo real sino más bien como potencial, lo virtual, es algo que no está presente, que no está aquí, es una posibilidad.

Desde el arte, se ha considerado al diseño cercano al hedonismo, a lo frívolo, porque no ha tenido un desenvolvimiento de la exclusividad o elitista al ser seriado, tecnificado, reproducido, etc.

Esto implica que desde y para el arte, el hecho de que sea reproducible y repetitivo y sea parte del mundo ordinario y cotidiano, los productos de diseño pierden el rango de visibilidad que da las obras de arte en tanto exclusivas. Es en parte a la cantidad de imágenes que nos rodean y por las cuales vivimos rodeados de información también, que para que pueda llamar nuestra atención la imagen necesite hoy en día de una acción determinada, tienen que ser alegoría, representacionales, miméticas, metafóricas, etc.

Los productos del diseño al no tener estas características intrínsecamente en las formas o contenidos, para el arte son frívolos. Pero es que así, no contemplan que todo lo que la imagen y la representación contiene en sus producciones el diseño lo tiene pero por fuera del objeto, en esa potencialidad dada sobre todo, en las relaciones que hace posible que sujetos, objetos y contextos podamos coexistir.

El diseño es una disciplina que piensa en el otro y por lo tanto crea a un sujeto que está dividido y unificado porque por un lado hay una inmersión en la experiencia pero por otro lado es diverso, en tanto que se sostiene en la movilidad de usuarios, espectadores, consumidores. Es producir sentido de las cosas (para los otros), se recorta el caos y se instaura el plano en el que los modos de conocer, pensar y actuar a través del diseño dan lugar a un agenciamiento concreto, donde el soporte material de las acciones humanas se constituye en un plano de consistencia, inmanente al actualizarse en su efecto.

Pero además, el diseño es proyectual en esa concepción del principio de este trabajo el proyecto como prefiguración o planificación del entorno humano. No en tanto dominio o instrumento del establecimiento de un orden y un reparto sino más bien en la movilidad y multiplicidad, como agenciamiento ya que genera modificaciones en el mundo exterior, y por lo tanto, una configuración del entorno artificial posible produciendo modificaciones en el ambiente.

Consideraciones finales

Tanto el arte como el diseño tienen varios puntos de contacto que los hace poder considerarlos semejantes en su hacer, pero también en sus contextos y en sus concepciones tanto propias como provenientes de otras disciplinas que le son comunes como la estética, la filosofía, las ciencias sociales, lo cultural, lo político, etc.

En este sentido, aparece algo mucho más común entre ambos, lo cotidiano. Aquello que podemos comprender como la vinculación entre sujeto – objeto – contexto que contempla una aprehensión de la realidad generando pensamientos, saberes y conocimientos y donde la materialidad de las acciones humanas constituyen un plano de consistencia.

Es en estos planteamientos del arte y el diseño que la cerámica como materialidad, como lenguaje material, permite estos límites difusos debido a que puede construir obras que según como se las vea o tome desde lo teórico pueden ser arte o diseño y viceversa o ambas. Los productos de cerámica son intersticiales porque se permiten acciones no previstas por los paradigmas impuestos tanto del diseño como de las artes.

Los lenguajes combinados en las artes complejizan a las producciones llevándolas a un estatuto más amplio de las mismas. Pero cuando la combinación es entre dos disciplinas, los bordes se difuminan. ¿Cómo saber si es arte o es un producto de diseño en producciones cerámicas? Los procedimientos del hacer son los mismos, los desarrollos tecnológicos también, así como la materia, pero ¿Qué es lo que las diferencia? No sólo activan distintos elementos organizadores en el recorrido de sus producciones sino que implementan un fin diferente.

Estas, son aún cuestiones a tratar en ambos campos del saber, que, sin la pretensión de dar respuestas únicas y certeras, aportarían a esos campos de conocimiento, la profesionalización y las prácticas, así como los circuitos y a los espectadores consumidores de una época determinada hasta que vuelvan a ser otra cosa.

BIBLIOGRAFÍA

Bonsiepe, Gui 1999 (1993) *Del objeto a la interfase: mutaciones del diseño* (Buenos Aires: Ediciones Infinito).

De Gyldenfeldt, Oscar 2009 (2009) "¿Cuándo hay arte?" en Oliveras, Eleonora *Cuestiones de arte contemporáneo* (Buenos Aires: Emecé).

Dickie, George 2005 (1969) *El Círculo del Arte. Una teoría del arte.* (Buenos Aires: Editorial Paidós).

Danto, Arthur Coleman 2019 (1999) *Después del fin del arte* (España: Paidós).

Flusser, Vilem 2015 (2015) *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad* (Buenos Aires: Caja Negra).

Heidegger, Martin 2016 (1936) *El origen de la obra de arte* (España: Laoficina).

----- 1993 (1927) *Ser y tiempo* (México: Fondo de cultura económica).

----- 1994 (1955) "Serenidad" *Del Progreso* (Bogotá, Colombia), Nº3.

Jiménez, J. 2002 (2003) *Teoría del arte.* (Madrid: Tecnos).

Levinas, Emmanuel 2002 (2002) *Totalidad e infinito. Ensayos sobre la exterioridad* (Salamanca: ediciones Sígueme).

EXVOTOS: PROMESAS A LA IMAGEN

Irma Sousa²³

Introducción

La producción simbólica en el ámbito popular, registra imágenes que se materializan a partir del uso de diversos lenguajes. Ticio Escobar afirma que en América Latina, es común considerar que el arte popular (como intereses del pueblo) es aquel arte “comprometido” o arte “de protesta”, posición, bastante discutible, dado que los intereses colectivos abarcan una trama compleja de cuestiones sociales, económicas y culturales. Y en ella se encuentran incluidas, “tanto las necesidades, expectativas y aspiraciones como recuerdos, nostalgias y tradiciones”. (Escobar, 2014: 116)

En este caso, el ámbito de la producción abordada, está vinculado a las manifestaciones de religiosidad generadas a partir de las devociones populares a santos canonizados o no, por la iglesia católica.²⁴

La declaración solemne de un santo, es una tarea exclusiva del Vaticano, que implica, una serie de pasos previos y el juicio de un Tribunal examinador, pero en el caso de la religiosidad popular, ajena a la ortodoxia romana, personas reales o imaginarias, generalmente vinculadas, por

²³ Irma Sousa (23-03-1951). Buenos Aires. Artista Visual, docente e investigadora en Arte.

Profesora y Licenciada en Artes Visuales. Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados. (UNA- Universidad Nacional de las Artes – ex IUNA). Estudios avanzados de Maestría en Creación Musical Artes tradicionales y Nuevas tecnologías (UNTREF- Universidad Nacional Tres de Febrero). Docente en carreras de grado y posgrado en la Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Visuales. Desde el año 2002 participa en Investigación, en el ámbito de Artes Visuales y en Folklore. Ha sido partícipe de dos Becas grupales en Investigación folklórica otorgadas por el Fondo Nacional de las Artes en los períodos 2007-2008 y 2010-2011. Ha dirigido proyectos de Extensión e Investigación aprobados por la Universidad. Actualmente desarrolla el segundo ciclo de un proyecto de PIACy T fundamentado en la línea de pensamiento de Aby Warburg y Walter Benjamín. Es autora de numerosas publicaciones en revistas culturales, capítulos de libros y actas de congresos. En el año 2010 publicó el ensayo: *Gauchito Gil. Imagen y representaciones*. Edit. Dunkin. Buenos Aires. En el 2016 editó on line, la revista cultural *Diversidad cultural en la Educación artística. El arte popular y de los pueblos indígenas contemporáneos*. En el 2017, la Editorial Académica Española *eae*, publicó el texto en formato libro en Saarbrücken, Alemania. Se especializa en el estudio del arte como fenómeno comunicacional y simbólico; las variables de procesos creativos en la diversidad cultural y el uso de los lenguajes artísticos en la cultura popular e indígena contemporánea. Su producción artística, si bien no forma parte de los proyectos de investigación, se desarrolla sobre temáticas en relación y tiene como eje, la materialización de la memoria a través de diversos medios y soportes.

²⁴ . Una investigación grupal multidisciplinar realizada entre los años 2002 a 2010, permitió la creación de un corpus de obra de referencia sobre Argentina, siglos XIX a XX, útil como base de datos para analizar esta y otras temáticas relacionadas.

tradición oral, con algún suceso trágico, se consideran mártires y se canonizan por aclamación, adjudicándole rápidamente el don de hacer milagros.

La entronización de una imagen con fines devocionales, da lugar a su alrededor físico y social, a un espacio ritual cuyo diseño no es definitivo y responde a una estética propia de cada circunstancia. Es decir que, con el transcurso del tiempo, los devotos agregan o quitan elementos, reemplazan partes estructurales, dejan ofrendas perecederas, exvotos. (Gentile, Sousa y Otros, 2010).

Los *exvotos*, *promesas* o *milagros* son las denominaciones que los devotos utilizan para los objetos o acciones que ofrendan en ese espacio ritual, a la imagen de su devoción, por haber obtenido una gracia solicitada, o bien en acto de solicitarla. Etimológicamente, el término *exvoto*, proviene de la fórmula latina “*exvoto suscepto*” que puede traducirse como *promesa admitida*, *comprometida* y hace referencia al *milagro* que se ha obrado y que es retribuido con ese elemento material o no, que se deja a los pies de la imagen o colgado de sus ropas.

Ofrenda, por su parte, proviene del latín medieval “*offerenda*” y del latín “*offerendus*”, que quiere decir que *ha de ser ofrecido*, y de “*offerre*” que significa, *ofrecer*.

Cuando las ofrendas son votivas, es necesario considerar etimológicamente *votum*, que en la antigua religión de Roma, era una promesa o voto hecho a una deidad para conseguir un favor.

Postulado

Tanto exvotos como ofrendas, constituyen materializaciones de un diálogo del hombre con lo sobrenatural que ha existido desde la prehistoria en todas las culturas, ya sea para manejar su ansiedad, angustia, miedos o bien para expresar su alegría. Pero el diálogo con lo sobrenatural, está mediatizado por la *imagen y la imagen*, a su vez, tiene, así como las ofrendas, una existencia tan antigua como la vida misma.

Los exvotos y acumulaciones en las prácticas de cultos religiosos populares en América Latina, son gestos síntoma de pervivencia del uso de la imagen como prenda “mágica” para vencer la angustia o alcanzar lo inalcanzable. A través de ellos, es posible suplicar y también agradecer frente a diversos acontecimientos de la vida. La reformulación de esta práctica antigua, por el cristianismo fue transmitida a América a través de la imaginería religiosa. Los usos populares de exvotos y modos de transmisión, generan complejidades que son encuentros dinámicos de instancias históricas heterogéneas y sobredeterminadas.

Nacimiento de la imagen

“El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo de la nada y para prolongar la vida” (Régis Debray, 1994:19)

El inicio de un viaje hacia los orígenes de la imagen, “con los medios de que disponemos, nuestros pobres ojos y nuestras pobres palabras”, dice Régis Debray, nos remite a la imagen funeraria: sepulturas y dibujos en los huesos; imágenes de animales y hombres en el arte del pa-

leolítico, simbolismo conjunto de la fertilidad y la muerte; cadáveres y cráneos ornamentados en el neolítico y sepulturas de la edad de bronce (con ofrendas); sarcófagos en el antiguo Egipto con ofrendas de víveres y acompañamiento de los difuntos para su *supervivencia*; máscaras de oro (el doble?) para los reyes en las tumbas micénicas; necrópolis etruscas con frescos vitales y amantes eternos; máscaras mortuorias en Grecia y Roma; catacumbas cristianas, huesos y promesas de resurrección y continuando... los cofrecillos con huesos como reliquias de la Edad Media; figuras yacentes en bronce del siglo XI, máscaras del siglo XIII... una constante de la imagen que nace de la muerte, unida a materiales de muerte (hueso, cuerno, piel, cadáver).

En este viaje, tensionado entre la muerte y la vida-promesa, fluyen contrariedades, interrupciones, ramificaciones y divergencias. Cada estrato, es una suma de complejidades que encadenan con intervalos y continuidades, la imagen funeraria, el *eidolon* (alma del difunto), la *imago*, el icono, el esqueleto (reliquia), el exvoto.

A partir del amor por la reliquia, decretado por el Concilio de Trento ("El valor sacro de las reliquias", 1545-1563) surge el *relicario* que implicará oratorio y peregrinación, espacio propicio para difusión de *exvotos* y dará lugar al *retablo* cuya primera función fue la exposición de las reliquias sobre el altar.

Pero, así como Aby Warburg, concibió el inicio del retrato como entrecruzamiento o sobreterminación de la magia antigua y pagana (*supervivencia* de la *imago* romana), de la liturgia medieval y cristiana (práctica de los exvotos en forma de efigies) y de los datos artísticos e intelectuales propios del Quattrocento, resulta en este caso necesario recordar que la imagen no se puede dissociar de la acción de una sociedad (ni del saber, ni del creer), en este caso de América Latina, lo que implica abrir el campo en torno de *nachleben* (*pervivencia*) en un desplazamiento relacional con cuestiones de Arte popular, Performatividad y Diversidad cultural.

Expansión del Cristianismo a América Latina

El objetivo de los reyes de España, en el siglo XV es la expansión mediterránea y transatlántica, apoyados por la Iglesia y el prestigio logrado tras expulsar a los musulmanes. En 1492, aceptan la propuesta del marino genovés Cristóbal Colón para buscar una nueva ruta a las Indias, quien llega a territorio americano en octubre de ese año. A través de varias expediciones, los territorios son anexados al reino de Castilla creándose un Consejo administrativo, antecedente del Consejo de Indias²⁵. Los reyes consiguen además del Papa, el Patronato de Indias, que les permite controlar la Iglesia americana. A partir de aquí, se instauran las encomiendas para evangelizar a los nativos.

²⁵ El Real y Supremo Consejo de Indias conocido simplemente como Consejo de Indias fue el órgano más importante de la administración indiana (América y las Filipinas), ya que asesoraba al Rey de España en la función ejecutiva, legislativa y judicial.

La investigadora mexicana Diana Taylor²⁶ en el marco de sus investigaciones rastrea los intentos de erradicación, por parte de la Colonia, de las performances en Mesoamérica desde el siglo XVI, cuando los primeros evangelizadores, entendieron que, a través de ellas, se transmitían saberes, memoria colectiva, creencias y valores, aunque no las comprendieran

Los comportamientos del pasado prehispánico, no eran, sino los propios de sociedades politeístas, que habían otorgado imágenes a sus dioses para dialogar con ellos, suplicar, agradecer, ofrecer, tal como lo había hecho Occidente antes del cristianismo.

La concepción religiosa o filosófica, monoteísta, considera un dios singular, la mayoría de las veces trascendental. El Antiguo Testamento, prohibía, como en otras religiones monoteístas, contemplar imágenes de dios o, edificar ídolos. El dios judío, se mediatizaba a través de la palabra, pero el Nuevo Testamento y el dogma de la encarnación, va a brindar a los creyentes la posibilidad de contemplar a Dios a través de la imagen de Jesucristo. Por eso, después de su resurrección, nacen los iconos, imágenes de Dios, la Virgen y los santos, que realizados mediante una serie de convenciones rigurosas, se constituyen en forma de rezo- contemplación. El icono es una imagen que, en sí misma, constituye una ofrenda y una súplica.

El accionar de los misioneros en América, privilegiando la escritura sobre las prácticas corporales, no es diferente de la superioridad del “verbo divino” por sobre la imagen, promulgada por el Antiguo Testamento. Ambas imposiciones tienden a reprimir lo sensorial, a controlar la excitación emocional.

Las performances indígenas prehispánicas, fueron transformadas y transferidas a través de la práctica del sistema religioso católico, y con ellas todo el sistema de exvotos y ofrendas. De su pervivencia y continuidad, dan cuenta múltiples celebraciones y festividades religiosas populares en honor a diversos santos, a lo largo de toda América Latina, que implican complejas configuraciones de lenguaje corporal, sonoro, visual y lingüístico que funcionan como una reserva mnemónica del saber indígena.

En el contexto de religiosidad contemporánea, concebida por la devoción popular y no necesariamente coincidente con la ortodoxia cristiana, las imágenes y espacios rituales de devoción, son portadores de una estética que responde a los intereses de los propios devotos, ya se trate de santos aceptados por la Iglesia o no.

La imagen, objetos y acciones involucradas en el culto, constituyen un entrecruzamiento de elementos proporcionados por la pervivencia de la antigua función mediadora, la liturgia cristiana, y la transmisión de algunos aspectos o valores específicos de carácter local; sin descartar la influencia de los medios masivos de comunicación o de procesos migratorios.

No se trata de una amalgama aleatoria o caótica; por el contrario, tal combinatoria responde a la expresión de los procesos sociales, políticos y culturales que tienen lugar en los contextos

²⁶ Directora del Departamento de Performance de la Universidad de Nueva York.

regionales donde tienen vigencia tales devociones y a la manifestación singular de un *pathos universal*.

Los santos populares, no son consagrados por una vida ejemplar en algún aspecto sino mayormente, por la circunstancia de su muerte, que parece estar vinculada siempre a cuestiones violentas o trágicas. Son personas comunes, arraigadas a una comunidad, pero la muerte violenta, despierta el dolor y la identificación y generalmente la devoción²⁷.

Es en este punto, cuando conviene recordar, el culto heroico, que los antiguos griegos tributaban a personas comunes (no divinidades) cuya muerte estaba asociada, con frecuencia, a hechos violentos.

El término “*mártir*”, deriva del griego y significa “testigo”. Se refiere a quien sufre persecución y muerte, por defender una causa religiosa o de otra naturaleza, con lo que da testimonio de su adhesión a ella, es decir que el fenómeno emerge de un entrecruzamiento de cuestiones religiosas y políticas pero, como hecho en sí, es un impacto emocional, angustiante que suma, el sufrimiento, al *pathos* de la muerte. La sociología considera además, la importancia que tiene “el relato”, como elemento movilizador y unificador.

América Latina en general y Argentina en particular, tiene un “panteón” frondoso, de santos populares. Puede tratarse de santos canonizados por la Iglesia, a quienes se brinda un culto popular (como San Cayetano, San Expedito o la Virgen María en varias de sus advocaciones) o bien de santos que no han recibido ese reconocimiento (como Difunta Correa, Gauchito Gil, Telesita, San La Muerte, entre otros).

El ejercicio del culto, que puede ser privado o público implica una performatividad que expresa memoria cultural, transmisión de ciertos valores e identidad²⁸ y es referente de un proceso de interacción entre sujetos y objetos en un contexto dado, al tiempo que manifiesta la pervivencia del diálogo con lo sobrenatural mediado por la imagen.

Los santos populares, a quienes se ruega y ofrenda, reciben miles de ex votos que acreditan el cumplimiento de la gracia solicitada y hacen referencia al milagro que se ha obrado y es retribuido, como también, ofrendas de carácter votivo

Evolución de los exvotos y ofrendas

²⁷ Gutierrez del Prado, Silvia S. “Cualquiera sea el carácter, del alma milagrosa, en su historia aparecerá como elemento común y unificador el tema de la muerte trágica con su preludio de sufrimiento y sangre; estos aspectos tienen la capacidad de acercar el alma a un estado de purificación y permitirle ascender a un plano distinto del común y profano en el que desarrollamos nuestra existencia” en Coluccio, Félix. Devociones Populares. Edic. Corregidor. Buenos Aires, 2001.

²⁸ Ticio Escobar afirma que el concepto de identidad-sustancia ha cambiado por el de identidad-construido, en tanto “los perfiles identitarios ya no recortan sujetos de posiciones prefijadas sino que señalan a menudo, desplazamientos y tránsitos”

Los exvotos cristianos:

El uso de exvotos, para ofrendar a los dioses en santuarios o altares, es común a diversos pueblos de la antigüedad. Su origen, se estima en culturas egipcias y mesopotámicas, trasladándose luego al mundo mediterráneo donde fue adoptado por el catolicismo. Si bien algunos autores consideran que los exvotos católicos inician en Italia en el siglo XV, ese parece ser, en realidad, el momento en que se popularizan y consistían en pinturas encargadas por familias donde se representaba a un pariente que había recibido una gracia o favor. San Gregorio de Tours, menciona, exvotos anatómicos, que representaban partes del cuerpo, como una piedad, un brazo, ojos, etc. en Francia Merovingia (siglos VI a VIII).

Las formas de los exvotos católicos son muy variadas y han ido evolucionando con el tiempo:

- Pinturas con el sujeto o escena vinculada a la gracia concedida.
- Formas anatómicas de partes del cuerpo que han sido sanadas, como gracia concedida.
- Objetos personales, como mechones de cabello, prendas, pañuelos con iniciales, fotografías, muletas, bastones, etc.
- Auto-imposición de hábitos, como por ejemplo, vestir de una determinada forma o color, e incluso tatuajes, como forma de sacrificio.
- Piedras y objetos testimoniales (cintas, velas, placas, rosarios, bordados, etc.) con o sin inscripciones.

El exvoto católico, como objeto (aun cuando no se trate de algo material, como una acción) testimonia, metonímicamente, la gracia recibida, en el contexto de una comunidad creyente y por lo tanto debe exponerse para ser visto, porque la gracia o milagro, debe divulgarse. Por ello, los objetos se ubican sobre altares y paredes de santuarios, ermitas, capillas y a los pies o sobre las imágenes emplazadas y en el caso de acciones, se hacen públicas de alguna forma.

Los exvotos medievales en Europa católica, fueron el resultado del auspicio de la Iglesia, tras el Concilio de Trento, a los testimonios de curaciones milagrosas con el fin de ejemplificar la intercesión de la Virgen y los santos. Esta práctica trasladada a América con el mismo afán evangelizador, tiene por parte de los devotos, un valor más cercano al tributo para la imagen. “Los nativos, solían dedicar sacrificios y ofrendas a sus dioses. Esta forma de comunicación con lo sobrenatural facilitó la difusión de la costumbre cristiana de entregar promesas a sus santos.” (Goris y Barbieri, 1985:11)

Las narraciones acerca de las apariciones de diversas advocaciones marianas para manifestar su deseo de permanecer en algún sitio o solicitar que se le rindiera culto o levantara una capilla, son muchas a lo largo de América católica y constituyen un reflejo de las del mismo tenor en Europa. Estos episodios, fueron de acuerdo al Profesor, fotógrafo e Investigador, Sergio Barbieri (*Ex votos argentinos, un arte popular*, 2007) el origen de centros de oración, que más tarde se convirtieron en renombrados polos de fe y peregrinación.

En los mismos, se guarda registro de exvotos recibidos, de variados materiales y características.

Pueden ser, como se ha dicho, de formas y materiales muy diferentes; pinturas que representen narraciones del milagro, pequeñas figuras de plata u otro metal, de bulto o bien, siluetas recortadas, batidas o grabadas, figuras de cera, objetos varios, acciones...

La disposición de los mismos resulta también variable y responde al sentido que los propios devotos le otorgan.

Los objetos, en función de su materialidad han sido registrados y analizados con frecuencia, en el marco de “arte popular” por su calidad artesanal y originalidad, desligados de la acción corporal de quien lo ofrece en el contexto de intercambio o diálogo con lo divino y/o de los rezos, palabras o sonidos que la acompañen, pero vale decir, que en todos los casos, el exvoto u ofrenda, contextualizado en el espacio ritual, involucra una acción performática y más de un lenguaje.

Los exvotos o promesas, que pueden ser, como se dijo, de ofrenda o sacrificio y aun tratándose de devociones cristianas, marianas o de santos canonizados, mezclan siempre, elementos de la liturgia y otros de carácter profano.

En ellos se conjugan la ambivalencia del dolor y el placer, lo sagrado y lo ordinario, aunados por la fe y la *communitas*.

Performances culturales tales como la celebración del *Señor de los Milagros*, en Buenos Aires, (culto de origen peruano a una advocación cristiana), o también, *La adoración de los cachi*, en Iruya, Salta (culto a una advocación mariana, que en el marco de una celebración cristiana, entremezcla elementos indígenas) conforman exvotos de sacrificio. En ambos casos, los actuantes, se reconocen *promesantes*.

Conclusiones

Titular “Exvotos. Promesas a la imagen”, a esta exploración realizada sobre algunos aspectos de la religiosidad y las creencias, ha sido una manera ajustada de hacer referencia a la relación desigual que los seres humanos mantienen con el misterio de la vida y la muerte, cuya imposibilidad de desentrañar, los obliga a crear imágenes que visibilicen lo invisible y con las que puedan dialogar.

Para acotar un tema tan amplio fue indispensable hacer un recorte y decidir un enfoque que diera cuenta, de la pervivencia de esta relación que manifiesta su continuidad, a través del relevamiento de objetos y acciones que funcionan como “prenda”, vale decir como garantía, para recibir una gracia (la vieja magia, para controlar lo incontrolable), en el ámbito popular de América Latina .

Dado que lo que se intenta indagar aquí es un aspecto de la condición humana que vive más allá de sus singularidades, fue necesario desandar los caminos de la imagen. También necesi-

rio, definir introductoriamente, algunas terminologías utilizadas, que provienen de investigaciones anteriores y resultan pertinentes en este caso.

Si bien son vinculantes varios ejemplos de celebraciones populares centro y sudamericanas en general y argentinas en particular, que pueden ser consideradas ofrendas o exvotos, según los casos, se han desarrollado sus características performáticas en ocasión de otros simposios, motivo por el cual no se ha abundado al respecto.

Según lo expuesto, exvotos y ofrendas, deben considerarse, en relación con los estudios sobre performance, como hecho complejo en el contexto de espacio ritual, que incluye espacio, acciones, objetos, sonido, palabras (combinatoria de lenguajes) en una instancia mediadora. La referencia alude a la performance cultural, constituida de lo fragmentario, conceptual y materialmente hablando, que dispone de lo propio y lo apropiado, de lo residual y lo nuevo, de la ausencia y la presencia.

La ejemplificación, expone un caso de cada variable aun sabiendo que todas ellas son singularidades manifiestas de un pathos y que no es posible la generalización.

BIBLIOGRAFÍA

Barbieri, Sergio, 2007: *Exvotos argentinos. Un arte popular*. Fondo Nacional de las Artes

Debray, Regis, 1994: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Pág. 19 Edit. Paidós, Buenos Aires.

Escobar, Ticio, 2014: *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Pág. 116. Ed. Ariel. Buenos Aires

Gentile, Sousa y Otros, 2010: *Historia, Arte y Devociones populares argentinas. Estudios y reflexiones entre siglos*. Casimiro Quirós, editor. Buenos Aires

Goris, Iris y Barbieri, Sergio, 1985: *Arte popular latinoamericano. Principales manifestaciones en Brasil*. Pág.11. Cuadernos de arte, 2. Centro editor de América Latina.

Sousa, Irma, 2018: *Latinoamérica: Performance, tecnología y memoria*. En X Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados. Departamento de Artes Visuales. UNA.

CUERPO, ESPACIO Y ACCIÓN EN UORC DE LA ORGANIZACIÓN NEGRA

Julieta Casado²⁹

Como parte de la investigación “Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en la Argentina desde los 80 hasta la actualidad. Parte II.” Dirigida por Alfredo Rosenbaum, he investigado a la Organización negra y como una parte del resultado de esta es que realizo el análisis.

Me resulta interesante tomar esta producción como objeto de análisis, por la utilización que se hace del cuerpo en el espacio, por la relación de los intérpretes y los espectadores y por su doble acción política para adentro y para afuera del campo teatral

Pero además es una producción que marca un pliegue en el campo de producción teatral en la Buenos Aires de los 80, los límites entre las artes se difuminan y comienzan a germinar producciones en los bordes.

Este grupo se caracteriza por la búsqueda de un teatro que rompe con la separación del espacio entre espectador/actor, centra su trabajo en la acción que lleva adelante el intérprete y maneja una utilización del lenguaje verbal llevada a su mínima expresión.

En la organización negra el hecho teatral se presenta como acontecimiento y como manifestación del cuerpo vivo.

El acontecimiento es siempre producido por los cuerpos y necesita de un pensamiento múltiple para ser, rompe con el binomio apariencia/ esencia para librarse al simulacro y dar lugar al acontecimiento.

La negra llega a Cemento, un espacio “No convencional” para el teatro, allí comienzan realizando performance como teloneros de las bandas de rock y finalmente en el 86 llevan adelante UORC, lo que pretendía ser una performance de una sola presentación, sin embargo, debido a su éxito estuvo dos años ofreciendo función todos los jueves.

En el programa de mano podía leerse: “Un conglomerado de operaciones teatrales que conforman un cuerpo dramático en estado de fricción con los espectadores. Los dispositivos escénicos que se ponen en funcionamiento durante el espectáculo, como así también los climas

²⁹ Julieta Casado Actriz y performer. Profesora en Artes del teatro UNA. Especialista en lenguajes artísticos combinados Artes Visuales UNA. Actualmente se encuentra preparando su tesis de Maestría de la misma especialización. Jefa de departamento de extensión universitaria y bienestar estudiantil Artes Visuales UNA. Se desempeña como docente invitada en la materia lenguaje corporal de la especialización en lenguajes artísticos combinados entre abril de 2010 y julio del 2012 y desde el año 2019.. Miembro integrante de los grupos de performance “Muñecas clínicas” y del “Ensamble cáustico”. Miembro fundadora del Grupo de Teatro Experimental Amaratados x Lola, coordinado por Alfredo Rosenbaum, desde 1997 hasta el 2005.

alcanzados, esquivan el intercambio intelectual con el espectador. Las operaciones teatrales, lejos de significar, provocan sensaciones simples y directas. Otra característica de UORC es la negativa a establecer un perfil psíquico de los actores. Se opone como contrapartida la noción de modelo vivo, haciendo hincapié en la envoltura carnal del actor como soporte del trabajo teatral o de cualquier caracterización estética. Respecto a la dinámica se observa la utilización conjunta de zonas calientes y zonas frías en el espacio escénico, posibilitando así a quienes ven el espectáculo un carácter móvil o itinerante. A veces el tono intempestivo de estas variaciones origina una incomodidad en el espectador; con la obligación simultánea de correrse y sobre todo tener cuidado” (González, 2015)

Al correr al espectador de la pasividad, mediante las acciones que llevan adelante los intérpretes, los espectadores son transformados en co-sujetos (Ficher-Lichte, 2004) del espectáculo.

Comencemos el análisis por el nudo, que es el cuerpo en acción, la dinámica de UORC está organizada a partir del movimiento de los cuerpos en el espacio, está es la base sobre la que se estructura el espectáculo.

Ahora bien, cuando hablo de los cuerpos en el espacio no hablo de cualquier espacio, no es un teatro a la italiana, ni siquiera es una sala teatral off con escenario al piso, es una discoteca, un boliche, es decir no es un lugar esperable para que este tipo de eventos sucedan.

Por esto considero necesario describir la organización espacial de la arquitectura del lugar: Cemento tiene dos ingresos, una puerta pequeña de costado por la que ingresa el público que da un pasillo que conduce a la pista y la barra y un portón más grande que da directo a la pista. Pasando la pista y atravesando una pequeña escalinata está el escenario donde tocan las bandas. Son dos espacios muy grandes.

Las dimensiones del espacio general le van a permitir a la negra utilizar el espacio aéreo, en varios momentos del espectáculo. Esta es una característica particular de la organización y que es notoria en la mayoría de sus producciones.

Entonces desde un comienzo el espectador esta puesto en un lugar de extrañamiento (Brecht, 2004), los cuerpos de los espectadores se ubican en el espacio sin saber qué es lo que les espera, la convención teatral está rota.

El público ingresa al espacio guiado por un sampi-movil-grua que lleva adelante un intérprete denominado “obrero”, que los dejará en la pista, una vez que todo el público está adentro, las puertas se cierran y el público queda solo en el espacio. De inmediato aparecen otra serie de “Obreros” y comienzan a dejar grandes bolsas de basura alrededor del público.

La acción de los obreros puede ser asociada directamente con el contexto político-social que se atraviesa, esta asociación se puede realizar gracias a ciertos signos paralingüísticos (Fischer-Lichte, 1999), estos son, aunque podríamos denominarlos vestuario, escenografía etc., de índole visual y corporal

Los obreros tienen sus caras cubiertas por unas mascarillas azules, además llevan, un espacio de antiparras, usan borcegos en los pies y unos largos sacos, todos estos elementos nos marcan un mismo campo de significancia y se le suman además los gestos y el modo de llevar adelante las acciones, por un lado el primer gesto con el que ingresa el intérprete con su mano en alto al modo de saludo nazi y por otro algo que se mantendrá a lo largo de la obra que es el modo intempestivo y violento con que estos obreros recorren el espacio.

“El gesto indicativo, o el gesto a secas, parece ser un esbozo primordial de la significancia sin ser una significación” (Kristeva, 1988)

El despliegue de las grandes bolsas negras de basura que descargan los obreros en el espacio a los pies de los asistentes, remite directamente a las bolsas de muertos de las morgues.

Todos estos signos, por el modo de utilización derivan en una cadena de significantes que se compone entre los elementos constitutivos del lenguaje corporal y el lenguaje visual: Color/Movimiento, Espacio/Tiempo, Forma/Cuerpo (Marotta, 2010).

Avancemos con el desarrollo del espectáculo: Se comienzan a escuchar ruidos de helicópteros, las luces comienzan a girar entre el público como un seguidor, mientras los obreros caminan entre el público terminando de dejar las bolsas, de golpe se apagan las luces y todo queda a oscuras por unos minutos, cesan los helicópteros y comienza a escucharse sonidos de respiración asfixiantes, entonces las luces enfocan las bolsas que comienzan a moverse lentamente saldrán de allí una especie de humanoides. Una vez que terminan de salir de las bolsas, empiezan a caminar estertorosamente entre el público, esto sucede al compás de una música estridente y saturada que irá modificándose con la acción de los cuerpos, mientras esto sucede los obreros caminan en líneas rectas hacia distintos puntos del espacio, cuando llegan a uno golpean contra el piso una especie de tambores pequeños, en algún momento atrapan a uno de estos humanoides y lo colgan boca abajo frente a una gran pared de cajas blancas, en el momento que empieza la persecución de los humanoides la respiración del sonido paso gradualmente a transformarse en la palabra *uorc* que se repite con cadencia de alarma.



Podemos hacer otro corte para analizar, en términos de lenguajes, se suma aquí de manera más potente el lenguaje sonoro y digo más potente porque en la primera parte estaba presente, pero como producción aleatoria de la máquina grúa y en el sonido del portón cerrándose, sonidos que son índice de la función de lo sonoro en UORC.

Entonces tenemos en principio el sonido de los helicópteros que se conjuga con las luces y los movimientos de los cuerpos, y luego un silencio, un vacío que da paso al sonido del cuerpo. Aquí se combinan timbre/valor, cuerpo/espacio/intensidad. Dentro del mismo campo de significancia la relación de los helicópteros, con las bolsas de basura, los cuerpos que salen remiten a los vuelos de la muerte, los desaparecidos, el sistema represor.

Los sonidos que eran una respiración se van transformando lentamente en un sonido maquínico y de la máquina, deviene la palabra.

El lenguaje sonoro se imbrica directamente con el lenguaje corporal, la acción y el sonido funcionan como un uno múltiple.

Pero los cuerpos que salen de las bolsas no son humanos, ¿son animales que crecen en la basura? ¿Son humanos hibridados? En realidad, no importa demasiado sino lo que las imágenes de esos cuerpos producen en los espectadores, la expectativa de ver finalmente el contenido de las bolsas y la agitación que provocan esos seres entre humanos y animales en los asistentes, la cercanía de esos cuerpos extraños obliga al espectador a una relación estrecha con el intérprete.

“La condición indispensable para que se produzca el distanciamiento consiste en que el actor emplee un claro gesto demostrativo para mostrar lo que tiene que mostrar. Es fundamental que el actor encare directamente al público” (Brecht, 2004)

En UORC no hay manera de no percibir al otro los espectadores necesitan percibir a los demás para de alguna manera mantenerse a salvo de la escena.

Sigo adelante con la descripción para avanzar, luego de esto la pared cae sobre la gente. La caída de la pared deja ver dos largos tubos con una escalera en el centro iluminadas por luces blancas, en donde se encuentran de espaldas los blanquitos, dos intérpretes con los cuerpos pintados de blanco y con barbijos de cirugía, giran en sus ejes y la cortina del tubo comienza a levantarse, respiran agitados en sus lugares, cuando salen al espacio comienzan la 2da corrida.

Con la caída de la pared el sonido se modifica pasa de ser el encabalgamiento de muchos sonidos, a ser nuevamente uno, que comienza la sumatoria.

Con unos palos, los blanquitos, comienzan a romper unas bolsas en el techo de las que cae un polvo blanco, para esto recorren todo el espacio van de una punta a la otra, una vez terminada la tarea vuelven a sus tubos, suben una escalera a la pared y se acomodan en lo alto en posición fetal y se apagan las luces del lugar.

Detrás de la pared que cae: lo blanco, lo higiénico estos dos blanquitos que parecen desinfectar el lugar por donde pasaron los humanoides, son parte de una máquina que ahora pretende limpiar lo sucedido.

Se puede leer esto en los elementos que se utilizan de los lenguajes, el blanco en los cuerpos, la luz blanca cenital, el blanco del polvo y el borrado de los rostros humanos mediante el barbijo desde el lenguaje visual.

Lo sonoro también se vuelve “limpio” luego de un pequeño silencio un solo sonido que se repite, silencio, un sonido maquínico corto, que da comienzo a la acción y nuevamente otro sonido repetido, se suma nuevamente el primer sonido, luego un tercer sonido y hasta un cuarto.

El ritmo se va acelerando sobre el final de la escena y bajando el volumen.

Los cuerpos se mueven de manera lenta y ligada dentro del ámbito de los tubos, pero fuera de



él sus movimientos son rápidos y cortados.

Ahora bien, por ejemplo, la pintura blanca en los cuerpos y el elemento del barbijo son un claro y fuerte cruce entre el lenguaje visual y el corporal.



La calidad de los movimientos de los intérpretes y sus acciones, determinadas en relación estrecha con lo que la imagen que esos cuerpos producen.

Por otra parte, lo sonoro se enlaza directamente con la acción de los cuerpos, aunque podría pensarse que lo sonoro está supeditado a lo corporal, pero por el modo de proceso que realiza este grupo en la construcción de los espectáculos sabemos que cuerpo-imagen y sonido trabajan en relación permanente.

“Si la función fundamental del lenguaje es la función comunicativa y si transmite un sentido, la música va en contra de este principio de comunicación. Transmite un «mensaje» entre un sujeto y un destinatario, aunque es difícil decir que comunica un sentido preciso” “... Si el destinatario entiende tal combinación como un mensaje sentimental, emotivo, patriótico, etc., estamos entonces ante una interpretación subjetiva dada dentro de los marcos de un sistema cultural, más que ante un «sentido» implícito en el «mensaje»” (Kristeva, 1988)

Los movimientos de los cuerpos son a veces producto del sonido y el sonido se modifica a su vez en relación con el movimiento de los cuerpos. Entonces en esa relación entre dos lenguajes, generan un sistema de producción de sentido, aunque no lleguen a fijar significado.

Comenzamos la descripción de la última escena. Luego del oscuro, se abre una puerta detrás del escenario, sale de ella una fuerte luz blanca y aparece otro intérprete denominado “Bun-

ker” sale del medio de la luz, lleva un casco, una máscara antigás, piloto, unos borcejos y algún tipo de tubo o tanque en la espalda, carga con un matafuego que descarga de cara al público, luego la luz se hace más tenue, desde enfrente arriba tres intérpretes, uno acciona una moladora que hace chispa y los otros dos se tiran desde una tirolesa hacia el escenario donde se encuentra “Bunker” allí llevan adelante una batalla de dos contra uno, en el que finalmente uno es vencido. Todo esto sucede en un escenario elevado del piso y con una música en volumen medio.

Una vez vencido el intérprete comienza a quitarse la ropa todo menos lo que lleva en la cabeza desde atrás lo ilumina una luz fuerte y blanca, camina con movimiento estertóricos arriba del escenario hasta que logra bajar. El sonido cambia como las luces.

Corre desnudo entre la gente hasta llegar nuevamente al escenario, allí el proscenio está prendido fuego el intérprete pasa por allí y sus manos se prenden fuego se detiene en el fondo del escenario con los brazos en cruz y finalmente hace mutis por el foro y se oscurece el espacio.

Caminando entre el público lo interceptan los “obreros” que le quitan lo que lleva en la cabeza, una vez que terminan él se dirige hacia un artefacto al que subirá y se sentará en la cima del mismo, los obreros desde abajo lo trasladan hasta una pantalla blanca en la que bunker tira una bola de pintura negra.

Los obreros preparan otra estructura para bunker se desplaza entre el público con grades estructuras tubulares, de pronto aparece acostado sobre una cama metálica en lo alto de la estructura.

Los obreros lo acomodan y cae sobre él pintura roja, la cama comienza a girar y el intérprete grita. Luego trasladan de un lado para el otro la estructura hasta que la frenan para desatar a Bunker este se eleva en forma fetal y baja de las estructuras con un arnés entre la gente. Una vez en el piso comienza a correr en nivel medio entre la gente la música se vuelve estridente.

Corre desnudo entre la gente hasta llegar nuevamente al escenario, allí el proscenio está prendido fuego el intérprete pasa por allí y sus manos se prenden fuego se detiene en el fondo del escenario con los brazos en cruz y finalmente hace mutis por el foro y se oscurece el espacio

Se iluminan nuevamente los blanquitos en lo alto de los tubos, el sonido es otro, están quietos lentamente se va yendo la luz cuando llega a oscuro total comienza a sonar nuevamente la alarma “uorc, uorc, uorc” desde el final de la sala se iluminan mediante las chispas de unas moladoras una serie de obreros que van de una punta a la otra de la sala.

Con unos caños arriba de unas mesas trasladables, avanzan sobre la gente lenta pero continuamente, el sonido se acelera y se le suma el de las máquinas sobre el final decrece desaparece la palabra, son solo golpes sonoros y silencios, con cada golpe se apaga una máquina hasta llegar al silencio y la oscuridad.

Se prende nuevamente la luz que sale de la puerta trasera del escenario y con un sonido tenue todos los intérpretes desde los distintos puntos del espacio van entrando en la puerta de luz, el último cierra la puerta y apagón final.

Tenemos ahora un nuevo intérprete "Bunker" esta nueva figura aparece para luchar contra los obreros de esta máquina infernal. El recorte de esta figura con la luz por detrás por un instante remite directamente al "Eternauta".

El sonido anuncia una instancia diferente, la aparición de esta figura es sonora, las acciones que realiza con el objeto matafuegos están coordinadas sonoramente con el audio que se reproduce. Lo mismo sucede con el manejo de la moladora que chilla desde enfrente y sucederá durante la pelea con el ruido de la rotura de los tubos fluorescentes.

Esta parte de la escena es si se quiere un pequeño descanso para el público ya que a pesar de que vuelan sobre ellos dos intérpretes, van directo arriba del escenario y toda la escena de la lucha sucede con cierta distancia del público.

Cuando "Bunker" Pierde la batalla, comienza a desvestirse, está desnudo, pero el cuerpo está sucio, pintado no se ve la piel los movimientos son torpes y cortados y por momentos parece ser producidos por el sonido, se acentúa la relación: intensidad del sonido/movimiento del cuerpo. A medida que va bajando del escenario el sonido se va volviendo más estridente y la cercanía del cuerpo con los espectadores se vuelve nuevamente estrecha.

Atrapado por los obreros es despojado de su último rasgo de identidad el casco y queda finalmente desnudo, vemos su rostro por primera vez.

Aparece en escena un gran artefacto, es una extraña silla construida con desechos metálicos en lo alto de una estructura tubular que se desliza, podría ser una silla eléctrica, el intérprete lentamente se sienta en ella, comienza un proceso de alienación.

En esta escena el lenguaje visual enlaza los otros dos lenguajes, el corporal y el sonoro. Los cuerpos tanto de Bunker como de los obreros devienen en imágenes en tanto utilización de



vestuarios, maquillaje y objetos, estos elementos se relacionan directamente con los elementos del lenguaje corporal, en las calidades de movimiento, sus velocidades y dimensiones (Itelman, 2002).

Una vez puesto por los obreros frente a la pantalla blanca arroja una mancha negra sobre ella, otra vez negro sobre blanco, como con el humanoide esto me permite tejer una relación entre aquellos cuerpos y este.

Todo este trayecto es acompañado por sonidos bajos que funcionan como contraste de lo que vendrá.

La pantalla se apaga, la mancha cae y el sonido se acelera y vuelven los golpes y el volumen sube. Los obreros los trasladan a la cama también con movimiento rápidos, de manera coreográfica.

Los gritos del interprete se funden con el sonido, la pintura roja, las vueltas que le dan a la cama con él arriba, todos estos signos paralingüísticos nos dejan leer la tortura, la picana, los antiguos “tratamientos” para la locura. El dolor vuelve carne la imagen del cuerpo.



En esta instancia el cuerpo se traduce en imagen y en su posibilidad sonora, como hemos visto a lo largo de este espectáculo los lenguajes funcionan a modo de relación de conjunto.

El cuerpo hecho carne es expuesto en los aires y arrojado en medio del público, así lleno de “sangre” provoca una última corrida entre el público hasta volver a subir al escenario donde termina crucificado con sus manos prendidas fuego hasta desaparecer de escena.

Luego del oscuro se ve a los blanquitos cuan cuerpos escultóricos que sostienen un edificio, una vez más el cuerpo vuelto imagen.

El sonido decrece con la luz se anuncia el final.

En la oscuridad comienza a sonar la palabra uorc, ¿Es la una sigla?, ¿Es la traducción criolla de la palabra work en inglés? Este es el único juego que hacen con el lenguaje verbal. La palabra en mayúsculas escrita en el programa se asocia con las siglas de un sindicato y la vez la palabra reproducida por los altoparlantes se asocia con el llamado a la jornada laboral, esta relación de asociación termina de cerrar gracias a la acción de los cuerpos “obreros”.

Se hace luz una vez más a partir de la acción de los cuerpos sobre los objetos, ahora los mismos obreros que nos hicieron ingresar, nos echan del espacio a riesgo de ser quemados por las chispas que provocan las moladoras, una vez que el público se aleja se apagan las maquinas en canon al compás del sonido y se hace oscuro. Esta maquinaria de cuerpos se deshace en una luz blanca, los intérpretes se retiran del espacio con los objetos que utilizaron en sus manos y ahora solo le queda al público procesar la experiencia vivida.

Aunque muchas veces OURC es denominada una performance, por lo que produce dentro del campo teatral, por la repetición de la misma a modo de función y por las manifestaciones de sus creadores, considero más acertado denominarlo teatro performático.

“...Cuando el azar, el teatro y la perversión entran en resonancia, cuando el azar quiere que entre los tres haya esta resonancia, entonces el pensamiento es un trance; y entonces vale la pena pensar.” (Foucault, 1995)

En este sentido resulta interesante como La Organización negra utiliza el teatro como ritual socialmente aceptado para poner al público de cara a esta maquinaria feroz, de cara frente a los procesos de los que somos cómplices como ciudadanos, rompiendo primero con las reglas establecidas del teatro para desde allí proponer la crítica, interpelar al otro y poner blanco sobre negro, modificando por lo menos en el término de lo que dura el espectáculo las relaciones entre los cuerpos.

BIBLIOGRAFÍA

Brecht, B. (2004). Escritos sobre teatro. Barcelona: Alba.

Ficher-Lichte, E. (2004). Estética de lo performativo. Alemania: Abada .

Fischer-Lichte, E. (1999). Semiótica del teatro. La actividad del actor como signo. Madrid: Arco.

Foucault, M. (1995). Theatrum Philosophicum. Barcelona: Anagrama.

González, M. (2015). La organización negra. Performance urbanas entre la vanguardia y el espectáculo. Buenos Aires: Interzona.

Itelman, A. (2002). Archivo Itelman. Buenos Aires: Eudeba, apunte de cátedra.

Kristeva, J. (1988). El lenguaje, ese desconocido. Caracas- Madrid: Fundamentos.

Le Breton, D. (2002). La antropológia del cuerpo y la modernidad. Buenos Aires: Nueva visión.

Marotta, G. (2010). Leguajes Artísticos Combinados. Buenos Aires: Apunte de cátedra.

INDAGACIONES SOBRE EL PROCESO CREATIVO EN LA OBRA DE ÓPERA PERIFÉRICA: “NEOBARROSAS”.³⁰

Gastón Severina³¹ y Andrea Chacón Álvarez³²



Imagen 1: Neobarrosas – Opera Periférica, 2019 – Foto: A. Held.

30 Ensayo elaborado en el marco de la investigación realizada dentro de Equipo de Investigación: “Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en la Argentina desde los 80 hasta la actualidad (Parte 2). Dirigido por el Mgtr. Alfredo Rosenbaum.

³¹ Productor visual, performer, docente e investigador en Artes. Su campo de acción abarca múltiples propuestas y objetos de estudio, entre ellos los vinculados a las políticas de género y las disidencias, atravesadas por el lugar del cuerpo y el cruce con la materia, particularmente la cerámica. Es Licenciado en Artes Visuales con orientación en Artes del Fuego por la Universidad Nacional de las Artes - UNA, en la misma casa de estudios continuó con su formación de posgrado especializándose en Lenguajes Artísticos Combinados en 2019 y en la actualidad se encuentra en instancia de Tesis para la Maestría en el mismo posgrado. Entre 2018 y 2020 viajó a Brasil para formarse como Mestre en Estudios Contemporáneos de las Artes por la Universidade Federal Fluminense de Rio de Janeiro. Forma parte de dos proyectos de investigación en curso y se desempeña como docente de grado en las asignaturas OTAV Cerámica 1 y Taller Cerámico 2, 3 y 4 y como docente de posgrado en el Seminario Lenguajes Combinados Regionales, ambos en la UNA.

³² Directora de teatro, dramaturga y docente. Egresada del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Ha realizado estudios en técnicas de actuación con Viviana Tellas y Raquel Sokolowicz. Cursó la Maestría de Especialización en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA / Visuales). Desde el año 2016 se dedica a la elaboración teórica y práctica sobre performance y educación. Es integrante del proyecto de investigación “Cuerpo Vivo, Política y Cruce de Lenguajes Artísticos” (UNA) coordinado por Alfredo Rosenbaum. Colabora con el grupo *La Ballesterá* (España) como directora y productora. Entre sus últimos trabajos se destacan: *Historias Dobles*, Festival de Teatro de Málaga. *Piedras Preciosas*, Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, selección Red Andaluza de Teatros Públicos. Expuso proyectos sobre arte y educación en el Festival Internacional de Arte Vivo, el Simposio de Lenguajes Artísticos Combinados (UNA) 2017-2018 y el Congreso Interfaces Universidad de Palermo 2022, entre otros. Ha publicado el artículo “Pandemia y prácticas híbridas” en la Revista Picadero del Instituto Nacional del Teatro, 2019.

Ópera Periférica (O.P.) se creó en 2014, bajo dirección de Pablo Foladori, con el objetivo de investigar abordajes al repertorio operístico de manera multidisciplinar, desde una perspectiva de género, diversidad y transformación social. A lo largo de estos últimos años la compañía ha logrado posicionarse como un grupo que, no sólo pone en jaque las prácticas artísticas habituales de la ópera sino también se manifiesta como agente de cambio en los “nuevos” territorios donde trabaja. No está de más remarcar que estos territorios son nuevos para el *mainstream* operístico. Hasta el momento son bien pocas las compañías independientes de ópera que pueden desmarcarse de los procedimientos impuestos por el propio género musical que se ha nutrido de la tradición y la academia. Es decir, pretender un espacio independiente no garantiza repensar los modos de producción, dado que muchas compañías terminan reproduciendo dentro del ámbito alternativo los mismos procedimientos que se imponen desde los grandes teatros y escuelas.

O.P. busca estallar el repertorio operístico, atomizar, fragmentar, rumiar en territorios y cuerpos que históricamente han tenido negada la entrada a un género musical dominado por una élite “culto”. En ese sentido, el grupo per se y toda su práctica artística, funciona como anfitrión hospitalario generando junto a las comunidades “extranjeras” un nuevo territorio móvil, desprolijo, barroco.

Esa hospitalidad -también extranjera- es la que genera las condiciones para que nuevos cuerpos habiten un repertorio ahora atomizado, intervenido, resignificado. Por tanto, pensar el fragmento como archivo es lo que posibilita la acción. Nada mejor para este viaje que el archivo barroco, dado que permite la desmesura, el montaje, la superposición, la variedad, la parodia.

“tomar el archivo barroco no como un objeto muerto, inmutable y restringido, sino como un objeto en mutación que pueda ser agente de cambio”. Irene Gelfman - Manifiesto - Web O.P.³³

Esta estética de lo ambiguo y lo transitorio que pivotea entre documento y ficción es lo que da lugar a la superposición epocal. Lo musical barroco, convive -desde la fragmentación- con el montaje drag. Por eso, en las batallas neobarrosas de lyp-sync que propone O.P es posible ver un Sixto³⁴ transmutado, de carácter cyborg, como algo más que una alegoría de la venganza. La cabeza de Pompeyo, también mutada, en manos de la soprano, duplica, espeja la acción. Pareciera que se cumple aquí el delicioso y siniestro juego que la dupla Offenbach-Hoffman supo introducir en la tradición operística a través de Olympia y el mecanismo secreto de la voz. Toda la hiancia fantasmática entre voz y cuerpo aparece “expuesta” en estas batallas desde el juego de sincronidad. Dos cuerpos -y una voz- para una misma conformación autómatas y monstruosas. ¿Quién es aquí la máquina parlante y quién la máquina pensante? (Dólar, 2006: 20).

³³ Extraído de: <https://www.operaperiferica.com.ar/2020>

³⁴ En la ópera *Guilio Césare en Egipto* (Haendel) Sixto ve de forma sorpresiva la cabeza de su padre en manos de un emisario de Ptolomeo y jura vengar su muerte.

Tal vez sea posible arriesgar que se manifiesta así aquella “topología” del estatuto de la voz como un “entre dos”, para sumar al otro también como espectador.

“A la voz se la puede ubicar en la juntura entre el sujeto y el otro, así como antes, en un registro diferente, se la situó en la intersección entre el cuerpo y el lenguaje, circunscribiendo una falta de ambos (...) La voz es el elemento que une el sujeto y el otro sin pertenecer a ninguno de los dos, así como formó el lazo entre cuerpo y lenguaje sin ser parte de ellos”. (Dollar, 2006: 123)

Aquí, el fragmento, en tanto archivo, nos dice algo nuevo, algo que va más allá del significante estable que presenta el texto original (Taylor, 2012, p. 154). El relato primario se convierte en una excusa para contar otra cosa, para subvertir una tradición escénica y musical, infectar, “draguar la ópera”. Es decir que, aunque el fragmento se mantenga estable en su estructura armónica, melódica y verbal, vemos aparecer una operación de sentido desde la sumatoria y la superposición -tanto de cuerpos, como de cruces epocales y de lenguajes artísticos- dentro del propio diálogo de artistas que aparece en Neobarrosas y que es ya una operatoria base de O.P.

Si, en términos de Taylor, pensamos el archivo desde el orden del documento, y el repertorio desde el orden del cuerpo, podemos decir que O.P. empuja los cuerpos hacia la creación de un nuevo repertorio, una nueva ceremonia híbrida, performática y espectacular. Existe una clara decadencia del género operístico en su condición de “archivo”, puesto que adquiere ese carácter dominante ante la desaparición del cuerpo como creador de repertorio, como eje vital. Es por eso que Pablo Foladori se pregunta ¿qué cuerpos habitan la ópera y qué cuerpos están prohibidos? ¿Es posible que cuerpos extranjeros, monstruosos, abyectos se arriesguen a instalar un nuevo repertorio? ¿Pueden estos cuerpos crear otra ceremonia alrededor del archivo musical barroco y toda su dramaticidad?

“El cuerpo de obra de Ópera Periférica es también el resultado de una mirada latinoamericana sobre un género dominado por el elitismo cultural y la tradición europea. Y es, además, el resultado de una intención de vincular la ópera con la escena artística de una ciudad, de modo de profundizar esa idea de arte total que viene asociado a la ópera desde Wagner”.³⁵

³⁵ Sitio Web Ópera Periférica <https://www.operaperiferica.com.ar/>



Imagen 2 (Izq.): *Drag Queen-performer* de Neobarrosas, 2019 – Foto: A. Held.

Imagen 3 (Der.): Flyer de convocatoria a la performance, 2019 - Foto: Instagram OP.

Neobarrosas es una de las tantas propuestas que el grupo Ópera Periférica nos aproxima con el (contenido) condimento inexcluyente de la presencia, de un cuerpo vivo monstruoso, abyecto y ambiguo. Este cuerpo es presentado en las formas del *drag*.

Entre las producciones que O.P. viene desarrollando desde el 2014 a esta parte, hay una serie que transita por el repertorio operístico del barroco; el cual -apropiado y con procedimientos de transposición- se instala en la contemporaneidad interviniendo nuevos territorios y trascendiendo los espacios habituales que destacan al género Opera. También en ese cruce lo que O.P. pone en cuestión es el cuerpo y sus identidades, así se adentran en una lógica no normativa, por fuera de los cánones establecidos. El uso del cuerpo en *drag* en varias de sus producciones, pone en evidencia la intención de problematizar estructuras de género tanto de sexo y deseo, como de estilos artísticos tradicionales.

Adentrándonos a entender ¿qué es el *drag*?, investigamos primero que, para algunos autores, es sinónimo de travestismo, y que para otros, es una identidad dentro del transgenerismo y, que otros, lo entienden como un acto escénico de *performance* efectuado por cualquier sujeto independientemente de su identidad de género; también es frecuente el uso del término “transformismo” para designar a las prácticas en *drag*.

Desde la óptica de nuestra investigación preferimos posicionar el *drag* y también el transformismo como actos artísticos de *performance*, que desde su hacer pueden estar, o no, colaborando en la construcción identitaria del sujeto que lo practica.

Judith Butler, autora que se dedica a reflexionar sobre las prácticas de sexo, género y deseo, afirma que: “Al imitar el género, el *drag* (travestismo) manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia” (2007, p. 269). Teniendo en cuenta que el género, para Butler, es un acto o, mejor dicho, una secuencia de actos, como estrategia de supervivencia cultural, el mismo se trata de una repetición, la copia de una copia. En definitiva, eso es lo que propone el *drag*, la parodia de la copia. Esta parodia, continuando con parámetros expuestos por esta autora, es subversiva y el *drag* es un modo de *performance* paródica que subvierte los performativos del género, alegorizando la melancolía heterosexual y abriendo espacios para la política des-viada. Como trasfondo de esta cuestión, lo que la parodia vino a poner en evidencia es la construcción naturalizada del género, copiando en exceso actos que, por efectos de iteración, en el tiempo, construyen performativos que se arraigan dentro de un concepto que arbitrariamente determinan el binarismo de género como “natural”. En ese acto de performatividad de género, la alegoría es una herramienta performativa que va a colaborar en la conformación de identidad “masculina” y “femenina” sobre la base de un supuesto original que, en definitiva, es una “imitación sin origen”, en palabras de Butler.

Por consiguiente, si ese original sin origen es un constructo alegórico y en exceso, “la heterosexualidad es una parodia de género sin original en las que las posiciones compulsivas de la feminidad y masculinidad son el resultado de repeticiones y recitaciones performativas” (Preciado y Boucier, 2001, p. 41). Lo que se dice natural no escapa de ser una construcción artificial, conveniente y normada, sensible a la parodia.

Así el *drag* es género en exceso, se monta, se construye alegorizando y exagerando las cualidades performadas del género, teniendo la capacidad de tránsito, de entrar y salir, como así también, de fluctuar por lo ambiguo para poder liberarse de la condición binaria; que, las identidades transgéneros tienden a dislocar.

Esta operatoria/procedimiento/acción (el montaje) funciona como una estrategia, que podría entenderse como una metodología de composición, donde varios componentes se van montando, sobre un determinado cuerpo, dando como resultado otra corporalidad, ahora reconstruida. Un cuerpo híbrido, un cuerpo *cyborg* como un *collage* que se complementa con el uso de prótesis, apliques y tecnologías quirúrgicas y hormonales.

Benjamin (2009) en “El libro de los Pasajes”, nos propone que el principio del montaje es ir construyendo un todo “a partir de elementos minúsculos, recortados con claridad y precisión”³⁶ (p. 503). Esta cita nos traslada al momento de “montarse” de las *Drag Queens*, en el que se le atribuye un sentido metafórico al cuerpo. Se trata literalmente de una transformación de un cuerpo utilizando múltiples y diferentes elementos como recursos para ese montaje.

“El ‘montaje’ de un cuerpo construido milimétricamente es esencial para ‘tornarse’ travesti, transformista, drag queen, transexual. Tal vez sea la acción más importante, por-

³⁶ Cita tomada del libro “Passagens” de Walter Benjamin (La traducción al castellano es nuestra).

que es por medio de esa acción que se da la redefinición y la exhibición de las performances de género y, de ahí, también la construcción y reconstrucción de identidades”. (Gonzaga Jayme, 2010, p. 176)

Es interesante percibir ese procedimiento de montaje como un ritual de la transformación, en el que está investido un significativo ritual donde acontece un “encarnar” o un “incorporar”. Es en ese ejercicio de montaje donde las identidades trans incorporan o encarnan una nueva subjetividad, una nueva persona, y en ese acto performático el “self es recuperado” (Gonzaga Jayme, 2010, p. 180). Con este acto, nuevas identidades se construyen, nuevos géneros y nuevos nombres. Y el cuerpo no solo transporta esos significados, sino que también los produce, “no es el medio, sino el fin de la significación” (Gonzaga Jayme, 2010, p. 178). En ese sentido, el procedimiento desarrollado en las Batallas Lyp-Sync de O.P. propone un montaje en segundo grado -tomando la perspectiva *drag*- que no sólo lo constituye, en tanto operatorias de repertorio, sino que le otorga un significado de acción si pensamos el uso de fragmento y repertorio en su sentido etimológico: “*repertus* (lo reencontrado, lo descubierto, lo indagado y hallado) del verbo *reperire* (reencontrar, hallar de nuevo, hallar después de una búsqueda)”³⁷. Por tanto, el montaje *drag*, compone y a la vez aglutina las piezas de esa “máquina parlante / pensante / monstruosa” propuesta anteriormente en términos de Mladen Dollar.



Imagen 4: Cantante y *Drag Queen- Performer*, 2019 – Foto: Julieta Ortiz.

³⁷ Diccionario Etimológico de Castellano en línea <https://etimologias.dechile.net/>

Entendemos que el montaje es un procedimiento necesario para la *performance* en *drag* y que encontramos como operatoria en las producciones de Ópera Periférica; pero no sólo para la *performance drag* el montaje es fundamental, sino también para las identidades trans que a través de la estrategia que propone esta operatoria, las mismas, reafirman sus identidades autopercibidas, transformando y construyendo sus cuerpos acorde a sus deseos de ser y estar.

En Neobarrosas, la existencia del cuerpo en *drag*, busca otros caminos de significación que se enmarcan dentro de una construcción de obra como sistema complejo. Aquí la *performance drag* está “sujetada” al repertorio operístico que propone el proyecto; existe una línea de sentido que se sostiene en un criterio estético determinado y, es en ese lugar, donde la particularidad del *drag* que para Ópera Periférica transita lo abyecto y lo monstruoso, se complementa con el archivo barroco.

Es evidente, que estos cuerpos montados no se construyen intentando parodiar a los estereotipos binarios de género, no evidencian la presencia en general de una construcción *femme* en *drag*, sino, la búsqueda de un cuerpo ambiguo pero no solo desde los parámetros del género, también desde la relación entre cuerpo biológico y tecnología, cyborg, como así también entre



fantasía y realidad.

Imagen 5: *Drag Queen-performer* de Neobarrosas, 2019 – Foto: A. Held.

El *drag* en Neobarrosas se alimenta del drama trágico barroco y transita una construcción corporal desde una estética “monstruosa” proponiendo subjetividades que habitan un imaginario dentro de un espectro de penumbras, como a la sombra, por su carácter de abyecto.

Entonces, ¿qué entendemos como abyecto y monstruoso?, como si fuera un diccionario decimos: abyecto, dícese de lo expulsado de las categorías de pensamiento socialmente hegemónicas: creadas, establecidas y culturalmente inteligibles en un determinado periodo histórico.

Es sinónimo de despreciable, repulsivo, vil, incomprensible. Es un modo de calificar que se sostiene ante la falta de categorías de pensamiento; aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden, que sobrepasa los límites, los lugares y las reglas por la ambigüedad que se le asigna.

Monstruos, dicese de aquel que muestra algo, la manifestación de algo fuera de lo común o de lo esperado. Una revelación divina, la ira de Dios, los infinitos y misteriosos devenires de la naturaleza, los bordes imprecisos entre lo humano e inhumano. En tanto muestra lo que debía permanecer oculto, pone en jaque el statu quo.



Imagen 6: Cantante y *Drag Queen- Performer*, 2019 – Foto: A. Held.

Los monstruos habitan en los límites del conocimiento humano, en los límites de los territorios conquistados, en la periferia de lo socialmente conocido y percibido como normal. Viven en la otra cara de lo establecido; pero con la gran habilidad de infiltrarse y bombardear el orden hegemónico desde su interior. La monstruosidad es la infinita y posible mezcla, la unión y el cruce entre las categorías socioculturales.

Monstruo a pesar de ser una categoría de reconocimiento social, no logra inscribirse socialmente porque porta los caracteres de lo ilegible e incoherente en un sistema de reglas donde los binarismos sexo-genéricos están a la orden. Al hacer un recorrido histórico en torno al concepto de monstruo, percibimos que no es solo terror lo que provoca. Es lo disruptivo, en ocasiones lo excesivamente sexual, lo perversamente erótico, lo que se encuentra fuera de la ley y de la norma; lo que construye su encanto, curiosidad y deseo.

El monstruo se inserta en el interior del orden establecido como hegemónico y coherente para hacerlo tambalear. En la medida en que amenaza al orden social que intenta sostenerse, es

una modalidad que asume la resistencia de algunas comunidades cuya forma de vivir el género y habitar el cuerpo no se inscribe en la lógica binaria y cisnormativa. Esta es la potencia del monstruo: introducir la variación donde todo es canónico.



Imagen 7: *Drag Queen-performer* de Neobarrosas, 2019 – Foto: A. Held

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter. 2009. *Passagens*, (São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo).

Butler, Judith. 2007. *El género en disputa*, (Barcelona: Ed. Paidós), 1ª. ed.

Dollar, Mladen (2006). *Una voz y nada más*, (Buenos Aires: Manantial).

Gonzaga Jayme, Juliana. 2010. *Travestis, transformistas, drag queens, transexuais: montando corpo, pessoa, identidade e gênero*. En COSTA DE, A.L. (Org.), *Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: Olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias*. (São Paulo: Editora UNESP).

Haraway, Donna J. 1995. *Ciencia, cybors y mujeres: La reinención de la naturaleza*. (Madrid: Ediciones Cátedra).

Hernández, Biviana. 2012. El neobarroso camp de Perlongher para una estética perfo-política, en *Taller de letras* Nro. 51, pp.: 235-254, Universidad Austral de Chile.

Hutcheon, Linda. 1981. Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática a la ironía. En revista *Poétique* N°45, (Paris: Ed. du Seuil).

Perlongher, Néstor. 1997. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. (Buenos Aires: Colihue).

Preciado, P – Boucier, M.H. 2001. Contrabandos queer. En ALIAGA, J.V. – HADERBACHE, A. – Monleon, D. A. – PUJANTE, G. D. (Coord), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. (Valencia: Universitat de València).

Sarduy, Severo. 1987. *Ensayos generales sobre el Barroco*. (Buenos Aires: Fondo de cultura económica).

SARDUY, Severo. 2011. *El barroco y el neobarroco*, (Buenos Aires: El cuenco de plata).

TAYLOR, Diana. (2012). "El archivo y el repertorio" en *Performance*. (Buenos Aires: Asunto Impreso).

CUERPO Y PANTALLAS. PROBLEMÁTICAS PARA EL ANÁLISIS DE LA OBRA DE CRUCE DE LENGUAJES.

Carina Ferrari *³⁸

En esta ponencia intentaré comentar acerca de las problemáticas que se nos presentan al intentar analizar aquellas obras que trabajan con el lenguaje corporal y su relación con las pantallas, especialmente aquellas que entran en lo que comúnmente denominamos performance. Para poder acercarnos al objeto de estudio, debemos ponernos de acuerdo a qué nos referimos cuando hablamos de performance. Según lo que trabajamos en este posgrado, la performance es entendida como cuerpo-vivo en presencia de otros cuerpos-vivos, lo que comúnmente se menciona como co-presencia.

La performance así entendida, es presente absoluto. Implica estar en un aquí-y-ahora. Quien no estuvo en la performance presentada en vivo, se perdió lo más importante de la misma que es algo inmaterial y que tiene que ver con el intercambio de energías entre esos cuerpos reales.

Es constitutivo de la performance su carácter efímero. Es puro presente, y luego es recuerdo, comentario, relato. La performance va a desaparecer y no se puede reproducir. Cualquier intento de repetirla, inevitablemente, será otra performance. Aunque sea el mismo performer, en el mismo lugar, inclusive con los mismos espectadores, cualquier cambio producirá algo diferente a lo anterior. No se puede repetir de manera exacta.

*³⁸ Carina Ferrari. Es Magister en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA), Licenciada en Artes Visuales (UNA). Docente Investigadora (UNA) y evaluadora. Co-dirigió los proyectos de investigación *Cuerpo vivo y cruce de lenguajes* (dirigido por Alfredo Rosenbaum), *La topología en las Artes Visuales* (dirigida por Gabriel Alvarez), *Arte y nuevas tecnologías* (dirigido por Marina Zerbarini). Actualmente es Coordinadora Académica de la Especialización y Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados del Departamento de Artes Visuales de la UNA. Dirige varios proyectos de vinculación Universidad – Territorio y de Voluntariado en Villa 31 bis y Barrio Padre Mugica. Se desempeña como docente estable del Posgrado LAC en las materias Análisis y Producción en Lenguajes Combinados de la Especialización y como invitada en Taller de Investigación en Cruce de Lenguajes (Maestría). Es docente de grado en el Departamento de Artes Visuales, UNA. Adjunta a cargo Taller Proyectual Pintura I a III (ExMarotta). Adjunta Ordinaria Taller Proyectual Dibujo I a III (Alvaro), Adjunta Ordinaria OTAV Digitalización de Imágenes (Zerbarini). Artista visual y performer. Fue miembro de los grupos de performance: Bocquel - Ferrari, Muñecas Clínicas, Ensamble Caústico, Perras de Sulky y Ferrari – Neves. Desde 1987 exhibe obras en cruce: poesía visual y experimental, libros y páginas de artistas, performances y acciones, pinturas, objetos e instalaciones. [behance.net/carinaferrari](https://www.behance.net/carinaferrari)



Claudio Braier (y Carina Ferrari). "*Claude's collection*"
Primer encuentro de Arte de Acción y de Performance. 2000.³⁹

Si bien en un momento, era muy difícil conseguir registrar las performances, de un tiempo a esta parte, el paso de lo analógico a lo digital, abarató costos en cuanto a rollos de fotografías y cámaras de video. Las cámaras fotográficas digitales comenzaron a ser más accesibles para todos, sin contar con los celulares y sus dispositivos de captura y transmisión. Esto hizo que, comenzaran a proliferar registros de performances hechos o solicitados por los performers y otros tomados directamente por los espectadores, generando un tráfico de fotografías y videos incontable, porque nunca es posible saber la cantidad de registros que pueden existir de una misma presentación. Como consecuencia de esto, proliferan también estas imágenes y videos por las redes, con o sin autorización del artista. Si bien cabría acá preguntarse si es necesario pedirle autorización al performer o no, nos estaríamos también acercando al tema del

³⁹ Tomada de
<https://www.facebook.com/photo?fbid=649891915663330&set=pcb.649892295663292>.
A 20 años del 1º EAAP en Buenos Aires

derecho/autoría de la imagen. A quién le corresponde, ¿al que tomó el registro o al que puso el cuerpo y no fue consultado para ser fotografiado? Más allá de lo interesante de esta cuestión, no es el tema de esta presentación, aunque no dudo que debería analizarse más profundamente. Sugiero que si alguien está interesado en el tema, comprenda que en nuestro caso como performers no es por un tema de dinero, porque estas fotografías y videos no se comercializan; tiene más que ver con el cuidado de la imagen y el respeto de lo que se transmite de la propia producción.

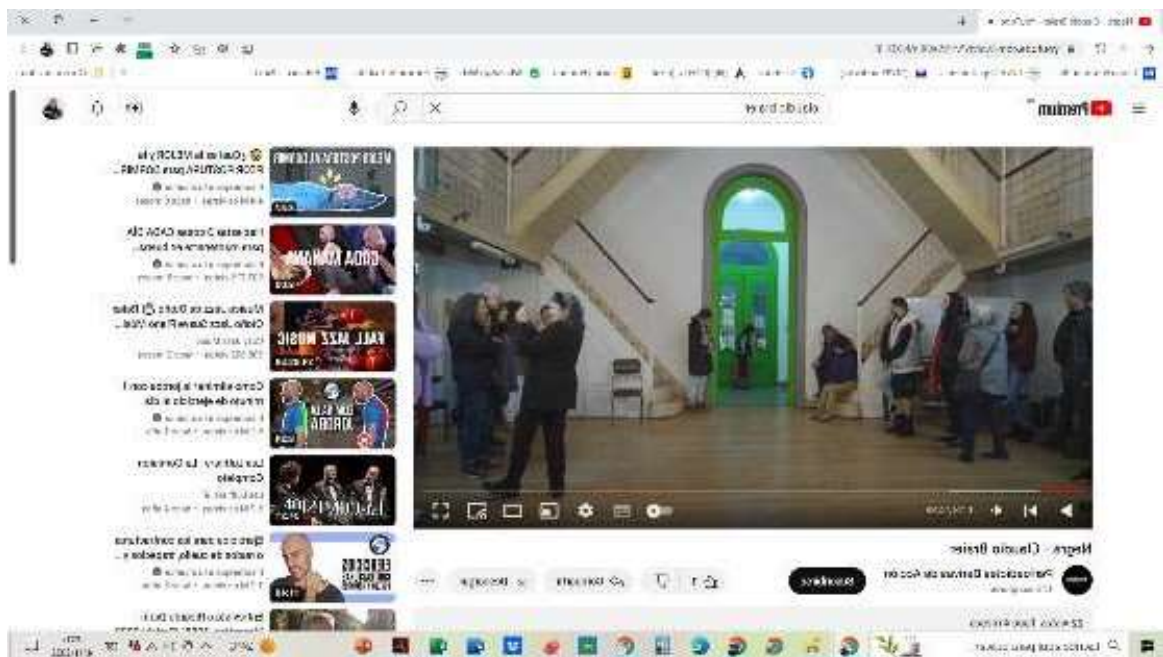


Guadalupe Neves *Past Perfect*. International Performance Art Festival. 2012 ⁴⁰

Sumado a esta proliferación que mencionábamos, muchos performers sintieron que no alcanzaba solamente con realizar la performance, sino que deseaban poder *mirarse* retrospectivamente y a la vez dar a conocer su producción. Se comienza a crear así, un material de archivo de cada artista. A partir de la creación de internet, se pudo acceder a estos registros cada vez con mayor facilidad y comenzó a ampliarse la cantidad de material disponible que rodea a la performance.

⁴⁰ Tomado de https://7a-11d.ca/festival_artist/guadalupe-neves/ Ph: Henry Chan

Si bien hay algunos performers que todavía no están de acuerdo con estos cambios - como dijimos anteriormente - el movimiento que más se está produciendo actualmente es el de permitir que se puedan mirar las producciones a través de la red. Entonces, la performance visualizada en internet pierde su carácter efímero, su co-presencia, su tiempo-real, su espacio específico, y por lo tanto se transforma en otra cosa. Ahora es una producción que puede verse una y otra vez, que no está en presencia del performer, que no sucede en un tiempo específico, sino que se puede acceder en cualquier momento y que puede verse, ubicuamente, en cualquier lugar del mundo y por una cantidad ilimitada de personas. La unidad indisoluble entre el cuerpo del performer y la performance frente a un público, se rompe. El mismo performer puede estar mirándose en YouTube, desdoblado su cuerpo en cuerpo-carne y cuerpo-imagen, por llamarlos de alguna manera diferenciadora.



Carina Ferrari – Guadalupe Neves. *Entre dos*. Basado en un poema de María Negroni. Lugar de cuerpos poéticos. 2019.⁴¹

¿Podemos entonces decir que el registro transmite cabalmente lo que sucedió en la performance? Hay muchas cosas que han cambiado; pero ese cambio fue paulatino y ahora es tan omnipresente, que nos hemos olvidado de las diferencias entre un cuerpo real y un cuerpo en pantalla, entre lo efímero y lo accesible en cualquier momento, entre la mirada acotada de la

⁴¹ Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=YpQCa_Y_Xik&t=7s

Se puede observar cómo el video no reproducido en pantalla completa, muestra imágenes laterales de videos sugeridos que poco tienen que ver con la performance y que cortan el clima de lo que se presenta.

cámara y nuestros ojos y cuerpo móviles, entre la nitidez de la presencia y la precariedad de la imagen.

En el posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados, se hace especial énfasis en comprender que la foto-performance y la video-performance son contradicciones de términos y por lo tanto no pueden existir. Si la foto implica *captar el instante*, o sea, captar el momento ya pasado y la performance es presente permanente; si lo único que se puede decir de la performance es que implica un *cuerpo vivo*; ¿cómo podemos aceptar al cuerpo estático en una fotografía como una performance?

El video mostrando al cuerpo en movimiento, que estuvo presente ante la cámara en otro momento y fue grabado por la cámara, ¿puede considerarse una performance? ¿Y ese cuerpo sin nada que lo conecte a lo que tiene de cuerpo (latidos, respiraciones, vibraciones, olores) como cuerpo?

Es el mismo problema que plantea Magritte en *Esto no es una pipa*



Ceci n'est pas une pipe de la serie La traición de las imágenes. René Magritte. 1928⁴²

Magritte nos presenta una imagen de una pipa y debajo coloca una inscripción (a la manera de los libros de iniciación a la lectura) donde se lee *Esto no es una pipa*. Con esto nos quiere cuestionar acerca del estatuto de la imagen. La imagen de la pipa no es *la* pipa. No se puede asir, cargar de tabaco, encender, ni fumar. Si entendemos, entonces, que la imagen engaña nuestros sentidos, que creemos que la imagen es lo que representa, debemos también entender

⁴² Tomado de <https://proyectoidis.org/ceci-nest-pas-une-pipe/>

que, con más razón, la pantalla luminosa que nos devora e hipnotiza, nos confunde más con respecto a la ontología de esa imagen digitalizada de un cuerpo.

Distintas relaciones entre cuerpo y pantallas

Para nuestro análisis y según se trabaja en este Posgrado de LAC, el cuerpo en pantalla no es cuerpo-vivo, por lo tanto, no es performance.

Ahora bien, nosotros como estudiosos de estas producciones, no tenemos más opción que valernos de registros y documentaciones que quedaron de las performances. Cabe entonces preguntarse si todo el material disponible es válido para usarlo como para realizar un análisis. Aquel material que no es viable ahora, algo que todavía es escurridizo y toma nombres no del todo apropiados, seguramente en algún momento tendrán un nombre propio, quizás ya no relacionado a la palabra *performance*.

La intención de este escrito es mostrar distintos tipos de relación entre el cuerpo-vivo y el cuerpo-imagen. ¿Qué problemáticas enfrenta cada tipo de producción en su relación entre la cámara, el cuerpo, el video resultante y el espectador?

Si bien en este posgrado preferimos no mencionar como *performances* a aquellas producciones corporales realizadas para la cámara, con la finalidad de hacer más fácil la descripción de estas obras, se nombrarán en todos los casos como *performances* para luego pasar a explicar por qué sí o por qué no deberían considerarse como tales.

Entrando ahora a los distintos tipos de relaciones entre cuerpo y pantalla, cabe remarcar que tomaremos aquellas obras de *performance* (dicho en términos genéricos como ya fue explicado) que se presentan en formato video – y por video nos referimos al cuerpo en pantalla, sea esta una proyección a pared, en un plasma, pc, tablet o celular; en tiempo real, asincrónico, por streaming o plataforma – se podrían agrupar según las relaciones que proponen entre cuerpo, cámara y video resultante. Y por supuesto, las relaciones que se entablan con el espectador.

Estas podrían ser:

- Registro de performance
- Performance editada con posproducción
- “Performance” para cámara (la mal llamada “videoperformance”)
- Performance para streaming

Podría existir una forma más, que es una performance para cámara; pero que se presenta en simultáneo junto al cuerpo-vivo, en un diálogo entre cuerpo-vivo y cuerpo-imagen. Podríamos llamarla

- Performance con cuerpo-imagen.

Este caso, no nos interesa para el análisis, porque la presencia del cuerpo-vivo en escena hace que no se pueda poner en duda que se está ante una performance, cruzada con medios tecnológicos. Como es el caso de algunas investigaciones con respecto al cuerpo, la imagen del cuerpo, su intervención y la relación con el espacio y el espectador de Gabriel Sasiambarrena



Ejemplo de performance con cuerpo- imagen.
Gabriel Sasiambarrena. *Ahora estoy, ahora no*. Video-Registro. 2009⁴³

Registro de performance

Lo que acá se nombra como *Registro de performance*, consistiría en la grabación de una performance convencional, en vivo, realizada en un espacio cualquiera (exterior o interior) con presencia de público; donde una sola cámara graba la acción.

Cuando este video se proyecta, se exhibe o comparte en redes, funciona a la manera del ojo del espectador: su mirada es parcial, las tomas un poco sucias y desprolijas, suceden cosas no

⁴³ Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=CbeBEgHWAa4&t=1s>. Canal de Gabriel Sasiambarrena.

previstas, gente que se cruza frente a cámara. Poco y nada de edición posterior. Si hay ediciones, son para acortar la duración y no para modificar el sonido, agregar primeros planos u algo más, diferente a lo que vio el público en vivo.



Ejemplo de Registro de performance.

Claudia Ruiz Herrera. *Conexión (con sus primeras palabra y sus primeros pasos)*. 2013 ⁴⁴

Este registro formaría parte de la documentación de performance, documento de lo que aconteció.

Esta categoría sería el único caso en que, para analizar una obra, podemos tomarla como performance en vivo, como cuerpo-vivo, con las limitaciones del caso (como por ejemplo en el caso de *Libertad?* de Fernando Pertuz, nosotros seguramente habiéramos prestado atención a otras cosas diferentes a las que enfoca la cámara, quizás no habiéramos visto lo que nos muestra, habiéramos tenido miedo de que se lo llevaran preso, quizás nos retirábamos antes de que terminara o nos quedábamos a ver cómo se iba Pertuz; cosas que se pierden por no haber estado-allí). Aún así, se transmite el clima, el contexto y una *traducción lo más cercana posible* a haber estado-allí.

⁴⁴ Tomado de
http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03-adla/artistas/MujerEnAccion/claudia_ruiz_herrera/claudia_ruiz_herrera.htm



Ejemplo de *registro de video*. Fernando Pertuz. *Libertad?* Fotograma. Bogotá. 2010⁴⁵

Solamente en estos casos, se puede tomar a esta obra como performance para analizar como tal, con cuerpo-vivo, cuerpo presente en co-presencia con los espectadores.

Para analizar, se trata de hacer de cuenta que uno estuvo ahí y que la lente está en lugar de nuestra mirada. Este registro que corresponde al archivo, pasaría a entenderse para el análisis, como performance en vivo.

Performance editada (con posproducción)



Ejemplo de performance presentada frente a público; pero editada en video.
Grupo Fosa. *Cuerpos maculados*. 1998⁴⁶

⁴⁵ Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=cBDz15Q5JqE>

Es aquella performance realizada en vivo, con espectadores y grabada con una o varias cámaras; pero que al momento de la edición se eligen determinadas tomas, muchas veces pensadas con anterioridad y se editan en el montaje. Generalmente se le agrega la pista de sonido porque el audio que se toma en vivo es de muy mala calidad. Al proyectar, exhibir o ver este video, se nota mucho más limpio, nuestra mirada está muy dirigida por la cámara y la selección de algunos planos específicos. El clima es más intenso; pero distante.



Ejemplo de performance presentada frente a público; pero editada en video.
Grupo Fosa. *Cuerpos maculados*. 1998⁴⁷

No se puede considerar a este tipo de producciones como cuerpo-vivo porque no sólo se presenta el cuerpo como imagen (igual que en el registro) sino que, además, las operaciones de posproducción que se efectúan sobre el material, lo alejan de lo que podría sentirse al estar en presencia de una performance. No sólo el cuerpo es imagen en vez de cuerpo-vivo, sino que la fragmentación, los cambios de planos y la edición y limpieza lo convierten en algo totalmente plano, como la pantalla misma. Se podría decir que este tipo de producciones se acercan más a un video experimental o a un documental en el sentido de que hay un montaje posterior a la acción.

⁴⁶ Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=gyykUs0bttA>

⁴⁷ Idem

“Performance” para cámara

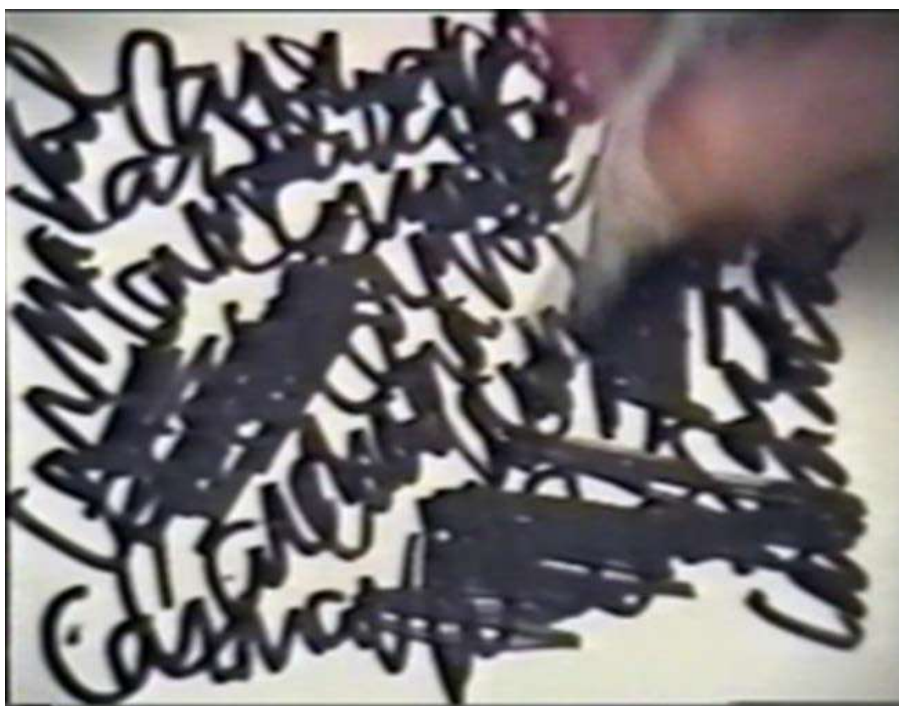


Ejemplo de “performance” para cámara. Arnaldo Antunes. *Carnaval*. Fotograma. 1993.⁴⁸

Es lo que comúnmente se conoce como video-performance, lo cual constituye una paradoja. No es posible hacer una video-performance si, como se dijo, el término performance implica la presencia de un cuerpo-vivo. Se utilizó la palabra “Performance” entre comillas porque el cuerpo no está aquí presente, está en imagen.

“Performance” para cámara porque en este caso, consiste en una acción, generalmente sin público, donde el artista actúa solamente para el ojo inmóvil de la cámara. El resultado es un video limpio, seguramente con sonido tomado en vivo, sin ninguna edición porque todo lo que se podría hacer en postproducción ya fue pensado y probado antes de la grabación y se pone en juego en ese momento, donde todo debe funcionar a la perfección y ser exacto.

⁴⁸ Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=VBUuxi6RXj8> del álbum Nome.



Ejemplo de “performance” para cámara. Arnaldo Antunes. *Carnaval*. Fotograma. 1993.⁴⁹

Esta grabación, al ser exhibida, proyectada, entabla notoriamente un diálogo con la cámara, que en este caso actúa como un espectador fijo, inmóvil y con un solo ojo. Los artistas no se desplazan libremente por el espacio, sino que tienen en cuenta dónde está la cámara que los está captando y actúan en función de esta. Hay mucho trabajo de pre-producción porque se deben calcular lugares y posiciones exactas como para ser tomados por la cámara fija durante todo el transcurso de la acción. Al no ser pensado como cuerpo en co-presencia sino solamente como cuerpo-para-ser-proyectado, no puede analizarse más que como cuerpo-imagen, o sea, desde lo visual y no desde lo corporal.

⁴⁹ Idem

PERFORMANCE EN STREAMING (Transmisión en directo)



María Paula Doberti. Captura de pantalla durante la transmisión por streaming de su performance en el *Encuentro Austral desde lo Virtual 2021*

La performance en streaming es aquella performance transmitida en tiempo real por internet. Puede ser hecha en vivo, grabada por otra persona - no por el performer— mientras se transmite por streaming.

“El Streaming es la transmisión en directo del registro de un dispositivo, existen diversos softwares y plataformas con esta característica como Facebook, Instagram, YouTube, etc. Es decir, lo que graba la cámara se publica inmediatamente en tiempo real. Una de las condiciones para ver el registro es conectarse al mismo tiempo en que se realiza, en vivo y en directo, como una “telepresencia”⁵⁰

Muchas de estas obras son directamente transmitidas por el performer mientras realiza la acción, por lo que tiene que tener en cuenta la relación con la cámara como para no quedar fuera de campo, ni él ni los objetos que pueda estar manipulando. O sea que simultáneamente tiene que estar pensando en la acción que está haciendo y en el espacio en que tiene que hacerlo para que lo pueda tomar apropiadamente la cámara.

⁵⁰ DE LA FUENTE, Alejandro. *Cuerpos y technopolítica: Performance art en streaming*.



María Paula Doberti.

Si bien la característica de la performance en streaming tiene esta posibilidad de ver al artista accionando en simultáneo con el tiempo de visionado (tiempo real, sincronidad); cabe también tener la duda sobre si esto es efectivamente así o si se está transmitiendo *en vivo* una obra realizada con anterioridad. En ese caso, estaríamos frente a un simulacro. Un artista que dice que está transmitiendo una performance realizada para la cámara en ese mismo momento, cuando en realidad, está transmitiendo un video grabado antes, como para evitar problemas técnicos frecuentes en este tipo de producciones.



Igor Štromajer. Ballettika Internettikka.⁵¹

⁵¹ Igor Štromajer. *Ballettika Internettikka* Parte 2. Teatro Bolshoi. The Bolshoi Theatre, Moscow, Russia. March 28th 2002 at 20:00 GMT+3.

El primer artista del que tuve referencia que trabajaba con la transmisión de performances por internet, antes de que existiera el término streaming, es Igor Štromajer. El vino a Buenos Aires a dar una charla en el Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón, invitado por Marina Zerbarini - titular de la materia OTAV I a III Digitalización de Imágenes - hacia el año 2002. En esta conferencia, el artista mostró sus obras y comentó acerca de problemáticas muy recientes sobre el arte, las transmisiones en vivo, la ubicuidad, las redes y la interrelación entre máquinas que compartían archivos.

Piénsese que, en esos años, en Argentina todavía nos conectábamos a internet a través del modem telefónico o dial up, lo que era lento y caro. Internet se utilizaba casi exclusivamente para buscar información.

En 1997 se crean las primeras conexiones de banda ancha en el país, pero no es hasta 2003 cuando empiezan a ser elegidas masivamente sobre el dial up (pasando de 150.000 a 230.000 usuarios). Recién aparecían algunas plataformas para interrelacionarse con otros por medio del chat (ICQ nació 1996) y estaba en pleno apogeo Napster con la posibilidad de compartir archivos en formato MP3 vía P2P (creada en 1999 por Sean Parker y Shawn Fanning).

En este contexto Štromajer realizaba performances con táctica de guerrilla - invadiendo lugares sin permiso para filmarse bailando - junto a Brane Zorman, que se ocupaba del sonido generalmente generado a partir de código html. Estas performances eran transmitidas vía streaming, mientras se estaban realizando. Se avisaban por medio de internet el día y hora en que iban a transmitirse para que los interesados pudieran conectarse y seguir la transmisión en vivo. La misma se grababa y transmitía simultáneamente por internet inalámbrica, usando aparatos muy precarios como linternas, cámaras portátiles de la época y notebooks. Esto generaba una imagen de muy mala calidad - lo que también sucedía con el sonido - más allá de que ambos artistas no les interesaba la perfección técnica ni de imagen, sino que lo importante era el juego que se producía entre la entrada prohibida a un lugar, la transgresión de estar filmando y transmitiendo, mientras se estaba ejecutando una maniobra ilegal. Los títulos y descripciones que les ponían a sus intervenciones, no dejan de ser graciosas (net-dancer/bailarín net, mp3 conducir / director de mp3) jugando con inventar nombres para estas incursiones tecnológicas no vistas con anterioridad. Para nosotros en esa época, era inimaginable poder ejecutar algo como esto, ni siquiera en baja calidad. Recuerdo haber pensado en las altas posibilidades de que lo que fuera transmitido fuera solo un simulacro. ¿Cómo saber si Igor estaba entrando al Teatro Bolshoi realmente o era una puesta en escena? ¿Cómo saber si era transmitido en vivo o era grabado? Estas preguntas, todavía persisten con respecto a las performances transmitidas por streaming, junto a otras nuevas que se nos presentan debido al acceso a internet de alta velocidad y la proliferación de computadoras personales, tablets y smartphones, que aumentan más la ubicuidad de estas producciones tanto en su transmisión como en su recepción.

Y entonces llego la pandemia...



La pandemia covid-19 no hizo más que dejar en evidencia, esta problemática que ya se venía generando. En 2020 nos encontramos frente a una disyuntiva, si entendemos que la performance implica la co-presencia del cuerpo de los espectadores y el del performer, ¿cómo se podrían realizar encuentros sin poder juntar *cuerpos* en el mismo espacio debido a la pandemia? Si ese cuerpo tangible, que respira y transpira, que emana energía no era pausable de estar presente frente al público, ¿qué soluciones proponían organizadores y performers frente a esta nueva realidad? Muchos intentaron *traducir* esos encuentros a la virtualidad. Si bien al principio de 2020 fueron pocos, hacia fin de ese año se habían realizado varias convocatorias y muestras y para 2021, este movimiento hacia la virtualidad comenzó a cobrar más fuerza.

Y entonces, ¿qué sucede en el streaming, cuando los cuerpos no comparten un mismo espacio, pero sí comparten la sincronidad del tiempo? Ya no es el caso del registro o el video, donde no se comparte ni tiempo ni espacio.

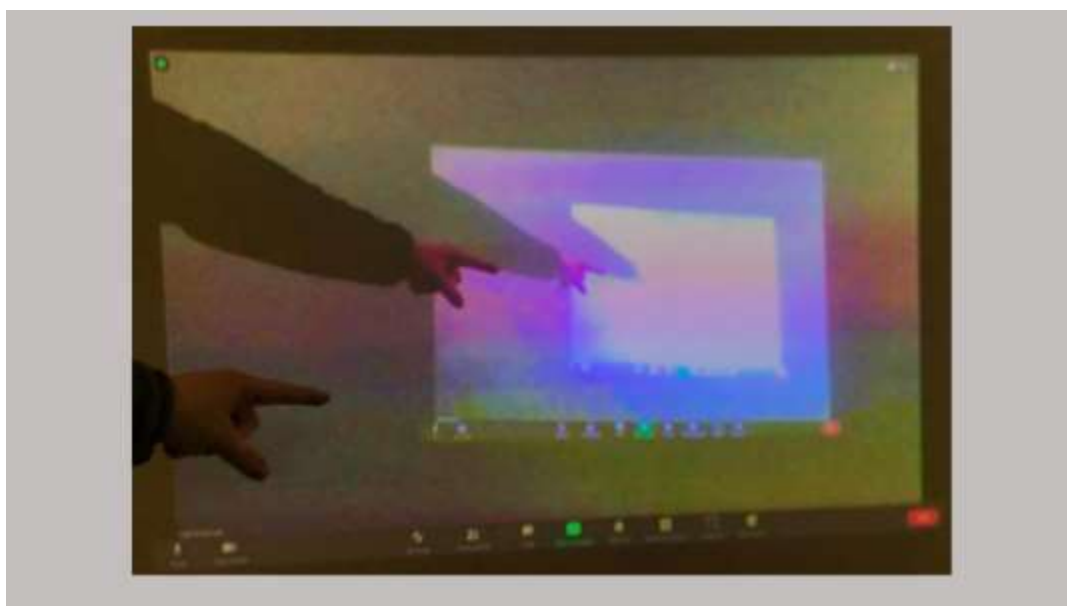
José Luis Brea comenta estas distinciones entre ambas imágenes, la imagen tradicional y la imagen técnica.

“No podríamos hablar aquí de presencia en los términos espaciales tradicionales [...] compartiendo el mismo lugar en el espacio y el tiempo, su aquí y ahora. [...] Es obvio que esta vez no puede tratarse de la misma presencia, toda vez que lo que caracteriza la presencia de la obra en la red es su des-localización, el estar distribuida en una ubicuidad de lugares diseminados, diversos. [...] La forma de presencia más característica de la relación con el trabajo en la red tiene que ver con este contacto “en tiempo real”. Si lo propio de la relación con la obra “con-

vencional” se aparecía como el encuentro con un tiempo pasado en un lugar-aquí, lo propio del encuentro presencial con la obra en la red es coincidir en un tiempo-ahora -fuera de cualquier “lugar- aquí” definido”. (Brea, 2002: 104)

TIPO DE SIGNO	IMAGEN SIMBÓLICA SIGNO CLÁSICO REPRESENTACIÓN FIGURAL	IMAGEN-TIEMPO / IMAGEN - MOVIMIENTO IMAGEN TÉCNICA CAPTURA DIGITAL
CUALIDAD	estaticidad	Dinamicidad interior temporalidad
TIEMPO SIMBÓLICO	promesa de duración	Efimeridad
LOCALIZACIÓN	aquí y ahora	ubicuidad, deslocalización
EFFECTO DE EXPERIENCIA	aura, distancia	inmediatez, distancia zero obra / reproducción
SISTEMA DEL ARTE	existir separado institución-arte	disolución, sistema general imagen técnica

Cuadro propuesto por Brea sobre las diferencias entre las dos imágenes (Brea, 2002: 101)



Carina Ferrari. *Ya no veré.. (no me verás)*. Performance en streaming. 2020

A modo de conclusión.

Creo tener más dudas que certezas, que es en realidad lo que me interesa; mostrar algunas cosas que están pasando y a partir de ahí tratar de analizar las nuevas relaciones que se entablan con las producciones conocidas.

El advenimiento de la tecnología de la información y la comunicación, el uso masivo de las redes sociales y demás cambios que se están produciendo; impactan en la forma de producir obra, de transmitirla y de distribuirla.

Nuevas redes de artistas y colaboraciones se están formando, aprovechando esta posibilidad de intercambio desterritorializado en el ciberespacio.

En el caso de las performances - con tan pocas especificidades y requisitos, salvo el de ser un cuerpo vivo en presencia de otros cuerpos – se producen determinados corrimientos y experimentaciones que ponen en jaque esta premisa. Si bien hay muchos artistas y organizadores que no se preocupan por este tema ontológico de la performance y nombran a sus eventos como de *Foto-performance* o *Video-performance* sin importar la contradicción que su propio nombre expresa; en este posgrado es un tema central. Si quitamos lo que de cuerpo-vivo tiene el cuerpo-vivo y aceptamos que la imagen del cuerpo en pantalla también es cuerpo; se nos desarma toda posibilidad de análisis de los lenguajes. Por otro lado, sería desconocer la diferencia que existe entre una imagen plana de un cuerpo, inodora e inerte, con un cuerpo tridimensional con vibraciones, olores y sudores propios del cuerpo.

Propuse para esto algunas ideas acerca de las distintas combinaciones entre cuerpo-vivo y pantalla, que podían llevar a diferentes análisis. Sin intentar ser exhaustivas, suponen una base posible para seguir investigando el tema. Si ya se confunde la presencia con la telepresencia; el blur propio de la pantalla con la mirada directa de nuestros ojos; el campo infinito del espacio real con el limitado que toma la cámara del dispositivo, ¿qué implicancias tienen estos cambios con respecto a nuestra recepción de una performance por streaming?

Mi pregunta final, entonces sería, si tomamos al registro de performance como si estuviéramos frente a un cuerpo-vivo para el análisis, aunque no la estemos viendo en el mismo momento ni lugar, ¿cómo se podría analizar la performance por streaming si no compartimos lugar, pero sí compartimos el mismo tiempo?

Como performer sé que nada cambia a la comunión entre los cuerpos-vivos compartiendo un espacio.



Ita Scaramuzza. Arte al Cubo. Objetoxsonidoxpalabra. V Edición. 2022.

Bibliografía / Webgrafía

ALBARRÁN, Juan. *Performance y arte contemporáneo: Discursos, Prácticas, Problemas*. Ed. Cátedra. Madrid. 2019

BREA, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagen*. 2010. Madrid. Akal. <http://filosofia.uaq.mx/diidxaza/fils/treseras.pdf>

----- *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca. Editorial CASA. 2002. Disponible en: http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=8

CAO, Santiago. *Imaginar, pensar con imágenes en tiempos de registros*. En Edición n° IV de la revista De Poéticas Corporales. Revista de pensamiento escénico. Información desde el cuerpo, Agosto de 2014. Disponible en: <http://goo.gl/XEH4ag>

----- *Cuerpo y Performance en la era de las comunicaciones virtuales - El espacio del Cuerpo en el espacio del cuerpo*. VIRUS, São Carlos, n. 7 [online]. Disponible en: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus07/?sec=4&item=1&lang=pt>. 2012

CERIANI, Alejandra. *HCI y nuevas interfases aplicadas a performances interactivas en conectividad*. E-performance. ¡Cuerpo, máquina, acción! Estudios sobre cuerpo, performance y tecnologías emergentes. Año 5 N° 7. 2020. Facultad de Artes, UNLP. La Plata. Argentina. 2020. Disponible en: https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.fba.unlp.edu.ar/e-performance/wp-content/uploads/2021/03/eperfo_7.pdf

DE LA FUENTE, Alejandro. *Cuerpos y technopolítica: performance art en streaming*. Usted no está aquí. Disponible en:

https://issuu.com/archivoustednoestaaqui/docs/usted_no_est_aqu_-_revista_digital_62f07b0d65dfe8/s/1065717508/21

DEL VAL, Jaime. *Ontología y Política del Dato*. EL CUERPO DIGITAL. Goethe-Institut Madrid. 2017

Disponible en <https://www.goethe.de/ins/es/es/kul/sup/str/20907500.html>

DIAZ, Esther. *Nostalgia de la carne. ¿Qué es lo que puede un cuerpo cuando todo es pantalla?* 2020. Página 12. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/265474-nostalgia-de-la-carne>

DIAZ, Yunuen. *Cinco ideas y mentiras sobre el performance*. Revista Performia 0.1Vol. 1 Marzo 2017. México. <https://es.scribd.com/document/512049537/Performia-0-1>

FERRANDO Bartolomé. *El arte de la performance. Elementos de creación*. Madrid. Mahali ediciones. 2009. Notas extraídas de la introducción. Disponible en:

<https://www.eter.com/biblioteca/noticia.php?id=38>

GIANETTI, Claudia. *El espacio expandido: entre la (des)-territorialización y la Virtualidad*. Disponible en: https://artyarqdigital.files.wordpress.com/2015/09/9-jornadas_ii- giannetti.pdf

GLUSBERG, Jorge. *El arte de la performance*. Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires. 1986.

GOLDBERG, Roselee. *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*. Singapur. 1979. Ediciones Destino. Thames and Hudson.

GÓMEZ PEÑA, Guillermo. *En defensa del arte del performance*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005. En <https://www.scielo.br/j/ha/a/X4xg9p4zVqFMdSC6q8Xvcfy/?lang=es&format=pdf>

IHDE, Don. *Los cuerpos en la tecnología Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*. Editorial UOC. Universitat Oberta de Catalunya. En <https://www.uoc.edu/dt/esp/ihde0704/ihde0704.pdf>

MANOVICH, LEV. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós Comunicación. Cambridge. 2001.

MAROTTA, G (2009) *Lenguajes artísticos combinados. Problemas y conceptos del arte en cruce* T.I. Buenos Aires. Editado por el I.U.N.A Departamento de Artes Visuales.

MARTÍNEZ LUNA, Sergio. *Ecologías de la imagen digital. De la representación a la performatividad, de la interacción a la intra-acción*. En Re-visiones N°. 10. La ecología política de las imágenes: culturas de la energía y ecologías descoloniales. 2020.

Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7742090>

MEDEIROS. Maria Beatriz de. *Aisthesis. Estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.

-----*Arte de la performance en telepresencia y cuerpos informáticos*. En performanceologia.blogspot.com/2006/12/arte-de-la-performance-en_.html

----- *Performance artística e espaços de fogo cruzado*. En <http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textosespacoperformance/medeiros.pdf>

MONZÓN, Gonzalo. *La desmaterialización del gesto*. E-performance. ¡Cuerpo, máquina, acción! Estudios sobre cuerpo, performance y tecnologías emergentes. Año 5 N° 7. 2020. Facultad de Artes, UNLP. La Plata. Argentina. 2020. Disponible en: https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.fba.unlp.edu.ar/e-performance/wp-content/uploads/2021/03/eperfo_7.pdf

PHELAN, Peggy. *Ontología del performance: representación sin reproducción*. Del libro Estudios avanzados de performance. pp. 91-121. FCE. México DF. Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Artes, New York University. 2011.

RODRIGUEZ, Nicolás Sebastián. *Poética de la duda: el tiempo y el espacio performático en relación el uso de medios tecnológicos*. E-performance. ¡Cuerpo, máquina, acción! Estudios sobre cuerpo, performance y tecnologías emergentes. Año 1 – N°2. 2017. Disponible en: https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.fba.unlp.edu.ar/e-performance/wp-content/uploads/2017/11/cuerpo_maquina_accion_02.pdf

RUY, Carolina. *¿La virtualidad cambiará nuestra corporalidad-identidad?* E-performance. ¡Cuerpo, máquina, acción! Estudios sobre cuerpo, performance y tecnologías emergentes. Año 5 N° 7. 2020. Facultad de Artes, UNLP. La Plata. Argentina. 2020. Disponible en: https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.fba.unlp.edu.ar/e-performance/wp-content/uploads/2021/03/eperfo_7.pdf

ROSENBAUM, Alfredo; Jackie MILLER; Carina FERRARI. *“Los usos del cuerpo en el cruce de lenguajes.”* Presentado en el II Simposio de Lenguajes Artísticos Combinados. UNA.

SASIAMBARRENA, Gabriel. 2011. *La mirada en la performance: pensar en el tercer registro*. Quilmes. El autor.

STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. CABA. Caja Negra. 2014

TAYLOR, Diana: *Introducción. Performance, teoría y práctica*. En Estudios avanzados de performance. FCE. Instituto Hemisférico de Performance y Política. Tisch School of the Arts, New York University. 2011

- -----: *“Usted está aquí”: el ADN del performance*. En Estudios avanzados de performance. Pp 401- 430. FCE. Instituto Hemisférico de Performance y Política. Tisch School of the Arts, New York University. 2011

----- . *Performance*. Buenos Aires. Asunto Impreso Ediciones. 2012.

----- . *Hacia una definición de performance*. Conjunto Nro. 126. 2002

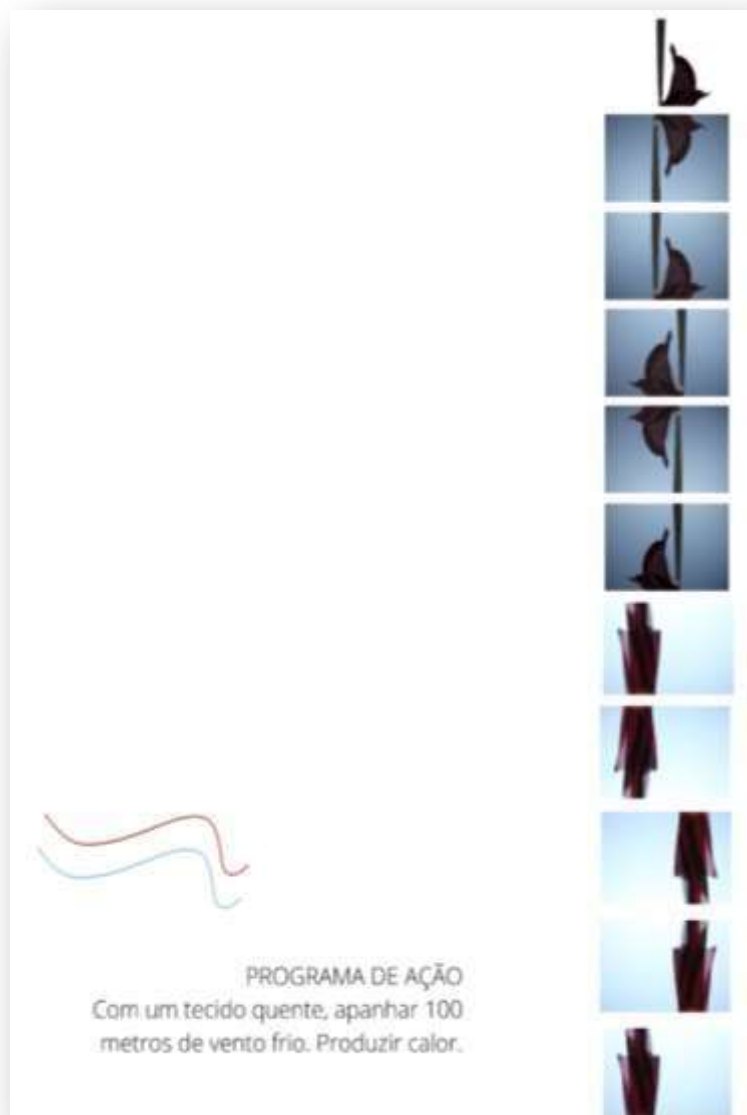
TAYLOR, Diana y Marcela FUENTES (edits). *Estudios avanzados de performance*. FCE. México DF. Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University. 2011.

ZORITA AGUIRRE, Itziar. *La experiencia perceptiva en la Performance Intermedial*. Tesis doctoral. Institut del Teatre de Barcelona i Universitat Autònoma de Barcelona. 2015

ZUZULICH, Jorge. *Una tensión productiva: performance y tecnología*. Revista Cibertronic. Tecnologías Expandidas. UNTref. Disponible en: http://www.untref.edu.ar/cibertronic/tecnologias/nota5/Jorge-Zuzulich_una_tension_productiva_performance_y_tecnologia

LA PERFORMATIVIDAD FOTOGRÁFICA EN PEQUENO REPERTÓRIO DE AÇÕES PARA FAZER VER VENTO

Sarah Marques Duarte⁵²



⁵² Artista e investigadora del campo de la performance. Profesora en el Bacharelado de Artes Visuais de la Universidade Estadual do Paraná (Curitiba) y profesora invitada del Programa de Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados de la Universidad Nacional de las Artes. Doctora en Artes Escénicas (UFBA), Magíster en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA) y licenciada en Artes Escénicas (UNIRIO). E-mail: sarahmarquesduarte@gmail.com

Imagem 1: Sarah Marques, ação n.1 da série *Pequeno repertório de ações para fazer ver vento*, fotografia digital, Curitiba, 2022.



Imagem 2: Sarah Marques, ação n.2 da série *Pequeno repertório de ações para fazer ver vento*, fotografia digital, Curitiba, 2022.



Tem quente que vem de dentro e faz
fumaça lá fora. Coisa humana que
esquenta mundo.



Imagem 3: Sarah Marques, ação n.3 da série *Pequeno repertório de ações para fazer ver vento*, fotografia digital, Curitiba, 2022.

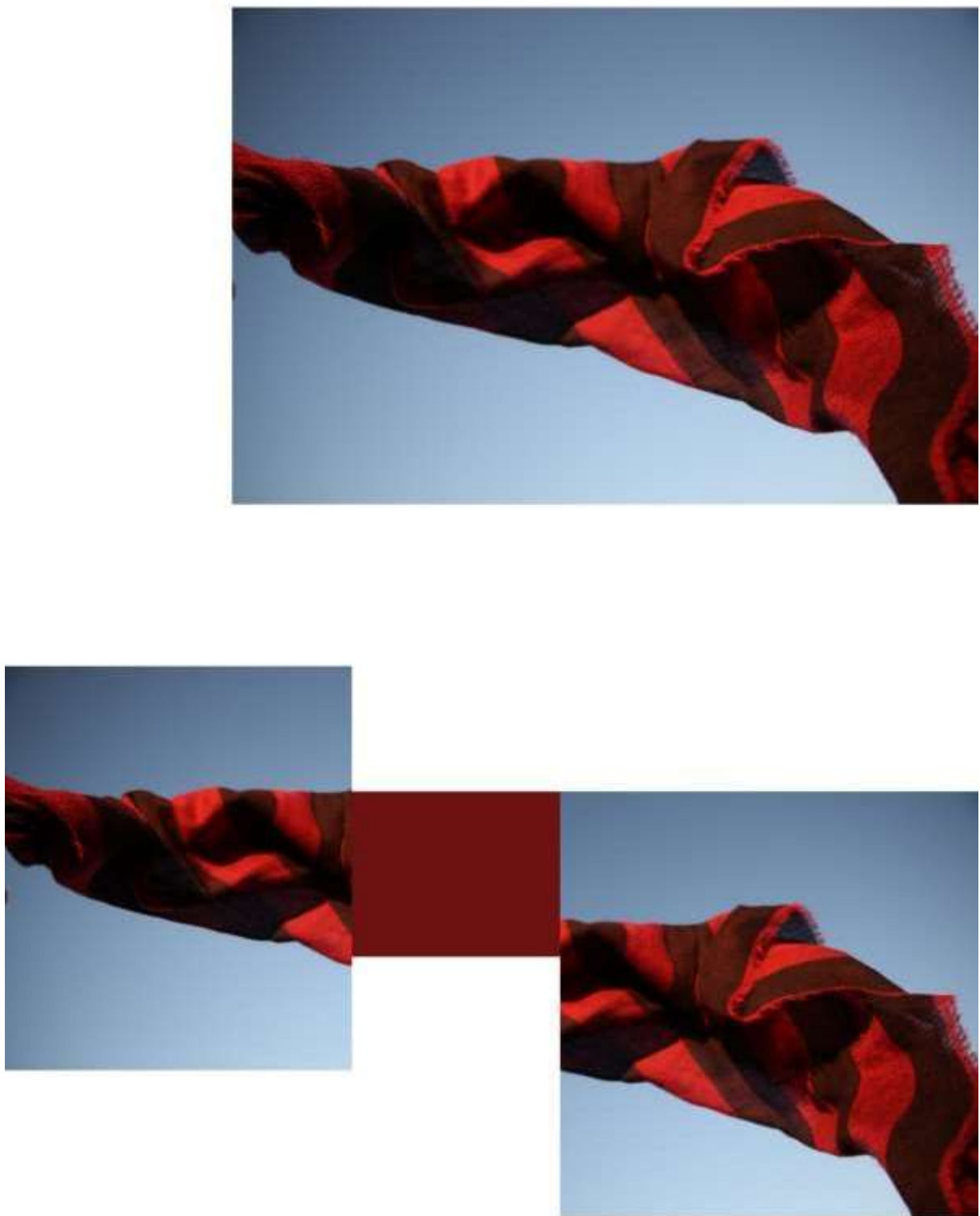


Imagem 4: Sarah Marques, ação n.4 da série *Pequeno repertório de ações para fazer ver vento*, fotografia digital, Curitiba, 2022.

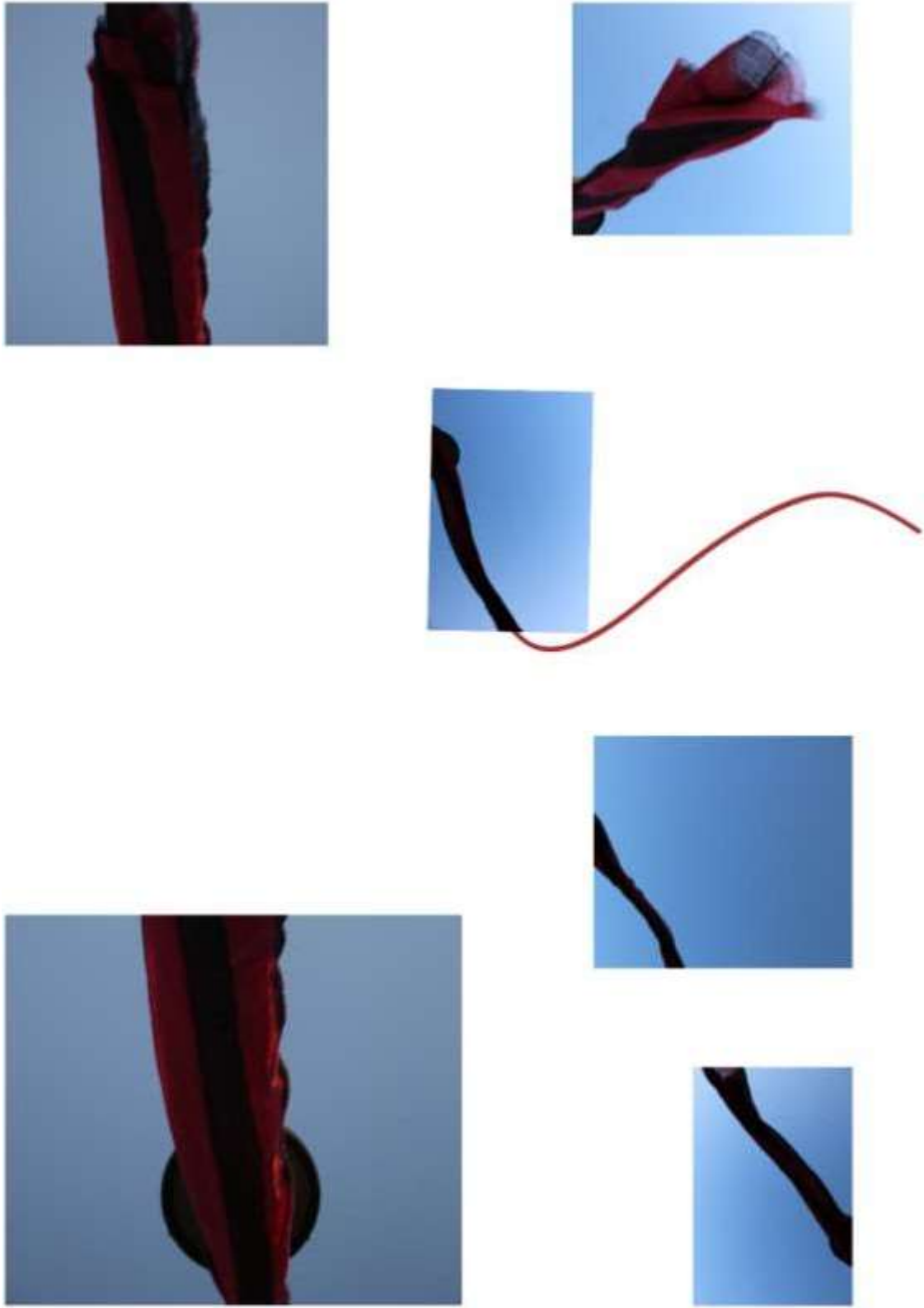


Imagem 5: Sarah Marques, ação n.5 da série *Pequeno repertório de ações para fazer ver vento*, fotografia digital, Curitiba, 2022.

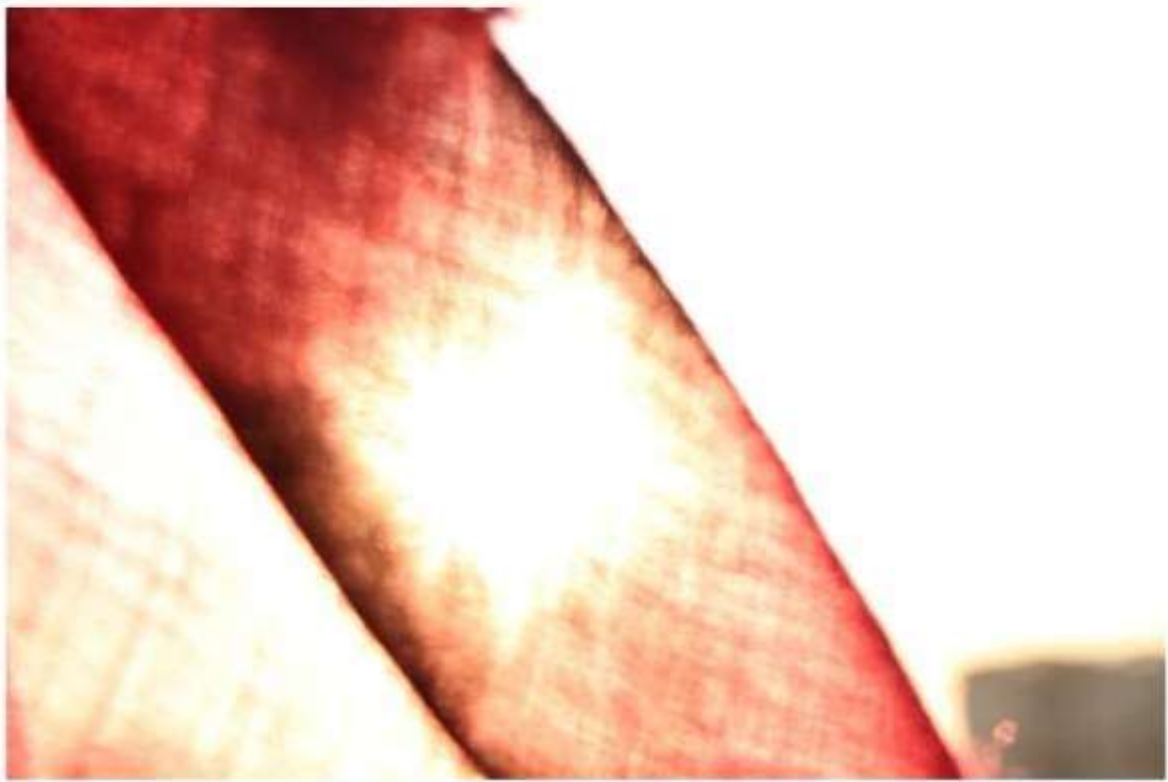
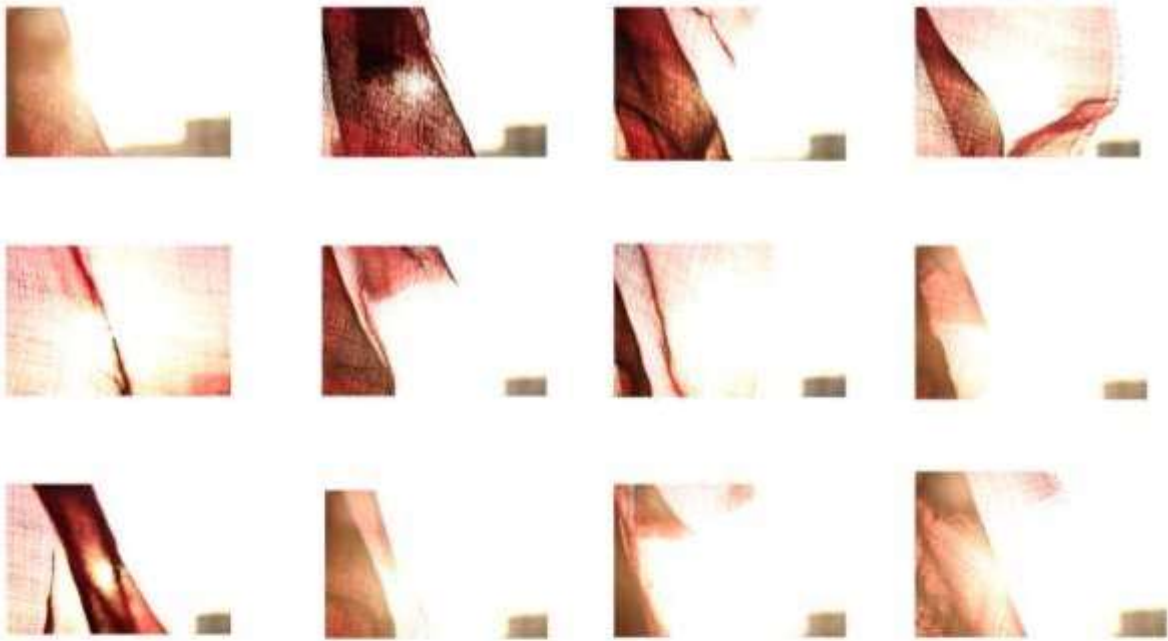


Imagem 6: Sarah Marques, ação n.6 da série *Pequeno repertório de ações para fazer ver vento*, fotografia digital, Curitiba, 2022.

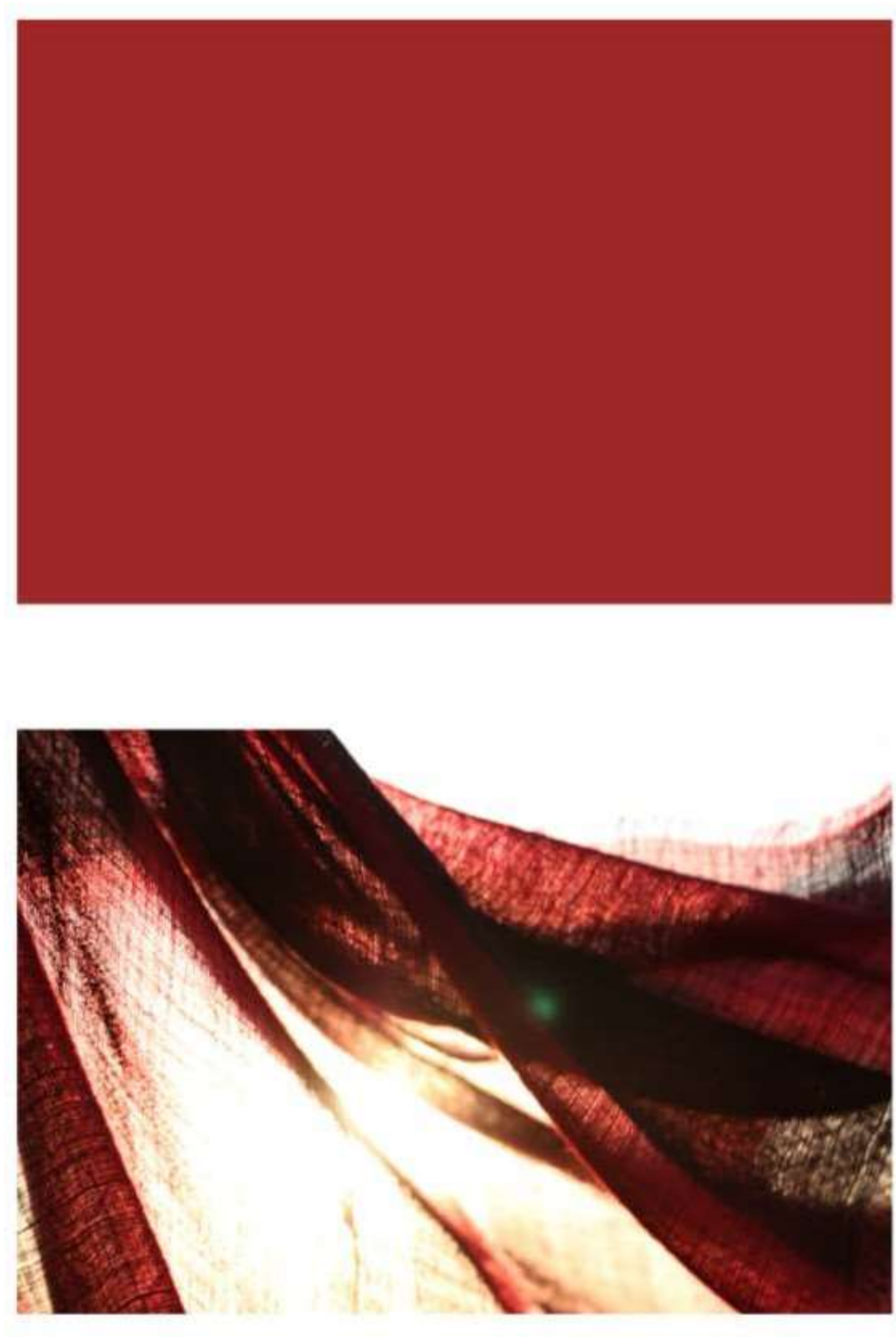


Imagem 7: Sarah Marques, ação n.7 da série *Pequeno repertório de ações para fazer ver vento*, fotografia digital, Curitiba, 2022.

Muchos son los debates en torno a la tensión entre lo efímero de la acción performativa - siendo una de sus características más reivindicadas- y el estatus documental de las imágenes fotográficas y fílmicas que registran tales propuestas. Como reconoce Juliana Moraes (2015:25), en las artes visuales “uno de los mayores focos en los estudios y creaciones en performance está en la relación entre evento y registro”, cuestión que se despliega en la reflexión alrededor del acto fotográfico, afinal ¿en qué consiste el registro de una acción performativa? El investigador brasileño Luciano Vinhosa con el trabajo *Fotoperformance: passos titubeantes de uma linguagem em emancipação* (2014) reconoce una fuerte división entre las acciones concebidas para la cámara y las acciones realizadas para los espectadores y ‘registradas’ con la cámara. Sobre las primeras, acciones hechas intencionalmente y exclusivamente para existir como fotografías, dice: “la producción de la imagen como un soporte artístico privilegiado, otorgándole autonomía discursiva, la acción diseñada para esta finalidad específica” (Vinhosa, 2014: 2882).

Reconociendo las especificidades contenidas en cada una de las experiencias, el autor defiende la potencia vestigial del registro fotográfico de la performance en su capacidad de desencadenar, en el ahora, la actualización de la fuerza presente en las acciones del pasado. En ese sentido, converge con la reflexión desarrollada por Phillipe Auslander desafiando el enfoque sobre el registro y la documentación de la performance, la fotografía y el video, considerándolos como meras huellas o indicios de un evento irremediablemente perdido en el pasado. Según Auslander, estos documentos adquieren vida y se convierten en performances cuando son examinados y activados por el público. En concordancia con este planteamiento, Auslander sostiene que las imágenes performativas son aquellas que presentan, ellas mismas, acciones.

Tal comprensión amplía la discusión de la fotoperformance para el campo del registro fotográfico, o sea, acerca de la performatividad de la fotografía en tanto que imagen, así como la dimensión imagética de la acción/performance. Así, las acciones realizadas o no exclusivamente para la cámara pueden también ser entendidas como 'fotoperformances', o sea, son imágenes que presentan acciones. Esta perspectiva ofrece, además, la posibilidad de ampliar las cuestiones propias al campo de la performance para un otro, el de la fotografía y sus movimientos, actores, asociaciones. La noción de red sociotécnica, desarrollada principalmente por Bruno Latour y Michel Callon en la Teoría del Actor-Red (TAR), reconoce la esfera social como resultado de asociaciones entre actores humanos y no humanos. En esta perspectiva, las dinámicas colectivas se entienden como interconexiones híbridas, un singular movimiento de reconfiguraciones y reasociaciones (Latour, 2012), entre personas y objetos/cosas. Integrados a las prácticas sociales, los objetos son percibidos como actantes, poseen agencia y, por tanto, producen conexiones, conocimientos, circulaciones, desplazamientos, acciones, etc. Superada la dicotomía sujeto-objeto, la fotografía se hace actante, parte de un proceso de interrelaciones entre elementos sociales heterogéneos. En ese sentido, al utilizar una cámara fotográfica para producir imágenes, el artista es movilizado y moviliza en conjunto una inmensa red.

Este enfoque permite entender que cada imagen fotográfica implica una cadena de mediadores que pasa por la cosa fotografiada, sus gestos y relación con la cámara, la propia cámara y sus especificidades técnicas, la persona que fotografía, sus gestos, movimientos, etc. Es impor-

tante resaltar que, al constituirse como una “red”, la fotografía tiene un “doble movimiento”: el primero, definido por el conjunto de actores que garantizan las condiciones de existencia, el segundo, por el cual circula una vez que todo está en su lugar (Latour, 2012). Así, la fotografía se muestra como una red de agencias, una práctica atravesada por distintas fuerzas, saberes, actores, imaginarios y proyectos de mundo. Las crisis provocadas por las imágenes técnicas - el valor de culto dando paso al valor de exhibición, el arte sin aura, sin unicidad, así como la función social de las imágenes, etc. - han marcado también la historia del arte, transformándola profundamente desde el siglo XIX. XIX. Los ensamblajes producidos generaron un cambio sin precedentes en los rumbos artísticos, posibilitando una “renovación de sus procesos creativos y sus principales apuestas estéticas” (Dubois, 2004).

Para André Bazin (1991), en la línea de innumerables pensadores, la fotografía se afirma como el acontecimiento más importante de las artes visuales, pues la libera “de su obsesión por la semejanza”, es decir, los acontecimientos producidos por la fotografía alteran definitivamente “el curso de acción” (Latour, 2012) de las artes. Ese cambio de entendimientos desplaza el enfoque documental de la fotografía y abre, aún más, su potencia experimental. El “inconsciente óptico” (Benjamin, 2008) revelado por la fotografía actúa en la producción de nuevas percepciones, sensaciones, nuevos regímenes de visualidad, produciendo una nueva “ética del ver” (Sontag, 2004) que condiciona la vida en su conjunto, generando nuevas formas de creación, aprehensión sensible y percepción de la realidad que se despliegan vertiginosamente en la contemporaneidad.

El estatuto documental de la imagen fotográfica está intrínsecamente relacionado con el paradigma moderno, conectado con los valores de la sociedad industrial en la que fue creada. En este contexto, el creciente automatismo del dispositivo condicionó la comprensión de la fotografía como una imagen generada sin “la intervención creadora del hombre” (Bazin, 1991), fruto de una visión objetiva del mundo. La fotografía fue siempre entendida como “una huella, algo directamente estampado de la realidad” (Sontag, 2011), en la que no se podía “negar que la cosa estaba ahí” (Barthes, 2011). Vinculada al referente, la fotografía se caracterizaría por su transparencia e indicialidad, atestiguando en términos ontológicos, la existencia de lo que se exhibe. (Dubois, 2012).

Como reflexiona André Rouillé (2009), la correspondencia entre imágenes y objetos se fundamenta en una triple negación: la negación de la subjetividad del fotógrafo, la negación de las relaciones sociales o subjetivas con modelos y objetos, y la negación de la escritura fotográfica, es decir, en la negación de toda la cadena de relaciones que intervienen en el proceso fotográfico. Entendiendo que la fotografía es “fotografía-expresión”, Rouillé argumenta que las imágenes no muestran la realidad, sino que también la crean.

Contra la objetividad profesada de la imagen fotográfica, Vilém Flusser reflexiona sobre la compleja red de relaciones materializadas en la programación de la cámara: La cámara fotográfica es el resultado de la industria fotográfica, que a su vez es el resultado del complejo industrial, que es generado por el entramado socioeconómico (2002). La supuesta objetividad de los dispositivos técnicos oculta los conceptos que encarnan, su automatismo encubre el programa que condiciona su funcionamiento, como refleja Latour (2012), hay un silencio que

envuelve a las técnicas. La cámara se convierte así en una caja negra cuidadosamente sellada y mantenida en secreto, cuyo funcionamiento es parcial o totalmente desconocido para los usuarios. El eslogan histórico de Kodak: “tú presionas el botón, nosotros hacemos el resto”, resume esta operación, simplificando el acto fotográfico y revelando que una sola acción va dirigida al usuario: presionar un botón para que la cámara produzca imágenes.

Sin embargo, como reconoce Machado (1997), los límites del pensamiento de Flusser se encuen-
tran en los argumentos en torno a la “finitud” de las imágenes inscritas en el dispositivo. Para el filósofo, sólo es posible “fotografiar lo fotografiable”, cualquier imagen fotográfica se registra previamente en el programa: el fotógrafo sólo tendría que descubrirlas. Tal enfoque implica reducir la agencia del proceso fotográfico, considerando que la fotografía y sus imágenes preexisten a los tránsitos que establece la relación entre los diversos actores que las componen. En esta perspectiva, el acto creativo sólo sería posible desde el conocimiento del interior de la máquina para, así, desviarla de su programación.

Es precisamente desplazando la cámara de su uso instrumental, interviniendo o no en el propio aparato, que muchos artistas apuestan por la experimentación, trabajando desde la materialidad de la imagen, la metamorfose de espacios, elementos, cuerpos, temporalidades, gestos, movimientos, en definitiva: abriendo la caja negra y desobedeciendo sus funciones programadas. En estos casos, podemos reconocer el poder performativo del propio dispositivo como actante, o mejor dicho, la relación performativa entre fotógrafo y cámara y el proceso fotográfico como acontecimiento. Como afirma Arlindo Machado (2007), con tal desviación, la fotografía se distancia de manera significativa del proyecto tecnológico originalmente inscrito en las máquinas y programas, lo que equivale a una completa transformación del medio.

Las tecnologías digitales inauguraron aún nuevas redes, con formas de hacer, pensar, recibir, exponer, distribuir, recrear y, principalmente, concebir imágenes, después de todo: “entramos en la era digital y la era digital nos entró” (Ritchin, 2009). Para el crítico francés Marc Lenot (2017), la fotografía digital liberó, a través de su alejamiento de la función de representación, a la fotografía, permitiéndole retornar a su esencia y su materialidad misma. El paradigma posfotográfico, conectado a la presencia y efectos de las tecnologías digitales, establece una nueva etapa en la historia de la fotografía, marcando el paso de la lógica de la impresión a la de la simulación (Soulages, 2007). Como reflexiona Joan Fontcuberta (2016), nos encontramos ante algo más profundo que los cambios anteriores en torno a los mecanismos de la fotografía, en la contemporaneidad vivimos una modificación de la ontología de la propia imagen fotográfica.

Abordando la hiperreproductibilidad digital, la banalización de la imagen, las prácticas sociales, las interacciones, los flujos de acción, los automatismos, las identidades, la memoria, la imaginación, las circulaciones, entre una serie de cuestiones más, los artistas investigan las implicaciones técnicas y los rasgos discursivos de la cultura digital. Las redes inauguradas por las tecnologías de la imagen digital han impactado la vida en su conjunto, introduciendo nuevas formas de comunicación, producción de conocimiento, asociaciones, vigilancia, control, circulación, manipulación, corporalidades, prácticas, deseos, imaginarios, sueños. Si bien, como afirma Couchot (1999: 47), “todo depende de la forma en que los artistas doblen tales tecnologías

a sus sueños”, también es cierto que las tecnologías modulan nuestros sueños y que es de sueños, de fabulación y del arte mismo que se desarrolla gran parte de la tecnología.

Ejemplo embrionario de articulación crítica acerca de las posibilidades performativas de lo digital en la fotografía es el trabajo de la artista brasileña Helga Stein, con la obra *Andro Hertz* (2004). La artista creó, a principios de la década de 2000, un proyecto compuesto por decenas de autorretratos. En la serie, trabaja con la manipulación digital de su imagen para investigar los patrones de autorrepresentación derivados del uso de las redes sociales. La exposición, que se realizó por primera vez en Flickr y todavía está disponible hoy, muestra imágenes de la artista en innumerables versiones de sí misma. Stein propone discusiones en torno a la identidad y la representación en la era de internet, además lanza una mirada a la propia fotografía y su inmaterialidad. En ese sentido, se explicita que la acción de Stein además de ser hecha para la cámara, se hace con la cámara y con la imagen, ya que se utiliza, para la fotoperformance, de mecanismos de edición y manipulación. En ese sentido, se propone una expansión de la comprensión acerca de la fotoperformance como una imagen que presenta una acción para la idea de que la fotoperformance es también una imagen en acción.

Actualmente nos enfrentamos a la pérdida de la idea de la imagen técnica como referente análogo a lo real, reflejo de la transformación del paradigma analógico-digital. La lógica del índice, la conexión con la 'muerte' atribuida a la fotografía por pensadores como Barthes (1989), no es necesariamente constitutiva de las imágenes contemporáneas. Hoy se sabe que para la creación de una imagen enteramente digital, no es necesaria conexión entre imagen y referente, la imagen numérica es “capaz de crear una multiplicidad de otras imágenes” (Couchot, 1986:102). Es importante resaltar que es también, y de manera central, el pensamiento en torno al tema de la imagen lo que se transforma, pues, como advierte Flusser (2002), siempre ha existido la manipulación de las imágenes fotográficas, lo que experimentamos hoy es su apogeo. Producción y manipulación de imágenes se han convertido en procedimientos cotidianos, aparatos, recursos, herramientas de edición y captura de imágenes se han multiplicado exponencialmente, haciendo cada vez más necesaria y urgente una aproximación crítica a este fenómeno.

Este hecho, además de repercutir en el aumento de posibilidades poéticas en la experimentación con la fotografía, amplió las condiciones de almacenamiento, manipulación, creación, proyección de imágenes, ¡'fantasmagorías'! Además, se potenció la construcción de obras de cruce de lenguajes y discursos 'inter', 'trans' e 'indisciplinados', utilizando mecanismos y aportes de diferentes campos del saber para la construcción de experiencias que trascienden límites, inauguran intersecciones; brindan espacios de diálogo entre el arte y sus diversas expresiones, rasgo característico de la fotografía de nuestro tiempo (Fatorelli, 2013).

Las imágenes digitales son generadas en su totalidad por recursos informáticos, en las cámaras, un sensor digital capta la luz, transformándola en información numérica. Es decir, “su especificidad básica es la de ser reducible a los pequeños elementos que la constituyen, llamados píxeles” (Plaza, 1993), que permiten su control, descomposición y manipulación detallada. La imagen de matriz numérica puede crearse sin ningún referente, por lo que “ya no mantiene ninguna relación directa con lo real” (Couchot 1999:42). Si bien “ya no quedan granos de lo

real para rayar la imagen barnizada de la tecnología” (Dubois, 2004), los procesos digitales permiten reinventar las imágenes y cuestionar la concepción misma de lo “real”. Así, la foto-performance en la era de lo digital genera, además de la tensión alrededor de lo efímero defendido como rasgo constitutivo del performance art, una crisis del estatuto de lo ‘real’, también defendido como rasgo del arte de acción.

A partir de estas cuestiones y de la idea del acto fotográfico en su potencia performativa se pregunta ¿qué sucede cuando las acciones no se hacen 'para', sino 'con' el aparato fotográfico, experimentando las potencias de lo digital? ¿Cuando el cuerpo del artista no está posicionado frente a la objetiva, sino detrás de ella, experimentando un programa performativo en relación con el programa de la ‘caja negra’? La hipótesis que se presenta en la práctica de *Pequeno repertório de ações para fazer ver vento* es que, sin por un lado, las imágenes de la serie no presentan acciones, por otro, se constituyen como imágenes en acción y, en este sentido, se ejercita la transferencia del “protagonismo del sujeto para el acontecimiento” (Eugenio; Salgado, 2018: 12).

La noción de programa performativo fue desarrollada por la performer brasileña Eleonora Fabião para abordar un procedimiento compositivo de performances, un motor de experimentación - enunciación que orienta, mueve y posibilita la experiencia. Los programas son definidos por Fabião como iniciativas: “[...] un conjunto de acciones previamente estipuladas, claramente articuladas y conceptualmente pulidas para ser realizadas por el artista, el público o ambos. Entre los objetivos de la elaboración de los programas, se destacan la suspensión del automatismo diario; y la aceleración de las circulaciones e intensidades.” (Fabião, 2013: 4)

Entendiendo la performance en su potencia de desnaturalización del cuerpo, los medios y las relaciones, el énfasis en las diferentes materialidades, la experimentación del tiempo y del espacio, el ensayo *Pequeno repertório de ações para fazer ver vento*, con fragmentos presentados en la introducción de este texto, aborda el intento poético de captar posibles huellas visibles e invisibles del viento a partir de un programa performativo. Así, el objetivo principal de esta investigación práctica es ampliar las discusiones propias del campo de la performance para reflexionar sobre la fotografía digital en su dimensión de acción.

Impulsada por el programa performativo - “Con una tela cálida, capturar 100 metros de viento frío. Producir calor. - creado para movilizar la experiencia, se investigan los movimientos producidos en la relación cuerpo-viento-tejido-cámara. El resultado de este primer programa de acción, se expone parcialmente en este ensayo visual y se cuestiona: los códigos básicos del lenguaje corporal pueden ser utilizados también para pensar en la carnalidad de las imágenes? ¿Como tiempo, cuerpo, movimiento, además del espacio, pueden aportar a la realización del análisis de las fotoperformances en este abordaje ampliado?

En *Pequeno repertório*, el cuerpo se presenta en el movimiento del propio aparato movilizado por el programa performativo. Las imágenes fueron editadas y se van ‘calentando’ a lo largo del ensayo, repetidas en variaciones de sí mismas, invitando la mirada a construir, junto a la performer un trayecto poético en el diálogo entre cuerpo-cámara-imagen. Así, el tiempo se presenta como elemento fundamental de la experiencia, ya que la narrativa se construye en el

pasaje entre las imágenes. La acción de la cámara-cuerpo está en diálogo con la acción del viento sobre el tejido, la imprevisibilidad - rasgo central de la performance - así como la transformación y la precariedad, vibran en la superficie material y se hacen imagen.

A partir de la comprensión de que el cuerpo es imagen, pero también la imagen es cuerpo, la investigación propone diferentes nociones para pensar y experimentar la relación cuerpo-cámara:

1- Imagen encarnada: noción utilizada para abordar imágenes que cargan una potencia de afección, conectada a la acción desarrollada en la performance. En el momento que vemos, por ejemplo, a Letícia Parente coser sus pies con la frase: *Made in Brasil* en la obra *Marca Registrada* (1975), la imagen extrapola el video y transborda en carne, imagen encarnada porque viva.

2- Cámara testigo: relacionada íntimamente a las llamadas por Michael Rush (2006) de performances de estudio: acciones hechas para la cámara como si esta fuera el espectador. Las acciones de Cindy Sherman son emblemáticas para esta reflexión.

3- Cuerpo cámara: concepto desarrollado por Sophie Delpeux en el libro *Le corps-caméra: le performer et son image* (2010). En este, Delpeux parte de la cuestión acerca del lugar de las imágenes de performance en el contexto de las artes corporales y afirma que “el cuerpo del performer es imagen y, al mismo tiempo produce imágenes”.

4- Cuerpo carne: el cuerpo mismo, el lenguaje corporal, que aquí es pensado como actuante en la relación cuerpo-mundo mediado por la cámara.

5- Cuerpo-imagen, en *Pequeno repertório de ações para fazer ver vento* es lo que se ausenta, dejando espacio para la reflexión de la cámara como cuerpo, cuerpo productor, manipulador y creador de imágenes.

Así, si bien en esta fotoperformance el cuerpo no está presente como lenguaje, utilizar los códigos básicos que forman la estructura del lenguaje corporal, se presenta como un camino analítico que pone en relación los lenguajes visual y verbal presentes en esta obra, ampliando su alcance. El programa performativo implica, de modo virtual, un cuerpo: un devenir cuerpo! La fotografía encarnada desdibuja los límites entre los lenguajes visual y corporal. *Pequeno repertório* es uno de los posibles resultados imagéticos de este programa pues, como afirma Fabião, un programa es también una invitación para la activación por otras personas, existe, incluso para ser regalado. Un regalo para cuerpos e imaginarios, para la experiencia de una relación de intensidades entre cuerpos y mundo.

En suma, trabajar desde la perspectiva performativa sobre la relación del cuerpo con el aparato fotográfico y las imágenes producidas por este encuentro permite un cambio fundamental: pasar del punto de vista hacia la vista del punto (Eugenio, 2017). La experimentación de cuerpo con tales procesos resulta como estrategia poética y discursiva que incita a percibir la fotografía y las posibilidades alargadas de la imagen digital en su poder de generar desplazamientos sensibles, líneas de fuga que desautomatizan nuestras visiones hiperestimuladas por las

imágenes técnicas, haciéndonos, sobretudo, reflexionar sobre cómo las imágenes son partícipes, se sitúan en la realidad, se posicionan, actúan e intervienen en el mundo, modificándolo.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland 1984 *A Câmara Clara: notas sobre a fotografia* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira).

Bazin, André 1991 *Ontologia da imagem fotográfica* (São Paulo: Brasiliense).

Couchot Edmond 1999 *Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração* en Parente, André (org). *Imagem Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual*. (São Paulo: editora 34).

Couchot, Edmond 1999 *Imagens, tempo e máquinas nas artes e comunicação* en Parente, André (org). *Imagem Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual*. (São Paulo: editora 34).

Dubois, Philippe 2004 *Vídeo, cinema, Godard* (São Paulo: Cosac Naify)

Eugenio, Fernanda. Salgado, Ricardo Seiza 2018 *O and é jogo? Ensaio-conversa à volta da operacionalidade do jogo no modo operativo and en* *Cadernos de Arte e Antropologia* (Uberlândia) V.7, N.1.

FABIÃO, Eleonora 2013 *Programa Performativo: O corpo-em-experiência* en *Revista do Lume* (Campina) N.4.

Fatorelli, Antonio 2013 *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias* (São Paulo: Senac).

Fontcuberta, Joan 2016 *La furia de las imágenes Notas sobre la postfotografía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg).

Flusser, Vilém 2002 *Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (Rio de Janeiro: Relume Dumará).

Latour, Bruno 2012 *Reagregando o social: Uma introdução à Teoria do Ator-Rede* (Salvador: EDUFBA).

Latour, Bruno 2012 *Investigação sobre os modos de existência* (Petrópolis: Vozes).

Lenot, Marc 2017 *Jouer contre les appareils: de la photographie expérimentale* (Arles: Photosynthèses).

Machado, Arlindo 1997 *Repensando Flusser e as imagens técnicas en Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética* (Barcelona). Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/85564/mod_resource/content/1/repensando%20flusser%20e%20as%20imagens%20t%C3%A9cnicas%20completo.pdf . Consulta en: 12 jun. 2023.

Moraes, Juliana 2015 Especificidades do ensino da performance nas Artes Visuais en DAPesquisa (Florianópolis).

Ritchin, Fred 2009 After Photography (New York: Aperture).

Rouillé, André 2009 A fotografia, entre documento e arte contemporânea (São Paulo: Senac).

Sontag, Susan 2004 Sobre fotografia (Rio de Janeiro: Companhia das Letras).

Soulages, François 2010 Estética e fotografia (São Paulo: Editora Senac).

Vinhosa, Luciano 2014 Fotoperformance – Passos titubeantes de uma linguagem em emancipação. en 23º Encontro da Anpap: Ecossistemas Artísticos (Belo Horizonte).

EFÍMERA EFEMÉRIDE: 25 DE MAYO DE 1811

Pablo Sebastián Pisacco⁵³

Introducción.

Nuestro trabajo se origina en el análisis de una propuesta didáctica para niñas y niños de 6to. y 7mo. grado de escuela primaria, de la ciudad de San Lorenzo (Santa Fe) durante el contexto de la Pandemia por Covid-19. La actividad tuvo como eje central conmemorar el 25 de mayo de 1810, una de las fechas centrales dentro del calendario de efemérides escolares tradicionales.

Las conmemoraciones de este tipo justifican y ordenan espacial y temporalmente muchas de las imágenes que se producen en las escuelas, sobre todo en las de nivel primario de nuestro país. Sobre ellas, existe un repertorio más o menos establecido de icónos patrios o celebratorios, más o menos convencional pero sin duda, de sentido estable y estabilizado por fuerza de la costumbre, por ideología o por tradición institucional.

En términos generales orientamos nuestro trabajo contra, como lo entiende Abramowsky, los usos aberrantes de las imágenes que haría la pedagogía en tanto que “la pedagogía y la didáctica harían pasar a las imágenes por ciertos protocolos más o menos estandarizados que tendrían por resultado doblegarlas, reduciéndolas a mensajes únicos e inconfundibles, despreciando las formas y sobreestimando los contenidos.” (2018. p 2).

Las imágenes representativas de las efemérides escolares, distribuidas en revistas, blogs, redes sociales y plataformas, suelen poner en acto los protocolos de los que habla Abramowsky: no hay 9 de Julio sin Casita de Tucumán, no hay día de la bandera sin retrato de Belgrano, o festejos por la Revolución de Mayo sin Cabildo. Pero por sobre todo, sin imágenes de estos hitos,

⁵³ Pablo Sebastián Pisacco (1978) es Licenciado en Artes Visuales, egresado de la UNA (2007), SEU San Lorenzo, además es Profesor en Artes Visuales por el Centro Cultural y Educativo Municipal de la ciudad de San Lorenzo (2003); Diplomado en Educación, Imagen y Nuevas Tecnologías por FLACSO (2019); completó el Seminario “Memoria, transmisión y narrativas visuales” de la Maestría en Educación, Imagen y Lenguajes Contemporáneos (UNR, 2021). Como docente se desempeña como Maestro de Educación Artística Plástica en la escuela n° 1291 (2009 y continúa) donde coordina el taller de Alfabetización en Lenguaje Audiovisual con orientación en Animación (2011 y continúa), con el cual participa de diferentes festivales de cine y ferias de ciencias provinciales. Como docente de nivel terciario dicta clases de Problemática Histórica del Arte II; Problemática Histórica del Arte Argentino y Latinoamericano; Lenguaje Visual III; Estéticas Contemporáneas y Didáctica de las Artes Visuales I y II en el Profesorado en Artes Visuales del CCEM. En 2019 participa como expositor en el II Congreso Nacional e Internacional de Educación Artística organizado y realizado en la UNR. Como artista, realiza exposiciones grupales e individuales en el país y en el extranjero. Realiza clínicas de análisis y producción de obra en “El Levante”, taller (2008), coordinado por Graciela Carnevale y Mauro Machado, clínica de obra con Tulio De Sagastizábal y Justo Pastor Mellado, dentro de la Beca Germina Campos (Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, 2009), encuentros de análisis de obra con Luis Felipe Noé (2010) y de análisis y producción de obra con Cecilia Ivancevich (2012).

estandarizadas en sus contornos, colores y grados de síntesis que reducen su sentido a un reconocimiento superficial y tranquilizador.



Imagen 1. Mateo (7mo. grado B), Monumento de la botella (2020).

Si, como propone Dussel “la imagen no es puramente un artefacto visual o icónico, sino una práctica social material, que produce cierta imagen que se inscribe dentro de un marco social particular y que involucra a creadores, productores, receptores y consumidores” (Dussel, 2011: p 11), nuestra propuesta de trabajo pretendió abarcar todas esas dimensiones de la imagen, con el objetivo de recuperar algo del sentido profundo que el trabajo sobre las efemérides debería tener, como vehículos portadores de identidad a desplegarse en distintos dispositivos pedagógicos y didácticos como son las imágenes.

Ordenaremos el trabajo en 3 (tres) partes sobre las que trabajaremos en distinto grado de profundidad, a saber: a) aplicación de la experiencia; b) cómo conceptos modernos (efímero) pueden modelar la lectura del pasado histórico; y c) la posibilidad de que la producción de imágenes en el contexto pandémico devenga en objeto complejo de análisis, como objeto estético y político.

Una cuestión que este trabajo dejará abierta a nuevas investigaciones es la de las distintas representaciones del tiempo que cada campo disciplinar (de los que aquí se cruzan) realizan. De algún modo, azaroso o accidental, al revisar críticamente la propuesta didáctica que realizamos y los recursos motivadores seleccionados a tal fin, se hizo evidente las complejidades que entrelazaron las producciones realizadas por las niñas y niños. En los monumentos contruidos confluyen las representaciones temporales provenientes del campo del arte (obras efímeras, temporales, temporalizadas); de la Historia, como reconstrucción del pasado a partir de los sucesos elegidos para construir el relato de ese momento particular que se cita; del tiempo como distancia entre deseo y representación, distancia donde suceden los procesos críticos de reflexión y análisis; de la imagen como dispositivo temporal que enlaza tiempos, espacios e historias.

Desarrollo.

Aplicación de la experiencia.

En mayo de 2020, en plena pandemia por covid-19, enviamos una actividad a nuestras alumnas y alumnos de 6to y 7mo grado de la escuela primaria donde trabajamos. En ella, los invitamos a realizar un monumento conmemorativo para celebrar o recordar otro nuevo aniversario de la Revolución de Mayo. Como parte de las primeras unidades didácticas en este nuevo contexto y esperanzados de que el confinamiento preventivo y obligatorio no duraría mucho tiempo, nos animamos a pensar y proponer instancias de trabajo para las niñas y niños de nuestra escuela que no estuvieran condicionadas por la organización de tiempos y espacios propios de la vida institucional.

Actividades que se desplegaran en un abanico de situaciones más amplias, con la ilusión de favorecer procesos de reflexión sobre la producción y el contenido de las imágenes resultantes, menos estrictas en cuanto a la organización temporal propia de la vida escolar, signada por la partición regular del tiempo y del espacio, en horas y salones, disciplinas y saberes. Pero en modo alguno, la percepción e interpretación del *tiempo* se ajustan a las estructuras organizadas de las instituciones.

María Lía Munilla Lacasa, en el capítulo II, Siglo XIX: 1810-1870, que forma parte del libro Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política. tomo 1 (Burucúa (comp), 1999); señala cómo, en una fecha tan temprana como 1811, se encarga la construcción del primer monumento conmemorativo en el Río de la Plata. Nos estamos refiriendo al encargo de parte del Cabildo y la construcción a manos del alarife Francisco Cañete, de la Pirámide de Mayo.

Casi como “al pasar”, Munilla señala que una de las características que debía tener aquel primer monumento, era de ser *efímero*. Además de mencionar, que la importancia de la pirámide, como objeto conmemorativo y como vehículo simbólico, fue mutando a través del siglo XIX, hasta estabilizar su sentido en 1856, cuando pasó a representar a la República Argentina (Munilla Lacasa, 1999).



Imagen 2. Estefanía (6to. grado A), Libertad (2020).

En términos generales, todas las manifestaciones artísticas vinculadas con el paso del tiempo o que transcurren dentro de sus límites significantes, serían de carácter efímero, como el teatro, la danza, la música o la poesía. Dentro del contexto de las Artes Visuales como sistema de relaciones de poderes, producción y circulación de bienes culturales y simbólicos, emergen como una reacción a la creciente mercantilización de las obras de arte durante la inmediata segunda posguerra.

Con esa idea en mente, propusimos a las alumnas y alumnos de 6to. y 7mo. grado de la Escuela n° 1291 Brigadier General Estanislao López, de la ciudad de San Lorenzo, provincia de Santa Fe, realizar un monumento conmemorativo de la Revolución De Mayo con los materiales que tuvieran a disposición y que él mismo debía ser de carácter efímero, es decir, que tuviera una existencia acotada en el tiempo y sometido a él. Podían, para ello, colocarlo a la intemperie y

dejar que el clima lo afectase; o dejarlo un tiempo y desarmarlo, pero cuidando de registrar mediante fotografías el “antes y después” de cada producción.

En la misma ficha de trabajo informamos a las alumnas y alumnos sobre las estrategias de registro de las obras de arte efímeras, en especial sobre la fotografía, como propias de movimientos de arte moderno y contemporáneo, tomando como ejemplo la obra *Las sillas* (1965) de Norberto Puzzolo (Rosario, 1948). Junto con los datos de autoría y título, incluimos una reproducción de la obra citada y una breve explicación de las motivaciones del artista para proponer, como acontecimiento visual, un arreglo de sillas en el espacio. Un conjunto de objetos sencillos, cotidianos, ubicados concienzudamente en relación a un lugar, pero también, y en especial, ubicados en el contexto histórico social que forma el sustrato de sentido a la obra.

La elección de la obra de Puzzolo no fue en modo alguno azarosa, tuvo como objetivo mostrar que, no hacían falta grandes o costosos materiales para construir una obra de arte, o un acontecimiento visual (Mirzoeff, 1999) y que, el contexto podía ser tomado como una invitación a profundizar en los medios y modos de producción de imágenes.

En términos de estudios de la cultura visual, la escuela es el espacio de legitimación de ciertas imágenes, donde se negocian condiciones de visibilidad y visualización. Pero éstas otras imágenes producidas durante la pandemia, abrieron las puertas a espacios y escenarios inusuales donde la imagen se puso en acto: patios, livings, comedores, mesas, pisos, paredes, etc. hogares que prestaron su materialidad como fondo, para enunciados que se inscribieron simultáneamente en el espacio íntimo del hogar y el espacio público de lo escolar.

Cómo conceptos modernos *-efímero-* pueden modelar la lectura del pasado histórico.

Efímero es una palabra, un concepto que, como categoría de análisis o caracterización de ciertas obras de arte emergidas durante la segunda posguerra, otorga ciertos rasgos que determinan la producción, recepción y uso de algunas obras de arte.

Describir una producción del siglo XIX como “efímera” connota una lectura de la historia del arte por lo menos conflictiva, la misma palabra, como idea del arte, despliega una serie de significados y otorga ciertas características que asociamos con ciertas producciones artísticas contemporáneas sino precisas, por lo menos susceptibles de demarcaciones en el contexto local y global.

Podríamos asumir una posición crítica respecto de esta operación que realiza la autora, que nos sirvió de referencia y como disparador, y señalar como un anacronismo de la historiadora esta acción, “Esta es la regla de oro: sobre todo no ‘proyectar’, [...], nuestras propias realidades -nuestros conceptos, nuestros gustos, nuestros valores- sobre las realidades del pasado, objeto de nuestra investigación histórica.” (Didi-Huberman, 2011: 36).

Caracterizar como efímera una producción conmemorativa del siglo XIX propone una lectura de la historia del arte problemática, en tanto y en cuanto, adhiere una etiqueta muy cara al

arte contemporáneo a un objeto que claramente no lo fue, o no fue encargado o pensado con esa intencionalidad. Quizá, fuera más pertinente referirse a ese encargo como temporario, con una duración fija en el tiempo.

La relación con el tiempo no es una problemática nueva o novedosa, Desde Platón y los inicios de la filosofía clásica, la cuestión de lo efímero relacionado a la belleza es central, en relación a la imposibilidad de conservar (por su fugacidad) mediante los sentidos, aquello que se nos presenta como bello. Esta disquisición pasará luego a las religiones monoteístas y el arte que estimularon, y se extenderá su influjo hasta el Romanticismo e Impresionismo del siglo XIX. Es decir, histórica y estéticamente se reconoce el carácter efímero de toda representación (y los valores que encarna) de belleza, con el objetivo de fijarla.



Imagen 3. Catalina (7mo. grado B), Mi monumento efímero (2020).

Pero, y siguiendo a Didi-Huberman nuevamente, “La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico, ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir” (Didí-Huberman, 2011: 143) y ciertamente que la Pirámide de Mayo es una imagen strictu sensu que condensa y activa distintos tiempos y sentidos, en su permanencia como acontecimiento visual transformado en el uso que hacen de ella distintos actores sociales, baste solo recordar, a la pirámide como centro de las Rondas de las Madres de Plaza de Mayo.

Por lo tanto, podemos atrevernos a pensar la inclusión de la palabra *efímero* como una invitación a interrogar el pasado lejano, construido institucionalmente por convención o tradición como un cuadro quieto, fijado en el tiempo, desde una perspectiva crítica que arroje algún tipo de luz sobre el presente.

c) la posibilidad de que la producción de imágenes en el contexto pandémico devenga en objeto complejo de análisis, como objeto estético y político.

Para acercarnos desde una perspectiva respetuosa a las producciones visuales que analizaremos, dado que fueron producidas por niñas y niños de entre 11 y 13 años, recuperaremos la definición de imagen que citamos más arriba, y la enlazaremos con la definición de Acontecimiento Visual que hace Mirzoeff, “Por acontecimiento visual entiendo una interacción del

signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador” (Mirzoeff, 2003: 34). Esta práctica (como imagen) estuvo necesariamente intermediada por tecnologías de la comunicación en tanto canal de transmisión, como de captación y producción de enunciados visuales, y como herramienta y procedimiento de registro de las imágenes producidas.

A diferencia de otras prácticas de la imagen, la que se produce en el contexto escolar suele no estar pensada para la cámara. Se toman imágenes, se registran, se comparten y distribuyen por servicios de mensajería y se construye una memoria visual más o menos organizada de algunos hitos de la vida escolar, por lo tanto, son registradas mediante las tecnologías disponibles -la mayor parte del tiempo a través de teléfonos celulares- pero no están producidas para ellas, sino sobre cierta idea de mirada, que nada tiene que ver con la producción de documentos.

En nuestro caso de estudio, el dispositivo de registro estuvo presente desde el mismo momento en que la imagen fue pensada, seleccionados sus materiales, montada, registrada, desar-mada o intervenida, registrada nuevamente, enviada en un e-mail. Así la imagen deviene acontecimiento visual, al considerar la interacción entre el espectador/productor y lo que observa. Interacción mediada por los aparatos visuales, los medios de comunicación y la tecnología.

Es evidente al contemplarlas el uso del montaje como principal recurso retórico, señalando con mayor o menor énfasis, la idea del paso del tiempo como transcurso real del mismo (imagen 1, Mateo, monumento de la botella) o el tiempo figurado (imagen 2, Estefanía, libertad), donde es posible inferir acciones deliberadas de sustracción de todos los elementos figurativos de la imagen en favor de la construcción de una figura retórica que señala la ausencia de enunciado sobre el fondo.

Precisemos que, por indicación en la tarea a realizar, las alumnas y alumnos *debían* producir dos imágenes y montarlas juntas utilizando alguna aplicación disponible en sus teléfonos familiares. Pero no hubo indicación sobre la dirección del mismo, por lo tanto, las imágenes aparecieron montadas una al lado de la otra, o una encima de otra, predominando en la mayoría de los casos la dimensión horizontal por sobre la vertical.

Acerca del punto de vista elegido para las tomas de los planos, predomina el ligero picado, con atención a sostener la cámara con la mayor precisión posible y que hubiera poca diferencia entre las tomas. En el caso de la imagen 1, monumento de la botella, la diferencia entre ambas tomas, aunque ligera, es la que llama la atención sobre el transcurso real del tiempo y su acción sobre el monumento. Sobre la segunda imagen, es posible ver rastros de condensación en forma de gotas de agua en el interior de la botella, indicadores concretos de que entre la primera toma y la segunda, existió *un tiempo* lo suficientemente largo para alterar (aunque de forma sutil) la materialidad del monumento.

Junto con el montaje, las operaciones que inferimos como intencionales para crear la sensación de efímero como sometido al paso del tiempo y su acción, recorren dos procedimientos principales: el desorden en algunos casos; y la sustracción de elementos de la imagen hasta reducir el enunciado a solo un fondo. Parcial o total, el énfasis en señalar la ausencia, en un

hipotético “después de”, podría interpretarse como una reacción al tiempo vivido, a la coyuntura del presente que se estaba atravesando. En especial, cuando la sensación de la ausencia física de los otros, por lejanía o en rigor de los estragos que produjo la Pandemia por Covid-19, se hicieron palpables.



Imagen 4. Kiara (7mo. grado B), Monumento efímero

Otra posible interpretación hace foco en el desvanecimiento de los recuerdos, de las experiencias de las imágenes de las efemérides, el relato de los hechos que les dieron entidad y los símbolos, los pronunciamientos y luchas, generados a partir de ellas. Perdido el sentido originario (incluso los señalados tradicionalmente: primer gobierno, espíritu de libertad, etc.) en sus representaciones estandarizadas y superficiales, sintetizadas y estilizadas hasta el hartaz-

go, ¿a qué imágenes recurrir? ¿Desde qué espacio y tiempo reflexionar para -ya no devolver-, encontrar coordenadas de sentido en el presente para analizar el pasado?

Conclusión.

Expandida de “dibujo” o “escultura”, a imagen como práctica social material y de ahí a acontecimiento visual, estas producciones funcionan asimismo como vector de intersección entre lo artístico, lo pedagógico, los espacios públicos y privados, y la revisión de cómo recordamos y leemos la historia. Entrelazando medios de producción, tecnologías “a la mano” y conceptualizaciones de tipo estética-histórica, condensadas en una consigna de trabajo.

Por cuanto, adherir efímero a una producción del pasado, como hace Munilla Lacasa, en su sentido más crítico, nos permite re pensar los relatos sobre la historia de las imágenes que participan de hitos históricos señalados por la cultura escolar. Sobre el paso del tiempo, sobre la identidad y la pertinencia de ciertas prácticas de enseñanza.

Para Southwell, “... lo que la escuela hace es, por sobre todo, poner a disposición relatos. Herencias parciales, historias locales, identidades generales y particulares, entre muchas otras cosas, componen la transmisión que produce la escuela.” (Southwell, 2013: 33). Para nosotros, esa transmisión no es una operación o una táctica neutral, es una práctica política que, por presencia u omisión, crea conocimiento, subjetividad y ciudadanía, “Cuando el estudiantado conoce, entiende y aprecia las artes y además desarrolla la capacidad de expresarse individual y colectivamente, se abren también los espacios para la formación ciudadana mediante la formación artística” (Rodríguez, 2011: 29).

¿Qué referencias habrán enlazado aquellas niñas y niños que construyeron, con sus familias, estos monumentos efímeros, con materiales hogareños, disponibles a la mano? ¿Qué selecciones emotivas efectuaron para elegir unos materiales y objetos sobre otros? ¿Será posible establecer la función estética de dichas imágenes olvidando su procedencia, como producciones de escolares de enseñanza primaria? ¿O es justamente ahí, de su procedencia invertida, de aparición registrada en un contexto atravesado por la pérdida de coordenadas espacio-temporales de donde emerge su potencia simbólica y estética?

Efímero como construcción de los relatos históricos, como relatos siempre en proceso de revisión y reconstrucción, desde perspectivas cada vez más inclusivas y plurales. Como acto político de escritura y constitución de identidad, amplia, variada y reflexiva.

La escuela, como espacio donde se tejen historias y subjetividades, debería entonces, proporcionar tiempos y espacios de trabajo donde construir narrativas infantiles que excedan lo escolarizable pero -e insistiremos a este respecto- necesariamente mediadas por la intervención docente en tanto y en cuanto agente que garantice el derecho a la libre expresión, la igualdad de oportunidades educativas y proporcione los marcos éticos de referencia necesarios para la protección de las libertades individuales y grupales.

BIBLIOGRAFÍA.

Abramowski, A. (2018). *Sobre las imágenes, la mirada y la transmisión*. Clase X. Módulo I. Diploma Superior Educación, Imágenes y Medios, FLACSO Argentina, disponible en flacso.org.ar/flacso-virtual

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).

Dussel, I. (2007) *Los desafíos de las nuevas alfabetizaciones: las transformaciones en la escuela en la formación docente*. Instituto Nacional de Formación Docente. Ministerio de Educación de la Nación. Recuperado el 8 de junio de docgo.net/doc-detail.html?utm_source=1-ines-dussel-los-desafios-de-las-nuevas-alfabetizaciones

Mirzoeff, N. (2003). *Una Introducción a la Cultura Visual*. (Buenos Aires: Paidós).

Munilla Lacasa, María Lía, 1999, (1999). "Siglo XIX: 1810-1870". Burucúa, José Emilio, (Comp.). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana). Tomo I.

Rodríguez, Florisabel, 2011. (2011). "Construcción ciudadana y educación artística". Aguirre, I; Jiménez, L, Pimentel, L; (Coord.) *Educación artística, cultura y ciudadanía*. (Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos y Fundación Santillana).

Southwell, M. (2013). *La escuela ante nuevos desafíos: participación, ciudadanía y nuevas alfabetizaciones*. (Buenos Aires: Fundación Santillana).

DECIRES ILUMINADOS PARA AHUYENTAR EL OLVIDO

Claudia Sandra Rodríguez⁵⁴

Breves palabras preliminares

Decires Iluminados para ahuyentar el olvido, es un acontecimiento poético discursivo convocante de acciones, memorias y reflexiones. Ha ido cobrando forma, en cada convocatoria, si bien, no se concibió como lo que es actualmente: un ciclo.

Toma lugar en el Santuario *En memoria de los pájaros*, pieza que conmemora al casi medio centenar de víctimas de la última dictadura cívico militar, en Escobar y extensivo a los 30.000, construido en La Plaza de *El Dorado*, en la estación del ferrocarril de Ingeniero Maschwitz e inaugurado el 23 de marzo de 2018. Diseñado por quien escribe, fue el proyecto seleccionado por una convocatoria realizada por la FUPE, Fundación Universitaria Popular de Escobar, para construir un monumento en la localidad. En su gesta de construcción se fue generando un colectivo, con colaboraciones de distinta índole integrado por la FUPE, que gestionó ante el municipio el espacio público y patrocinó la parte material, la Secretaría de Planificación del Municipio de Escobar, que aportó el número de obreros necesario para llevar adelante el trabajo pesado, la Dirección de derechos humanos. que se ocupó de construir y compartir la nómina de detenidos desaparecidos conocido hasta el momento, vecinos y más de 40 artistas que convoqué personalmente para crear un gran mosaico en memoria de cada desaparecido.

Esto transformó un proyecto artístico personal en colectivo, modificando tanto su estética, como su alcance comunitario. Entretejió vivencias entre los artistas, conocerse, compartir experiencias de trabajo, tanto de diseño como de montaje, interpelados por los sentires de exhumar esta parte violenta de nuestra historia, regenerándola en lo que estoy llamando una

⁵⁴ Claudia Sandra Rodríguez, Rodríguez como artista y por su origen portugués. Argentina, Artista, docente e investigadora, Categoría III. Especializada en LAC, Lenguajes Artísticos Combinados, IUNA (2014), Becaria de Maestría, en LAC, UNA, Universidad Nacional de las Artes, Tesis en curso Lic. en Arte c/o Escultura IUNA, (2004). Prof. en Arte c/o en Artes Visuales IUNA (2002). Prof. Nac. de Escultura, ENBA Prilidiano Pueyrredón (1990). Titular de Escultura II y III y de Artes Combinadas, Escuela de Arte Ricardo Carpani. Adjunta Proyectual Dibujo y JTP OTAV Dibujo, UNA, Universidad Nacional de las Artes. Dirige tesinas de licenciatura y ejerce como jurado de tesinas y constituye tribunales de evaluación de concursos docentes desde 2005. Expone sus artículos teóricos en simposios, jornadas y congresos con regularidad. Su producción artística consta de esculturas, dibujos, instalaciones interactivas, creaciones de libros y páginas de artista y performance. Creó el Movimiento activista El Palo Florido, con 7 ediciones al año 2019, enmarcado en el concepto de Ecoarticultura. Creó y diseñó el Santuario *En memoria de los pájaros*, homenaje a los detenidos desaparecidos del partido de Escobar, inaugurada el 23 de marzo de 2018. Integrante de la Mesa permanente por los DD HH del Partido de Escobar. Especialmente interesada por el arte comunitario, la indagación en lo identitario, y la activación social y subjetiva de espacios con vacancia de sentido.

micropolítica de resiliencia. El reto es continuar su hilado en una pieza hacia y con la comunidad, trabajo que comenzó con el acercamiento de cada artista a la familia de su homenajeado, reuniendo información, testimonios, en este trabajo de activar la memoria,

En Memoria de los Pájaros, es entonces la pieza que hospeda los *Decires iluminados...*, como dispositivo de acciones poéticas.

Físicamente se trata de un muro semicurvo, bifaz y a ras del suelo a modo de altar, con un círculo a su alrededor, de 3 metros cúbicos de ladrillo y hormigón.



Parte cóncava delantera, funciona como un altarcito, con el encendido de velas y escritura de mensajes.



Parte convexa posterior, con el emplazamiento de las placas conmemorativas hechas por diferentes artistas invitados.

Dice Rodolfo Kusch: “En cierta manera, la naturaleza mala de América nos urge para confesar lo que somos, y una confesión urgente ha de ser megalítica, de tremendas proporciones, para contrarrestar la gran naturaleza y mantenerla a raya mediante la conjuración mágica. Eso, en la plástica, ha de ser como un fresco, un monumento o un altar, y, en la acción, como rito, procesión o misa.”(2012)

Este pensamiento me acompaña y guía desde hace años. Alude a la gran naturaleza, que nos hospeda y que también nos enfrenta con nuestro humano existir en la experiencia de intemperie de cada día. Pero por otro lado nos alienta a resistir mediante la invocación, y pide que sea con gestos de gran magnitud, en una reunión de fuerzas.

Resistir en grupo, igual que el indio lo hacía en comunidad, para echar el mal, como estamos haciendo en esta ceremonia para ahuyentar el olvido.

Inauguramos *En memoria de los pájaros* el 23 de marzo de 2018, con una vigilia en la que intervinieron la Orquesta escuela de la localidad, grupos de rock, bandas de guitarra, percusionistas, declamación de poesía, performance, artistas de la canción que nos hicieron cantar, cerrando con una banda de vientos, *Lavanda*, entonado el himno nacional, todos los presentes



Grupo de vientos: Lavanda, con la dirección de Leo Heras

Mientras las actuaciones, se activaba la ceremonia en el muro interior. Su cóncavo alberga 9 nichos trapezoidales para depositar velas encendidas, además de decenas de huequitos para insertar mensajes. El muro se encendió y se pobló de papeles escritos y también se lo puso a fumar, depositando cigarros encendidos allí mismo.

El rito es: “la máxima intensificación de la expresión comunitaria [...] Si hay un arte total, este pasa por el rito” (Ticio Escobar en Adolfo Colombres, 2004:23). El ritual mantiene vivo lo que recuerda mientras exorciza nuestro cuerpo social, libera los demonios del dolor, la culpa, el desencuentro y propicia movimientos internos que toman forma de invocación, a quienes no están entre nosotros y también de reunión entre los que asistimos a este acontecimiento que condensa, como ocurre en los rituales, tiempos y espacios. La posibilidad que brinda el ritual y el uso de los símbolos, a modo metáfora, es la de traer el conflicto al presente, como afirma Turner.

El muro, externo, convexo es, en palabras de Kusch, una *muralla expresiva*, que dice de lo aberrante de los sucesos, que los artistas plasman y quedan retenidos en cada placa, en cada nombre, interpelando las propias conciencias.

Desde las 19 hs y hasta la madrugada del día 24, la plaza se llenó de voces, de música, de velas encendidas, de decires, de llantos, de poesía.



Dúo portátil con un tema propio y otro de Palo Pandolfo

Crónica de una creación colectiva

“El problema del arte es el de la estructuración simbólica de una comunidad...” (Ticio Escobar en Adolfo Colombres 2004:12), este pensamiento, pone en misión a les artistas orientando nuestra labor desde nuestra propia plataforma cultural y con códigos que permitan que la comunidad destinataria del discurso, sepa leer la propuesta. Esta estructuración es dinámica, como lo es también la vida de la comunidad y a la vez está sujeta a tensiones, entre lo personal, individual y subjetivo, respecto de la creación, regeneración e interpretación de estos símbolos por un lado, y por otro la homogeneización de recursos tendientes a crear discursos para una comunicación eficaz.

Luego de lo ya narrado relativo a la gesta, construcción e inauguración de la instalación, comenzó otro camino.

Interpelada por cuestiones de distinta índole, político-comunitarias y artísticas, es que comenzó a desplegarse el imaginario de estos *Decires iluminados...*

Lo que seguía, era todo un desafío, cómo sería la relación de esta pieza con la ciudad?

Podría repetirse lo vivido, volver a ritualizar y así seguir activando la memoria? Se podía continuar o bien se trataba de un acontecimiento único, a instalación de un nuevo cuerpo en la plaza?

Convocaría cuerpos activos que dinamicen la propuesta que encarna su muro? Convocaría como lo hacen los santuarios populares, sería eficaz?

Desde lo propiamente artístico, sabemos que el monumento, como género, congela lo que conmemora en una suerte de cristalización temporal. Este *stop*, disuelve la reflexión acerca de lo que se evoca. Esto queda retenido como en una instantánea y se la encierra en el álbum de los hechos del pasado.

La locación del monumento sobre un pedestal, por encima de la altura de la vista los hace invisibles a la percepción en la vida cotidiana de la ciudad. Le transeúnte los sortea a su paso, Se aleja así, la posibilidad de revisión y activación de la memoria, como si ésta se adormeciera ya empachada con lo logrado. Sin embargo, cuenta con el prestigio que se tiene por los productos artísticos acuñados por el mundo moderno en occidente, tal vez en parte abonado por estar entronizado en un espacio público.

James Young, especialista en estudios judaicos e ingleses, construye el concepto de *contramonumento*, “para referirse a la puesta en escena de los nuevos monumentos, inicialmente en Alemania, que reúnen una serie de patrones y características, tanto formales como conceptuales, y que desafían la iconografía del monumento tradicional”, en Domingo Martínez (2013), orientando las piezas hacia una revisión de los hechos con una función menos estética y más conmemorativa, de modo de historizar y conservar los valores que estas obras pronuncian y activan. Estos trabajos además construyen, transmiten y colectivizan funciones propias de los museos, pero en la calle.

Para Marcos González Díaz (2020), que observa y reflexiona la aparición en Méjico de “antimonumentos” que abordan los episodios violentos y oscuros de la historia reciente, *En Memoria de los Pájaros* sería un antimonumento. Dice González Díaz que previo a ellos, los objetos estéticos, «sólo eran juzgados por su belleza, conforme a un canon artístico determinado». Aparte de su apariencia estética, los antimonumentos son «artefactos cargados de afectos» que, con su acción subversiva en el espacio público, tienden a reinstaurar en éste su sentido comunitario.

Ya en el expediente municipal se había consumado el cambio de denominación, y se aprobó como *instalación ritual*; todo un logro dada la indeterminación y amorfia de esta nómina. Pero dice lo que se propone, la posibilidad de habitar, la pieza, ese poder *estar dentro* es la cualidad por la que se cumple la instalación. Si bien, lo corriente es que éstas se monten y desmonten en distintas ocasiones con dimensiones variables, se caracterizan por “engullir” los cuerpos de los visitantes

La instalación como expresión, nos trae además el concepto de emancipación potencial al que refiere Claire Bishop, que enfatiza que en la participación se alienta la voluntad del público que ingresa, promoviendo su protagonismo..

Aún sin caracterizar, traigo el modo de hacer de *instalación ritual*, de los santuarios populares, lugares en permanente construcción. Éstos, *están siendo* en su inagotable ciclo de regeneración, abocados a algo más grande que los comprende.

Conscientes entonces que, para que nuestra instalación no caiga en el olvido de la ciudad, nos esperaba un trabajo constante y sostenido.

Luego de la inauguración, la primer activación fue de modo autogestivo, entre les artistas intervinientes y la comunidad de amigos y vecinos allegada a la construcción, el 22 de marzo 2019; con sonido prestado por la escuela de Música *Groove* y la electricidad cedida por el *Colectivo Cultural el Bondi*, situado frente a la plaza, nos reunimos les artistas a celebrar este encuentro, cada uno con su aporte. Invitamos a familiares de las víctimas y cada uno usó su agenda para comunicar. La gestión municipal estuvo como invitada.

Con una organización espontánea, que iba campeando las complejidades técnicas, uno tras otro *dijo* lo que había traído para compartir, se *iluminó* el altar, se escribieron y depositaron mensajes y aparecieron las flores! Con una performance en la que se iba nombrando a cada desaparecido, se entregó un nardo a algunas personas hasta completar la lista. Inmediatamente, éstas iban a buscar la placa a la que ese nombre pertenecía y, depositaban allí su flor.

A partir de allí, las flores comenzaron a aparecer en algunas placas cada tanto, en el muro externo, como en las lápidas de los cementerios.

Todo esto germinó y de allí deviene su nombre, decir con luz, con fuego, para que mantener el encuentro y con ello, la posibilidad de construir memoria: *Decires iluminados para ahuyentar el olvido*, se ahuyenta como se hace con la plaga, sosteniendo con la firmeza necesaria, ya que el olvido está allí nomás.

Ensayamos el 30 de agosto de 2019, un nuevo encuentro, en el Día Internacional de las víctimas de desapariciones forzadas, una fecha bastante poco presente, en nuestra localidad, y activamos nuevamente la pieza. Allí aparecieron testimonios de familiares y poesías escritas por las víctimas.

La palabra fue la protagonista. Y nuevamente, el fuego y las flores; crecía el número de concurrentes.

Luego la pandemia, que mucho dio para pensar y redimensionar estas acciones, y ya en marzo de 2021 retomamos los *Decires...* con apoyo municipal para el sonido y bastante difusión por redes, pero el diseño general quedó de mi lado. La base del encuentro fue la lectura de poesía de resistencia, el canto de coplas y la performance,



Visitantes ocasionales que se prestan a leer poesía de resistencia

Ese día mucho se leyó, se recitó, se cantó y se lloró; aparecieron nuevas cartas reflatadas, historias de vecines, desconocidas hasta el momento.

El modo del accionar se va dando y funciona más o menos así: hay un material seleccionado, un contenido que se ofrece como motivación inicial: papeles que circulan para ser tomados por quien se anime, espectadores que se prestan a una acción performativa, convirtiéndose como decía el dramaturgo y actor brasileiro Augusto Boal, en *espect-actores*. Esto tiene por objeto llevar al espectador a convertirse en protagonista de la acción dramática y, "a través de esta transformación, ayudar al espectador a preparar acciones reales que le conduzcan a la propia liberación".ⁱ (2004:21). Boal, creador del Teatro del Oprimido, llamaba a estas prácticas: *Acciones sociales concretas continuadas*, que propician la liberación de les participantes, en una transformación vivida en la escena. Para ello se busca la interacción entre la audiencia y les actores, en este caso les activadores, para abordar problemáticas comunes, lo que nos reúne aquí es esa necesidad sanadora de recordar, *ri-cordis*, volver a pasar por el corazón, independientemente de lo que trae a cada uno a la plaza.

El público está al tanto del contenido que nos convoca asociado con la fecha a conmemorar y hay también un reconocimiento de los gestos y acciones de los cuerpos, tanto para les performers como para quienes se adentran en la escena guiados por haber estado en acontecimientos anteriores. Hay una inspiración en el profesor Richard Schecner, especializado en performance, quien la caracteriza como un comportamiento repetido dos veces, *twice behaved behaviour*, tomando la conducta como un material a modelar.



Momento de colocación de flores en las placas

Lo hacemos con el hacer poético y mediante estas experiencias que tienen un gran potencial político y pedagógico, y que empodera a quienes las practicamos ya que se desarrolla, entre otras, la responsabilidad y la autonomía. Tomamos a cada individuo como un potente actor social y con capacidad para enunciar propuestas para su liberación.

La capacidad de crear es intrínseca al ser humano, como sostenía Joseph Beuys.

Relativo a las creaciones

Teniendo en cuenta que estos encuentros reúnen un público de índole más *empírico* que especializado, se pone en tensión por un lado, la posibilidad de la habilitación y desarrollo de la creación que apunta al desarrollo de subjetividades y por otro, el inevitable uso de códigos fuertes que aseguren una comunicación llana. Esto último se potencia dado que los encuentros están atravesados por la militancia y la acuñación de frases y canciones, cuyo peso emocional e identitario es enorme. Esto de algún modo puede determinar o limitar las posibilidades propias de creación, lo cual es un desafío permanente. El crear en esa tensión y extender el límite de la poes

Evitar que la producción artística, ya sea material o inmaterial caiga en los estándares y fórmulas establecidas, es todo un reto, necesario para dismantelar los dispositivos de control que demarcan el cómo y el qué, incluso el con qué algo se reconoce como eficaz para el ritual, como apropiado para la idiosincrasia política, incluso como artístico.



Performance de la artista Rita Amma

Lo profundo de una acción liberadora no radica en reconocer y repetir los pasos de una ceremonia, no ocurre de este modo la anhelada emancipación.

El paso de la expectación al protagonismo, es un componente necesario, pero hay un sutil terreno que abonar. La psicoanalista brasileira Suely Rolnik aporta que, frente a propuestas que se encuentran por fuera del del circuito del arte, no solo “se dan las condiciones para liberar al espectador de los clichés asociados a la obra de arte que le impiden beneficiarse de la experiencia estética, sino que, sobre todo, se dan las condiciones para que, de hecho, el estatuto de espectador se desterritorialice de un modo efectivo.” (8)

Y en ese sentido, agrego, y también asuma en su participación el desafío de un nuevo y protagónico territorio subjetivo que explorar.

El hecho que la pieza esté por fuera de estos estereotipos propicia las condiciones.

En algunos casos de participantes que han estado en más de una ocasión, la actuación va adquiriendo profundidad, se observa en el tono de la voz, el entusiasmo, la disposición a entrar en escena, y también como diría Kusch, carácter de confesión, “Arte y religión tienen entonces en común la confesión de la verdad. Por lo menos en lo que se refiere al gran arte, aquel que surge como un compromiso y una necesidad (...) En general cuando el arte no confiesa, miente, y, por lo tanto, entra en el plano de la diversión.” (2013: 15)

De allí que se fomenta la *plurivocidad*, estableciéndose poco a poco una escena abierta, tanto en contenidos como en organización física espacial. Hacemos lugar a la voluntad de intervenir. Todas las voces se ponen en escena, todos los decires, los del cuerpo, la palabra, la música ... Los tiempos se van autorregulando.



Quienes tienen algo para ofrecer, organizan el espacio como lo prefieran o necesiten. Lo ocupan con sus objetos o bien instrumentos, con sus cuerpos.

La escena es excéntrica, y es el imprevisto el que desbloquea el protocolo.

El profesor y ensayista español Jesús González Requena, llama a este tipo de organización espacial en su Topología del espectáculo, el *modelo carnavalesco*, con una escena descentrada similar a la de la kermese, que se constituye con cada actuación en distintos lugares de la plaza.

Conclusión

Este marzo, de 2022, pintamos los pañuelos alrededor de la instalación, trabajamos el siluetazo, encendimos las velas y dejamos mensajes y poesías en el muro. Plantamos un árbol con un tutor artístico siguiendo la indicación de las Madres, que llamamos *Palo Florido por la Memoria*, reinscribiendo aquel programa nacional *30.000 árboles por la memoria*, en un proyecto de hacer un corredor de identidad en la localidad, con los datos actualmente recabados de 56 desaparecidos. Esta información es fruto del trabajo de Archivo realizado por la Mesa de DD HH de Escobar de la que soy miembro, en colaboración con distintas ONG, instituciones y testimonios que siguen apareciendo.

Entonces la forma de los encuentros como tal, va mutando. Un arte que se reconoce en una amorfia que busca su identidad.

El conflicto inicial se presentifica y se poetiza:

Poema para no morir⁵⁵

Sé que algún día dejaré de pertenecer al mundo,
y nunca más podré escribir,
ni hacer el amor,
ni disfrazar la naturaleza con un poema,
ni viajar en los libros,
ni exponer mis ideas.
Por eso en este poema dejo, mar, cielo y luna
mariposas, besos y sirenas,
y me dejo a mi,
porque cuando muera seguiré viviendo en estos
versos.

El poema que antecede es uno de los tantos que se leyeron el último encuentro de los Decires, en marzo del '23. Esta vez invitamos en su mayoría a estudiantes de nivel secundario a ponerle voz a poemas de jóvenes desaparecidos.

La pieza al igual que les protagonistas nos vamos regenerando y aperturando en un camino de *no completud*.

⁵⁵ José Beláustegui – 30 de mayo de 1954 / 30 de mayo de 1977. Militante del PRT (Partido revolucionario de los trabajadores. Estudiante universitario.

Y hoy llamamos a la instalación, *santuario*. No sabemos cómo fue, quién lo nombró así por primera vez. Santuario para conservar, y conservar para crear, desde una base firme, historizada, nuestro devenir. Como indicaba el cronista Guamán Poma de Ayala que había que caminar: hacia adelante pero mirando hacia atrás, para contemplar la enseñanza de los ancestros.

Es visible que a medida que avanza el encuentro se instala una sensación de bienestar y contención, proveniente de esta dinámica sanadora,

En parte parece provenir de:

- 1- la actuación activa de quienes fueron solo para observar, visitantes convertidos en *espect-actores*, incluso quienes que solo observan, suelen mostrar gestos de liviandad y alegría.
- 2- La posible habilitación de los territorios subjetivos de los que habla Suely Rolnik, para leer el acontecimiento, en cualquier grado de participación, desde la propia singularidad, al haber una total ausencia de protocolos,
- 3- Por la contención de la acción ritual

Por lo que afirmo que el uso y la lectura de los símbolos se expande.

Quiero terminar con un pensamiento de Richard Schechner que dice algo así como que en estas evocaciones, se da la oportunidad de volver a ser lo que uno fue, o bien, volver a ser lo que uno nunca fue pero desearía haber sido.

Dejo este link de un video realizado por la artista Elvira Gómez que dice de las creaciones y del clima que se vive en estos encuentros:

La memoria en la acción artística: <https://youtu.be/quzLL2MPXWA>

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio 2019 (2019) Creación y anarquía, la obra en la época de la religión capitalista (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora)

Baigorri, Laura, Dialéctica entre obra y espectador. Integración del espectador en el contexto de la videoinstalación (Apunte de cátedra)

Bishop, Claire, 2005 "Antagonismo y estética relacional" revista *Otra Parte* N°5 Consultado el 16 de setiembre de 2022, <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-5-oto%C3%B1o-2005/antagonismo-y-est%C3%A9tica-relacional>

Boal Augusto 2004 El arcoíris del deseo. Barcelona: Editorial Alba

Bourriaud, Nicolás 2008 Estética relacional (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora)

Buck Morss, Susan 2005 Estética y anestésica, en Walter Benjamin, autor revolucionario (Buenos Aires: Interzona)

Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar, 2004 (1989) *Hacia una teoría americana del arte* (Buenos Aires: Ediciones del Sol)

Fuentes, Carlos, 2005(1970) *Todos los gatos son pardos* (Buenos Aires: Siglo XXI editores)

Guattari Félix, Rolnik, Suely 2019 (2005) *Micropolítica, Cartografías del deseo* (Buenos Aires: Tinta Limón)

González Díaz, Marcos 2020 BBC, Consultado el 10 de noviembre de 2022, <https://es.wikipedia.org/wiki/Antimonumento>

Kusch Rodolfo 2013 (2012). *El pensamiento indígena y popular en América y la negación del pensamiento popular* (Rosario: Editorial Fundación Ross)

Kusch, Rodolfo (s/d) *El problema del símbolo*

Kusch, Rodolfo 2013 (2013) *Anotaciones para una estética de lo americano* (Rosario: Editorial Fundación Ross)

Martínez Domingo 2013 “La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo”, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia

Steiner, Rudolf 2011 *Meditaciones para el arte de curar* (editorial Rudolf Steiner)

Rolnik, Suely, *Quaderns portatils*, consultado el 5 de marzo de 2022 <https://es.scribd.com/doc/105335404/El-arte-cura-Suely-Rolnik>,

Sanchez Vazquez, Adolfo 2006 “De la estética de la recepción a la estética de la participación”, en Marchán Fizz, Simón: *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (Barcelona: Paidós)

Smith, Terry 2012 *¿Qué es el arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Siglo veintiuno)

“PENSAMIENTO MATERIAL”: UN INTERCAMBIO ARTÍSTICO DE NUEVAS MATERIALIDADES Y MÚLTIPLES LENGUAJES ENTRE ARGENTINA Y CHINA.

Carmen Imbach⁵⁶, Virginia D’Angelo⁵⁷ y Carolina Viacava⁵⁸

“Pensamiento Material” surge de un Proyecto de investigación de la Dra. Kelly Ligan*⁵⁹, doctora en arte contemporáneo, curadora y especializada en Arte textil. Es titular de una cátedra de la Universidad de TSINGHUA- Beijing. Es quien nos propone a inicios del 2020 realizar un intercambio artístico entre Argentina y China.

Tiempos muy difíciles era al inicio de la pandemia, con Virginia, Carolina y Nicolás pensamos que ese **proyecto nos podría esperanza y nos mantendría activos**, y conectados con el arte y estábamos muy contentos porque eso nos permitiría estar en contacto con nuestros pares. Así es como fuimos avanzando y tuvimos que creamos estrategias como equipo para trabajar a distancia. Nos asignamos roles en mi caso, estuve a cargo de invitar al artista que muchos de ellos eran de esta universidad.

En la propuesta al inicio, habíamos acordado con Kelly que sería entre 17 artistas y 36 artistas.

Este proyecto estaba dividido en dos etapas- primero una exposición virtual y luego presencial. La primera parte se cumplió el 25 de noviembre del 2021 y la segunda parte lamentablemente todavía no es posible. En china continúan complicados con el virus.

La propuesta de este proyecto se enmarcaba en la concepción de *Nuevas materialidades* reflexionando acerca el cuidado de nuestro ecosistema siendo una urgencia que compromete y convoca a todos los habitantes del mundo, y, especialmente a nosotros como artistas.

⁵⁶ Licenciatura en Artes Visuales, Prof jefe de trabajos prácticos cátedra Ex Marotta. Codirectora proyecto de investigación de la Lic. Graciela Marotta Lenguajes Artísticos Combinados. integrante del comité organizador del Programa de investigación y Producción Cultura, Arte y Genero de la U.N.A. Curadora general del Intercambio artístico entre Argentina y China con la Universidad de Tsingua/Beijing2021. Nombrada por la Universidad de Tsingua/Beijing : Asesora Académica para de la 1ª Bienal Internacional de Arte Material, y del 1er Simposio Internacional de Arte Material Contemporáneo,2022. Artista visual

⁵⁷ Prof. Titular Ordinaria UNA- DAV. Licenciada en Artes Visuales UNA-DAV -Especialista y Magíster. en Lenguajes Artísticos Combinados UNA-DAV. Directora de la investigación Adaptación de Método Biográfico Narrativo para investigación en artes. Investigación de la propia obra. Secretaria de Género , Diversidad e Igualdad de Oportunidades ADIUNA-FEDUN- Artista visual y feminista

⁵⁸ Estudiante avanzada de la Escuela Nacional de Museología con formación en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano. Capacitación y experiencia en Conservación y Restauración particular y en la Escuela Taller del Casco Histórico de la Ciudad de Buenos Aires. Curaduría y museología en múltiples exposiciones en espacios alternativos. Gestión curatorial en la Exposición de Intercambio de Arte Material Contemporáneo China y Argentina “Pensamiento material” organizado por la Universidad de Tsinghua, Museo de Arte de Tsinghua, Beijing, China. Directora de la galería Virtual Andrómeda.

⁵⁹ *[1] Doctora en arte contemporáneo, curadora y especializada en Arte textil. Profesora Titular de Cátedra en la Universidad de TSINGHUA- Beijing

La intención fue construir un armado coherente, donde poder contemplar las diferentes narrativas artísticas de **transformación matéricas sustentables**, construyendo a la vez discursos que abordan diferentes temáticas de interés local y mundial de América Latina y China

Pensamiento Material representa un recorte de nuestro arte material contemporáneo, que desde hace años trabajamos en consonancia con la perspectiva de nuevas materialidades, logrando grandes transformaciones matéricas sustentables que nos otorgan herramientas suficientes para trabajar en común estas problemáticas entre ambos países.

Daremos ejemplos de las nuevas materialidades y del entrecruzamiento de lenguajes en la obra de algunas artistas chinos y argentinos. Elegimos 3 artistas de cada país y daremos brevísimos ejemplos.



Artista Wang Lei
Título: Dahe News 2013 (noticias Dahe)
Tamaño: 120 X 60 X 12cm
Materiales: papel
Técnica: técnicas de enrollado y tejido de papel.
Año: 2014

El artista para lograr su Nueva Materialidad utiliza periódicos.

El método de trabajo consiste en separarlos periódicos por sección, por un lado, los suplementos de política por otro la económica, cultural y las imágenes fotográficas.

Corta los diarios en tiras y con tijera, los humedece, los dobla y comienza a tornearlos dándoles forma de cordón. A este proceso lo hace con mucho cuidado para que en dobles se puedan leer palabras o letras claves que darán referencia de su concepto. A esos cordones de papel los tejer con dos agujas dando la forma de grandes bolsas.

A las imágenes fotográficas que pueden ser de modelos artista o políticos recorta sus bordes y las ensambla produciendo una gran guarda que la vemos en la parte central de la instalación.

El artista dice que en apariencia las bolsas se ven vacías pero que en realidad son portadoras de información y de un tiempo. Y que el espectador puede llenarlas con lo que desee. Si es rico, con mucho dinero y si es pobre con esperanza.

Cruce de lenguajes es visual y escrito



Título: Wen Jin Zhong Hua 2018
Tamaño: 394 X 569cm
Materiales: papel
Técnica: técnicas de enrollado y tejido de papel
Año: 2018-2019

Para esta obra el artista cuenta con el apoyo de la oficina de correo, que durante el año 2018 le entrega diariamente los periódicos vespertinos de Pekín.

Al igual que en la instalación anterior el artista transforma el papel en su Nueva materialidad utilizando la misma técnica.

Luego de obtener los grandes ovillos de papel en forma de cordón comienza a tejer utilizando dos técnicas para tejer. En algunos tramos lo hace con dos agujas y en otras, teje anudando punto a punto generando diferentes texturas.

El artista dice que tejió el gran tapiz puntada apuntada con la información acumulada de un año de la cultura china.

Podemos ver que, tanto en la primera instalación como en la segunda, el cruce de lenguajes esta dado en forma visual y texto escrito.

Ma Quan

Es un artista que encuentra su nueva materialidad en el desierto del noroeste de china.

Quan viajado durante 10 años al desierto, investigándolo profundamente para entender la geografía, el proceso de formación y las causas de los desiertos. Durante esos años en muchos momentos acampo en el desierto siendo una forma de desafiarse a sí mismo, y medir su fortaleza espiritual, su corazón y su mente.

Quan dice que los granos de arena proceden de diferentes regiones. Bajo la presión de la tierra y el monzón, el polvo de diversas sustancias llegó a esa zona de la tierra, después de decenas de miles de años se fue formando gradualmente hasta llegar a la escala actual.



Clasificación de arena

Él clasifica la arena por color embazándolas en diferentes recipientes. Analiza que una partícula de polvo, en apariencia es insignificante, pero, sin embargo, cuando se observa bajo un microscopio de alta potencia, se descubre que cada instancia del polvo tiene una estructura clara, compleja, colorida. En la superficie de estos granos de arena se observan rayas y huellas, las cuales son las marcas de la vida de cada partícula y ofrecen una breve historia del desarrollo del desierto. En cierto sentido, la historia de la evolución humana es muy similar a la del desierto, después de todo, los seres humanos son producto de la evolución natural.



Título: de la obra: Código de Arena de Porcelana
Material: arcilla y arena de porcelana
Técnica: cocción de oxidación a alta temperatura
Dimensiones: 200 x 200 x 20 cm
Año de creación: 2019

Para esta instalación utiliza la arena previamente clasificada y construye barras de arena (a modo de lingotes de oro) que señala en la parte superior con números, signos y escritura. Luego las lleva a cocción en hornos de altas temperaturas.



Título; de la obra: Granos de polvo
Técnica: arena y aglutinantes
Dimensiones: 240 x 200 x 10 cm
Año de creación: 2018

Durante los años que viajó al desierto Ma Quan documentó sus investigaciones en un – “Diario” que luego llevó a gran escala cada una de sus hojas. Y trabaja la serie – Granos del polvo - Utiliza arena que previamente clasificó, la mezcla con aglutinantes y deposita en grandes soportes dándole la forma la huella que deja el viento sobre la arena en el desierto, luego la pinta.

El artista también es músico y estudio para encontrar las notas que representaría el sonido del desierto.

En estas dos obras podemos ver que el cruce está dado desde el lenguaje visual, escrito y sonoro.

Li Hongbo



Título: Océano de flores.
Tamaño: variable
Materiales: papel
Año: 2020

Océano de flores en una instalación que realizó en protestar contra la guerra.

Dice que él transforma las armas en flores y la guerra en paz.

Su proceso de trabajo es **utilizar** hojas de papel hasta formar grandes bloques. Luego comienza a tallar la forma del arma del AK-47 (Es el modelo de arma diseñado por sargento de la Unión soviética)

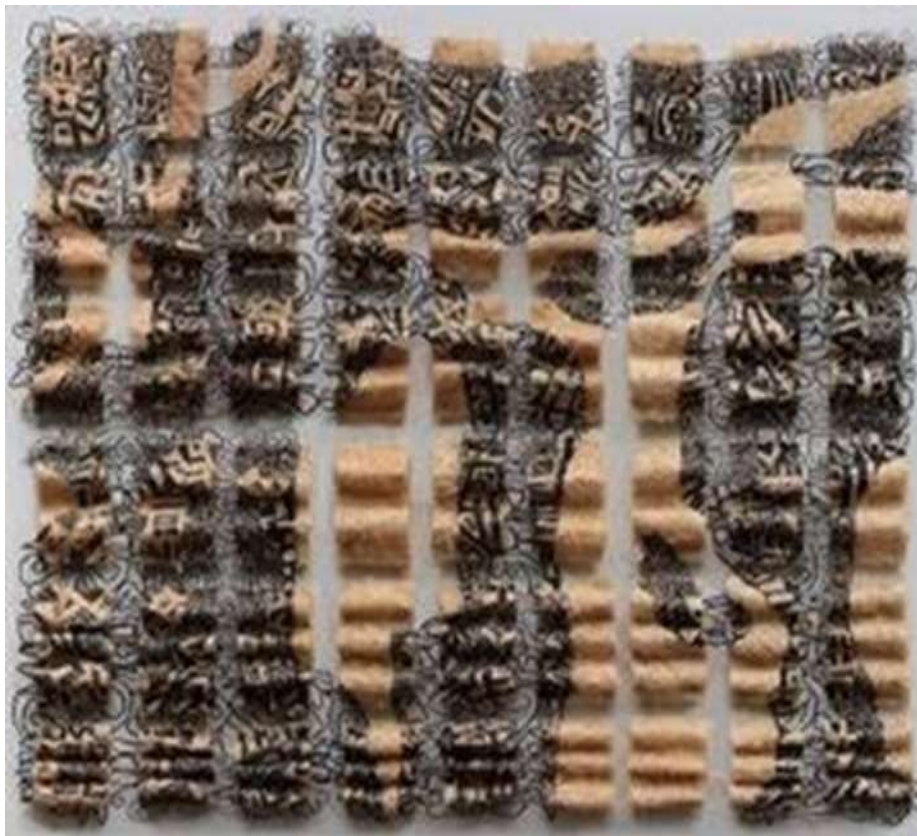
El artista dice que “Todas las armas nacen de la ambición y destruyen por la misma razón. Los países cuando abalan una guerra siempre ocultan verdaderamente el daño que está detrás”

EL artista es muy conocido por sus esculturas en papel. El utiliza la misma técnica transformando hojas de papel en su Nueva materialidad.

Representa imágenes clásicas de esculturas emblemáticas de occidente

En estas tres obras el cruce de lenguajes está dado por la parte visual, escrita y el sonido.

Liliana Rothschild



Título: Caminando por el Qhapaq Ñan

Materiales: Fibra vegetal, tintado xilografía, hilo de diferentes grosores

Medidas :76cm x 67cm x 3cm

Técnica: Mixta

Año: 2021

La artista Liliana Rothschild construye su nueva materialidad transformando un fruto vegetal autóctono realizando un largo tratamiento para utilizarlo como soporte. Manipula la técnica de grabado haciendo escrituras y signos perteneciente a las comunidades de pueblos origina-

rios que luego imprime sobre las esponjas. Divide la superficie de fibra en cuadrículas formando zonas planas y otras onduladas representando la cordillera. Utiliza hilos para unir un soporte y otro. Ella dice que; “El hilo es el nexo entre pasado y presente, el que mantiene lazos y vínculos del tejido social, el que teje historias de vida”.

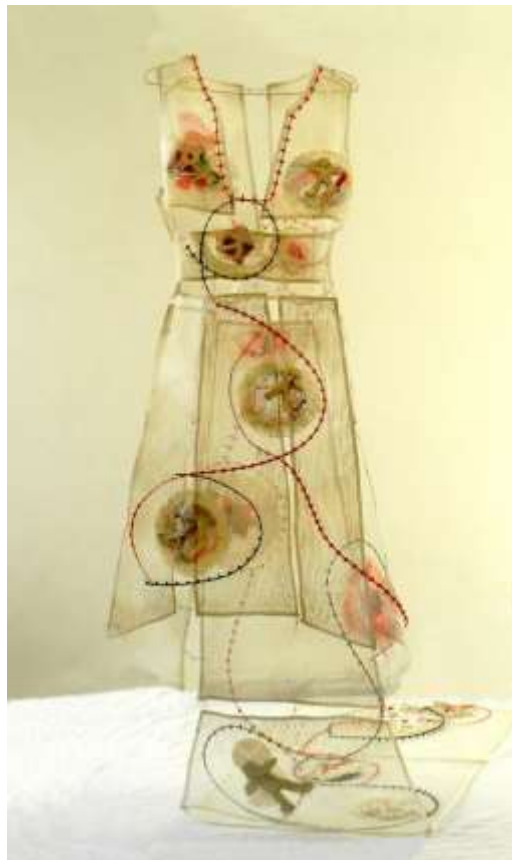
Caminando por el Qhapaq Ñan

El Qhapaq Ñan fue una red de caminos andinos que unían los diversos pueblos prehispánicos desde Colombia hasta Argentina. La obra “Caminando por el Qhapaq Ñan” representa los caminos que realizan en la actualidad las comunidades de pueblos originarios de la zona andina, que migran por esas vías ancestrales desde sus territorios y se trasladan por la cordillera de los Andes.

Las fibras tanto de origen animal como vegetal acompañaron la tejeduría de nuestros pueblos originarios. Tomo dichos tejidos y a su simbología como fuente inspiradora para representar realidades actuales.

El cruce de lenguajes está dado por lo visual y escrito

Virginia D'Angelo



Título: Mortaja de Muñecas de Trapo

Técnica: Textil artesanal

Materiales: Mallas de fibra de vidrio, de silicona y de PVC, tules, lienzo, guata e hilos de cocer.

Año: 2019

La artista, transforma la malla de fibra de vidrio y de silicona en una nueva materialidad. Ella se apropia de esas mallas utilizadas en la construcción para dar estructura a su obra. Transforma esos materiales rústicos, en sutiles transparencias.

Así es como confecciona la mortaja que debe cargar con una veintena de muñecas, realizadas con lienzo cosido y bordado con hilos rojos y rellenas con guata, como el símbolo de las mujeres cuyas vidas fueron violentadas.

Estas materialidades combinadas generan una tensión discursiva que consolida el concepto de la obra. **El cruce de lenguajes está dado por lo visual, escrito y sonido**

Carmen Imbach



Título: Paisaje de cuerpos ausentados

Técnica: "Tejida sin aguja" (técnica personal)

Materiales: Hilos de cocer, macramé y de seda. Teñidos con pigmentos y aglutinantes naturales y sintéticos, biodegradables.

Año: 2019

En mi obra utilizo el simple hilo de coser y lo transformo en mi nueva materialidad. Utilizando Materiales Sustentables, hilo común de cocer e hilo macramé que, mediante aglutinantes,

pintura acrílica, almidones sintéticos y naturales. Luego realizar grandes redes con la que realizo los vestidos de la instalación *Paisaje de cuerpos ausentados*

Esta instalación fue expuesta al aire libre durante sesenta días, documentando este proceso mediante registro fotográfico y videos.

Los vestidos representan a cuerpos de mujeres ausentadas. Hago una analogía entre los procesos naturales de continuo movimiento entre la justicia y la naturaleza. La naturaleza sostiene un continuo movimiento y hace su propio tejido entre las urdimbres de los vestidos hasta desaparecerlos, en cambio la justicia detiene su tiempo archivando esos femicidios en cajones de los despachos judiciales

Conclusión

La naturaleza en crecimiento continuo de la vegetación tardo 3 meses en cubrir la instalación y dos años aproximadamente para que se biodegrade. Pero en ese lugar siempre quedara una MARCA. En cambio, la justicia intenta que no queden marcas. **El cruce de lenguajes está dado por lo visual, escrito y sonido.**

BIBLIOGRAFÍA.

Calabrese, Omar: "El lenguaje del arte", Paidos, Barcelona, 1997

Danto Arthur C. y AAVV: "Estética del fin de siglo: Ensayos sobre Arthur Danto", Ed. Machado libros, Madrid, 2005

Deleuze, Guilles: "El pliegue", Paidos, Barcelona, 1989

Kristeva, Julia: "El lenguaje ese desconocido", Ed. Fundamentos, Madrid, 1988

Oliveras, Elena: "Estética, la cuestión del arte", Ariel filosofía, Bs. As., 2004

Osborne, Peter: "Arte Conceptual", Phaidon, Londres, 2006

Marotta, G.: Lenguajes artísticos combinados. Problemas y conceptos del arte en cruce, Buenos Aires, IUNA, 2009.

Masotta, Oscar: "La revolución en el arte", Edhasa, Bs. As. 2004.

MATERIALIDADES, CRUCE DE LENGUAJES Y VIDEOARTE EN EL MOSAICO CONTEMPORÁNEO

María Amalia Beltrán⁶⁰ y Marga Court⁶¹

Nosotras somos docentes investigadoras de esta institución en la orientación Artes del Fuego. Nos abocamos desde el año 2008 a la investigación del Arte musivo desde sus aspectos históricos, artísticos y científico-tecnológicos y, particularmente, sobre el arte musivo contemporáneo en el ámbito de carácter local, regional e internacional.

Hace ya varios años, pertenecemos a la Asociación Internacional del Mosaico Contemporáneo, (AIMC), con sede en Ravena, y participamos de sus convocatorias a nivel artístico presentando obras en sus exposiciones y, en el ámbito académico, ponencias, en el marco de sus Bienales. El Congreso previsto para el año 2020 se suspendió debido a la pandemia.

Si nos remitimos a la definición de la RAE sobre la significación de la palabra *congreso*, en su segunda acepción, lo describe como “[...] una Conferencia generalmente periódica en que los miembros de una asociación, cuerpo, organismo, profesión, etc., se reúnen para debatir cuestiones previamente fijadas”. La suspensión del encuentro nos llevó a reflexionar cómo conectarnos, a través de un proyecto colectivo, participativo y comunitario, que permitiera comunicarnos desde la virtualidad, y generar una obra conjunta, ya que la asociación quedó, involuntariamente, desmembrada. Metafóricamente hablando, desde el punto de vista musivo, el mundo se transformó en un mosaico con grandes intersticios. La división política de los mapas cobró una materialización insospechada. Transformó el intersticio entre los territorios nacionales, provinciales y municipales, en barreras imposibles de franquear... Las calles estaban desiertas y todos nosotros reclusos en nuestras casas. Hubo aforo en los medios masivos de transporte y ámbitos de trabajo.

⁶⁰ Artista Visual. Licenciada en Artes Visuales con orientación en Artes del Fuego UNA. Licenciada en Enseñanza de la Química por CAECE. Docente investigadora de la UNA. Docente Titular Interina-OTAV CERÁMICA I – UNA. JTP ordinaria de la cátedra OSTERMANN - Taller de Esmalte sobre metal-UNA. Co-directora del proyecto de investigación PYACYT 2020-2022 Smalti: Interacciones con la luz y desarrollo del color. Co-directora del proyecto de extensión a la comunidad Intervenciones de las Artes del Fuego en Pueblo Belgrano (2016 y continúa) Dicta seminarios sobre Arte y Ciencia Dicta seminarios sobre mosaico

⁶¹ Licenciada y Profesora en Artes Visuales por la UNLP.. Docente investigadora de la UNA.. Docente Titular ordinaria de la cátedra Taller de Mosaico UNA.. Directora del proyecto de investigación PYACYT 2020-2022: Smalti: Interacciones con la luz y desarrollo del color-UNA.. Directora del proyecto de extensión a la comunidad Intervenciones de las Artes del Fuego en Pueblo Belgrano (2016 y continúa). Dicta seminarios sobre mosaico, en Argentina y el exterior.. Ha obtenido numerosos premios y reconocimientos

El barbijo se impuso como pieza de indumentaria de grandes y chicos. Proliferaron una gran variedad de modelos por doquier dentro del mercado virtual de entrega a domicilio.

El pánico ante la amenaza constante de ser invadido por el virus, lo transformó en una prótesis del cuerpo. Nadie salía sin su barbijo, sin su protección. El barbijo se transformó en el ícono de la pandemia. Este hecho, dio origen al proyecto *El monstruo que vencerá al Covid*.

Nos preguntamos cómo hacer presentes las ausencias de los miembros de la AIMC en la materialidad de la obra colectiva. Recurrimos a los Lenguajes Artísticos Combinados como herramienta metodológica compositiva de nuestro proceso creativo. Así, el mosaico se amalgamó con la escultura y el videoarte.

A través de los Newsletters de la AIMC circuló entre octubre 2020 a marzo 2021, la convocatoria para intervenir barbijos con mosaico. Cada participante debía enviar hasta el 31 de marzo de ese año, una foto de su obra y otra foto/retrato usando su máscara.

En apariencia, el animal evoca a un dragón chino que recuerda el origen geográfico de este microorganismo, inicialmente, un virus *corona* desconocido y letal.

¿Por qué un dragón? Durante el SVI a.C. el dragón se identificó con el Dios de las Aguas que es uno de los dioses más importantes de la cultura China, reverenciado por su capacidad de beneficiar a los seres de la tierra. Éste ascendía al cielo en el equinoccio de otoño y descendía en el equinoccio de primavera. Es un animal fabuloso, una figura simbólica universal, que se encuentra en la mayoría de los pueblos del mundo, tanto en las culturas primitivas y orientales como en las clásicas occidentales (Cirlot, 1991). Representa las fuerzas de la naturaleza que el hombre ha intentado dominar. El dragón es el guardián de la vida y de la muerte tanto en la filosofía como en la literatura en los géneros de la leyenda, el mito y la poesía, que a través de obras de carácter épico, se popularizó constituyéndose en un arquetipo del imaginario humano. Este ser fantástico está provisto de una piel de duras escamas y, muchas veces, tiene un par de alas y exhala, por su boca, poderosas llamas. Como nuestro ejemplar, en la antigüedad, también se representaban dragones sin alas, con aspecto de serpiente.

Nuestro monstruo, evoca su poder, nobleza y honor y encarna al superhéroe que lidera la lucha contra esta amenaza global. Refuerza nuestra elección de este personaje, el hecho de que, tradicionalmente, en su popular danza, acompañaba los ruegos de sus adoradores, para limpiar el aire y el agua, y para combatir y dar fin a las epidemias. Este fabuloso animal materializa la suma de acciones para cuidarnos y cuidar a los demás usando responsablemente el barbijo. También simboliza la vida rítmica. Así, en Oriente y Occidente, *vivir es reconstruirse constantemente, reinventarse*.

A medida que las fotos fueron recibidas por la AIMC durante el período que duró la convocatoria, se publicaban mensualmente en el boletín informativo de la asociación y nos las enviaban, en su totalidad, vía We transfer por la secretaria de la AIMC, la artista griega, Artemis Klitsi.

Las fotos fueron procesadas digitalmente por María Amalia. Se limpiaron los fondos originales, se ajustaron todas a la misma escala, brillo y luminosidad. Luego, unificó el tamaño de los re-

tratos de los artistas enmascarados, para convertirlas en “las escamas”, a modo de teselas, que conformarían el tejido epidérmico del animal.

Con las fotos de los barbijos, de los cincuenta y seis participantes de diferentes países - provenientes desde el fin del mundo hasta nuestra antípoda Japón- hicimos el “mosaico” que se convirtió en la piel de este ser que nació para enfrentar, luchar y vencer al Covid.



FOTO 1- Retratos-Teselas-escamas del dragón

Utilizando una estructura de goma espuma, cartón y papel maché, dimos forma al cuerpo de la bestia, estableciendo un cruce de lenguajes entre la escultura y el mosaico, dado que la cabeza adquirió la tridimensión mediante el uso de estructuras de cartón y el modelado-tallado de zonas de ésta, hechas con espuma poliuretánica, y finalmente, revestida con teselas vítreas y azulejos comerciales. De este modo, en esta producción simbólica híbrida, todos estarían presentes en la obra compartida: un dragón, *el monstruo que vencerá al Covid*.

Para la construcción de la obra, tuvimos que reunirnos, en principio, virtualmente. En esta etapa realizamos los bocetos, definimos la materialidad y las técnicas constructivas a utilizar. En ese contexto la mayoría de los materiales los adquirimos online. Finalmente, terminamos la construcción de esta producción colectiva en junio del 2021



FOTOS 2 - Work in progress de la construcción de la escultura musiva

Dado que la sede Huergo de la UNA se mantuvo cerrada hasta el inicio del segundo cuatrimestre del ciclo lectivo 2021, las autoridades del Departamento de Artes Visuales, nos autorizaron a organizar su exposición en nuestra sede, a mediados del año 2022.

Decidimos hacer una instalación en la cual la escultura musiva ocuparía el lugar central. La misma estaría acompañada, por detrás, por un ploteo en el que se describía visualmente el work in progress de la obra. Hacia ambos lados se la acompañó con dos ploteos que daban cuenta de, en uno de ellos los barbijos propiamente dichos, y el otro, detalles amplificados de la textura musiva del trabajo de cada participante. Además, se exhibió un banner con los retratos de los artistas internacionales usando sus barbijos-obra, de modo tal de hacerse presentes frente al público.

El videoarte, surgido hacia finales de la década del 60, nos permitió utilizar todas las imágenes recibidas y ponerlas en movimiento dotándolas, de una mayor expresividad.

El video fue pensado para romper el estatismo de la foto/ retrato enviada. En él, los participantes, uno a uno, a modo de presentación individual, aparecen frente a los espectadores con los que no pueden interactuar. La música acrecienta la complicidad del acto colectivo.



FOTO 3- Inauguración de la exposición El monstruo que vencerá en Covid 10 de junio de 2022

La instalación junto con el video, fueron exhibidos en el salón central de la Sede Huergo de la UNA el 10 de junio de 2022. Con esta muestra se inauguró el espacio expositivo de nuestra sede, que habitamos desde fines del año 2018. La producción del video que compartiremos con uds., permitió sumar a esta celebración a todos y todos los participantes de nuestra convocatoria. El mismo se presentó como avance del proyecto y fue compartido a través del Newsletter de la asociación para su difusión.

Disponible en:

<https://drive.google.com/file/d/1Z2QWK2i-iviZACaQsdoGQF09twEEuqsA/view?usp=sharing>

Posteriormente, la obra fue exhibida durante *La Noche de los Museos*, el 22 de octubre de 2022 en el Club Italiano en su sede del barrio porteño de Caballito.

Consideramos que, en el marco de la Pandemia y, particularmente de la etapa de Aislamiento Social Preventivo Obligatorio (A.S.P.O), esta fue una experiencia convocante y enriquecedora.



FOTO 4- Artistas mosaicistas enmascarados

JUSTI-XIA, UN RECORRIDO POR LA OBRA DE CLAUDIA RUIZ HERRERA

Andrea Cárdenas⁶² y Javier Sobrino⁶³

En esta ponencia se presentará parte del corpus de la investigación “Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en la Argentina, desde los ‘80 hasta la actualidad”, que dirige el Magister Alfredo Rosenbaum, UNA, Artes Visuales (Universidad Nacional de las Artes). Se analizarán producciones de la artista argentina Claudia Ruiz Herrera⁶⁴. Centrándonos en las obras donde aborda conceptos como la asfixia social y personal, los límites del cuerpo, involucrándose con problemáticas de género y con la memoria, la verdad y la justicia. Aquí las distintas coyunturas políticas y sociales son clave para comprender los procesos creativos por los que transita la artista. Su obra se expande como organizadora y curadora de encuentros de performance de nivel internacional generados desde la autogestión y en colaboración con otros artistas referentes de la performance argentina.

⁶² Artista visual y performer argentina (1970). Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados UNA. Licenciada en Artes Visuales UNA (Universidad Nacional de las Artes), desarrollo profesional como docente e investigadora en el Departamento de Artes Visuales de dicha institución. Actualmente cursando la Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados, UNA. Docente en la facultad de Diseño y Comunicación, Área Textil e Indumentaria en la Universidad de Palermo, en el Área de Comunicación de la Fundación Universidad del Cine, FUC y en la Escuela Superior de Educación Artística Manuel Belgrano. Sus producciones artísticas se centran en la investigación del cruce de lenguajes, indagando en la performance como puente creativo y poético. Participó de exposiciones dentro del campo de las artes visuales desde el año 1988 en pintura, grabado, arte correo, poesía visual, libros de artista, videos, fotografías, objetos e instalaciones. Presentó desde el año 2004 sus performances en festivales y encuentros nacionales e internacionales, y coorganizó festivales de performance como “Mutaciones” Intercambio chileno-argentino de performance 2007, el Festival “Confluencias” 2008, y Co-Curadora de la muestra “Ciclos” encuentro de performance en 2013.

⁶³ Artista visual y performer argentino (1968). Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados UNA. Licenciado en Artes Visuales, docente Titular en Proyectual Pintura y OTAV Pintura e investigador de la UNA, Universidad Nacional de las Artes en el Departamento de Artes Visuales y docente en la Escuela Superior de Educación Artística Manuel Belgrano. Actualmente cursa la Maestría del Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados UNA. Su obra ha recorrido múltiples disciplinas como pintura, objetos, instalaciones, poesía visual y sonora, arte correo, performance y videoarte, exponiendo tanto en Argentina como en el exterior, Alemania, Brasil, Chile, Cuba, Eslovenia, España, Finlandia, Italia, México, Japón, y Uruguay. Fue miembro del Grupo Fosa participando en todas sus presentaciones. Actualmente investiga en el cruce de lenguajes, donde la performance es el eje de sus producciones. Fue coorganizador del “1er Festival Internacional de Performance del Cono Sur, En Tránsito” en 2004, del “Intercambio japonés argentino de performance” 2005, del Festival “Mutaciones” Intercambio chileno-argentino de performance 2007, del Festival “Confluencias” 2008, y Co-Curador de la muestra “Ciclos” encuentro de performance en 2013.

⁶⁴ Licenciada en artes visuales IUNA, siendo docente titular en diferentes niveles de enseñanza artística. Desde 1985 expone sus obras en el país y en el extranjero ininterrumpidamente. Artista multidisciplinaria dedicada a la performance y al cruce de lenguajes artísticos desde el año 2003 hasta la fecha.

Los inicios de la producción performática de Claudia Ruiz Herrera están atravesados por el contexto político y social que dejó la crisis del 2001 en Argentina. Donde el espacio público resurge como lugar y sitio de las luchas populares, reivindicaciones y aconteceres artísticos.

En esta primera instancia hacemos un recorte del corpus de su obra, centrándonos en “Tierra y Ser”, “Interferencia de vida” y “Justi-xia”. Tres producciones que devinieron en series, a lo largo de un período de tres años. Estas series están caracterizadas por poseer un fuerte impacto al trabajar con los límites corporales, sumado a lo perturbador que puede ser el encuentro con este tipo de acciones. Su cuerpo se utiliza como un lugar que puede ser penetrado y puede penetrar en espacios colectivos, transformándolos. Lo que autoinflige la artista a su cuerpo se transforma en una metáfora de lo que se inflige al cuerpo social o colectivo, el cuerpo de Claudia se convierte en un símbolo de la supervivencia, de la muerte y del estado crítico de los límites, según Josefina Alcázar “no se puede separar de su contexto social; es un cuerpo simbólico que expresa problemas relacionados con la identidad, con el género y con la política”. (Alcázar, 2008: 333).

En “Tierra y Ser” del año 2005, performance presentada en el Encuentro de arte de acción SOS Tierra que organizó Daniel Acosta, en la reserva ecológica Hudson en Florencio Varela, la artista cava un hoyo en la tierra previamente a la acción, el cual llena de agua, allí sumerge su cabeza por completo, por unos minutos, poniendo en riesgo sus sentidos. Luego vuelve a sumergirse varias veces hasta que, en la última, tapa con tierra lo que resta de su cabeza, logrando que el tiempo pareciera eterno, la obra culmina cuando sale de este estado de perturbación extrema. Existe un aspecto liminal en su obra, en un estado donde simbólicamente se maneja por los bordes, entre la vida y la muerte. Entre un acontecer donde no es ni un estado ni otro, pero todo su ser fluye en esa sintonía. El espacio sonoro se inscribe en ese “cuerpo territorio” (Segato 2019: s/p), que aparece cuando Claudia inhala y exhala para introducir su cabeza en el pozo, en la tierra, allí se despoja de sus angustias y traumas, a su vez nos hace partícipe de este riesgo que conlleva y del cual pareciera que no podemos intervenir. Esta performance nos remonta a los llamados “submarinos”, prácticas de tortura utilizadas durante la última dictadura cívico militar acontecida en nuestro país, la misma consistía en sumergir la cabeza de la víctima en un tacho con agua, forzando los límites de la resistencia humana. De esta manera coercitiva y despiadada se pretendía que la persona hablara y delatara a sus compañeros. En este auto infligimiento, la artista exorciza estos demonios del pasado trágico, se mancomuna con las víctimas y desaparecidos, haciendo propio este sufrimiento tanto físico como emocional. Así concebimos como su cuerpo convive como tiempo y espacio ritual, en este proceso se abre un nuevo espacio circular, que contiene a la artista y a los espectadores, reflejándose como en aros concéntricos y sumergiéndonos a todos en un espacio mítico, cargado de sentido. Ella se pone en el lugar complejo y paradójico de ser al mismo tiempo víctima y verdugo, ella es quien decide hasta donde llevar la situación al límite y nos pone como espectadores en un lugar de tensión extrema, llegando al punto de querer intervenir y culminar la performance debido al peligro que ésta conlleva.



Claudia Ruiz Herrera en “Tierra y Ser”, 2005, performance presentada en el Encuentro de arte de acción SOS Tierra. Organizador Daniel Acosta

Las obras de Claudia se manifiestan en múltiples capas de sentido, en esta obra y su continuación “Ser- oxígeno” donde entierra su cuerpo hasta la cintura, hay una especie del retorno al origen material, al origen de la madre tierra, a su propio útero, convirtiéndose en una especie de extensión de la naturaleza. Constituyendo un vínculo con la tierra, en una fuerza femenina omnipresente. “Su relación con lo ancestral y primigenio, el cuerpo y su acercamiento a lo sobrenatural donde se crea un espacio sagrado y se incorporan elementos rituales [...] La performance encarna la conexión con el ser primitivo, único, espiritual. Esa idea original aparece como un atisbo, un mínimo borrador que cobra fuerza y sentido en el hacer, en la presentación misma.” (Cárdenas, 2016: 109).



Claudia Ruiz Herrera, “Ser-oxígeno”, 2006, performance presentada en el Encuentro de arte de acción SOS Tierra. Organizador Daniel Acosta

En un tiempo y espacio de la transformación, del salirse del deber ser de la mujer sumisa, calma, normada, para entrar en el tiempo de la mujer que siente, palpita, piensa y se rebela uniéndose con los otros para constituirse en procesos múltiples “inacabados e inacabables” (Le Breton, 1990:31). Se sucede un tiempo suspendido, donde Claudia lo exacerba, lo lleva a otro lugar, en un flujo donde ella es el centro, el eje, y todo lo demás acontece a su alrededor. Así los lenguajes corporal, visual y sonoro dan cuenta de este frenesí, de la corporalidad al extremo, en un tiempo que se perpetúa en la tensión de ese cuerpo liminal. Ese cuerpo que se mancomuna con los espectadores a través de su fluir en la tierra, haciéndonos partícipes de esos bordes en tensión entre lo humano y lo animal, lo orgánico y lo inorgánico, lo espiritual y lo terrenal.

Para Le Bretón: “El cuerpo es el ancla, lo único que puede darle certeza al sujeto, por supuesto que aún provisoria, pero por medio de ésta puede vincularse a una sensibilidad común, encontrar a los otros, participar del flujo de los signos [...] en una sociedad en la que reina la falta de certeza” (Le Breton, 1990: 153).

Existe un pliegue donde la artista se fuga del espacio tiempo, del aquí y ahora y nos invita a sumergirnos en un imaginario profundo, donde el riesgo nos hace convivir con la esencia misma de la tierra. Según Claudia Ruiz Herrera: “El Ser, cuando es enterrado, se une con el suelo, el aire y el agua, desaparece por un momento...se asfixia, para luego resurgir” (Ruiz Herrera, 2009: 66).

Esta serie devino en “Interferencia de vida”⁶⁵ del año 2006, en la cual la artista se plantea el devenir entre la existencia y la desaparición. A través del accidente, la violencia de género y con ellos los femicidios. Esta obra fue realizada por primera vez en el encuentro internacional de performance “Interferencias” en Junín, Provincia de Buenos Aires.

Su obra toma la calle como un lugar de encuentro disruptivo, donde los transeúntes casuales son sorprendidos, convirtiéndose en espectadores atentos al devenir de lo acontecido en la performance. Aparece además la idea de un tiempo expandido, y a la vez subjetivo de quien contempla, conformando un todo armónico de tiempos simultáneos y concatenados. En esta performance instalada y duracional, se puede decir que conlleva un tiempo entre tiempos, una especie de tiempo otro. En sus diferentes instancias de presentación, la performance constaba de tres fotografías ploteadas de gran tamaño, que secuenciaban la representación de la caída de su cuerpo hacia el suelo. Las imágenes estaban ubicadas verticalmente en la fachada de un edificio, precisamente de un hotel, para dar cuenta de este salto al vacío, mientras que en el piso yacía el cuerpo de la artista simulando la muerte por esta caída. Ese cuerpo inmóvil y violentado nos remite indiscutiblemente a la violencia de género y puntualmente a los femicidios. Esta obra precede a la ley de protección contra la violencia de género promulgada el 1° de abril

⁶⁵ Esta obra fue realizada en diferentes festivales y encuentros de performance: Interferencias, Junín 2006; Encuentro Urbano, Rosario 2006; Interferencias, Pergamino 2007 y Mutaciones, Córdoba 2007.

de 2009, siendo un referente y llamado de atención ante todos estos atropellos y crímenes visibilizándolos.



Claudia Ruiz Herrera, "Interferencia de vida", 2006, performance realizada en el festival "Interferencias" en Junín, organizado por Silvio de Gracia.

Según Silvio de Gracia, organizador del evento: "No faltó quien se acercara, con evidente malestar, y preguntara que había pasado. De forma paradójica, lo que aconteció es que el montaje de la falsa muerte probó de algún modo que esta presentación podía perturbar aún más que la muerte real". (de Gracia en Ruiz Herrera, 2009: 67). Se puede hablar de un tiempo dinámico que entrelaza conceptos en relación a la violencia de género y al patriarcado. El carácter arcaico del patriarcado según Rita Segato, estaría basado en la gran cantidad de pueblos, incluida la cultura judeo cristiana, que narran en sus mitos de origen un hecho en el cual una mujer comete un delito o falta grave y ésta es disciplinada por una ley masculina, "el relato de fondo es el mismo, parece estar referido a una guerra arcaica en que la mujer y su cuerpo territorio acaban siendo tomados, sometidos y expropiados de su soberanía" (Segato, 2019: s/p). El patriarcado requiere del mito como narrativa para basar y fundamentar su dominación.

El cuerpo de Claudia es un cuerpo femenino, herido y políticamente activo. Según Judith Butler en el caso de los femicidios, no se trata sólo del asesinato en sí, sino de todo un clima de terror e impunidad en la que se ven envueltas no sólo las mujeres sino también las travestis y las mujeres trans, ese clima enrarecido y tóxico persiste en la realidad tangible de ser potenciales víctimas de una muerte violenta.

En la performance "Justi-xia", presentada en el Encuentro Latinoamericano de Performance Concentrado Acción 2007, en Montevideo, Uruguay, organizado por Clemente Padín y Tamara Cubas, la artista estaba acostada en el suelo, cubierta completamente por una tela, la cual

estaba adherida al piso por todo su perímetro. El espectador al entrar a la sala se encontraba con un túmulo blanco, con una mancha amarilla en el centro. Un gran círculo de polvo azul rodeaba y contenía al mismo. La penumbra sólo dejaba percibir a este túmulo y a una vasija con agua. Pausadamente la artista comienza a emerger de ese manto blanco, cortando desde su interior la tela, de esta manera surge y renace para dar cuenta como testimonio vivo de un acontecer trágico, la desaparición en democracia de Jorge Julio López⁶⁶, testigo clave en el juicio al genocida Miguel Etchecolatz, director de investigaciones de la provincia de Buenos Aires, en la última dictadura cívico militar.



Claudia Ruiz Herrera "Justi-xia", performance presentada en el Encuentro Latinoamericano de Performance Concentrado Acción 2007, en Montevideo, Uruguay, organizado por Clemente Padín y Tamara Cubas

⁶⁶ Jorge Julio López, Víctima de terrorismo de Estado durante la dictadura cívico militar argentina del periodo comprendido entre los años 1976 y 1983. Como sobreviviente de la represión ilegal del denominado "circuito Camps", fue llamado a brindar testimonio en varias oportunidades en el marco de procesos judiciales desarrollados en el ámbito de la justicia federal de la ciudad de La Plata. Desde el día 18 de septiembre del año 2006 permanece desaparecido.

Como en una danza ritual, su cuerpo traza desplazamientos sinuosos, sumergiendo su cabeza en el cuenco con agua, pinta con su cabello sobre ese círculo azul, combinando el agua con el ferrite y delimitando el espacio espectacular, de esta manera van conformándose los colores de nuestro símbolo patrio. “El cuerpo expande su significación, se torna metáfora y materia, texto y lienzo, materia prima y producto, significado y significante” (Alcázar y Fuentes, 2005: 11). Seguidamente Claudia que estaba vestida completamente de negro, se quita la remera y aparece con otra blanca con las siglas NN. Reparte unos adhesivos con la imagen de Jorge Julio López, y se saca otra remera, quedando con una última que decía: Justi-xia-Justicia y asfixia aludiendo a la asfixia social.

La asfixia social a la que hace alusión Claudia Ruiz Herrera está diseñada por el poder político, imponiendo miedo a la sociedad, desde la dominación de unos seres sobre otros que permiten concentrar en él la posibilidad del uso de la fuerza. Esta fuerza que se concentra en el estado es el aparato mediante el cual la clase poderosa asegura su dominación política e ideológica.

Comprender la fuerza y el impacto que tiene el cuerpo de Claudia en sus performances, es vislumbrar la presentación de hechos de vida que nos atraviesan como cuerpo social, que nos interpelan tocando las fibras más íntimas de quienes estuvimos allí como espectadores. Pero además su amplio recorrido de obra nos permite develar y hacer foco en los aspectos más profundos del alma humana, hacia problemáticas políticas y de género, donde su ser deja huellas visibles y no visibles. Permitiéndonos el encuentro con un universo personal marcado por experiencias sumamente fuertes y a la vez reparadoras.

BIBLIOGRAFÍA.

Alcázar, Josefina. (2008). “Mujeres, cuerpo y performance en América Latina”. En: Estudios sobre sexualidades en América Latina. (Kathya Araujo y Mercedes Prieto (Ed.). Quito: FLACSO). Alcázar, Josefina; Fuentes, Fernando. (2005) “Performance y arte de acción en América Latina”: (Citru. Ex Teresa. Ediciones Sin Nombre, México).

Butler, Judith. 2020 “Una crítica de la violencia de nuestro tiempo”.

Cárdenas, Andrea 2016 “La performance: el cuerpo como confluencia de los lenguajes artísticos”, Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación. (Buenos Aires) Vol. 28.

Le Bretón, David. (2008) “Antropología del cuerpo y la modernidad” (Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires).

Ruiz Herrera, Claudia. 2009 “La asfixia en el arte de acción y/o en el arte de la performance”. Tesis de grado IUNA. Buenos Aires

Segato Rita. 2019. “Ningún patriarcado hará la revolución. Reflexiones sobre las relaciones entre capitalismo y patriarcado” (Ediciones Abya-Yala. Quito).

Sensibilidad y Pensamiento. Improvisación y espontaneidad. Escucha y percepción. (Pandemia 2020/21/22).

Laura Adriana Saitta⁶⁷

La pandemia nos confronta con experiencias y desafíos nuevos.

¿Qué huellas dejará en nosotros esta vivencia?

En mi proceso creativo surgieron dos nuevos soportes: el libro de artista y el video.

Este trabajo consta de un libro de artista, un video y poesías; resaltando en él las ideas de positividad en la adversidad y de resiliencia.

Proceso de creación: desde lo inesperado, el inconsciente, lo espontáneo, la improvisación, el humor, el juego, lo cotidiano, el fragmento y lo perceptivo:

1- Mi mano que dibujaba mientras oía conferencias y cursos on line y tomaba apuntes. Con esos dibujos intervine el Libro de Artista.

2- Movimientos, piezas de baile: aparecieron con el ritmo de la música; algunos guiados por una idea o sentimiento y filmados con el celular.

3- Poesía que nació del contacto con la ciudad/costa marítima desiertas.

Todo ese material fue rescatado para la construcción de este trabajo artístico.

⁶⁷ Laura A. Saitta. Licenciada en Artes Visuales, U.N.A. (Universidad Nacional del Arte). Perfeccionamiento: Héctor Medici; Eduardo Medici; Luis Felipe Noé; Mireya Baglietto; Dra. Elena Oliveras; Dra. Graciela Speranza. Estudios de Teatro, Filosofía, Cine, Danza, Música, Piano e inglés. Realizó numerosas Exposiciones Individuales y Colectivas. Se destacan: Galerías: Pabellón 4; Guijuana; Salón Daitter Hajj; Espacio Colegiales; Notre Dame; Buenos Aires Sur, San Telmo; Sociedad Hebraica Argentina; S.A.A.P.; Artistas argentinos y españoles, Espacio Cultural del Sur; Asociación Armenia; Pergamino; Univ. de Belgrano; "Esquina Sur", Junta Estudios Históricos Boedo; Centro Cultural Borges; Municipalidad Gral. San Martín; Ministerio de Economía de la Nación; Casa Provincia Santiago del Estero; "Fundación TransArte", (U.N.A.); Congreso Nacional: "Las artistas de la Pueyrredón, Centro de Investigación y producción, Cultura arte y género; Festival Internacional, Canadá; Museo Internacional Historia Familiar, Holanda. Menciones: Asociación Estímulo de Bellas Artes; SAAP; Galería Raíces Americanas, Gal. Braque. Participó del Libro - Catálogo Las Artistas de la Pueyrredón. Docente en Primario, Secundario y Universitario. Integró el Jurado Posgrado defesa de TIF y de Tesis, UNA. Profesora invitada en la Carrera de Posgrado U.N.A., Lenguajes Artísticos Combinados. Ayudante Arte Contemporáneo, Cátedra Dra. E. Oliveras, S.E.U. (U.N.A.) y de Universidad del Salvador. Auxiliar Docente UNA: Historia del Arte; Dibujo y Pintura. Actualmente ejerce como Prof. Adjunta (U.N.A.) y Prof. en MEEBA.

En relación a la improvisación, Stephen Nachmanovitch nos dice que la virtud también surge del impulso y que éste no implica salvajismo o locura. Él afirma: “El impulso, como la improvisación, no es “cualquier cosa”; no carece de estructura, sino que es la expresión de la estructura orgánica, inmanente, auto creadora”. (Nachmanovitch, 2013 (1990):41)

Y él mismo agrega: “Una vida creativa es una cuestión riesgosa. [...] Todo momento es precioso, precisamente porque es efímero, y no pude repetirse, conservarse ni capturarse”. (Nachmanovitch, 2013 (1990:35)

Al mismo tiempo, mientras estábamos encerrados -sin contacto físico humano- experimenté un contacto especial con la naturaleza. Ésta aparece de forma significativa en el video y en las poesías.

Ficción-realidad y presente-pasado, entrelazándose.

1- Libro de artista

Título: "Escuchar a la materia"

Descripción técnica

Libro: 15,5 x 22,5 cm. Tapa blanda: original y una copia del mismo.

Técnica: Collage, fotocopias, dibujos, acuarelas.

https://drive.google.com/file/d/1HRxbu5Vvo831wMo7WrikalqWi_U1Rk79/view?usp=sharing

Durante la Cuarentena (2020-21) he escuchado online muchísimas conferencias, charlas, seminarios y cursos dados por investigadores y profesionales. Mientras escuchaba no sólo tomé nota, sino que también fluyeron dibujos de manera espontánea.

Seleccioné algunos de esos dibujos y con ellos intervine un libro de Jacques Le Goff titulado: Los intelectuales en la Edad Media.

Esta propuesta inicial, abrió las puertas a incorporar en el libro fragmentos de los contenidos oídos online y también a realizar un cruce con el período del libro: la Edad Media, época que también sufrió una peste: la peste negra a mediados del siglo XIV.

La relación que hice fue el rescate de algunos hechos positivos tanto durante la pandemia como en la Edad Media⁶⁸. Por ejemplo, durante la pandemia fue el material valioso de conferencias, cursos y videos online de calidad educativa y artística y otros hechos positivos que ocurrieron en el plano personal. Del período de la Edad Media rescaté la formación de las Univer-

⁶⁸ El término Edad Media nace como necesidad para denominar el tiempo intermedio entre la Edad antigua, asociada a la cultura clásica y la civilización grecorromana, y la Edad Moderna, relacionada con la renovación cultural del Renacimiento. La Edad Media -período que comprende del siglo V al XV- comenzó con la caída del Imperio Romano de Occidente en el año 476 y terminó en el año 1453. Fue un período en el que la Iglesia cristiana tenía un gran poder social y económico y predicaba con imágenes. El cristianismo se difundió con gran rapidez durante el siglo IV y fue declarado religión oficial del Imperio Romano en el año 398.

sidades, el surgimiento de los intelectuales; la preservación de textos antiguos por parte de la Iglesia; el arte de los períodos artísticos: Románico y Gótico; el arado de hierro; las nuevas formas de comercio que aparecieron con la burguesía y otros.

Es decir que la Edad Media no fue una época tan oscura. Por otro lado, los momentos de oscuridad traen oportunidades.

En relación al Arte religioso cristiano del período medieval, la obra de arte es instrumento para acercarse a la idea de Dios. No imita la realidad. La forma ahora es simbólica; las imágenes son conceptuales.

En el libro de artista aparecen imágenes del Arte bizantino, Románico y gótico.

El Arte Bizantino parte de las primitivas adaptaciones cristianas de los estilos tardorromanos. Los bizantinos crearon un nuevo lenguaje visual reflejo del dogma y del ritual de la Iglesia y el Estado, concebidos como un todo. Su iconografía refleja una concepción ideológica del hombre respecto al Dios-Cristo, a quien se representa con la corte celestial, concebido como emperador del cielo (es el Cristo Pantocrátor que pasará al Románico). Por debajo queda la Iglesia en jerarquía y destaca la figura de María. Constantinopla: actual ciudad de Estambul (cito en el libro a la Iglesia Santa Sofía) y Ravena (Italia) fueron los centros artísticos más importantes. (Ravena fue la Capital del Imperio Romano de Occidente). En la Iglesia de San Vital (Ravena) las superficies de los muros están revestidas de mosaico y mármol de hermoso veteado y el oro, que inunda el ambiente sugiere una infinitud que emerge de la terrenal mortalidad. De esta Iglesia, cito en el libro de artista el mosaico con la emperatriz Teodora (antes del 547).

En el siglo VI el arte bizantino llegó a su esplendor ⁶⁹.

Es de destacar del arte Románico el Monasterio de Cluny y la Abadía de Moissac (1100-1125) en Francia y en España la Catedral de Santiago de Compostela.

La pintura Románica huye del naturalismo. Ejemplo: “Expulsión de Adán y Eva del Paraíso” en el mosaico del suelo de la Catedral de Santa María Annunciata (1163-1166).

Con el Arte gótico aparece la construcción de un tipo de Iglesia desconocida hasta entonces que se alza a tal altura que ésta parece desproporcionada con relación a la estructura de la construcción. Se da un creciente interés por la naturaleza y el hombre que se plasma en la profusa ornamentación escultórica de los pórticos de las grandes catedrales. Ejemplo: Catedral de Reims -La Anunciación y La Visitación- citada en mi libro.

Durante el período Gótico, el cristianismo cobra paulatinamente un carácter más flexible y benevolente. En las nuevas universidades surge una actitud humanística: se estimula la bús-

⁶⁹ Gustav Klimt descubre en los mosaicos bizantinos, la potencialidad expresiva del oro y lo llevan al “período dorado”, porque durante ese período, el pintor hizo un uso muy frecuente de la pintura dorada y del oro, como podemos observar en la obra El Beso.

queda renovada de la verdad, lo que impulsa a los eruditos al estudio de los textos antiguos, de Aristóteles y Platón.

Otra asociación/cruce de la pandemia con la Edad media fue que el intelectual de esa época tenía como instrumentos al libro y a su espíritu, y yo en pandemia realicé este libro de artista.

Por otro lado, yo transito una edad media.

Todo este proceso de realización me fue abriendo las puertas a la creación y el trabajo se fue complejizando y enriqueciendo.

Las conexiones, la investigación, el azar, el entusiasmo y el humor, fueron mis guías.

Escuchar a la materia

Escuchar: base del proyecto del libro.

Tomé 3 definiciones de Materia:

1) Mundo físico, perceptible por los sentidos. (Lo contrario al espíritu).

- El papel: soporte de los dibujos y de las reproducciones de obras. La textura táctil.

- El soporte del libro. La experiencia táctil.

- Imágenes (sentido de la vista): dibujos; fotocopias de fotos de arquitectura, de pinturas, etc.

2) Idea, hecho o cosa sobre los que se habla, se escribe o se piensa. Ej.: “índice de materias”.

- El libro trata sobre la creación artística y la obra de arte. (El proceso del arte, como se hace una obra: tachar/borrar, destruir, rescatar; los arrepentimientos; destacar, relacionar; la cita de la historia del arte). Cuáles son los móviles, cuál es el contexto. La presencia de la intertextualidad⁷⁰ en la variante de la interpretación de la cita, por ejemplo, de “Perseo y Andrómeda” de Tiziano (1554, Museo del Prado) y en relación a la apropiación de imágenes de la historia del arte por ejemplo: “Madonna Benois de Leonardo Da Vinci y del arte bizantino, Románico y Gótico con el “Bautismo de Cristo” 550⁷¹, Ravena, mosaico; la Iglesia Santa Sofía (532-537, Constantinopla/Estambul); Capilla de San Zenon, Roma (mosaico de influencia bizantina, 817-824); Catedral de Reims; Iglesia de Santa María Magdalena de Vézelay (1130-8); Iglesia de San Vital, Ravena (Italia, mosaico bizantino de la Emperatriz Teodora). En la variante de Nexo por ejemplo con Marcel Duchamp con su “Etant Donne” y en relación a otras obras de mi autoría. Las imágenes están para ser miradas: ¿cuánto de real es una imagen? La realidad no es absolu-

⁷⁰ Intertextualidad: definida por Gerard Genette como la presencia efectiva de un texto en otro.

⁷¹ Mosaico de la Cúpula del Baptisterio de los Ortodoxos.

ta, es en parte una construcción personal. “La obra habla”: nace de un artista y se desprende, es autónoma.

- Sobre el sentido del ser; qué es pensar; la autorreflexión.

- Sobre la educación.

- Sobre la naturaleza en general; sobre el cuerpo.

- Lo contemporáneo, problemas actuales atravesados por la pandemia. Ejemplos: hambre/neoliberalismo en Chile; el sexo; la religión; el arte hoy.

- Sobre percibir una obra. (El disfrute de las mismas).

Percibir el mundo: las cosas hoy en día se nos pierden por la información enorme que recibimos a diario.

Percibir: comprender o conocer algo; recibir algo y encargarse de ello; captar por uno de los sentidos imágenes, sensaciones externas.

Primero me sensibilizo:

Volver a ver, a oír, a leer.

3) Idea o hecho central en torno a los cuales gira una obra literaria, científica o de otro tipo.

En este caso es una obra artística.

Idea central:

Partiendo de los dibujos que brotaron espontáneamente en pandemia mientras escuchaba Conferencias y Cursos online, surgió la realización de este libro, intervenido también con los fragmentos seleccionados de lo oído sobre los temas enunciados anteriormente.

Y además el cruce que realicé entre la Pandemia y la Edad Media: destacar y rescatar los hallazgos y las luces (lo positivo) en ambas.

Los intelectuales en la Edad Media: los intelectuales son profesionales del pensamiento. Y el arte es sensibilidad y pensamiento. Las tres grandes formas de pensamiento son: el arte, la ciencia y la filosofía, las cuales afrontan siempre el caos. ¿De qué hablan las obras de arte? Son “aspectos” del mundo. El ojo del artista ordena el mundo.

Silvia Rivera Cusicanqui anuncia: “hablar desde contextos epistemológicos reveladores, que parten del intento de comprender las vivencias y emociones que acompañan el acto de pensar. Pensar, conocer, son nociones que pueden tener dos significaciones en aimara: en primer lugar *lup’iña*, pensar con la cabeza clara, que viene de la raíz *lupi*, luz del sol. Se trata de un modo de pensar que podemos asociar con lo racional. El otro modo de pensar, que es el que aquí me interesa, es el *amuyt’aña*, un modo de pensar que no reside en la cabeza, sino en el *chuyma*, que se suele traducir como “corazón”, aunque no es tampoco eso, sino las entrañas superio-

res, que incluyen al corazón, pero también a los pulmones y al hígado, es decir a las funciones de absorción y purificación que nuestro cuerpo ejerce en intercambio con el cosmos. Podría decirse entonces que la respiración y el latido constituyen el ritmo de esta forma del pensar. Hablamos del pensar de la caminata, el pensar del ritual, el pensar de la canción y del baile". (Cusicanqui en Bardet, 2021:234).

2- Video: "Naturaleza. Presente -Pasado. Pasado-Presente."

El video surgió de la selección de tres de las varias piezas de baile filmadas en pandemia y su estética responde a la precariedad de la misma.

Duración: 4:43.

<https://youtu.be/go7YNEt9Uy0>

1ª Secuencia) La luz del sol que entra por mi ventana y el aire que oxigena; se contrapone con el encierro y la oscuridad de la pandemia.

Laban afirma que el principal logro de Isadora Duncan fue haber reanimado una forma de expresión de la danza que podría denominarse lírica, en la que no había un argumento detrás y que era como ella misma la definió, la expresión de la vida de su "alma". Ella "tuvo el valor de demostrar con éxito que existe en el flujo del movimiento humano un principio ordenador que no puede explicarse mediante los acostumbrados fundamentos racionalistas". (Laban, 1975:17).

María Adela Palcos⁷² -fundadora del Sistema Río Abierto- dijo: "El aire es un alimento para nosotros y es importante que tomemos contacto con el efecto que tiene para poder graduarlo según nuestra necesidad. [...] según como respiro, soy". (Palcos, 2011:67).

2ª Secuencia) Bailé esta secuencia imaginando que mi cuerpo era un tronco con sus raíces profundas en la tierra y sus ramas hacia el cielo (crecimiento) y con su savia recorriéndolo (al igual que la sangre en nuestros cuerpos) movidas por el viento. También sentí y visualicé la fragilidad de un pétalo con su color y su perfume y de un tallo. Bailé la naturaleza para escuchar, amar, cuidar y respetar "más" a nuestros cuerpos. Somos Cultura y Naturaleza.

⁷² María Adela Palcos (1931-2021), Licenciada en Psicología (UBA), explica que el Sistema Río Abierto "apunta a conectarnos con nuestro sentimiento de pertenencia a la humanidad, al planeta Tierra y al resto del Universo. El trabajo sobre lo personal y lo trascendente es paralelo". (Palcos, 2011:55). Y agrega: "El sentido de nuestra vida en la Tierra es vivir como los seres radiantes que somos. La nueva humanidad depende de cada uno de nosotros. Para esto es el trabajo que realizamos". (Palcos, 2011:254).

Debemos preservar la unidad psico-somática: cuerpo-mente ya que ambas conforman nuestra personalidad.

Este cuidado amoroso con uno mismo ya fue anunciado por el filósofo Baruch Spinoza: se llamará bueno a todo objeto cuya relación se componga con la mía; se llamará malo a todo objeto cuya relación descomponga la mía.

“Nuestra mente no puede sentirse unida al Universo mientras no haya aprendido a habitar el cuerpo, a disfrutar, sin ambigüedades, las sensaciones corporales”. (Wilhem Reich en Palcos, 2011:57)

Además, mientras estábamos sin contacto físico humano experimenté con la naturaleza momentos muy gratos: observar las hojas del otoño, sentir a una mariposa que se posó sobre mi mano durante mucho tiempo, disfrutar de un “romance” entre dos pájaros en mi balcón, oler el perfume de las rosas del Rosedal, visitar al Ecoparque con sus animales, ir a los parques y recordar el mar. (En relación al Ecoparque –antiguo Zoológico de la ciudad- durante mis visitas en pandemia, pude preguntar acerca del tema del traslado de los animales a sitios mejores o para ser liberados y también acerca de las razones por la cuales muchos de ellos no pueden ser ya liberados. Por ejemplo, en el caso de animales que fueron lastimados o mutilados por el hombre o que son muy longevos, etc.).



Esta conexión estrecha y positiva con la naturaleza se relaciona con la obra de los artistas Claude Monet, Georgia O'Keeffe y Ana Mendieta.

Claude Monet, cuya pintura dio nombre al movimiento Impresionista (1874), se sintió estimulado por la naturaleza: pintó al aire libre el agua con sus reflejos, la niebla, la vegetación, la luz del sol absorbiendo los contornos de las formas y del color. Captó lo casual, lo simple: momen-

tos cotidianos que no vuelven a repetirse. Con su “barco-atelier” pintó en la naturaleza. En Giverny Monet se construyó una casa rodeada de naturaleza⁷³.

Georgia O’Keeffe quedó fascinada con el microcosmos de una flor cuando en su época escolar una monja utilizó en la clase de arte una flor como material de observación.

La artista manifestó en 1930: “Sé que no puedo pintar una flor. No puedo pintar cómo brilla el sol sobre el desierto en una resplandeciente mañana de verano, pero quizá pueda manifestar a través del color mi experiencia con la flor o la experiencia que la flor, en un determinado momento, me ha hecho sentir importante”. (O’Keeffe en Benke, 1995:28). Georgia construyó en su pintura un lenguaje propio. Recibió la influencia del arte japonés. Realizó una versión abstractizante de la naturaleza. Y ella expresó: “Una flor es relativamente pequeña. Todo el mundo hace asociaciones con una flor, con la idea de flor. (...) Sin embargo, en cierto modo nadie contempla realmente una flor. Es tan pequeña –no tenemos tiempo-, pero para mirar se necesita tiempo de la misma forma que las amistades requieren tiempo. (...) Entonces, me dije, voy a pintar lo que veo, lo que significa la flor para mí. Pero voy a pintarla grande para persuadir a la gente de que se tome el tiempo necesario para contemplarla” (...). (O’Keeffe en Benke, 1995:31)⁷⁴.

Ana Mendieta: en su obra aparece la temática de la naturaleza (mar, hojas, tierra, troncos, ramas, plumas, flores) en relación a su cuerpo y a su identidad (ejemplo: su trabajo Serie árbol de la vida, en el que dispone su propio cuerpo desnudo cubierto de barro, confundiéndose con el tronco y las ramas).

Mendieta al haber sido arrancada de su tierra natal (Cuba) de adolescente, pudo a través de su arte, reestablecer los lazos que la unen al universo: conectándose con la tierra –útero/vientre-regresó a la fuente materna. “He estado conduciendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido resultado directo de haber sido arrancada de mi tierra natal (Cuba) durante mi adolescencia. Estoy abrumada por el sentimiento de haber sido arrojada del vientre (la naturaleza). Mi arte es la forma en que restablezco los lazos que me unen al universo. Es un regreso a la fuente materna. A través de mis esculturas de tierra-cuerpo me hago una sola con la tierra. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo”. (Mendieta, Ana en Camnitzer, 1988:11).

Al mismo tiempo se comprometía de esa forma con su nuevo entorno y cultura: USA.

Por otro lado, en el libro de artista aparece la figura de San Francisco de Asís (1182-1226) quien también se relacionó con la naturaleza de forma positiva admirándola y respetándola:

⁷³ Claude Monet, fue un artista cuya pintura “Impresión, el sol naciente”, dio nombre al movimiento Impresionista (1874). Los jóvenes artistas impresionistas exploraron los constantes cambios de los efectos de la luz natural.

⁷⁴ En 1924, Georgia realiza las primeras enormes flores que ocupan toda la superficie del cuadro.

revalorizándola. A los animales, plantas y árboles les dice "hermanos", es decir, predicaba el amor hacia los animales y el medio ambiente.

3ª Secuencia) Durante la pandemia pinté cuatro trabajos con una mujer mirando el mar y otros con una bailarina como protagonista.

En una de esas pinturas de bailarinas, la misma se perdió, se tapó y en primer plano apareció de forma azarosa, nuevamente -aunque pintada de otra forma- la mujer mirando el mar. Esa mujer en la playa apareció embarrada, empobrecida, abandonada...entonces decidí levantarla.

Observando ese trabajo vi que la imagen de la bailarina no se destruyó: apareció de forma muy tenue en la lejanía, con transparencia y relacionándose con la otra figura. Acentué las líneas de la bailarina y salió a la luz en un segundo plano, surgiendo de otra manera: muy suave y dentro del mar.

Se unieron entonces en un mismo trabajo ambas imágenes. Esa bailarina representa la movilidad, la fluidez, la vitalidad, el placer, el juego, la relajación, la energía, la belleza; características que también posee el mar.





El proceso de esta pintura significó lo siguiente:

El arte conectándose con la vida y la posibilidad y decisión de reconstruirnos, renovarnos y levantarnos aún en contextos tan adversos y hostiles (durante la pandemia yo me he enfermado).

La decisión de renacer, como lo hace el Ave Fénix⁷⁵, superar obstáculos, perseverar -tanto en el presente como en el pasado- se relaciona con el concepto de resiliencia.

La resiliencia⁷⁶ consiste en salir fortalecidos de una adversidad dolorosa, lo cual implica esfuerzo y flexibilidad ante el fracaso. Es poder elegir transformar el dolor en fuerza motora y salir del mismo siendo mejores como seres humanos. Para ello se necesita aceptar el cambio como parte de la vida.

Cuando le llegaba la hora de morir, hacía un nido de especias y hierbas aromáticas, ponía un único huevo, que empollaba durante tres días, y al tercer día ardía. El Fénix se quemaba por completo y, al reducirse a cenizas, resurgía del huevo la misma ave Fénix, siempre única y eterna. El ave Fénix es muy fuerte. Según el mito, poseía varios dones, como la virtud de que sus lágrimas fueran curativas.

⁷⁵ El ave Fénix es un pájaro de la mitología griega, que se consumía por acción del fuego, pero luego resurgía de sus propias cenizas.

⁷⁶ La resiliencia significa pintar nuestras batallas con oro; hacer hermosas nuestras partes rotas o feas. Ver lo útil en lo adverso del pasado y aprender de lo vivido.

“Si no estás bañado en transpiración no esperes ver un palacio de perlas sobre una hoja de pasto”. (The Blue Cliff Record ([1128] 1977) en Nachmanovitch, 2013:85).

Considero que el arte ayuda a enfrentar, resolver y superar las adversidades:

“No me canso de remarcar que no soy psicóloga, no hago interpretaciones ni doy recetas. Soy una artista que, a través de un trabajo creativo, ha encontrado un método que logra cambios en la gente, mediante el movimiento. Lo único que hago es estimular las potencialidades que todos tienen. Yo nunca hablo de curar, sino de cambiar. Y cualquiera sea el tipo o gravedad de un problema, siempre habrá algo que se pueda modificar.” (Fux, 2013:105.)

“El sujeto se nutre en la realidad, la transforma, hace síntesis en el mismo proceso. Todo hecho creativo no necesariamente es arte, pero el arte es creativo y ayuda a mejorar la calidad de vida.” (Brikman, 2015:19).

Paralelamente me encontraba componiendo una secuencia danzada al ritmo de una canción - cuyo tema es el amor- titulada: “El amor no pregunta el por qué” (“Love doesn’t ask why”) cantada por Celine Dion. (Autores varios, 1993).

Dicha secuencia se conectó con la bailarina que apareció en un segundo plano en la pintura mencionada, la cual manifiesta a través del movimiento el deseo de un amor y de amor al movimiento; y a su vez, saca de la quietud a esa mujer sentada mirando el mar.



“Cuando creamos una secuencia de movimiento hacemos dos cosas, consciente o inconscientemente: buscamos una composición espacial satisfactoria en la cual nuestros impulsos internos, o esfuerzos, puedan hallar una forma visible apropiada; y tratamos

de sentir en las formas, con las cuales los movimientos de nuestras extremidades y cuerpo llenan el espacio en derredor, y responder a ellas desde nuestro interior. Estos dos procedimientos no necesariamente se dan en sucesión, primero uno y luego el otro; por el contrario, la conciencia simultánea del flujo hacia adentro y hacia afuera refuerza la sensación de “estar en el propio cuerpo”, y entonces sentimos que realmente estamos bailando”. [...] “Los ritmos de las acciones corporales, con sus componentes espaciales y de esfuerzo, pueden ser monótonos o variables, “conformantes” o “deformantes”, pero sean lo que fueren deben estar imbuidos de vida. Nuestras respuestas emocionales, nuestra voluntad de actuar, nuestros sueños y aspiraciones, en una palabra, toda la gama de nuestro mundo interior tiene que moverse y entablar relación armoniosa con los elementos externos que dan la forma.” (Lisa Ullmann en Laban, 1975:120,121).

Se procura que, a través del movimiento, una intención, una imagen, un pensamiento, un deseo, realice el pasaje a la acción artística en una forma equilibrada y armoniosa. (Brikman, 2015: 42).

Es importante que en cada movimiento opere la entidad cuerpo-mente; en cada movimiento se manifiesta toda nuestra personalidad.

María Adela Palcos afirma que el cuerpo se contacta con los sentimientos y que una educación que insiste en reprimir la expresión del cuerpo emocional y los sentimientos da como resultado la estupidez emocional que caracteriza a Occidente.

Este trabajo artístico y su contexto espacial me conectó -inesperadamente- con una experiencia del pasado en relación al mar, al dolor, a quiebres y a cambios; al deseo, al amor, al arte y a la danza: el amor al movimiento. El cruce presente -pasado también se visualiza en este video con un archivo de una filmación coreográfica del grupo Acares-Génesis Ballet del que formé parte. (Coreografía de Zoila Fernández, maestra cubana que dio clases en nuestro país durante el año 1994.)

La presencia del azar interviene en la Vida y en el Arte.

En relación a la danza Rudolf Laban expresó: “El aprendizaje cabal del esfuerzo puede lograrse sólo por intermedio de la danza, dado que la gimnasia, los juegos, el teatro y el arte están más interesados en el resultado de las acciones que en el proceso activo en sí.” (Laban, 1975:32).

Laban también afirma que: “En síntesis, puede decirse que el valor educativo de la danza es dual: primero, en razón del sano dominio del movimiento; y, segundo, al facilitar el perfeccionamiento de la armonía personal y social que fomenta la observación exacta del esfuerzo.” (Laban, 1975:108).

Y luego el mismo autor afirma: “El observador entrenado pronto advertirá que el placer que brinda la danza puede superar la satisfacción física originada en el simple hecho de ejercitar el cuerpo. Las formas y ejercicios de baile que inducen al niño a la ejercitación mecánica de sus movimientos pertenecen a una categoría diferente de las que le brindan una vía para canalizar

sus esfuerzos individuales. Estos últimos transmiten en mayor medida la sensación de articulaciones y músculos que se mueven con regularidad. La experiencia obtenida a partir de la realización de acciones definidas, y el reconocimiento de los ritmos contenidos en encadenamientos o secuencias de acciones, distingue las formas más complejas de la danza de las de tipo mecánico.” (Laban, 1975:109).

“Cuando creamos y nos expresamos por medio de la danza, cuando ejecutamos e interpretamos sus ritmos y formas, nos preocupa exclusivamente el manejo de su material, que es el movimiento mismo. Por medio de los movimientos de nuestro cuerpo podemos aprender a relacionar nuestro ser íntimo con el mundo exterior”. (Lisa Ullmann en Laban, 1975:112).

3- Poesías: “Cuando podrán despertar”. Surgen de la observación y percepción de la ciudad vacía y del mar en cuarentena.

Cuarentena 1

Los autos duermen con las hojas amarillas y rojizas sobre sus parabrisas, sin saber cuándo podrán despertar.

Las personas caminan cargando sus pesados cuerpos, con ojos impregnados de preocupación y en algunos, de dolor.

El sol se cuela entre las ramas de los árboles, dibujando formas en las veredas.

Las hormigas no saben del virus, ni del dengue, ni de la economía cayendo. Tampoco los potus ni el otoño que brilla en su esplendor, con sus amarillos, verdes y ocre.

Cuarentena 2

Las hojas bailan alegres movidas por el viento.

Nosotros caminamos con los párpados pesados, con nuestras narices y bocas tapadas, sin poder respirar plenamente.

Privados del contacto humano, nuestros corazones se estrellan contra las veredas.

La ciudad duerme un profundo sueño por las noches. Y durante el día extraña el calor y la libertad de quienes la habitan.

Cuarentena 3

Las piernas pesadas por un encierro largo y continuo.

Los dolores de las contracturas no nos dan tregua.

Nos alegran los simpáticos perros en sus paseos otoñales y la ternura de los felinos saludándonos desde las ventanas.

Por la noche el Jardín Botánico con sus faroles encendidos, nos espera.

Cuarentena 4

Las luces del parque brillan como luciérnagas en la noche.

La luna se muestra majestuosa mientras que nosotros -los humanos- sufrimos las secuelas del virus y de la inconciencia colectiva.

El mar ruge y sus crestas blancas se mueven y avanzan como las crines de caballos al viento.

Su espuma -como las burbujas de un rico champagne- viene hacia mí y me embriaga.

El sol me estimula y el ancho horizonte conquista mi alma.

El viento escupe la espuma del mar
que se desplaza como un encaje matinal...
sacude mis cabellos y acelera el ritmo de mi respiración.

El vasto mar desparrama en sus orillas
caracoles de colores, contruidos por organismos vivos.
Algunos de ellos reposan en mi habitación,
conservando su esencia marítima.

El mar acaricia la arena húmeda y blanda.
Y como una alfombra espumosa, avanza y retrocede.

Las huellas de los perros dibujan senderos bajo un cielo grisáceo, un jueves de enero.
En la lejanía se recorta un celeste, recordándome los paisajes de Dalí.
El silencio de las carpas me invita a la reflexión.

Respirar en medio de la asfixiante pandemia.
Soda Stereo suena en el Bar.
Un café, una mañana, un barbijo.

Ostende, verano, 2021. Laura Saitta.

Volviendo a la pregunta inicial: ¿Qué huellas dejará en nosotros esta vivencia?

Puedo vislumbrar algunas respuestas:

- Valorar más el presente y no posponer: todo puede cambiar inesperadamente de forma brusca⁷⁷ (Fux, 2013:109).
- Estar “más” presentes⁷⁸ (Palcos, 2011:42) lo que implica ser más responsables de nosotros mismos aceptándonos con más sabiduría para poder enfrentar con mayor fortaleza situaciones límites como fue el contexto de la cuarentena: “No estoy sola, estoy conmigo, dije. Y esto de ir conmigo tenía una luminosidad y una fuerza extraordinarias”. (Palcos, 2011:41).
- Ser más concientes de nosotros mismos (nuestras virtudes, debilidades e historia personal; acciones y pensamientos) y del mundo que nos rodea.

⁷⁷ Fux expresó: “Es un continuo despertar. Lo que pasó ayer ya no me sirve para hoy, tengo que generarlo nuevamente. Por eso estoy siempre atenta y vivo escribiendo lo que siento, lo que pienso, lo que doy y aquello que recibo. Lo que vale es el presente, no se debe dejar estancar el pensamiento. A mí, ir para atrás me resulta pesado, en cambio, siento que ir hacia adelante es como tirarse a la pileta y nadar”.

⁷⁸ Estar “mas” presentes: ...”la línea del Sistema está centrada en que la persona sea la protagonista de su salud. En todo lo que proponemos es necesario que la persona esté presente y se haga cargo de sí misma. El instructor, como el médico, es una guía [...], y ofrece posibilidades de solución”.

- Seguir desarrollando nuevas capacidades.
- Profundizar los conocimientos adquiridos.
- Dedicar más tiempo a la observación: detenernos para volver a ver. Romper con la vorágine cotidiana.
- Revalorizar los espacios exteriores: museos, galerías, centros educativos y recreativos y los vínculos sociales/afectivos/laborales/ educativos, etc.
- Apreciar más lo que tenemos aún con sus enormes imperfecciones.
- Tomar de la humanidad su potencial positivo.
- Valorizar la importancia del conocimiento teórico para el desarrollo y estímulo de la creatividad en el arte. Siempre consideré que la práctica artística va de la mano de la teoría (artística y de otras áreas humanísticas, etc.)
- Por otro lado, es importante creo, no descalificar los dibujos que puedan surgir de forma espontánea: seleccioné 63 aprox. para mi libro. Sentí que los mismos son también valiosos y muy personales al provenir de lo inesperado: de la escucha del material online transmitido por profesionales sobre distintos temas, por ejemplo: sobre Heidegger, esteticidad cotidiana, teatro Posdramático, las artes y la educación como derecho, políticas educativas en pandemia, la danza y su carácter poético y otros. También aparecen en el libro, imágenes (dibujos/pinturas) del pasado. Y también rescatar la creación improvisada de secuencias danzadas, es decir, el aislamiento nos motivó a desplegar capacidades ocultas o dormidas.

Agradecimientos

Sergio Cruz, Eduardo Médici, Yvan Denis Dupuis, Sofia Zanician, Dra. Elena Oliveras, Isabel Piasve, Analía Daporta, Gabriel Núñez, Marcelo Pelissier y Flavia Cosma.

BIBLIOGRAFÍA

- Bardet, Marie, 2021, *Perder la cara* (CABA: Cactus).
- Benke, Britta, 1995, *Georgia O'Keeffe, 1887-1986, Flores en el desierto* (Alemania:Taschen).
- Brikman Lola, 2015 (1975) *El lenguaje del movimiento corporal* (Caba, Buenos Aires: Lumen).
- Camnitzer, Luis, 1988 "Ana Mendieta en el New Museum de Nueva York" en *ArtNexus*, (Bogotá) nº 38.
- Fux, María, 2013 *El color es Movimiento* (Caba: Papers Editores).
- Laban, Rudolf, 1975 (1948) *Danza educativa moderna* (Barcelona: Paidós ibérica).
- Le Goff, Jacques, 1993 (1957) *Los intelectuales en la Edad Media* (Barcelona:Gedisa).

Nachmanovitch, Stephen, 2013 (1990) Nachmanovitch, Stephen, *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte* (Buenos Aires: Paidós).

Palcos, María Adela, 2011 *Del cuerpo hacia la luz* (Buenos Aires: Kier).

S/A,, 1994. *Historia de la Pintura y de la escultura*, (Barcelona: Altaya, S.A.). Tomo II.

Instalación, Ritual y Grafos en la obra de Alfredo Portillos⁷⁹.

Mónica Schaikis⁸⁰

Alfredo Portillos fue una persona muy enigmática y sencilla al mismo tiempo. Fue uno de los primeros artistas en articular lenguajes. A lo largo de toda su vida se puede observar una vasta producción de obra que evidencia un trayecto por los diferentes medios de producción que componen el lenguaje visual y una constante articulación entre lo cotidiano y el espacio del arte como espacio sagrado. Siempre repleto de detalles que tienen que ver con lo corpóreo y lo limitado de lo humano, que quedan como constitutivos dentro de las obras producidas por él. Esto se puede apreciar en las instalaciones, en donde conviven estos dos sentidos o significaciones.

Aspectos Topológicos. Grafos y espacialidad de la obra.

La topología es la rama de la matemática que estudia las relaciones espaciales y las propiedades cualitativas de las figuras.

El primer elemento topológico que se puede percibir en la obra de Alfredo Portillos es su permanente actitud de cómo lo cotidiano tiene una correspondencia directa con el espacio simbólico o desde su mirada ecumenista, muchas veces, sagrado. Todo lo que llegaba a estatus de obra provenía de vivencias cotidianas que habían dejado alguna marca en él, como haber tenido la experiencia de estar en el hospital durante una internación y que en la cama de al lado hubiera un señor al que le habían amputado una pierna hasta la rodilla y a él lo llevara a pensar en las personas tratadas como animales, y terminara realizando la obra de las patas de cerdo en formol, llamada “Piso 5 Habitación 32 Cama 7 / 8”

⁷⁹ Texto profundizado durante la investigación realizada desde el 2019 hasta el 2022 en el grupo de investigación: “La topología en las Artes Visuales. Ratificación de la pertinencia de su aplicación en las artes, profundización en sus conceptos y relevamiento de su aplicación en las Artes Visuales y sus derivados.” Analizaré los aspectos topológicos en objetos e instalaciones del artista argentino Alfredo Portillos.

⁸⁰ Licenciada en Artes Visuales con orientación en pintura por UNA, Dpto. de Artes Visuales. Profesora Nacional de Pintura por ENBA Prilidiano Pueyrredón. Docente con 27 años de experiencia en nivel medio, superior y universitario.



Alfredo Portillos. "Piso 5 Habitación 32 Cama 7 / 8", 1999. Objeto.

El impacto de la situación lo lleva a hacer obra. Son los homeomorfismos invisibles de Alfredo Portillos. Invisibles en tanto están compuestos por eso que no se ve, sus vivencias. Un homeomorfismo es una función de un objeto topológico a otro equivalente, es la transformación bicontinua y biunívoca. El mismo objeto que pasa de una forma a otra sin tener cortes ni adherencias nuevas.

El primer homeomorfismo que se puede plantear del mundo de Portillos es: cómo lo cotidiano, externo, pasa a formar parte de la obra de arte, punto a punto y sin dejar de ser lo que es. Al mismo tiempo esta configuración constituye una cualidad de borde temporal, donde se halla lo invisible, es ese límite entre esos dos aspectos, en que la misma cosa se presenta y que al mismo tiempo hace su diferencia. Esta realidad paradójica, cualitativa, se mantiene a lo largo de todas sus producciones.

Pasando del espacio de lo cotidiano al espacio de lo estético, es a su vez invisible porque a veces son vivencias, historias que él narraba, o situaciones vividas que después traspasó a la obra como en el caso de la obra "Piso 5 Habitación 32 Cama 7 / 8". Los conceptos pasan de una forma a otra sin cortes ni adherencias: lo animal tratado como humano puesto en situación de espacio simbólico, lo humano tratado como animal de sacrificio, traspasa al espacio de la obra. O sea, se aplica el mismo objeto con una función inversa aplicada al mismo, hay correspondencia punto a punto, hay transformación por la función, pero sigue siendo biunívoca y

bicontinua. En todas sus obras se puede encontrar este fenómeno paradójal, con carácter de aporía, razonamientos en los cuales surgen contradicciones temporalmente irresolubles. Él trabaja con la paradoja y la aporía para resaltar permanentemente los aspectos cualitativos de su percepción de la realidad y evidenciarlos haciéndolos físicos en sus propuestas estéticas. Por ejemplo en el caso de esta obra anteriormente mencionada, las patas de chanco funcionan como significantes de la pierna perdida por el hombre de la cama de al lado en la internación, que ya no estaba presente. Al haber sido cortada, pasa a ser la parte de un animal y al mismo tiempo un objeto perdido por el sujeto. La paradoja entre lo más animal y lo más cultural.

En otras obras como las instalaciones se puede comprender mejor la obra si utilizamos sistemas de grafos. Un grafo es un punto en el espacio que se relaciona con otro punto mediante una recta o curva en el espacio, que cumple con funciones inyectivas y biyectivas. Que describe las relaciones cualitativas de elementos entre sí, excluyendo los tamaños, medidas y distancias, solo habla de las relaciones de los objetos. Si en una instalación de Portillos reemplazamos cada objeto simbólico por un grafo con su arista y su vértice, vamos a encontrar el otro punto que es su correspondiente en la vida cotidiana donde el objeto forma parte de algún ritual, como puede pasar con los objetos que conforman una ofrenda a la Pachamama. En el caso de las obras de Alfredo se dan grafos tridimensionales ya que en muchas de las obras se presentan gran cantidad de elementos interactuando, gran cantidad de significantes que terminan conformando más de cuatro, cinco, seis o siete grafos. Como no se cruzan entre sí terminan siendo tridimensionales. Se dan relaciones entre los objetos que componen la instalación.

Todas las vivencias de Portillos de lo cotidiano que para él resultan impactantes o priorizables, las trae a lo físico con una correspondencia directa a través de elementos simbólicos, articulándolos en una composición espacial que no considera distancia ni medidas, pero si los aspectos cualitativos del simbolismo y del acto ritual.

No hay tiempo transcurrido que se pueda medir. Él lo vio y lo vivió. Vio como lo actuaban otros y lo actuó. En él queda la síntesis del ritual y lo acciona en la instalación desde todos los registros que pudo rescatar.

Grafos Rituales.

Una de las cosas que comentaba respecto de los rituales y lo cotidiano era una especie de cuento repetido, en donde narraba una vivencia que había tenido viviendo en Nueva York. En una cena en la casa del artista John Cage, donde Alfredo se puso a lavar los platos, John Cage se acercó y le dijo: “Ve Portillos, en todo hay diseño, hasta cuando lavamos los platos cada uno tiene su diseño.” Porque Alfredo lavaba e iba seleccionando y ordenando los platos y los cubiertos para escurrirlos según un orden y un criterio, se notaba claramente que no estaban puestos al azar, que había un pensamiento detrás de esa acción. Una intención.

Otra cosa que decía era que no hay cosa más difícil de representar, de lograr, ni más compleja ni más interesante que la presencia en la ausencia. La presencia en la ausencia sería, que el

otro no está físicamente, pero se lo puede encontrar en todo o en cualquier cosa que nos rodea, es como llegar a formar parte de los otros habiendo sido uno mismo. No es nada más un recuerdo, sino una activación de la esencia del pensamiento de la persona, cada vez que su pensamiento se articula con alguna realidad físicamente presente. Sería la trascendencia. Como, por ejemplo, para nosotros que, aunque él falleció todavía está.

A partir de todo esto podríamos pensar que si siempre hay un diseño en todo lo que se haga, al traer a la obra algo externo cotidiano y ponerlo como centro de obra se genera un borde temporal.

Borde, pliegue, diferencia de luminosidad.

A Partir de todo lo que venimos reflexionando podemos llegar a la conclusión de que Alfredo Portillos trabaja por decisión propia con una estética de bordes en sus instalaciones donde las cosas pasan a ser otra cosa. Los bordes son esos aspectos aparentemente fronterizos-marginales y circundantes a la obra, traídos a primer plano. Trabaja con bordes porque trabaja con lo que está afuera y lo pone adentro. Como dice Derrida en *La verdad en pintura*, pone el borde a bordo. Trabaja bordes físicos, cuando toma el espacio y la obra no se delimita por un marco o un pie escultórico, sino que se continua como las instalaciones que incluyen al espectador. Y bordes temporales cuando muestra que algo viene de otro lado, y no se sabe quién es el autor de eso. No hay un autor, pertenece a un pueblo, como el rito de la Pachamama. Otro ejemplo es cuando se ve lo que compone algo, el proceso de la obra, una parte está completamente definida y otra se muestra en proceso. También se ve un borde temporal cuando se muestran los pasos que contiene la obra hasta su concreción. Muestra por qué procesos pasa algo, eso que queda afuera es puesto adentro, a bordo.

Toma muchas cosas que vienen de otros lugares, a veces invisibles, como en el caso de los recuerdos y vivencias puestos en la obra, porque son sus recuerdos y no podemos estar dentro de su cabeza. Lo que se ve en la producción son resultados basados en las experiencias, siempre intransferibles.

Por otro lado, los pliegues son las afectaciones que sufren los planos en el espacio. Si cruzamos bordes físicos y temporales con los pliegues, obtenemos una complejidad que resume el cruce de lenguajes que hace Portillos. Lo topológico de los lenguajes combinados en donde él no puede separar un elemento de la obra ya que se desdibuja el concepto o la simbolización, no es solo un Borromeo, es un objeto topológico en tanto no tiene cortes ni adherencias, tiene afectaciones, es totalmente cualitativo, biunívoco y bicontinuo. Por este motivo siempre que se le preguntó, cómo consideraba al dibujo, él respondía “como borde, pliegue y diferencia de luminosidad”, siempre muy consciente de la complejidad y amplitud del campo semántico del registro de lo simbólico.

Crea desde un lugar en el mundo, un pliegue, trabajando con las marcas del sujeto. Las marcas que lo constituyen como sujeto. Lo que lo va definiendo en su neurosis, las marcas y huellas que quedan en los planos, de los procesos o funciones a los que son sometidos. Y en la compli-

cación, hablando de personas, la cantidad de estos planos que existen en las constituciones de las personas, las posicionan en diferentes puntos de mirada, comprensión del mundo, registros del entorno, qué pueden hacer, y si vamos más allá, estos pliegues van a contribuir en la constitución del objeto del deseo de cada sujeto según las afectaciones del mismo tal cual plano, de allí los pliegues. Qué cosas le han pasado a una persona, cómo las interprete, cómo las haya vivido, qué sentido les dé, en consecuencia, la manera en la que va a vivir la vida, cómo la va a valorar, cómo la va a apreciar y dónde pondrá su deseo, todos aspectos cualitativos. No es casualidad que estos aspectos llevan a cualquier sujeto a pensar en quién es, cómo vive y si hace ejercicio de su deseo o si vive desde el goce. Cuando Alfredo Portillos toma lo cotidiano y lo pone como centro de obra, y dice que hay diseño hasta cuando se lavan los platos, está haciendo una interpretación de características de bordes temporales cuando los pone como centro problemático de la obra. Como pasa con la obra de las patas de chanco mencionada anteriormente. De una experiencia vivida a un objeto estético. Realizar esta función es poner el cuerpo del espectador dentro de la obra. O sea, un elemento externo del externo, de extrema complejidad semántica y riqueza emocional. ¿Qué es lo que él pone de afuera adentro de la obra? Pone nada más y nada menos que el cuerpo emocionado. El propio o el del espectador.

Trabajar con estética de bordes es trabajar realizando actos deconstructivos. Si se deconstruyen los bordes de lo que está constituido, ya sea una vivencia un hecho o un objeto, más todavía si es de la vida cotidiana se logra conocer más y profundizar sobre la vida misma. Qué sentido, qué semántica, cuáles múltiples orígenes son los constituyentes de esta entidad. Cuáles son los significantes que lo constituyen y con cuáles se lo puede representar.

Por ese motivo, deconstruir un objeto, problema o situación genera una vuelta al origen, un recentramiento de la problemática elegida para discursar. Nos hace saber qué es con mayor amplitud y profundidad. Realiza un acrecentamiento genealógico, parte de un origen al que se puede volver. Hay un crecimiento y acumulación que se basan en la genealogía del objeto, el sujeto, la palabra o la situación. Mediante el acto deconstructivo se conoce lo más cercanamente posible la esencia de las cosas. Es permitirnos acercar nuestra persona a esa situación u objeto y ver de qué manera podemos vincularnos. Para hacer esto si o si, en las instalaciones de Alfredo Portillos pasamos por un proceso de cuestionamientos y de diálogo con la obra que nos propone este acto deconstructivo. La obra propone al espectador que cuando pienso al otro me tengo que pensar a mí.

Toda la obra de Alfredo trabaja con el sujeto espectador desde ese lugar haciendo que se pregunte, que dialogue, que participe, que se cuestione, que se busque a si mismo.

En esta realidad contemporánea donde el sujeto está permanentemente empujado a descender hasta romper sus lazos sociales y en donde se lleva a la atomización de los vínculos, este tipo de propuesta salva al sujeto espectador de la enajenación. Lo recentra. Por ende en las instalaciones Alfredo Portillos recurre a espacialidades topológicas, constituidas por elementos de carácter cualitativo, de borde, deconstructivos. Todo esto evidencia la manifestación de una resistencia de parte del artista a la disolución massmediática de la subjetividad.

BIBLIOGRAFÍA.

Amster, Pablo. *Apuntes matemáticos para leer a Lacan*. 2010. Ed. Letra Viva

Anaya, Jorge Lopez, "*El arte en un tiempo sin dioses*", Buenos Aires, Almagesto, 1995, cap.9 Los cuerpos prestados, p. 130).

Brill, Rosa, *Veinte críticos de arte eligen a veinte artistas*. Fundación Banco Patricios, 1994

Deleuze, G.y Guattari, F. *Rizoma* (introducción), Valencia, Pre-Textos, 1977, p. 16

Derrida, J. *La vérité en peinture*. París, Flammarion, 1978 p. 63.

Oliveras, E. Casandra, Buenos Aires, N° 5, 1997, p. 16

Oliveras, E. *La metáfora en el arte*. 2021. Paidós

Portillos, Alfredo. 2002. *¿Quién me dirá quién eres y quién fuiste?* CD-ROM. Windows 95/98/ME/XP.

Aborto legal: entrelazamientos entre arte y política.

Paloma Macchione⁸¹ y Ana Casal⁸²

Introducción

La performance política es una de las herramientas privilegiadas por el movimiento feminista en Argentina y el resto de Latinoamérica, a la hora de exigir que se respeten los derechos de las mujeres, en toda su diversidad. Su amplio y heterogéneo desarrollo en nuestro territorio, demuestra la creciente relevancia de las relaciones entre política y estética en las protestas. Los cuerpos en lucha se articulan en la acción a elementos visuales, verbales y sonoros, dando lugar a diferentes dinámicas.

La reapropiación de determinados recursos de protesta del pasado, como ocurre con el elemento pañuelo y con los pañuelazos, que pasan de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo a la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito de la Argentina, forma parte de lo que Marcela Fuentes (2015) denomina “alfabetismo performático”. Al reapropiarse de las herramientas de protesta del pasado, traen al presente su potencia y las revalorizan al concebirlas idóneas para la construcción de un futuro digno de ser vivido.

⁸¹ Magister y Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA), Diplomada en Arte y Géneros (UMSA), Licenciada en Artes (UNSAM), Intérprete Nacional Superior de Danza Contemporánea (UNA) y Maestra Nacional de Danza Clásica (Escuela Nacional de Danzas). Desarrolló su trabajo artístico como intérprete de danza contemporánea y desde el 2013 incursiona en el terreno de la performance, explorando las relaciones entre el cuerpo y los dispositivos tecnológicos audiovisuales, en vínculo con las problemáticas de géneros y los feminismos. Desde el año 2004 se desempeña como docente en la Universidad Nacional de las Artes impartiendo clases de técnica de la danza, teoría e historia de las artes, en grado y posgrado; desde 2018 al 2022 integró el equipo de investigación Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en la Argentina desde los 80 hasta la actualidad, y desde el año 2021 co-dirige junto a Ana Casal el equipo de investigación Políticas de los cuerpos y poéticas feministas en las artes visuales/audiovisuales en el sur de Sudamérica, generando producción teórica y artística, con la que participa de simposios y congresos

⁸² Magister y Especialista en Igualdad de género (UCLM), Magister y Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA), Administradora Gubernamental (INAP), Licenciada en Psicología (UBA). Desde el año 2015 desarrolla producciones artísticas relacionadas con las luchas feministas. Es profesora de posgrado (UNA) y del 2018 al 2022 integró el equipo de investigación Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en la Argentina desde los 80 hasta la actualidad (UNA). Desde el año 2021 co-dirige junto a Paloma Macchione el equipo de investigación Políticas de los cuerpos y poéticas feministas en las artes visuales/audiovisuales en el sur de Sudamérica. Es autora de artículos y ponencias con los que participa en diversas actividades académicas y publicaciones. Dicta numerosas conferencias en relación con la prevención de las violencias en razón de género y comunicación con sensibilidad de género.

Ahora bien, en la presente ponencia buscamos señalar que estos entrelazamientos se producen, a su vez, entre las protestas políticas y las prácticas artísticas. Mientras que las primeras retoman elementos y estrategias de las prácticas artísticas de cruce de lenguajes, las segundas se apropian de repertorios propios de la protesta política, como se observa en la lucha por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito, resignificándose mutuamente en un vaivén polinizador.

Prácticas artísticas y la lucha por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito

Entre las performances políticas y las prácticas artísticas en los espacios públicos, frecuentemente definidas como *artivismos*, es posible detectar un juego de reapropiaciones en retroalimentación constante. Frecuentemente las manifestaciones políticas toman elementos de la performance artística (actitudes, acciones y disposiciones corporales en relación a elementos visuales, sonoros y verbales) y, a su vez, la performance artística se reapropia de estrategias formales y simbólicas de protesta para incluirlas en sus producciones. Esto, muchas veces, le aporta a la protesta política una espectacularidad que amplifica sus reclamos.

La relación entre las luchas feministas y la performance, que ya hemos desarrollado anteriormente (CITAR) se fundamenta en que la materia prima de esta práctica el cuerpo históricamente subalternizado por el régimen patriarcal. Este es un orden político que se estructura sobre los binarismos que privilegian lo masculino, el campo de la razón, la conciencia y la mente por sobre lo femenino, las emociones, los afectos y el cuerpo. En este sentido, Judith Butler (2018, p.64) explica que “(...) en la tradición filosófica que se inicia con Platón y sigue con Descartes, Husserl y Sartre, la diferenciación ontológica entre alma (conciencia, mente) y cuerpo siempre defiende relaciones de subordinación y jerarquía política y psíquica”. El cuerpo es soporte, objeto y sujeto de la performance. Esta es otra de las claves de la predisposición a esta práctica de las artistas vinculadas a los feminismos (Alcázar, 2008), en tanto les posibilita desmarcarse del lugar subordinado y devaluado que el sistema les reserva y emancipar su propio cuerpo, el primer territorio colonizado por el patriarcado (Segato, 2010).

Un segundo elemento común a estos dos tipos de manifestaciones es la apropiación del espacio público, un recurso transgresor que han utilizado las artistas feministas para visibilizar las violencias y los disciplinamientos sobre sus cuerpos. Esto encuentra explicación en la necesidad de dismantlar el binarismo espacial que históricamente asocia el espacio público a lo masculino y el privado y doméstico, considerado sin importancia, a lo femenino.

Finalmente, existe un tercer elemento que intersecta muchas de estas prácticas, que es su carácter colectivo en sus distintas vertientes. En primer lugar, lo colectivo desde la autoría compartida, una marca feminista. En segundo lugar, el despliegue de prácticas ligadas a lo comunitario -en la creación, realización o difusión de las producciones-. Y, finalmente, lo colectivo en tanto llamamiento a la participación activa de los espectadores.

Estas prácticas artísticas, que se nutren de estrategias políticas con una función social, son las que usualmente se denominan *artivismos*: “formas de crear con y para la ciudadanía (...)” (Or-

tega Centella, 2015). Aunque mantenemos una postura crítica sobre esta categoría, es imposible, en estas obras sustraernos a ella.

El propósito de estas producciones es conseguir el mayor impacto posible, para lo que también recurren a las redes sociales como medio para visibilizar sus acciones y multiplicar su público.

En este trabajo identificamos las propuestas de dos colectivos que reúnen estas características y que evidencian el nexo entre arte y política en torno a la lucha por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito: Nosotras Proponemos y Cromoactivismos.

Nosotras Proponemos -NP-

Nosotras Proponemos (NP) es un colectivo horizontal conformado por artistas, escritoras, curadoras y gestoras culturales, que desarrolla sus actividades en Argentina desde el 7 de noviembre de 2017. Como explican sus integrantes en el perfil de Facebook de Rolf Art Online Exhibition, su conformación fue una respuesta al fallecimiento de la artista Graciela Sacco, quien tuvo que confrontar permanentemente comportamientos patriarcales dentro del campo artístico. Ese día se lanzó la *Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte* y un compromiso de prácticas artísticas feministas denominado “Nosotras Proponemos”⁸³, cuya elaboración colectiva surgió del intercambio en redes sociales. Consultadas por la razón de su conformación, ellas han dicho: “Decidimos crear el colectivo porque pensamos que dentro del mundo del arte existe la misma desigualdad en cuanto al género que existe por fuera del mundo del arte. Pensamos que debíamos unirnos para marcar este problema; apoyar diferentes reclamos -como el del aborto legal, seguro y gratuito-” (Pérez Bergliaffa).

Comenzaron sus prácticas realizando banderas y, luego, afiches. Con ellos intervinieron las calles con reclamos feministas en el campo del arte y en la vida cotidiana.

El lunes previo al tratamiento del proyecto de Ley, NP retomó los afiches y realizó una pegatina en los alrededores del Congreso argentino: al lado del escenario, sobre la calle Callao; en Riobamba sobre Bartolomé Mitre y Perón; y en Bartolomé Mitre casi llegando a Callao (Pérez Bergliaffa).

En ellos presentan los pañuelos verdes acompañados de la leyenda “Nosotras Proponemos. Yo decido. Derecho al aborto legal, seguro y gratuito”. Unos en la disposición característica de los pañuelazos y otros con un único pañuelo. En su multiplicación, conforman una bandera verde desplegada en torno al Congreso.

Los pañuelos invitaban, a quienes iban llegando a la protesta, a dejar allí escritas sus propias consignas. Así, les espectadores participantes completaban la pegatina, incorporando las voces

⁸³ Consultar en: <https://www.change.org/p/asamblea-permanente-de-trabajadoras-del-arte-nosotras-proponemos-we-propose-n%C3%B3s-propomos>

y los reclamos de todas, activando el lema feminista de la década de los 70, *lo personal es político*.



Imágenes del Diario Clarín. Foto NP.



Imágenes del diario Clarín. Fotos: NP.

Otra de las producciones de este colectivo que nos interesa destacar es la denominada *Trenzar*. A partir del 8 de marzo de 2019 comenzaron a utilizar en las marchas por el aborto legal, seguro y gratuito, una larga trenza de tela verde de 23 metros de largo, con relleno de guata. Este objeto exige ser transportado entre muchas manos. Lo hacían en alto, por encima de las cabezas. Para NP la trenza, que simboliza el trabajo conjunto y la unión entre mujeres, alude al crecimiento y al hecho de conformar una trama hacia la libertad (Pérez Bergliaffa, 2020).

En otros testimonios, ellas se refieren a la trenza "como objeto escultórico performativo que serpenteó la marea, evocando la lucha por el aborto legal, el movimiento del deseo y el trabajo colaborativo" (Sepulveda, 2020).

A pesar de que la trenza ha tomado su lugar como objeto textil, al ser expuesto como tal en 2022, integrando la muestra "Las olas del deseo. Feminismos, diversidades y cultura visual 2010-2020+", desarrollada en Casa del Bicentenario, su potencia radica en la performance colectiva que convoca, instaurando un gesto -el de llevar la trenza en andas- que entrelaza los cuerpos de las participantes a la marcha. El lenguaje visual del objeto -su color verde distintivo, su inmensidad- y el lenguaje corporal de la multitud de cuerpos transportándolo en alto se anudan inescindiblemente, desbordando uno en otro. Sumado a ello, este objeto tiene una fuerte cualidad háptica: su superficie blanda y suave brinda calidez y contención a quienes la portan con fuerza. La participación del público es imprescindible para desplegar la acción.



Imágenes del Facebook de Nosotras Proponemos



Nosotras Proponemos, *Trenzar*, 8 de marzo de 2019, tela y guata, en Casa Nacional del Bicentenario, Buenos Aires, 2022. Foto: Nacho lasparra

Cromoactivismo

El colectivo *Cromoactivismo* trabaja desde el año 2013, realizando intervenciones en distintas manifestaciones en el espacio público. Su particularidad es la realización de carteles de cartón pintados a mano con un color plano, que alude simbólicamente a los reclamos políticos, y en los que se escriben consignas verbales que conforman un entramado poético. Coordinan cromoactivismo Marina De Caro, Victoria Musotto, Daiana Rose, Mariela Scafati y Guillermina Mongan.

Las artistas comenzaron reflexionando acerca del color como elemento cultural cargado simbólicamente y de ahí surgió la necesidad de desafiar la idea instaurada de que Pantone es el “dueño del color del planeta”⁸⁴. Para esto, se proponen enunciar los colores a partir del deseo, armando una paleta propia y colectiva. Se niegan a concebir al color como inocente o neutral y reivindican su politicidad.

La primera paleta fue denominada “Marrones desobedientes” y surgió de un taller en el que se entablaron reflexiones en torno al racismo y la pigmentocracia, realizado en el 2016. En esa carta de colores encontramos: marrón grasa, marrón pelaje equivocado, marrón cuerpo crudo, marrón cicatriz, marrón flor de piel, marrón herida, marrón descomposición secreta, marrón sudado, marrón mano a mano, marrón máscara, entre otras decenas de marrones.

Las acciones del colectivo se enmarcan dentro de lo que venimos estudiando bajo el concepto de alfabetismo performático, en tanto se reapropian de estrategias de la protesta política ya existentes, como la confección de carteles con leyendas que se portan en las marchas y fundamentalmente desde el uso del color. En 2017 Cromoactivismo acompañó la reacción popular contra el 2 x 1, eligiendo el blanco como referencia al pañuelo de las Madres y Abuelas de Pla-

⁸⁴ Entrevista a las artistas de Cromoactivismo, disponible en <https://youtu.be/paC47d54JWw>

Si bien las coordinadoras del colectivo Cromoactivismo dicen tener una fuerte conexión con el color y la materialidad -el cartón que recolectan, las pinturas y los pinceles- todo cobra sentido cromoaivista cuando se pone en contexto de calle. Lo que las lleva a poner el cuerpo es aquello por lo que se reclama, la coyuntura política. Y es en este momento en el que el cruce de lenguajes toma mayor intensidad. La acción de trasladar y portar los carteles en las marchas pone sus cuerpos en relación a los otros cuerpos y es entonces cuando se anuda lo visual, lo verbal, lo sonoro⁸⁵ y lo corporal para producir un discurso poético y político.

Prácticas mancomunadas

Los dos colectivos analizados presentan características comunes en relación al cruce de lenguajes artísticos, los activismos y al alfabetismo performático. También resulta importante resaltar que, lejos de actuar celularmente, NP y Cromoactivismo unen sus acciones y se potencian mutuamente, concretando una estrategia de redes característica de las prácticas políticas feministas. Así lo demuestra la convocatoria realizada el 27 de septiembre de 2019 en la que se propuso una jornada de intervención colectiva de trenzado y lectura de los verdes aborteros cromoaivistas.

Esta iniciativa mancomunada es una estrategia feminista de lucha que se diferencia de las lógicas patriarcales del mercado del arte. Lejos del concepto de autoría y objeto artístico propios del canon hegemónico, estas prácticas activistas buscan aunar fuerzas para que sus reclamos sean escuchados, visibilizados y encarnados.



Imagen: posteo en la cuenta de IG @cromoactivismo

Palabras finales

⁸⁵ Incorporamos el lenguaje sonoro, teniendo en cuenta las acciones en donde se recitan las paletas de color que adquieren estatus de poesías y aquellas que se cantan, como es el caso de la carta de rosas.

Los pañuelazos verdes, que forman parte del repertorio de protestas performáticas feministas, retoman y expanden el símbolo pañuelo de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y la acción masiva y contundente del histórico pañuelazo contra el 2 x 1 de 2017. Éstos son reproducidos en diversos países de Latinoamérica no sólo en apoyo a la lucha que se llevaba adelante en Argentina para la aprobación de la Ley Nº 27.610 de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) sino también como estrategia para la expresión de las propias demandas.



Pañuelazos en México. Fotos: Infobae, agosto 2021.



Pañuelazos, Chile, Julio 2018. Fotos: Mesa Acción por el Aborto en Chile.



Pañuelazo en Bolivia, octubre 2021. Fotos: búsqueda de Google.

Así como los pañuelazos recurren a elementos propios de las prácticas artísticas, estas últimas se reapropian de recursos y estrategias identificados con la protesta, generando una trama en la que se atraviesan mutuamente.

Podemos palpar estos movimientos -de la práctica política a la artística y de la artística a política- en las producciones de dos de los colectivos artísticos argentinos que trabajaron por la legalización del aborto: Nosotras Proponemos y Cromoactivismos.

Sabemos que esto no es nuevo en los feminismos ni en nuestra historia política. Ya la historia de Madres y Abuelas da cuenta de estos entrelazamientos. Sin embargo, es necesario remarcar la insistente contrapedagogía alfabetizadora performática que se generó en las manifestaciones por la legalización del aborto. Ahí donde se desestabilizó la frontera entre arte y política, se hizo un lugar entremedio, desde donde construir acciones de sublevación, resistencia y sensibilidad feministas.

BIBLIOGRAFÍA

Alcázar, Josefina 2008 "Mujeres, cuerpo y performance en América Latina". En: *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Kathya Araujo y Mercedes Prieto (Ed.). (Quito: FLACSO).

Barros, Mercedes y Quintana, María Marta 2020 "El pañuelo como artefacto político", en *Revisa Digital de Ciencias Sociales*, (Mendoza: UNCuyo), Vol. VII N°12.

Bertolaccini, Luciana 2020 "Pañuelos en el activismo callejero" en *Polémicas feministas* N°4 (Córdoba).

Butler, Judith 2018 *El género en disputa* (Buenos Aires: Paidós).

Casal, Ana y Macchione, Paloma 2019 "Femicidio es genocidio" XII Seminario Internacional Políticas de la Memoria Crisis del presente y disputas por la memoria. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires, 3, 4 y 5 de octubre de 2019.

Felitti, Karina y Ramírez Morales, Rosario 2020 "Pañuelos verdes por el aborto legal: historia, significados y circulaciones en Argentina y México" en *Encartes* (México D.F.) Vol. 3, N°5. <https://encartesanropologicos.mx/felitti-ramirez-panuelos-verdes-aborto-argentina-mexico>

Fuentes, Marcela 2015 "Performance, política y protesta" en Taylor y Steuernagel (ed.) *Qué son los estudios de performance* (Durham: Duke University Press).

Fuentes, Marcela 2019 *Activismos tecnopolíticos, constelaciones de performance*. (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora).

García, Mailén 2021 "De pañuelos verdes y pañuelazos" *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* Volumen 8, Número 15.

Hellin, Mariana 2021 "El aborto en clave histórica" en *Revista Derecho de Familia* (Buenos Aires: Abeledo Perrot).

Presman, Clara 2020 “Pañuelazos por el aborto legal, seguro y gratuito Estética y política: análisis del activismo feminista en la Argentina durante 2018”, en *Con X*, (La Plata: Universidad Nacional de La Plata) N°6.

Rosenberg Martha 2021 “La construcción de un hito histórico. El papel de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito” en *Revista Derecho de Familia* (Buenos Aires: Abeledo Perrot).

Segato, Rita 2010 “Ningún patriarcón hará la revolución. Reflexiones sobre las relaciones entre capitalismo y patriarcado”. En: *Cómo se sostiene la vida en América Latina*. Gabert y Lang (Ed.). (Quito: Fundación Rosa Luxemburg/Ediciones Abya-Yala).

Taylor, Diana 2007 “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política” en *Performancelogía* [en <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html?m=1>]

Vázquez, Inés 2002 “Viaje al interior del pañuelo blanco” en *Rebelión* [en <http://www.rebelion.org/hemeroteca/sociales/vazquez070402.htm>]

Artículos periodísticos y páginas en línea:

Bernetti, Antonella 2020 “Aborto legal: la historia detrás del pañuelo verde como símbolo de lucha” en *El Destape* [en <https://www.eldestapeweb.com/sociedad/interrupcion-voluntaria-del-embarazo/aborto-legal-la-historia-detras-del-panuelo-verde-como-simbolo-de-lucha-2020122811120>]

Muzi, Carolina 2018 “La historia del pañuelo verde: cómo surgió el emblema del nuevo feminismo en Argentina”. *Infobae* [en: <https://www.infobae.com/cultura/2018/08/05/la-historia-del-panuelo-verde-como-surgio-el-emblema-del-nuevo-feminismo-en-argentina/>]

Ortega Centella, Visitación 2015 “El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas” *Calle 14*, 10 (15) pp. 100 - 111. Disponible en: <http://docplayer.es/183928127-Calle14-revista-de-investigacion-en-el-campo-del-arte-issn-universidad-distrital-francisco-jose-de-caldas.html>

Pérez Bergliaffa, Mercedes (2020) “Las artistas que se suman al apoyo al aborto legal con afiches en las paredes”. *Clarín*. Disponible en: https://www.clarin.com/cultura/artistas-suman-apoyo-aborto-legal-afiches-paredes_0_ph5jlpJA.html

Sepúlveda, Marina, 2020 “Nosotras Proponemos, un colectivo que busca desactivar sesgos patriarcales en el mundo del arte.” *Telam*. Disponible en: <https://www.telam.com.ar/notas/202007/487941-nosotras-proponemos-colectivo-ar-te.html#:~:text=Para%20el%208%20de%20marzo,deseo%20y%20el%20trabajo%20colaborativo%22>.

s/a 2018 Nosotras proponemos. Petición dirigida a Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte <https://www.change.org/p/asamblea-permanente-de-trabajadoras-del-arte-nosotras-proponemos-we-propose-n%C3%B3s-proponemos>

s/a 2020 “Se realizó un “pañuelazo virtual” en el Día Internacional por la Legalización del aborto”. *Infobae* [en: <https://www.infobae.com/sociedad/2020/09/28/se-realizo-un-panuelazo-virtual-en-el-dia-internacional-por-la-legalizacion-del-aborto/>]

s/a 2020 Perfil de Facebook de Roelf Art https://www.facebook.com/watch/?v=726090528122705&paipv=0&eav=AfYB5klRGWtQWyxNwtD03usXTN8WT3wZP91bfOyqEz_ZSVXgzzNEc_JBmK9UQPz_Lil&_rdr

s/a 2020 Podcast arteBA en YouTube. Entrevista a integrantes de Cromoactivismo: <https://youtu.be/paC47d54JWw>

Sobre huellas y tiempos. Arte e inconsciente: una mirada sobre algunxs artistas latinoamericanxs.

Vanesa Menalli⁸⁶ y Guadalupe Neves⁸⁷

“No ha quedado demostrado, ni mucho menos,
que el lenguaje de las palabras sea el mejor posible”.
Antonin Artaud, *El teatro y su doble*.

Los misterios de la mente humana, sus enigmas y complejidades, sus paradojas también, siempre fueron parte de la historia del arte, de la historia de la salud mental, de la historia de la humanidad. Trazaron a lo largo del tiempo, diversos itinerarios ideológicos y experienciales, teóricos y prácticos, para comprender su coyuntura. El descubrimiento del inconsciente constituye la tercera y más profunda herida narcisista de la humanidad, todavía vigente, cuya revelación pone de manifiesto que la conciencia de la realidad y lo que denominamos “yo” es una parte ínfima de nuestra inmensa e inabarcable psiquis. El no saber, el olvido, lo que denominamos error, lo que no es posible nombrar, lo que escapa a nuestra razón y voluntad, es parte constitutiva de nuestra naturaleza humana.

En el mar de la conciencia, de un lado la orilla del lenguaje y, del otro, el océano incommensurable de lo inconsciente... El arte transita la orilla, el mar y el océano. Juega, nada, navega, bucea, se ahoga, rescata, es rescatado: Jorge Boccanera en “Alejandra Pizarnik abre su cuaderno de apuntes” revela: *El hombre que saca la cabeza del agua, / es un pez y se asfixia. / El*

⁸⁶ Artista dedicada a la danza con modalidad transdisciplinaria y de cruce de lenguajes. Bailarina, coreógrafa e investigadora de temáticas referidas al cuerpo y la danza. Dirige el proyecto Danzar Mundos (2011). Diplomada Universitaria en Arte y Educación (UNSAM). Maestranda en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Licenciada en Psicopedagogía con orientación en arte y salud (UNSAM). Coordinadora del dispositivo “Clínica y Arte” del Hospital de Morón. Miembro de la Asociación Argentina de Salud Mental (AASM).

⁸⁷ Profesora investigadora y artista multimedia y de performance. Profesora Adjunta Regular de Lenguaje Visual V a VII Cátedra Alonso (UNA) y de Morfología cátedra Wainhaus (UBA) Profesora Titular de Estructuras Sonovisuales I y II (UNTREF) hasta 2017 y de Arte Contemporáneo, Estética y Artes Espaciales y Performáticas (UMSA) Directora del Proyecto de Investigación “Memoria, derivas y prácticas colectivas desde la problemática cuerpo-ciudad en la ciudad en el período 2005-2015, dentro y fuera del sistema del arte”, Artes Visuales (UNA). Fue cofundadora del grupo Almarmada junto con otras cuatro artistas (1992-1997) con performances en Argentina y México (Museo ExTeresa, México DF). Ha presentado ponencias en diversos Congresos, Jornadas y Simposios en instituciones de Argentina y del Exterior. Ha participado en diversas Exposiciones y Festivales de Performance en la República Argentina y en el exterior en Latinoamérica (Uruguay, Chile, México), Europa (España, Finlandia, Suecia, Francia, Italia,) Canadá, Japón y EEUU.

pez que mete la cabeza en el agua, / es un hombre y se ahoga. / El poeta -el artista- escribe en la línea del agua, / y se asfixia, / y se ahoga.

El arte habita el océano de lo inconsciente, y nos trae vestigios de su profundidad a la orilla, dejándonos huellas a descifrar, muchas de ellas alejadas de las palabras. Las imágenes inconscientes provienen de estratos muy profundos de la psiquis humana, revisten formas arcaicas y extrañas, revestidas de una gran energía. La experiencia artística puede así, ser un modo de crear un equilibrio interno y re-construir una realidad.

En Latinoamérica contamos con una experiencia reveladora y referente en el vínculo entre el arte y lo inconsciente, llevada a cabo por la médica psiquiatra brasileña Nise Da Silveira (1905-1999), quien se oponía a los tratamientos de electroshock imperantes en su época, introduciendo, contra vientos y mareas, métodos no invasivos en los tratamientos psiquiátricos.

Realizó sus estudios en la Facultad de Medicina da Bahía y fue la única mujer en una clase de 158 estudiantes. Se graduó a los 21 años en el año 1926, con su tesis doctoral *“Ensayo sobre la criminalidad de la mujer en Brasil”*. En 1933 ingresó en el servicio público, trabajando para el Servicio de Asistencia Psicopática y Profilaxis Mental. Ingresó a prisión en el año 1934 hasta 1936 durante la Insurrección Comunista de Brasil, debido a la posesión de libros y vinculación a círculos de ideología marxista, donde también participaba su marido y compañero de clase Mario Magalhaes. Luego estuvo exiliada y en el año 1944 se reincorporó al servicio público.

Nise ingresó en el Hospital Pedro II de Río de Janeiro (antiguo Centro Nacional de Psiquiatría) y en 1946, fundó la “Sección de Terapia Ocupacional y Rehabilitación (STOR)” a la que se dedicó durante toda su vida. En 1952 fundó el “Museo de Imágenes del Inconsciente” en Río de Janeiro, en el cual exponía las obras realizadas en las diversas secciones especializadas de esa sección, constituyendo un centro también de investigación y producción. El Museo sigue existiendo hoy, y posee en la actualidad un acervo patrimonial de más de 300.000 documentos.⁸⁸

Nise fue quien introdujo la psicología de Carl Gustav Jung en Brasil. En 1956 fundó la “Casa de las Palmeras”, una clínica externa habilitada para tratar pacientes con padecimientos mentales no hospitalizados que sí lo habían estado previamente. En 1957, Nise acudió al II Congreso Internacional de Psiquiatría en Zurich, y se reunió por vez primera con Carl Jung, estableciendo una amistad con él y con su ayudante Marie Louise von Franz. Nise adoptó esta línea de pensamiento debido a la importancia psicológica que Carl Jung aportaba a las producciones artísticas. A pesar de ser considerada discípula de él, Nise se apoyaba en las teorías Freudianas, denominada entre los psicoanalistas freudianos “le petit Freud”.

⁸⁸ Véase <https://www.ipatrimonio.org/rio-de-janeiro-acervo-do-museu-de-imagens-do-inconsciente-do-rio-de-janeiro/#!/map=38329&loc=-22.900885399635285,-43.300740122795105,17>
Y también <https://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/>

Sus potentes ideologías políticas se centraban en tres pilares: En primer lugar, en el Reconocimiento de la mujer. Nise definió la terapia ocupacional como: *“Un lugar donde los creadores y las criaturas podrían darse cuenta, sin saber cómo del misterio de la creación. Un lugar femenino destinado a un trabajo, en el que se abordaría la función del terapeuta, no el especialista interesado solo en la esquizofrenia, sino la figura del tutor atento a la vitalidad de la creación”*. Además de su lucha por el respeto y la consideración en un ámbito mayoritariamente masculino. En segundo lugar, el cuidado y respeto de los animales. Con la introducción de perros y gatos en sus terapias. Escribió *“Gatos, A Emoção de Lidar”* (1998). En tercer lugar, la defensa de la dignidad de las personas con padecimientos mentales a lo largo de su vida.

Nise se interrogó *¿Qué validez tendrá el tan arraigado concepto de demencia en la esquizofrenia, la ruina de la inteligencia, el embotamiento de la afectividad?* Las personas que padecen esquizofrenia viven desconocidos estados del ser en espacios y tiempos diferentes. El campo consciente es avasallado por extraños contenidos emergentes de las profundidades de la psiquis. Nise consideraba la esquizofrenia como “uno de los estados innumerables del ser”. Las personas con esquizofrenia tienen otros modos de comunicación con el otro. Fallan allí los medios habituales de transmisión de experiencias. Son seres enigmáticos. Será necesario entonces, expresaba Nise, que ese otro esté seriamente movido por el interés de penetrar en su mundo enigmático. El afecto es el núcleo, la afectividad y la confianza. Decía: *“la verdadera terapia consiste en facilitar la curación, proporcionando al individuo una atmósfera de apoyo emocional”*⁸⁹ (Silveira, 1992: 13).

En el taller de arte fue fundamental la presencia del artista Almir Mavigner, quien supo dar, bajo la dirección de Nise, los elementos técnicos necesarios y el respeto hacia las necesidades expresivas de cada artista. En el taller se abordaban y se cruzaban diferentes lenguajes artísticos. Se pintaba, bordaba, esculpía, se escribía, se danzaba y se hacía teatro. Y esto porque que se trabajaba a partir de lo que les pacientes proponían, no se forzaba la elección. De toda esa investigación, trascendieron las experiencias con lenguajes vinculados a obras objetuales, y los procesos de danza y corporales quedaron limitados al proceso clínico-terapéutico.

“Dejemos que la perfección siga siendo el aburrido privilegio de los dioses”, y seamos sobre todo, humanos. Con esta cita de Eduardo Galeano introduciremos ahora a algunxs artistas latinoamericanxs, residentes de la “Sección de Terapia Ocupacional y Rehabilitación” coordinado por Nise Da Silveira, Almir Mavigner y otros: Adelina Gomes, Arthur Amora, Fernando Diniz, Raphael Domingues, Emygdio de Barros, Carlos Pertuis y Arthur Bispo do Rosario.

Adelina Gomes fue internada a los 21 años, y se integró al centro de Terapia ocupacional de la Dra. Nise da Silveira nueve años después. Se dedicó al modelado y a la pintura. Su trabajo ha sido objeto de un interesante análisis por parte de Nise en el documental *Imágenes del Incons-*

⁸⁹ Véase Da Silveira (1992:22).

ciente de León Hirszman⁹⁰. En las obras de Adelina Gomes se observa una comunión entre el cuerpo humano y el mundo vegetal, incluso una metamorfosis.

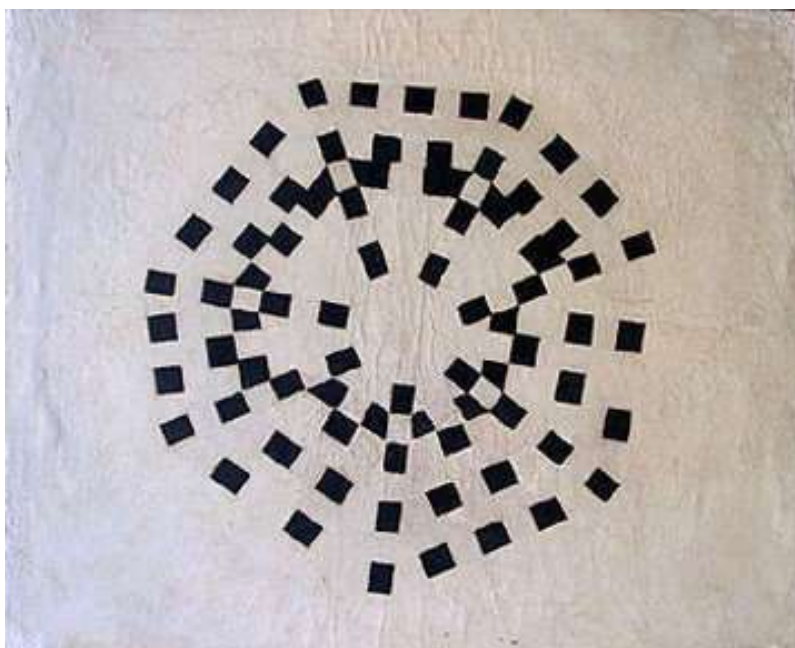
La crítica ha destacado su inteligencia en el uso del color en sus pinturas y la potencia de sus esculturas. Nise demarcó la relación de sus obras con la mitología griega. El curador Raphael Fonseca ha observado que las metamorfosis de Adelina Gomes se cruzan tanto con las descritas por Ovidio como con las transformaciones sugeridas por Hayao Miyazaki. Y propone *“No nos aferremos a una forma, rindámonos al movimiento y a la incertidumbre de las transformaciones, como nos enseña Adelina hasta el día de hoy”*.



Adelina Gomes, *Sin título* óleo sobre papel, 29,5 x 45,8 cm,

De Arthur Amora no se conserva información sobre su biografía, y su actividad en el Centro fue corta, entre 1949 y 1951. *Sus obras revelaban una geometría abstracta personal y sólida.*

⁹⁰ Dicho documental de Leon Hirczman está dedicado a tres artistas :Adelina Gomez, Fernando Diniz y Carlos Pertuis Respecto del fragmento dedicado a Adelina Gomez, véase https://www.youtube.com/watch?v=FxYx4obbARE&ab_channel=VictorFajardo



Arthur Amora, *Sin Título* Oleo s/tela

Fernando Diniz creó más de 30.000 obras. Nació en Bahía en 1918. En 1944 fue preso y llevado al manicomio penitenciario por nadar desnudo en Copacabana. Comenzó a frecuentar la Sección de Terapia Ocupacional en 1948. Para la premiada animación “Estrella de Ocho Puntas” realizó más de 40.000 dibujos bajo la dirección del cineasta Marcos Magalhães. “*El artista que nace artista gusta de presentarse y mostrar la belleza...*”, dijo Fernando Diniz. El artista murió en 1999, dejando alrededor de 30.000 obras entre lienzos, dibujos, alfombras, modelados y xilografías.



Fernando Diniz, *En busca de espacios cotidianos* óleos/tela

Raphael Domingues nació en 1913, en el estado de São Paulo, cuando su padre abandonó a la familia, comenzó a trabajar como ayudante en la fabricación de jaulas para pájaros. A los 13 años ingresó al Liceo Literario Português, donde estudió Dibujo Académico. Trabajó como dibujante en oficinas privadas, ganando un premio en un concurso de la Standart Oil Company. A los diecinueve años ingresó en el hospital Praia Vermelha. Trasladado al Centro Psiquiátrico Pedro II, dibujaba garabatos en las paredes de la enfermería. Por tal motivo, se lo llevó al taller de la Sección de Terapéutica Ocupacional. En 1949 Integró la muestra 9 Artistas del Engenho de Dentro, en el Museo de Arte Moderno de São Paulo. En 1980 Mario Pedrosa organizó una retrospectiva de su muestra en el MASP. Dijo el escritor Ferreira Gullar: *"Rafael juega con las líneas, juega con la imitación de lo real: lo imita jugando, haciendo gala de su virtuosismo que no necesita seguirlo paso a paso; desestabiliza nuestro hábito de ver y nos regala otra belleza"*.



Raphael Domingues *Sin Título* Gouache y tinta china sobre papel.

Emygdio de Barros nació en 1895 y murió 1986 en Río de Janeiro. Mecánico de profesión, sirvió en el ejército brasileño. Fue internado en 1946.

Participó de la exposición colectiva de pacientes en el Museo de Arte Moderno de São Paulo y en el Ayuntamiento de Río de Janeiro. En 1951 realizó una exposición individual en el Instituto Brasil- Estados, en Río de Janeiro. Frequentó regularmente el Museo de Imágenes del Inconsciente, donde pintó hasta su muerte, a la edad de 92 años. Dejó en la colección del Museo un legado de unas 3.300 obras. Dijo Mario Pedrosa *“En sus pinturas no hay ni delirio ni pesadilla, sino una fuerza poética, un lirismo, un vigor metafísico, un humor, un expresionismo moderado propios de los grandes artistas”*.



Emygdio de Barros Sin Título Gouache

Carlos Pertuis fue internado en el Hospital Praia Vermelha, en Río de Janeiro en el año 1939, luego de una visión cósmica del "Planetário de Deus". Internado en el hospital, hacía dibujos en toallas de papel y las empacaba en cajas de zapatos. En 1946 Almir Mavignier lo envió al taller del Sector de Terapia Ocupacional y Rehabilitación de Salud Nise da Silveira (antiguo Centro Psiquiátrico Pedro II). Pertuis frecuentaba el estudio de pintura y el taller de encuadernación y supervisaba la limpieza del museo de la institución. Produjo alrededor de 21.500 obras, desde dibujos hasta grabados, y participó de muestras individuales y colectivas en Brasil y en el exterior.



Carlos Pertuis *Sin título* Oleo sobre cartulina. 76 x 56.5 cm.

Bispo do Rosario nació en 1911, en Japaratuba, Sergipe. Fue carabinero de la marina y pugilista, llegando a campeón latinoamericano de la categoría peso liviano. Nunca se consideró artista, su viaje estético era una misión dictada por seres del más allá. Eduardo Galeano dijo *“Arthur Bispo do Rosário fue negro, pobre, marinero, boxeador y artista por cuenta de Dios. Vivió en el manicomio de Río de Janeiro. Allí, los siete ángeles azules le transmitieron la orden divina: Dios le mandó hacer un inventario general del mundo. El inventario del mundo, inconcluso, estaba hecho de chatarras (--) Arthur había trabajado con basura. Porque toda basura era vida vivida, y de la basura venía todo lo que en el mundo era o había sido. Nada de lo intacto merecía figurar. Lo intacto había muerto sin nacer”* (Galeano, 2008:338). Inventario general del mundo. Sus obras conforman hoy el Museo Bispo do Rosario en Rio de Janeiro.⁹¹

⁹¹ Véase el acervo del Museo en su página web: <https://museubispodorosario.com/acervo/>



Arthur Bispo do Rosario con su *Manto da Apresentação* Tejido e hilo

Mario Pedrosa sostuvo la importancia de estos artistas desde su categoría de “arte virgen” y desde lo que él llamaba “la naturaleza afectiva de la forma”. Criticó también los prejuicios intelectualistas que impedían valorar estas obras de arte. Evaluó la experiencia del taller de terapia ocupacional como uno de los eventos que anticipó las transformaciones en el ambiente artístico brasileño provocadas por la 1ª Bienal Internacional de São Paulo en 1951 porque, según él, estableció nuevos parámetros para el arte moderno. (AA.VV., 2017)

En este escenario fue fundamental el diálogo entre las ideas no hegemónicas que sostuvieron a Nise de Silveira, Almir Mavigner, Mario Pedrosa, Ferreira Gullar y Mario de Andrade en torno a la vida, la sociedad, el arte, la política, la otredad y que generaron una forma de comprensión del mundo que se enfocó en la alteridad entre los campos del arte y la salud.

Las huellas de esa comprensión pueden verse en el arte de Helio Oiticica y sus parangolés y en los objetos relacionales de Lygia Clark.

Si bien el análisis de dichas obras excede el presente trabajo, debemos recordar que Parangolé es un nombre que Oiticica encuentra en una placa que identificaba un abrigo de un mendigo en la calle, en la que se leía “Acá es el Parangolé” Y para el artista, esta serie surgió de una necesidad vital. Los parangolés son obras de cruce en sí mismas, dado que incorporan imáge-

nes y textos en sus capas. Y en ellos se disuelven las fronteras entre la obra y el cuerpo porque su uso permite una nueva experiencia. Oiticica buscaba así una nueva actitud ética de colectividad. Porque su proyecto era, según el artista decía: “explicar y justificar la aparición de la vanguardia en un país subdesarrollado, no como síntoma de alienación sino como factor decisivo en su progreso colectivo”⁹²



Helio Oiticica y su *Parangolé* Materiales diversos. 1964

Por su parte Lygia Clark después de Francia, donde permaneció de forma intermitente hasta 1976, comenzó lo que se ha venido a denominar como *Terapia* y abandonó las prácticas que había realizado en París.

Por su parte, Lygia Clark creó los *Objetos relacionales* a partir de piezas que ella misma había venido realizando desde 1966. El período de producción de estas piezas fue llamado por la crítica “*Terapia*”.

Según Marta Muñoz Recarte, Clark pretendía, con “*Terapia*”, que el individuo “fuese capaz de retornar a un estado pre-verbal”, que Clark llamaba “la memoria del cuerpo”. (Muñoz Recarte, 2004). Este estado era evocado a través de los *objetos relacionales* desde lo sensorial. Suely Rolnik, psicoanalista, crítica cultural y curadora de una muestra antológica sobre la artista: “*Lygia Clark: de l'oeuvre à l'événement*” (*Lygia Clark: del trabajo al evento*),” se pregunta por la posibilidad de curación y su sentido, y se responde: “*la cura tiene que ver con la afirmación*

⁹² Véase <https://www.malba.org.ar/el-margen-oitica/>

de la vida como fuerza creadora, con su potencia de expansión.” Y concluye: “Tiene que ver con la experiencia de participar en la construcción de la existencia.”(Rolnik, 2006:10).



Lygia Clark, *Camisa de Fuerza* (serie Terapia) Materiales diversos. 1969

Hablamos de un pensar que fue práctica activa, que dejó huellas que siguen presentes en artistas de hoy, cómo fue posible verlo en el 2017 en la muestra *Lugares del delirio*,⁹³ con curaduría de la psicoanalista Tania Rivera y la presencia, entre otros artistas, de Cildo Meireles, Laura Lima, Anna Maria Maiolino, Arthur Bispo do Rosário, Raphael Domingues, Fernando Diniz, Cláudio Paiva, Lygia Clark. En dicha muestra fue recordada Nise Da Silveira con la presencia de obras del Museo del Inconsciente que ella creó en 1952.

El psicoanalista João A. Frayse-Pereira, en el texto *“Nise da Silveira: imágenes del inconsciente, entre psicología, arte y política”*, sostiene que la práctica de Nise da Silveira *“constituye una amenaza para el equilibrio de las instituciones disciplinarias, intrínsecamente dirigidas hacia la anestesia de la sensibilidad y la parálisis del pensamiento, la docilidad del cuerpo y el castigo del espíritu”* (Frayse-Pereira, 2003).

Finalmente, se trató de un pensar que construyó un “nosotros” situado, no abstracto. Que intentó incluir *“las diez mil maneras de ocuparse en la vida y de pertenecer a su época”* en palabras que Nise tomó de Antonin Artaud e hizo propias. Que consideró que una de las funciones del arte es la evocación de lo inconsciente. Un pensar que fue semilla que creció, germinó y se comprometió con su mundo a partir de *“un estar nomás”*, como diría Rodolfo Kush.

⁹³ Véase, respecto de la muestra: Simões, Alessandra (2017)

BIBLIOGRAFÍA

Artaud, Antonin (1978). El teatro y su doble. Editorial Edhasa.

AAVV,(2017) Mario Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma.Madrid, Museo Reina Sofia

Boccanera, Jorge (2020) Tráfico Estiba. Editorial Suma poética.

Da Silveira, Nise y Mello, Luiz Carlos (2004). *Imágenes del Inconsciente*. Proa Fundación

Da Silveira, Nise (1992). *O mundo das imagens*. São Paulo: Ed. Ática

Frayze-Pereira, Joao (2003).. "Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política". En Estudos Avançados. vol. 17 Nº 49 São Paulo sept./dic.

Galeano, Eduardo (2008) Espejos. Una historia casi universal. Madrid: Siglo XXI.

Galeano, Eduardo (2011). El derecho al delirio. Entrevista en la TV catalana, el 23 de mayo.

Rolnik, Suely (2006)¿El arte cura? Barcelona, MACBA.

Simões, Alessandra (2017) “Lugares do delirio (Lugares del delirio)”, Artnexus 105, jun-agosto 2017.

Sitios web :

Página web del Museo del Inconsciente: <https://www.museuimagensdoinconsciente.org.br>

Página web de Fundación Poa, apartado “Imágenes del Inconsciente Textos: <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-imagenes-del-inconsciente--textos.php>

Página web de Fundación Poa, apartado “Imágenes del Inconsciente Obras: <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-imagenes-del-inconsciente--obras.php>

Página web de Fundación Poa, apartado “Imágenes del Inconsciente Artistas: <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-imagenes-del-inconsciente--artistas.php>

Página web de Fundación Poa, apartado “Imágenes del Inconsciente Montaje: <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-imagenes-del-inconsciente--montaje.php>

Página web de Mundo Performance <https://mundoperformance.net>

Página web de Revista Art Nexus Apartado Artículos: <https://www.artnexus.com/es/magazines>

Página web del Museo Bspo do Rosario Arte Contemporáneo: Obras: <https://museubispodorosario.com/acervo/>

TODO EL AÑO ES CARNAVAL

Fabián Valle⁹⁴

En la avenida se siente el pulso tremendo de los bombos. Hay gente que carga críos y mochilas, y los vendedores atraviesan la multitud abriendo camino con la caja de telgopor. Los carteles hechos a mano dicen que no olvidaremos ni perdonaremos. No hacen falta más que unas fibras y unas cartulinas (oh inocencia de las herramientas escolares!) para poner en alto esa potencia contra el cielo de la tarde que se enfría.



Los cuerpos están en todos lados. Se trepan sobre los techos de los quioscos de diarios, o se sientan en cordones, canteros, fuentes. El borde de la luz de esa hora los ilumina. Un grupo de cinco hace circular un mate. Estamos a la espera de algo que viene. Por Avenida de Mayo, por Alem, por nueve de Julio, sobre la fachada en nieblas del congreso, la multitud. Banderas y bombas de estruendo.

⁹⁴ Artista visual, sus producciones se desarrollan alrededor de la pintura, el dibujo, y la gráfica. En la actualidad lleva adelante un proyecto de intervenciones Gráficas en el espacio público. Investigador en el equipo Cuerpo Vivo, dirigido por Alfredo Rosenbaum. Su objeto de trabajo es la performatividad social en las manifestaciones populares. Es Magister en Lenguajes Artísticos Combinados del Posgrado LAC de la Universidad Nacional de las Artes. Profesor Nacional de pintura egresado de la Prilidiano Pueyrredón. Maestro nacional de dibujo, egresado de la ENBA Manuel Belgrano. Docente en la materia Proyectual I a III, Cátedra Ferrari, UNA.



En las calles laterales hay grupos de policías y carros de asalto. Esperan su momento con la tonfa y el casco. Fumando, o mandando mensajitos: Estamos bien, nos vemos luego. Ellos también tienen miedo.

En la calle es posible todo. De eso se tratan estas líneas.

Los cuerpos en la calle. Los grupos, los colectivos sociales que organizan esos cuerpos. Lo que hacen en la calle, de eso se trata. y de los múltiples efectos que producen. Las performatividades específicas que denominamos “manifestaciones”. La densidad de los cuerpos y la destitución de los espacios urbanos como modo de enunciación política.

Este trabajo consiste en una reflexión acerca de la performatividad social en las manifestaciones populares, y de los activismos artísticos en ese contexto.



Los colectivos sociales y la constitución de prácticas y de acciones desjerarquizadas, no cruzadas más que lateralmente por los prejuicios y las concepciones institucionales, llámense éstas partido, organización, estado iglesia o la que fuera. Esta manera de usar la calle conforma un conjunto performático, una serie de prácticas más o menos consensuadas, más o menos en tensión, no institucionalizadas. Una serie de formas relacionales que organizan la posición de los cuerpos en un momento y en un lugar determinado. Cierta cantidad de cuerpos vinculados por una intensidad, y que producen en su accionar, una situación discursiva.

Ocupar un espacio significa en primer lugar investirlo, apropiárselo. Tomar las calles implica recodificar los usos, produce tensiones porque la cotidianidad y sus rutinas resultan parcialmente cortadas, el flujo constante homogéneo y direccionado que la máquina capitalista impone es irritado por un conjunto de cuerpos. Cuerpos no heroicos, no mercables, o mejor dicho, cuerpos que se encuentran en las orillas del mercado, en la sección carne. El uso distorsivo del espacio que cualquier movilización de grandes grupos de cuerpos impone, produce sentidos nuevos.

Los Días de la memoria del 24 de marzo son, precisamente, uno de esos momentos en que todo ha sido desbordado por nuestra historia, o por un modo de gestionar esa historia. La plaza y sus alrededores se llenan a reventar, hasta que es imposible caminar.





Las calles se llenan de todo tipo de espécimen político, de vendedores, de artistas, de curiosos, de oficinistas y turistas desconcertados. Las viejas y las nuevas generaciones, los sindicatos, las agrupaciones de toda laya. Los estudiantes secundarios...las cocineras comunitarias de La Poderosa (lo más parecido a una comunidad democrática y de base que pueda conseguirse)se come, se fuma , se canta, hay besos y nietos y carteles y posteos y rostros de cansancio porque se empezó la jornada muy temprano.

Una movilización es una forma relacional que organiza la posición de los cuerpos en un momento y en un lugar determinado, vinculados por una intensidad, y que producen una situación discursiva. Una marea que funciona como un organismo, como un ente que ha surgido de todos los sitios y de ninguno a través de una larga cadena de complicidades, de posteos y de llamados telefónicos.



La bandera más extensa es la que lleva las fotos de los desaparecidos. Cuántas manos la cargan? ¿Cuántos pasos detrás de esa bandera? Caminar cargando esas fotos ha sido, durante décadas una estrategia de acción política central. Y sobre todo una manera de estar en la calle que todos los cuerpos han aceptado para sí.

Ese uso de la relación entre imagen y cuerpo que las madres inauguraron como modo de enunciación en todos estos años: siluetas, fotos , manos, bocas...pero sobre todo el uso del propio cuerpo marchando en círculo. Toda una política de uso discursivo del cuerpo, central en las estrategias de construcción de sentido de Madres.

Poner el cuerpo en la calle. Caminar en un espacio consagrado, repetir el gesto al infinito.

En Diagonal Sur y Belgrano se juntan las murgas. Una multitud de galeras y levitas que avanzan como un río. Saltos de patada y arlequines junto a una corriente de redoblantes y gente y botellas de mano en mano. Vamos todos hacia la plaza y el aire es un solo pulso que los bombos llevan. Ahora todo es un avanzar de manos en alto y consignas y nada puede detener esto.





Un bombo trae la sonrisa del Diego, con un fileteado que dice que Dios es Argentino.

Me quedo pensando en todo lo que contiene ese concepto. Dios sometió a Job y sometió a Abraham a los peores suplicios y a las más crueles pruebas. Desde esa perspectiva bien podría ser que sea argentino. O al menos que nos tenga en la mira.



Las botellas de plástico pasan de mano en mano. Contienen algo de un color radioactivo que no hace mella sin embargo en el entusiasmo de los bebedores.

Muchas pibitas con el pañuelo verde en la muñeca, por todos lados, desembarcando en cada rincón de la avenida. El glitter como arma de combate.

Pero desde el fondo de los tiempos otro grupo de pibas y pibes , muy jóvenes, cantan algo que habla de un tiempo que no pudieron vivir y que sin embargo, les pertenece: “ no nos han ven-

cido". La idea de la linealidad del tiempo, de sus sucesiones ordenadas ha sido abolida. No hay pasado como algo que ha sido dejado atrás sino como un corazón de presente perpetuo cada vez que cantamos.

Con Leo y Alesia nos movemos ahora entre la multitud hacia diagonal Norte. Hay que pasar con cuidado y paciencia, moviéndose por las corrientes de cuerpos que van en esa dirección. Hacerlo por otros medios sería imposible. Perú está que revienta, así que hay que hacer un rodeo. Ya no hay señal de Whatsapp, la mera sobrecarga ha volteado el sistema.

Avanzamos trabajosamente pidiendo permiso y disculpas. Voy cargando el carrito y cada tanto lo engancha en los pies de alguien. Sin embargo, nadie se preocupa o molesta. El clima de fraternidad hace de cualquier molestia una insignificancia que a nadie importa.

Llegamos hasta la puerta del HSBC y pegatineamos varias cosas. Un retrato de Chávez, con muchos colores. Otro de Bullrich, en blanco y negro y un texto que dice: fachistoide. Leo trae un Macri que asoma de un falcon con una bazooka. Muy sutil todo.

Mucha gente se acerca con los celulares y nuestras imágenes comienzan un viaje en el espacio de la virtualidad. Algunos felicitan y otros preguntan de qué se trata. Quiero convencerme a mí mismo que nuestras imágenes van a entrar en algún tipo de diálogo con todo lo que está pasando alrededor. Su falta de sutileza, su estilo panfletario, que imagino como una forma de franqueza alejada de todo esnobismo, me dan alguna esperanza de que sí, que estamos en alguna relación y que otros así lo perciben. Sobre esa ilusión de acuerdo fundaremos algo que se disipará más tarde.

Lo plebeyo es aquello que es propio de la calle, aquello que no se deja sujetar por la normativa, que se desplaza conducido por fuerzas de direcciones divergentes. El espacio plebeyo no rechaza nada porque rechaza la jerarquización y las tarjetas de invitación. Por ejemplo el gordo sin dientes, completamente feliz, cantando y saltando en la columna de ATE, encendiendo las bombas de humo, verdes y blancas.

Las avenidas, el subte, los bares se llenan de sujetos de toda estirpe. De trabajadores y de excluidos, de grupos y de solitarios. Toda una humanidad que la época arroja sobre las plazas y las esquinas.

El conurbano avanza sobre Avenida de Mayo. Los territorios son placas tectónicas que se desplazan. Son movimientos lentos, imperceptibles a veces. Acaso un día reviente todo, acaso no. Este movimiento es aluvional. Llega como una marea que transporta restos, botellas de plástico y animales muertos. Cuando la marea se retira lo que queda ya no es como antes. Toda una cantidad de desechos y sedimentos han construido un nuevo escenario.

Aluvión. El negro aluvional es aquel que desborda todo, aquel que resulta inmanejable, aquel que produce reacciones cutáneas en la fina piel rosada. Me gusta imaginar que Bajtin habría adoptado sin problemas este concepto para redactar sus notas acerca de carnaval y los huecos corporales.



Como en el carnaval, la multitud que gana la calle se desplaza conducida por fuerzas de direcciones divergentes. El espacio plebeyo no rechaza nada porque rechaza la norma y las tarjetas de invitación.

Cada grupo que participa en la movilización tiene sus propios intereses y sus propias motivaciones y todos comparten alguna. En ese espacio hay posiciones diferentes, que convergen o no, hay viejas rivalidades o no. Hay agrupaciones y amas de casa y sindicatos y vendedores de gaseosas y empleados de fotocopadoras que se asoman a la puerta del local.

El espacio de la movilización es democrático y anti jerárquico porque se acerca más al carnaval que a los protocolos de una organización política, y si bien existe en toda movilización un objetivo, o una consigna, todos sabemos que la puesta en práctica de esa acción no opera con la lógica de causa y efecto. No esperamos que ese evento produzca, necesariamente, un resultado inmediato acorde a nuestras expectativas. Sino que vamos, para estar, para compartir, para poner unas palabras en común. Esos cuerpos, en esa ocupación, en ese territorio transitoriamente ganado, producen en su accionar, LO POLITICO.

Este territorio transitoriamente reconfigurado, transitoriamente fuera de quicio es el espacio específico de los activismos artísticos.

También podemos pensar a la calle en relación a un doble juego de polaridades, dos ejes que tensionan en direcciones diferentes: un eje calle- galería y otro eje calle- taller

En el polo opuesto a la calle se encontraría, en términos de circulación de la obra , el espacio cerrado de la galería o la institución oficial. Otra forma de organizar los cuerpos en el espacio, otra forma de organizar la mirada y, sobre todo, las posiciones discursivas. Desde el punto de vista de los posibles espectadores en este polo los cuerpos nunca se amontonan demasiado y por supuesto huelen diferente Por otra parte los estratos de jerarquías son plenamente vigentes y forman la verdadera miga del asunto, mientras que la calle lo imposibilita por completo.

Ahora, respecto de la producción, el eje corre sobre los polos polo calle-taller. En esta direccionalidad hay variados modos de habitar una práctica. Entre ambas se funda, para mí, la posibilidad de la intervención política.

Mi modo de producción es trabajar en ese eje entre el taller y la calle. Me gusta el taller. Me permite sostener la idea de que todavía soy un pintor. Preparo los papeles imprimiendo, cortando y pegando, de manera de ir a la calle con algo que no requiera demasiado tiempo de instalación. Algo que se pueda fijar a la pared o al piso en pocos minutos. Y que además sea barato. El precio de esas ventajas es, por supuesto, la precariedad: nada que uno pegue con cola en una pared va a durar tanto como podría hacerlo un grafitti o un mural. Se trata de otra cosa, se trata de una producción que no esconde, sino que hace evidente el hecho de que está signada ya por su finitud.

El trabajo en el taller es hermoso. Se pone música, se calienta agua para el mate y uno puede cancelar el mundo circundante durante unas horas. En el mejor de los casos incluso hasta sale alguna cosa que esté bien, y uno se queda contento. Pasar a la calle ya es otra cosa, ya que los desafíos son muchos. El mayor de ellos, la mirada de los demás. No quiero que me estén mirando mientras hago lo que hago. O al menos no durante un rato largo. Por eso esta técnica, que permite intervenir en el espacio público de manera ágil. Una acción rápida y nos vamos. Incluso me gusta quedarme por ahí , mirando a la distancia las reacciones de los paseantes. La gente toma fotos con los celulares y todos felices.

Mi primera salida a pegatinear fue a mediados de 2015 en una convocatoria de “artistas del campo popular” en Corrientes y Paraná. Cortamos media avenida, más o menos doscientas personas. Algunos autos y algunos repartidores saludaban con bocinazos. Los tacheros no.

Fui solo, había llevado tres cabezas de Macri, con el texto AJUSTO, APRIETO, DEVALÚO, LIQUIDO. (Visionario? No. Ya sabíamos de qué se trataba, por eso estábamos ahí). Pegar esas cabezas de Macri fue un parto. Me sentía fuera de lugar, totalmente expuesto, no había nadie más haciendo algo parecido. Había actores y cantantes y malabaristas...pero alguien pegando una gráfica...no. Así que estuve dando vueltas y vueltas sin decidirme a empezar, preguntándome qué hacía ahí. Finalmente elegí un volquete de la basura y me mandé, a escondidas. Afortunadamente estaba por ahí Martin, que hizo una foto porque a mí ni se me había ocurrido que tenía que registrar eso. Después me crucé con Leti B, que me ayudó a pegar dos cabezas más, una en el acceso para discapacitados del subte y otra en los paneles de madera de un obrador. Por la noche volví a casa con la sensación de haber hecho cualquiera.

Entonces empecé a ver que, si quería seguir adelante, tenía que sistematizar. Tuve que desarrollar una técnica, un modo de producir la imagen que me permitiese ir a las movilizaciones con un equipo para pegar papeles de tamaños que fueron cada vez mayores y que requerían herramientas específicas, aunque nada extraordinario: rodillo, batea, cepillo y bidón de cola. Tuve que inventar una manera de transportar todo y de ahí surgió un carrito hecho con un cajón de Mastellone verde al cual considero un verdadero homenaje a los vendedores callejeros. Tuve también que armar una rutina de registro de toda la intervención. También armamos un grupo con Leo y Alesia y trabajamos juntos durante un par de años.

Durante mucho tiempo me pregunté en qué consiste lo político en el arte visual. En el contenido anecdótico de la imagen? en las referencias simbólicas que se ponen en juego?, en el modo colectivo de producir? en los circuitos de circulación? en los ámbitos de legitimación? en todos esos aspectos?

Hoy carezco de una respuesta pero al menos tengo una práctica en la que me encuentro, habiendo dado con un modo de situarme en lo colectivo que me excede y me contiene.

De esas experiencias salen estas líneas.



MANIFIESTA/ACCIÓN. LA MARCHA DEL ORGULLO Y EL CRUCE DE LENGUAJES ARTÍSTICOS

Casal, Ana y Macchione, Paloma (Coords.).

Durán Natacha; Marques Duarte, Sarah; Severina, Gastón; Valentin, Rosana; Corti Nina⁹⁵.

La alegría es la prueba de fuego
Oswald de Andrade. Manifiesto Antropofágico, 1928

Introducción

Esta es una ponencia que escribimos a varias manos. Es producto de una metodología de trabajo que venimos desarrollando en el Proyecto Políticas de los Cuerpos y Poéticas Feministas en las artes visuales/audiovisuales al sur de Sudamérica en este siglo, que consiste en el tejido colectivo de un texto vivo, de un texto en acción. Por eso pensamos que la manera de presentarla es a varias voces. Una lectura coral de una ponencia que trabaja sobre la forma en que la combinatoria de lenguajes artísticos se hace presente en la Marcha del orgullo que se despliega en el centro de la Ciudad de Buenos Aires desde hace 30 años.

La coincidencia de fechas entre el simposio y la marcha, habilita un espacio para pensar los entrelazamientos entre el objeto material y teórico del Simposio -las producciones de cruce de lenguajes- y la Marcha del Orgullo, en tanto maniFIESTA/ACCiÓN política performática, donde los lenguajes artísticos se entrecruzan. En ésta conviven el espíritu de las manifestaciones políticas y el de la fiesta. La marcha es fiesta y es acción.

Afectos alegres, encuentros de potencia. Para desbordar los lenguajes, categorías y disciplinas nos proponemos a estar juntas y en tránsito, tránsito entre espacios, entre cuerpos. Hay que poner nuestras cuerpos en contacto con el “cuerpo vivo del mundo” (Rolnik, 2018), situades, cuerpos en situación. Pensarnos situades, ponernos en situación, nuestra vida, obra mayor. Utilizando las palabras de Giunta “observar las obras como situadas permite considerar el momento de su irrupción, su intervención, sus efectos; éstas no son resultado de un contexto

⁹⁵ Les autores de esta ponencia integran el equipo de investigación *Políticas de los Cuerpos y Poéticas Feministas en las artes visuales expandidas desde el sur del sur en el siglo XXI*, dirigido por Ana Casal y co-dirigido por Paloma Macchione. Este proyecto integra, desde diciembre de 2021, el Programa de Investigación y Formación sobre Género y Artes de la Secretaría de Investigación y Posgrado conjuntamente con la Secretaría de Igualdad, Derechos y Diversidad de la UNA.

que les da sentido, no son un reflejo: ellas mismas crean contextos. Intervienen” (GIUNTA, 2014) *El arte que pensamos debe ser el arte que hacemos, arte de invención-intervención?*

Comenzar a marchar

Hoy 5 de noviembre de 2022, como todos los años desde hace ya tres décadas, celebramos y marchamos por el Orgullo de ser, estar siendo y existir. Esta no es la primera vez que este Simposio acontece, en su segundo día de jornada, en la misma fecha que nuestra celebración, la que tanto esperamos y gestamos como un multi-espacio abierto para la manifestación. Porque como sabemos, aunque la misma reviste un carácter particularmente festivo, desbordado de un barroquismo jovial, con la emoción dionisiaca a flor de piel, encarnada en la exuberancia de la diversidad de los cuerpos, esta no deja de ser una marcha para manifestar, evidenciar desigualdades, adquirir visibilidad y exigir igualdad de derechos.

En sus comienzos, recién iniciada la década de los 90's, exactamente el 3 de julio de 1992, era otro el escenario social donde se propusieron marchar por primera vez varios colectivos y agrupaciones de la diversidad sexogenérica. Hace 30 años, se llamaba Marcha del Orgullo Gay-Lésbico, y muchos de los participantes llevaban máscaras para ocultar sus rostros frente al miedo de ser identificados. Hoy en día quienes integramos esta celebración, luchamos desde y por fuera de las instituciones para cada vez tener más espacios aptos para todo tipo de identidades.

Ese histórico día se concentraron, o mejor aún ante lo simbólico del acto, se encontraron en la Plaza de Mayo, como lo hacemos nosotres hoy 30 años después, un grupo no mayor de 100 personas; que con valentía y determinación decidieron alzar la voz y tomar la calle, nuestra calle y marchar por la Av. de Mayo hasta el Congreso Nacional. Este recorrido o trayecto urbano sabemos que es determinante por su implicancia política y la intención de los compañeros en ese momento era que “fuera percibido como la inclusión de nuestra ciudadanía en el espacio político democrático”; un año después Carlos Jáuregui lo enunciará acentuando “Vamos hacia el Congreso porque es el edificio en el cual un día se votarán las leyes que nos deben” (Ferreyra, 2021).

Encuentros

Que la Marcha es también protesta se marca ya en ese despliegue en el espacio: de la Plaza de Mayo a la Plaza de los Dos Congresos, un recorrido compartido con tantas otras manifestaciones políticas, agitando las banderas, los cuerpos, las músicas, las consignas, frente al Poder Ejecutivo, al Legislativo y a la Iglesia Católica. Todos estos espacios se encuentran cimentados sobre fuertes estructuras patriarcales. Erosionar, derribar y volver a moldear formas igualitarias es urgente. Los colectivos LGBTQ+ logran correrse de los márgenes de lo posible para construir otros modos de pensar y de hacer realmente revolucionarios. Ocupar esos espacios hace inteligibles a los cuerpos, admite derechos, les da visibilidad.

Esta celebración colectiva implica un encuentro con un otre, y este encuentro es el que posibilita la creación de un espacio que contiene a todas las identidades y manifestaciones del orgullo que deseen desplegarse, montarse y ocupar la vía pública. Es, entonces, una oportunidad de reapropiación de un espacio históricamente masculinizado; lo público hoy, le pertenece a les desplazados, les marginados y les invisibilizados. Pertenece a todos quienes deseen ocuparlo. La cartografía del centro porteño se transforma en pasarela popular, al ritmo de la música de las carrozas y por el color que cada participante le aporta a este gran escenario. La marcha es una instancia de recuperar aquello que fue históricamente negado. Aquello que Alberto Greco marcaba en la calle con tiza se vuelve un festejo que se despliega por todo el centro de Buenos Aires y a lo largo de todo el país. Estas marcaciones efímeras de Greco experimentan una expansión que nos habilita a repensar la actualidad del espacio público y de la lucha de los colectivos LGTBIQ+ a lo largo de los años. Como indica Davis (2004) *La apropiación y ocupación de determinados espacios por parte de los homosexuales como lugares de encuentro y socialización constituye una estrategia política que desafía la hegemonía heteromasculina de las ciudades y las mecánicas disciplinarias que trabajan en la construcción y reproducción heteronormada de los cuerpos*.

Entrecruzamientos, política y fiesta

El cruce de lenguajes artísticos, en tanto andamiaje teórico conceptual, resulta una herramienta de análisis propicia para abordar este evento dinámico y complejo. Si bien no se trata de una producción artística en el sentido clásico del término, confluyen elementos de los lenguajes corporal, sonoro, verbal y visual que le otorgan características particulares.

Como su nombre lo indica, se trata de una marcha, es decir que quienes participan realizan una trayectoria de un lugar a otro. Este desplazamiento se realiza a pie o sobre las carrozas. Estas últimas son arrastradas por camiones de gran porte y conforman escenarios rodantes sobre los que, cada grupo, despliega una propuesta propia. Las carrozas responden mayormente a iniciativas de colectivos y agrupaciones (culturales, políticas, sindicales) mientras que quienes asisten de manera autónoma lo hacen a pie, pero siempre priorizando el encuentro y la celebración colectiva.

El desfile de las carrozas organiza el traslado de la marcha. En ésta se pueden identificar elementos propios de la protesta política como pancartas, banderas y gigantescos globos de helio, y también elementos propios de la fiesta y la cultura nocturna como música (rock, pop, electrónica) amplificada, cotillón, disfraces y elaborados vestuarios.

El lenguaje verbal se hace presente en las numerosas y heterogéneas consignas. Algunas cantadas, estableciendo un cruce verbal-sonoro-corporal, y otras escritas en las banderas, pancartas o directamente sobre la piel, conformando un cruce verbal-visual-corporal.

Los cuerpos que desafían la cisheteronorma, históricamente prohibidos, perseguidos, censurados, obligados a ocultarse por el sistema patriarcal, intervienen la calle en clave de fiesta sin dejar de interpelar a los poderes y a la propia sociedad por las injusticias de género que aún

hoy experimentan. Desmontan el orden público para montar la marcha y montarse simultáneamente.

Como ya afirmaba el lema feminista de la década del 70 del siglo pasado, *lo personal es político*. Lo personal se torna político en cuanto la lucha individual se torna colectiva y en cuanto aquello relegado a la esfera privada logra ser público. Así, es necesario, establecer una reflexión profunda sobre la dimensión política de nuestros cuerpos. La opresión se ejerce en y a través de las relaciones más íntimas, comenzando con la relación con el propio cuerpo y es desde este punto que resulta relevante desarrollar la importancia que adquiere la acción política y colectiva. Es en esta articulación de política y subjetividad donde se vuelve imprescindible pensar las corporalidades.

En la multiplicidad de colores y música, los cuerpos festejan, se exhiben, denuncian e interpe-lan lo instituido. Los cuerpos bailan, algunos desnudos, otros con trajes, peinados, apliques, maquillajes. Los cuerpos presentes expresan, enuncian, narran mundos e historias que quizás en la cotidianeidad permanezcan silenciadas, desde diversas formas de expresión, hablan desde el orgullo y reclaman derechos.

Brillo, pluma, opulencia y baile. Cuerpos sudados, pegados, desplegados y al ritmo de la música, batucadas. Marchar es caminar, bailar, abrazarse, festejar al ritmo de las músicas que salen de las carrozas y también abuchear y besar. El besar es aquí una acción micropolítica que se expande desde el ámbito de lo íntimo hacia el espacio público (Turner, 1974), es decir, el besar es un acto político. Ese beso es polisémico y carga con infinitas posibilidades de ser hacia dentro de la marcha, afectivo, suave, tierno, intenso, humedo y mojado, monogamo o poliamoroso, apasionado, de lengua o de labios, piquito o con mordidita, con colores y con brillos; y tantos mas besos como bocas transiten y quieran besarse, por que es ahí también, donde se produce el encuentro, es en ese intercambio, y no solo en el del orden de los fluidos, si no en el orden del afecto y del sentido de *commúnitas* que nos convoca a celebrar.

De esta manera, los lenguajes en juego van tejiendo la intrincada trama que caracteriza a la Marcha del orgullo. Pero una consideración tradicional de los lenguajes artísticos no alcanza para analizarla en profundidad, pues el tono espontáneo y efervescente de la celebración trasciende los sentidos de la vista y el oído. Para experimentar el evento en forma completa también se deben tener en cuenta aquellos sentidos de la proximidad -que en este momento no podemos apreciar desde la distancia y a través de un video-. En el evento se come, se bebe, se abraza, se toca y se besa. Gusto, tacto y olfato, los sentidos que las artes clásicas poca veces evocan, se hacen presentes para apelar a lo corporal en su totalidad, sin divisiones ni jerarquías. Son los cuerpos completos, expuestos, desinhibidos, excitados, montados, en movimiento, los que se encuentran para dar lugar a la fiesta.

Son esos cuerpos, que como partículas de una misma masa (crítica), conforman un cuerpo colectivo con características in-forma-les, una concentración que se expande extendiendo sus "límites" y que fluye invadiendolo todo. Tomándolo todo, al paso de su cuerpo que danza, de su comparsa y pintando de colores un contexto que en el día a día se percibe más cerca del gris.

Desbordes (palabras finales)

Nuestra marcha, la de hoy, que se desliza en el calendario de junio (mes en el que se realizan la mayoría de las marchas en el mundo) a noviembre tiene un fundamento que se sostiene en el afecto, junio es un mes muy frío en Buenos Aires y tenemos compañeros que no pueden exponerse a esa baja temperatura (dixit Carlos Jauregui), por consiguiente la celebración se pasó al primer sábado de noviembre en conmemoración del 30 aniversario de la fundación de “Nuestro Mundo”, el primer grupo organizado de homosexuales de Argentina y Latinoamérica, acontecimiento que tuvo lugar en el año 1997.

No hay salida, pero es posible crearla colectivamente. Salir a la calle con nuestras luchas imposibles y traer de la calle la fiesta colectiva: una maniFIESTAcción.

“Somos colectivas, nunca individuales” afirma Pêdra Costa. Hay que ser: por necesidad, supervivencia, pero principalmente por gusto. Es desde el deseo que creamos diariamente nuestras cuerpos rizomáticas, penetrables, cuerpos de mil tentáculos. El placer de los encuentros, del hacer compartido.

Desbordar del cuerpo: nuestras piernas se agitan y entrelazan afectándose mutuamente, enmarañado de lenguajes y lenguas, fluidos en tránsito, miembros escurridizos de sudor! ¡Las excreciones del cuerpo! Sangre en las venas, enzimas salivales, emoción lacrimal, la sal, la baba dulce, pegadiza y antropofágica que genera calor! Cuerpo vivo del mundo...

Dice Gómez Peña (2005) que tal vez la meta de la performance es evidenciar los mecanismos de colonización de los cuerpos al descolonizar el propio, como forma de inspirar a los espectadores para poder realizar esto por su propia cuenta. La Marcha también funciona de esa forma, encendiendo y reavivando la sublevación frente a las normas de género.

Mientras estamos en el Simposio, en la calle la marcha colectiva del orgullo se arma, los lenguajes artísticos se desbordan unos en otros, la calle se interviene contra las violencias que persisten. Una marcha performática y performativa, porque es la propia acción la que actúa como contrapedagogía de género, en tanto es lucha que hace estallar el status quo, transformando los insultos en orgullo, en emblema, y también una contrapedagogía afectiva, porque rechaza activamente la atmósfera de tristeza y terror que impone el régimen patriarcal-colonial-neoextractivista y enseña, en la experiencia, en el encuentro, en la fiesta, que la alegría también es política.

BIBLIOGRAFÍA

Costa, Pêdra 2017 “Manifiesto O Cu do Sul”. *Anti*Colonial Fantasies - Decolonial Strategies*. Imayna Caceres, Sunanda Mesquita e Sophie Utikal (Ed.) Vienna: Zaglossus).

Davis, Fernando 2014 “El flaneur puto. Las poéticas y políticas de la deriva en Alberto Greco.” *III Jornadas de Investigación sobre desobediencias sexuales, prácticas artísticas y agenciamientos colectivos*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Giunta, Andrea 2014 *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Fundación arteBA).

Gómez Peña, Guillermo 2005 "En defensa del arte del performance". *Horizontes Antropológicos*, año 11, No. 24, jul./dez. (Porto Alegre: UFRGS).

Rolnik, Suely 2018 *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. (São Paulo: n-1 edições).

Turner, Victor 1974 *Dramas sociales y metáforas rituales*. (Ithaca: Cornell University Press).

Páginas on line:

Ferreya, Marcelo Ernesto 2021 "La organización de la Primera Marcha del Orgullo en Argentina". *Moléculas malucas*. En: <https://www.moleculasmalucas.com/post/la-organizacion-de-la-primera-marcha-del-orgullo-en-argentina> el 2 de octubre de 2022.

CONFERENCIAS, CONVERSACIONES, MUESTRAS

ESTAR EN EL ARTE POPULAR

Conferencia de Cristina Arraga⁹⁶

Este trabajo se inscribe en la investigación de mi tesis doctoral que se denominó: *Artes Visuales y Arte Popular. Archivo visual de las prácticas artísticas con las agrupaciones de carnaval de Bs. As. 1990-2010*.

<https://www.flickr.com/photos/cvcarnavalporteno/collections>

Se abordó la creación de un archivo visual de murgas porteñas para reformular la experiencia artística vivida por esta investigadora entre la calle y la academia, se trata de un trabajo contextual y situado.

Las murgas son las agrupaciones más representativas del carnaval de la ciudad de Bs. As. que resistieron su desaparición (sobre todo durante la dictadura cívico militar del '76 y época posterior), sosteniendo el espacio y el tiempo del carnaval, hasta el presente.

Para configurar el archivo se tomó como fuente principal de datos la acción interactiva registrada por fotografías. Las fotografías, fueron tomadas, cedidas, prestadas, fotocopiadas y se incorporó la realización de pinturas y dibujos, fotografías y obras digitales. Constituyendo en principio un acervo de piezas donde se observan representaciones de distinto tipo: identitarias, de pertenencia territorial, de temporalidad, etc.

La fotografía analógica y digital y otros documentos, se constituyeron en los medios y la materialidad en que se plasma la experiencia y la práctica, no solo las fuentes, son básicamente hermenéuticas y conductuales y hasta emocionales, por ello subjetivas. (Borgdorff, 2010).

⁹⁶ Artista visual. Licenciada en Artes Visuales con orientación Grabado y Arte Impreso IUNA y Egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Doctora en Artes Visuales UNA. Trabaja el concepto de memoria e identidad, desde las primeras series de dibujos, grabados y heliografías. Realiza muestras colectivas e individuales desde 1980, y aborda especialmente el tema murgas porteñas, la fiesta urbana, siendo activista del carnaval porteño. Actual Decana del Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón, UNA. Profesora Titular Regular de Dibujo III a V para Artes del Fuego y Profesora Adjunta Regular de Oficio y Técnica de las Artes Visuales Grabado y Arte Impreso de la Carrera Licenciatura en Artes Visuales UNA. Profesora de Posgrado. Ex Coordinadora Académica del Posgrado Especialista en Arte Terapia UNA. Investigadora en Artes Visuales categoría II. Dirige Tesinas de grado y TFI de posgrado, becaria/os y es jurado de Mesas Examinadoras Especiales y Concursos Docentes.

Según Guasch (2005) desde fines de los años sesenta del siglo XX hasta la actualidad se constata entre artistas del arte contemporáneo un giro hacia considerar el archivo como obra de arte. Relaciona a estos artistas con la memoria individual, cultural o histórica y sostiene que los han etiquetado como “conceptuales”. Pero muchos de ellos recurren al índice, a la fotografía objetiva, a la colección, la acumulación, la secuencialidad, la repetición, la serie, en oposición a la herencia modernista de las primeras vanguardias del collage y el montaje de las influencias dadaístas.

Conocemos la operatoria del arte contemporáneo caracterizada sintéticamente por cierto “reconocimiento o valoración” de la cultura popular, la hibridación, el eclecticismo, la mixtificación, el nomadismo, la deconstrucción, la apropiación, y compromiso con conceptos de reivindicación social (minorías, feminismos y otros).

El/La productor/a contemporáneo/a es libre para transitar en cualquier época o estilo del pasado, tomando libremente cualquier referencia de otros autores.

En el caso del archivo realizado, no se lo considera como obra de arte sino, como legitimador de la memoria de la cultura popular metropolitana.

“Y en estos casos, el archivo, tanto desde un punto de vista literal como metafórico, se entiende como el lugar legitimador para la historia cultural. Como afirma Michel Foucault, el archivo es el sistema de «enunciabilidad» a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado” (Guasch, 2005.p.157)

El trabajo considera al arte popular como otro campo de producción, experiencia y acción artística, parafraseando a Kusch (2000) , el “objeto” se convierte en sujeto que tiene un proyecto, porque es un ser pensante o un grupo que se manifiesta en un lenguaje y este implica un horizonte simbólico.

Foucault (1996) plantea su deseo de no tomar la palabra, sino verse envuelto por ella y sentir que una voz sin nombre lo precedía y encadenarse en un discurso en el que sería una pequeña laguna. Citar aquí el deseo de Foucault descalifica toda pretensión discursiva que no se inscriba en este encadenamiento de discursos para “estar” antes que “ser” (Kusch) Es decir que este trabajo intenta “estar siendo” entre otros, considerando un nosotros sujetos de la cultura y la memoria.

Este trabajo posiciona al carnaval porteño, como la fiesta popular en tensión constante, Y propone una “estética operativa” a saber una práctica que se defina como proceso, es decir fundada en un operar desde ese proceso brumoso que va de la simple vivencia del artista a la obra como cosa, o sea una práctica situada en el proceso y no en las formas y desde una ética del nosotros de la que resultará una estética con las formas necesarias.

Se trata entonces, de instalarse en un “estar-entre” al decir del mismo autor, el campo académico y el arte popular. Es una experiencia artística de la que se sale transformado en el sentido en que lo plantea Foucault (2013) donde también se transforma el pensamiento porque se han

experimentado las vivencias, transitado los tiempos y los espacios del carnaval la pregunta es si ¿esa transformación implica un cambio de horizonte cultural para el que investiga?

Esta pregunta plantea la primera de las tensiones: las diferentes valoraciones entre el arte académico, el popular y viceversa que impactan directamente en la construcción de identidad individual y colectiva.

Aún citando diferentes autores, seguimos escuchando o considerando: artes mayores-artes menores; arte culto-arte vulgar; arte ilustrado- arte silvestre o al decir de Eduardo Galeano *el arte de los bajos fondos*. En este caso en el territorio urbano. Dice el canon urbano de nuestra ciudad respecto del carnaval, *El carnaval aquí no existe, es un pobre, penoso y triste espectáculo*. Nos referimos al “canon” como a las reglas establecidas por el uso y costumbre que circulan en el imaginario ciudadano referido a las producciones que no responden a las categorías artísticas esperadas de un espectáculo *de calidad* y despliegue artístico visto en otras ciudades. Así el canon urbano se construye sobre la opinión de una ciudadanía ilusoria que encubre formas de colonialismo, racismo y exclusión. Estos dos últimos términos al decir de Silvia Rivera Cusicanqui⁹⁷ que sostiene que la arrogancia del norte (se toma también en sentido simbólico) en este caso tiñendo esa opinión, siempre ve en estas expresiones pobreza y miseria.

El carnaval es la única fiesta que el pueblo se regala a si mismo.

“El carnaval encarna la sublimación del ocio, el sinsentido del hacer para despilfarrar. Porello ha sido acusado de pérdida de tiempo, sospechado de pasatiempo para “vagos y malentretenidos”. Decretado a muerte en nuestro país por antiguas y sucesivas medidas de gobiernos y plumas de variados escribas, se resiste a perecer...” (Martín, 1997^a:p. 9)

Esta forma de transmisión esta activa en el espacio popular, en un sentido antropológico, como un rito de pasaje que garantiza la evocación de la memoria destinada a afirmar la continuidad de un saber que puede percibirse como amenazada de muerte. (Candeau, 2015).

Recuerdo que fue restituido el feriado de carnaval en 2011.

La fiesta suspende el tiempo de lo cotidiano. Para Colombres (1975) hay una división entre el tiempo profano y el tiempo sagrado. Gadamer (1991) lo define como el tiempo lleno y el tiempo vacío y Kusch (2000) habla de un tiempo pa’mi. En todos los casos el tiempo de la fiesta y la celebración otorga sentido.

La tesis del “estar siendo” y el “estar” que desarrolló Kusch se basa en la idea de que desde el arraigo a un suelo, a un aquí y un ahora, a una comunidad, es que se construye el sentido y por lo tanto, la cultura. Es decir que, sin arraigo no hay sentido y sin sentido, no hay cultura.

⁹⁷ Rivera Cusicanqui, Silvia. 2012. “Experiencias de montaje creativo: de la historia oral al montaje en movimiento ¿Quién escribe la historia oral?”. Artículo publicado originalmente en “Violencias (re) encubiertas en Bolivia” 2010.

Por eso este trabajo da cuenta del camino transitado desde mi condición de artista visual, al de murguera a lo largo de 22 años, como una decisión cultural que me condujo en principio a los espacios y acontecimientos de las murgas existentes y a la acumulación de un acervo de imágenes, motivadas por un gesto pasional de apropiación, propio de la experiencia artística y sus procesos poéticos, luego me llevo a establecer intercambios y por último a incluirme en agrupaciones. De todo lo cual surgen diferentes variables respecto al período tomado y las murgas que han poblado mi experiencia. La cultura como acción y decisión cultural también forma parte de la estética murguera.

La condición de artista visual se conformó en la compleja formación y tránsito por la academia culminando como Profesora Nacional y artista visual con formación académica, circule y participé “profesionalmente” de los ámbitos propios del quehacer con el objeto de hacerme un lugar durante 20 años (o ser alguien al decir de Kusch). Durante ese tiempo advertí que circular por el mundo del arte (salones, galerías, críticos, etc.) parafraseando a Andrea Giunta me resultaba agotador, plagado de imposturas, competitivo en exceso a veces irritante y otras vacía, porque incluía muchas veces “redes de adulación que constituyen ficciones vacías” (Giunta, 2009:p.122) y un funcionamiento a veces perverso de los circuitos. Aunque la mencionada autora reconoce que domina la sensación de que el arte de los ‘80-’90 tiene mucho de farsa, de condicionamientos (temáticas de moda, adaptaciones a requerimientos curatoriales, etc.) sostiene el valor encuentro con obras que desafían la situación descripta.

Esta situación se prolongó como camino naturalizado de la profesionalización hasta la década del ‘90 en que retornó a mi memoria la murga como un fuerte recuerdo de infancia, en un principio como tema. Esto posibilitó el re-encuentro con la niña que fui con un fuerte deseo del pasado, convertido ahora en horizonte vivencial que ilumino mi trabajo y me permitió gestar un vínculo propio, en lugar de la pregunta por el arte popular, en cambio ensayar una decisión cultural, (pre-científica) una puesta en acción.

Pero para mí la murga es un lugar de estar con pasión y sin razones especulativas o muy individualistas en lo artístico, se construye desde la alegría y porque sí, donde lo artístico es un resultado. El concepto de estar no busca respuestas ni las motiva, trata de recibir la totalidad humana, es una cuestión existencial. Lo que allí se da no es una obra...es la vida misma

“La práctica artística constituye una actividad socialmente cohesionante; los objetos y el propio cuerpo se estetizan para ingresar a un nivel ritual que sintetiza la experiencia colectiva” (Escobar, 2004:p.108)

Sabemos que en los ritos está el origen de todos los lenguajes artísticos como cosmovisión y como afirman Colombres y Escobar entre otros, el arte ha tenido en otros tiempos una función y uso social que aún mantienen las artes populares. En el rito se instala el concepto de fiesta y el carnaval, parafraseando a Goethe es una fiesta que el pueblo se regala a sí mismo.

El arte popular es acción en la calle. ¿cómo se aprende ?

Para Beatriz Seibel (1995) las *técnicas circenses* fueron transmitidas de padres a hijos y quienes no pertenecían al núcleo familiar solo podían aprenderlas haciendo giras con una compañía. Esto predomina en las murgas y es lo que conocemos como: educación informal, se describe como un proceso que dura toda la vida, donde las personas adquieren y acumulan conocimientos, habilidades, y actitudes mediante las experiencias diarias y su relación con el medio ambiente, especialmente la calle y la plaza del barrio.

La calle siempre fue un territorio de disputa, actualmente se propone un régimen escópico vinculado a la ecología, la pulcritud y el orden. Este es el tensionado hueco que se crea entre categorías artísticas de folclore urbano, teatralidades y artistas callejeros. Cuando se instala la fiesta popular en la ciudad, como toda fiesta es el exceso, el desorden y ensucia, rechaza el aislamiento y como dice Kusch: *es el hedor profundo de nuestra América*.

Esta pugna por el espacio público se materializó en la batalla que desde 2019 se dio en la Legislatura porteña con el Proyecto para modificar el Código Contravencional de CABA que incluye sancionar a los artistas callejeros ante la denuncia por ruidos molestos que provengan de la vía pública, estas podrían ser anónimas y se establecen multas, cinco días de arresto o hasta tres días de trabajo de utilidad pública. Esta batalla se muestra en defensa del orden y la seguridad, pero encubre una gestión sobre cuerpos, subjetividades, deseos, afectos y modos de existencia.

También a partir de la década de los años 80 se han creado espacios de aprendizaje de maquillaje, poesía y percusión en espacios de educación no formal (centros barriales, culturales, comunitarios) e informales dentro de las propias agrupaciones: el que sabe transmite, el que quiere observa y aprende. En términos de Infantino (2019) cuando esos espacios de educación no formal incluyen propuestas de arte-transformación con formación y producción artística, favorecen la inclusión de sujetos que de otro modo no tendrían acceso a esos circuitos.

El concepto de “mugre” (asociada al aprendizaje en la calle, aunque sea inicialmente) se lo encuentra en Kusch cuando opone categorías como la “pulcritud” y el “hedor” refiriéndose a nuestra América profunda. Sostiene que la pulcritud de nuestras clases medias y ciudades jugaría el miedo a cierta inseguridad que molesta y que podría ser, entre otros, como el borracho de chicha (en el Noa).

Hoy se podría significar el borracho la borracha, el/la cabecita negra, el/la negro/a, el/la villero/a y la xenofobia a los inmigrantes latinoamericanos, aunque se observa la actual aparición del trabajo identitario de la comunidad “de los marrones”: aun subyace la vieja antinomia entre civilización y barbarie. Pero el concepto de hedor se refiere también al propio, al que se oculta para el/la otro/a y para sí. La experiencia de aprender los primeros pasos de murga en la calle se enfrenta con todo eso, que también la constituye. El estar que propone Kusch tiene que ver con el acontecer....con la incertidumbre....es el *estar no más*....pero atento, atenta a lo que sucede...y a veces sucede que una no es de allí, pero quiere estar allí.

BIBLIOGRAFIA

- Candau, Joël. (2008) *Memoria e Identidad*. Ediciones del Sol. Serie Antropológica. Buenos Aires.
- Colombres, Adolfo. (2005) *Teoría Transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, Serie Antropológica. Ed. Del Sol
- Escobar, Ticio. (1997). *El Arte en los tiempos globales. Tres escritos sobre arte contemporáneo*. Museo del barro. Ed. Peroni. Asunción. Paraguay.
- Foucault, Michel. (1996) *El orden del discurso*. Ediciones de la Piqueta. Madrid
- Gadamer, H, George. (1991) *La Actualidad de lo bello*. Ed, Paidos.
- Giunta, Andrea. (2009). *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*. Ed. Siglo Veintiuno.
- Guasch, Anna María. "Lugares de la Memoria". Localización: Materia: Revista internacional d'Art, ISSN 1579-2641, Nº. 5, 2005 (Ejemplar dedicado a: Passatges del segle XX).
- http://www.academia.edu/15059765/Lugares_de_la_memoria._Ana_Maria_Guasch
- Infantino, Julieta (2012) "El arte circense en Buenos Aires desde la post dictadura hasta la Actualidad". Cuadernos del Picadero Nº 16/27. Ed. Instituto Nacional del Teatro.
- Martín, Alicia. (1997a). *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Ed Colihue. Buenos Aires
- Martín, Alicia. (1997b). *Tiempo de Mascarada*. Publicado por el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- Kusch, Rodolfo. (1956). *Anotaciones para una estética latinoamericana*. Publicado en Revista Voces. s/d. Año 1958. Rosario, pcia de Santa Fe. Argentina
- Kusch, Rodolfo. (2000). *Obras Completas. Capítulo III*. Editorial Ross. Rosario. Santa Fe
- Seibel, Beatriz (1995) *Historia del Circo. Historia del Hombre*. Ed. Colihue

Arte Contemporáneo, creación y tecnologías

Conferencia de Marina Zerbarini⁹⁸

Introducción



98 Artista, Licenciada en Artes Visuales, Doctoranda en Artes de la UNA, se dedica a la producción de obras electrónicas, la investigación y la docencia en Estética de los nuevos medios en el la UNA y UNTREF, en carreras de grado y posgrado. En 2014 presentó su obra de Net.Art en FACT Liverpool, Inglaterra. Invitada a participar de la Tercera Bienal Kosice 2014. En 2010 recibió Mención del Jurado en la Bienal Kosice por el proyecto "Gotas de luz", ha mostrado su obra en Plataforma Untref, Fase 1, Fase 4 y 5, Galería Artepore Arte, Galería Arcimboldo Buenos Aires, Galería Praxis Buenos Aires, 's' As', Museo Castagnino de Rosario, Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo Uruguay. Ha participado de "Inclusiva-net" primer encuentro en el Medialab Madrid, España. Ha sido seleccionada para Canarias MediaFest08, 13° Festival Internacional de Artes y Culturas Digitales de Gran Canaria. Recibió Mención en "Nuevos soportes e instalaciones, 96° Edición Salón Nacional de Artes Visuales, 2007. Recibió el incentivo a la producción Iberoamericana" en Vida 08 y el 3° Premio en Arte y Tecnología, Museo de Arte Moderno, y Telefónica 2005 en Buenos Aires. En 2001 recibió en París, Francia, el Segundo Premio Internacional en Noos Arte Multimedia'. Ha sido seleccionada para las 5 Jornadas sobre Arte y Multimedia, Metanarrative(s)?, Caixa Forum, Barcelona, España, 2005, y ha recibido Mención de Honor en el Premio Mamba Arte y Nuevas Tecnologías, -Fundación Telefónica y Limbo en Buenos Aires, Argentina, 2004.

Empezaré por un corto contexto de la vida de la artista, a partir de escritos que he encontrado en su página de internet, y luego describiré tres trabajos de ella. El primero es una obra anterior a la que es objeto de este estudio y una obra posterior. Las tres me llevarán a realizar una síntesis del contexto y una descripción de algunas características del escenario social, cultural y tecnológico donde surge este trabajo. “Las formas de vida infotecnológicas” según Scott Lash⁹⁹ y Nicolas Rose¹⁰⁰ citado por Flavia Costa¹⁰¹, serán los textos que me permitirán tal descripción. Me voy a referir a las características de: Aplanamiento, Optimización y maximización, Individuos somáticos, Susceptibilidad genética y programación, Industria farmacéutica.

El análisis principal es la obra K_9 Topología híbrida en la que voy a trazar una conexión con el posthumanismo también desarrollado por Flavia Costa y Paula Sibila¹⁰²

Maja Smrekar, K_9 Topología Familia Híbrida¹⁰³



Autora: Maja Smrekar, Eslovenia, Graduada en Departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes y Diseño en Ljubljana, Eslovenia, realizó una Maestría en el departamento de Video y Nuevos Medios. Sus proyectos multidisciplinarios pueden parecer bastante diferentes entre sí, pero todos se caracterizan por un riguroso enfoque basado en la investigación, un profundo respeto por la naturaleza y una aguda comprensión de los temas que explora. Vive con su pareja y comparte con él la tenencia de dos perros que forman parte de su vida familiar desde hace mucho tiempo.

⁹⁹ Lash, Scott. Formas de vida infotecnológicas. En *Crítica de la información* Amorrotu, Buenos Aires, 2005.

¹⁰⁰ Rose, Nicolas. *Políticas de la vida. Biomedicina, poder y subjetividad en el S. XXI*. Unipe Editorial Universitaria. La Plata. 2012

¹⁰¹ Costa, Flavia *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Taurus. Buenos Aires 2021

¹⁰² Paula Sibila. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Fondo de Cultura económica. Buenos Aires. 2005

¹⁰³ <https://www.majasmrekar.org/k-9topology-hybrid-family> - Recuperado el 27.10.2022

Una obra anterior para tener en cuenta como antecedente de K_9 Topología es “Ecce Canis”, en la que, Maja junto un equipo interdisciplinario, encargados de administrarle serotonina, una sustancia química necesaria para que las células nerviosas y el cerebro funcionen y se la conoce como la hormona de la felicidad y un neurotransmisor proporcionado por Maja y su perro Byron con la intención de crear un perfume que simbolizara la importancia de la relación química con su perro y la interrelación histórica entre el lobo, el perro y el ser humano.

Desarrollo

K_9 Topología, Familia Híbrida

La obra objeto de este trabajo es una investigación realizada por la artista eslovena que llevó más o menos 90 días de preparación para su logro: la lactancia entre ella y su perro. Su elaboración incluyó una estricta dieta que le permitiera estimular hormonalmente sus senos y mediante el bombeo de sus mamas se provocó la producción de prolactina.

Un efecto secundario a esto fue la obtención de oxitocina, muy importante en la relación de una madre y su niño por la sensación de confianza interpersonal y empatía que se genera. Siempre con su perro Byron.

Como resultado posterior a esta obra, un óvulo proporcionado por la artista fue des nucleado y utilizado como anfitrión de una célula somática del perro. El resultado es una célula híbrida, que en un escenario futuro podría generar la creación de una nueva especie con posibilidades de supervivencia en el Planeta Tierra; una especie híbrida que podría ser más humana que los humanos.



Sus proyectos futuros:

[...] Uno de mis próximos trabajos conectará los dos temas que he estado investigando durante los últimos años: en mi cuarto proyecto dentro de la serie K-9_topology, sugiero inocular mis óvulos in vitro con espermatozoides de perro para finalmente hacer una nueva especie que tendría mejores posibilidades de sobrevivir en la naturaleza muy impredecible del futuro. Desde que los lobos decidieron en el pasado que querían quedarse con los humanos, los perros y los humanos han ido evolucionando juntos, entre otras presiones de selección, por una dieta de almidón y carne. Los humanos y los perros se han adaptado a un nicho biológico común al empezar fisiológicamente a ser capaces de digerir el almidón. Los lobos todavía no pueden digerir el almidón. El híbrido que propongo sería un hombre lobo herbívoro, capaz de digerir el almidón como el polisacárido más viable de la Tierra, pero al mismo tiempo sería capaz de sobrevivir tratando a la naturaleza más humanamente que los humanos.[...] [...] Hasta que la legislación sea lo suficientemente abierta y hasta que la biomedicina haya evolucionado lo suficiente como para permitir fecundar a un humano y quizás también a un perro [...] Maja Smrekar¹⁰⁴

A modo de reconocimiento, en K_9 Topología, Familia Híbrida no se puede dejar de mencionar a Johann Mendel que fue el primero (1822- 1884) en formular las conocidas Leyes de la Herencia, estudiando el comportamiento de vegetales y dar por iniciado así un camino de grandes cambios para la Biología Contemporánea. Justamente Mendel trabajó con la hibridación de ciertos vegetales, o sea la obtención de elementos con rasgos diferentes a partir de la unión arvejas de un jardín. Mucha agua corrió bajo el puente hasta llegar a 2003, cuando se anunció haber identificado y cartografiado el 99% de los genes del genoma humano, con posteriores avances en materia molecular y de prácticas de laboratorio inimaginables para los científicos de Hugo de Vries, Carl Correns, Erich Von Tschermak¹⁰⁵, (1900)

¹⁰⁴ Miha Colner. "Familia Híbrida Interview with Maja Smrekar"
<https://www.membrana.org/interview/hybrid-family-interview-with-maja-smrekar/> Vol. 4, no. 12019
<https://doi.org/10.47659/m6.036.int>. Recuperado el 27.10.2022

¹⁰⁵ Publican haber confirmado ciertos principios hereditarios que coincidían con los resultados de Mendel 20 años antes



El encuentro de Maja con su perro y la extracción de un óvulo de ella, posteriormente desnucleado, para ser anfitrión de una célula somática del animal comunica la idea, como ella lo expresa, que en algún futuro cercano o lejano podría crearse una nueva especie en el Planeta Tierra, con posibilidad de supervivencia. La relación establecida esta mediada por lo tecnológico, con un equipo que ha acompañado, aconsejado, monitoreado, y analizado la experiencia de Maja. Emerge fuertemente el pensamiento sobre el transhumanismo, la sociedad contemporánea, la tecnología y la conexión con lo que Flavia Costa¹⁰⁶ desarrolla como “formas de vida infotecnológicas” denominadas así por Scott Lash. Un proceso que se inició hace tiempo, que se desarrolló rápidamente desde mediados del siglo pasado y que me interesa ampliar, tomando solo algunos de sus características, para visibilizar con claridad en qué situación informacional cultural surge esta obra. La peculiaridad clave consiste en que comprendemos nuestro ambiente desde lo tecnológico porque hemos sido atravesados culturalmente por estos sistemas. Ya no se puede funcionar sin un teléfono celular, ni una laptop y otros. Ya todas las formas de vida y naturaleza existen “a distancia” mediadas por objetos técnicos, tal como la hemos experimentado en la pandemia por el coronavirus en los dos años pasados, a nivel mundial.

[...] En la biología molecular contemporánea de la que la biología sistémica constituye un ejemplo, no se busca simplificar las leyes subyacentes sino todo lo contrario: la búsqueda está orientada a simulaciones de sistemas dinámicos, complejos, abiertos combinando elementos heterogéneos con el fin de predecir estados vitales futuros y, por tanto, posibilitar la intervención en esos sistemas vitales con el fin de redefinir esos futuros. Y, como ya señalé, en las intervenciones que proliferan en este mundo aplanado, es posible liberar, en principio, casi cualquier elemento vital de sus vínculos con células, órga-

¹⁰⁶ Ibid

nos, organismos o especies, volverlo libre de circular y combinarse con cualquier otro, siempre que se cumplan ciertas condiciones. Se encuentra, pues, en proceso un cambio epistemológico y es posible que, además, se esté produciendo un cambio ontológico [...]
Nikolas Rose¹⁰⁷

Según el mismo autor estas formas de vida marcadas por una profunda aceleración cultural/tecnológica se caracterizan por la emergencia de algunos comportamientos interesantes de ser mencionados. Por ejemplo la idea del aplanamiento. Con esta palabra Lash se refiere a la disolución de la idea de trascendencia, o profundidad en el pensamiento humano. Ya no se habla del inconsciente Freudiano sino que este se ha fusionado con lo consciente. No habría en nosotros una naturaleza subjetiva e individual para buscar en el interior profundo de nosotros mismos, sino lo que se percibe es lo que es. La reflexividad ya no está separada, ni esta en lo profundo sino que esta encarnada en las mismas actividades que desarrollamos. Hay un aplanamiento de la interioridad del sujeto, la creación de sentido es para los otros, se funden las palabras y las cosas, también el pensamiento y la práctica. El significado de lo que entendíamos como profundo se transforma en teorías prácticas; esta noción de aplanamiento nos hace ver (nos) como individuos somáticos.



Y se refiere a la importancia desmedida que se le otorga a los estudios genéticos deterministas que afirman, a partir de estudios del ADN, la aparición de ciertas enfermedades en las personas. Estudiosos como Dreyfuss y Nelkin¹⁰⁸, si bien admiten la importancia de los genes en toda clase de enfermedades, señalan que la genetización es un determinismo que afirma que los genes causan trastornos. Sostienen que esos discursos deterministas sobre la salud y la enfermedad orientan la identidad, reduciendo al sujeto humano a solo una expresión de sus genes, los ya determinados, aun cuando podría haber sido una predicción equivocada o subsanada en forma posterior. Si estos no eran sanos el individuo no lo será y viceversa.

Pensando en el cuerpo informatizado y los cuidados corporales médicos que se producen en esta contemporaneidad, el principal objetivo es optimizar lo que la naturaleza le dio a cada

¹⁰⁷ Ibíd

¹⁰⁸ Rochelle C. Dreyfuss and Dorothy Nelkin, The Jurisprudence of Genetics, 45 *Vanderbilt Law Review* 313 (1992) <https://scholarship.law.vanderbilt.edu/vlr/vol45/iss2/1> - Recuperado el 28.10.2022

persona, su cuerpo y su mente, lo que trajo al mundo, su capital. Los complejos aparatos médicos que pueden rastrear y monitorear todo nuestros cuerpos físicos, inclusive a nivel molecular, son los encargados de maximizar las posibilidades individuales, en salud orgánica y mental, la apariencia, la inteligencia, el conocimiento, la creatividad, la economía, el trabajo. Biomedicina, genética, biotecnologías intervienen en el organismo para maximizarlo con políticas moleculares.



El cuerpo es un ensamble de procesos moleculares (Lash). Dentro de este esquema infotecnológico se considera que es el individuo el que requiere de cambios, que deben transformarse, justamente para optimizar todas sus posibilidades. No es la sociedad que requiere cambios sino que la mirada se dirige al individuo. De esta forma los problemas sociales se transfieren a los individuos y se transforman en patologías individuales. Lash denomina a este proceso: Optimización y maximización.

Este proceso originado en muchos casos por una susceptibilidad genética se refiere a lo que, comprobadamente o no, se hereda y se considera irremediamente determinante en la vida de los descendientes. Años atrás muchas enfermedades orgánicas o psiquiátricas se consideraban hereditarias, algo que llevaba el infortunio a toda la familia e inclusive elegir no procrear para que no aparezca tal mal. Abarca también los casos en que se diagnostica algún mal futuro. Esa predisposición genética genera creencias futuras de que se heredará la característica. (Rose)¹⁰⁹

¹⁰⁹ Ibíd

Según Rose ese determinismo genético biológico puede modificarse y los genes originales pueden no ser nuestro destino, sino que se pueden transformar. La programación que este hecho involucra se refiere a lo que puede ser modificado molecularmente, intervenir digitalmente y reprogramar lo que no está en su mejor funcionamiento.

Para lo cual Industria farmacéutica financia proyectos e investigaciones que permiten comercializar medicación para alterar funciones y estados anímicos humanos. Ansiolíticos, antidepresivos, inhibidores selectivos se utilizan primero en hospitales especializados pero luego conforman la pequeña farmacia de cualquier humano, para aliviar los males más comunes, dolor, ansiedad, depresión. Las personas están obligadas a responder a exigencias de productividad y competencia entre individuos atemorizados por perder su lugar de eficacia.

En este escenario tecnológico cultural se produce la obra objeto de este estudio.



Según manifiesta Paula Sibila¹¹⁰, algunos grupos como los extropianos¹¹¹, se definen participantes de una filosofía transhumanista. Son los que llevan las ideas del humanismo a sus extremos con la ayuda de la ciencia y la tecnología, desafían los límites naturales humanos basándose en ideas críticas y creativas, como suponer nuestros cuerpos y mentes dispositivos obsoletos que pueden ser mejorados. No aceptan el envejecimiento y la muerte, defienden la utilización de la ciencia y la tecnología para transformar la humanidad en posthumana.

¹¹⁰ Ibíd
¹¹¹ 1988

Estas teorías y sin excluir otros vecinos conceptuales o filosóficos permiten analizar K_9 Topología Familia Híbrida desde el posthumanismo, las posibles interacciones vitales y la comunicación entre especies.

Este transhumanismo puede percibirse como atemorizante, pero forma parte de nuestras vidas cotidianas. Se debe tener en cuenta todos los dispositivos externos e internos que las personas llevamos en el cuerpo, más los otros externos como los autos autoconducidos, la gran cantidad de artefactos domésticos maquínicos programables que manejamos, y las interfaces con mayor o menor complejidad que hemos aprendido a usar y los medicamentos que ingerimos. Nos hemos habituado a esta vida marcada por la información tecnológica en un tiempo vertiginoso, también nos hemos hecho más inteligentes, leemos más, usamos internet, nos conectamos con otros que viven lejos, aprovechamos el traductor del google que nos permite traducir cualquier lengua solo por mencionar un mínimo de ejemplos.

Costa¹¹² menciona al científico y empresario Raymond Kurzweil cuya tesis se basa en que el cuerpo humano es un dispositivo obsoleto. Él sostiene que la inteligencia de las máquinas superará la humana y que nos conducirá a la Singularidad Tecnológica, significa que en un corto tiempo esto provocará cambios tan profundos que van a significar una ruptura en la historia humana. Habrá una combinación inédita entre tecnología y biología, lo que llevará a la humanidad a la extinción o la inmortalidad.

Los transhumanistas persiguen esta posibilidad de perfeccionamiento siempre a través de las tecnologías y piensan alterar la condición humana para terminar con el envejecimiento, las enfermedades e incrementar las capacidades. Para ellos el futuro es sumamente promisorio.



¹¹² *Ibíd*

Julian Huxley, citado por Costa, en sus clases sobre “Nuevos conceptos de lo humano” decía que el cuerpo es un mal robot: rígido y poco flexible, excepto el cerebro, el resto es superfluo.

Nick Boström, Sueco y David Pearce, Británico, fundadores de la Asociación Transhumanista Mundial (1998) redactores de la Declaración Transhumanista en algunos de sus puntos afirmaban que la condición humana no es inalterable y que puede superar sus limitaciones biológicas a través de la tecnología, el control de los centros de placer a partir de drogas o fármacos, aumentar la creatividad, resolver problemas de comportamiento etc. etc.

Boström sugiere para el envejecimiento hacer más lento el proceso y que las células madres podrían crecer nuevamente para darnos las que se han perdido. Por otro lado Pearce es un vegano moral que busca abolir el sufrimiento, no las causas sino las sensaciones biológicas que provoca, hacer desaparecer el dolor.

Conclusión

En el caso que estoy analizando, la artista Maja Smrekar, con sus trabajos K_9 Topología Familia Híbrida esta tratando de obtener un ser híbrido que según ella manifiesta pueda ser “más humano que lo humano” continuando con el proyecto de mejorar lo que existe.

Su compromiso con la creación y difusión de estos proyectos posthumanistas posibilita el conocimiento y la discusión social de estos avances tecnológicos, al tiempo que realizan una crítica al elemento político, biopolítico de estas mismas tecnologías, ya que su propuesta es la creación de una tercera especie “más humana que los humanos”. También muestra su afectividad y ausencia de temor o discriminación en su trato con otra especie como animales, especialmente por el amamantamiento, podría haber probado con una mamadera, pero elige su propio cuerpo, -como escribe Flavia Costa “cuerpo” y “carne”, el cuerpo como proyecto inconcluso- al tiempo que se asocia al mito de la creación de Roma, donde es una loba la que alimenta a Rómulo y Remo dando vida y lugar a la fundación de una ciudad en el Siglo VII A.C.



BIBLIOGRAFÍA

Costa, Flavia Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida. Taurus. Buenos Aires 2021

Lash, Scott. "Formas de vida infotecnológicas". En *Crítica de la información* Amorrortu, Buenos Aires, 2005.

Rose, Nikolas Políticas de la vida: biomedicina, poder y subjetividad en el siglo XXI. - 1a ed. - La Plata: UNIPe: Editorial Universitaria, 2012.

Sibila, Paula. El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales. Fondo de Cultura económica. Buenos Aires. 2005

Smrekar, Maja. En Miha Colner. "Familia Híbrida Interview with Maja Smrekar" <https://www.membrana.org/interview/hybrid-family-interview-with-maja-smrekar/> Vol. 4, no. 12019 <https://doi.org/10.47659/m6.036.int>. Recuperado el 27.10.2022

NARRATIVAS VISUALES

Mesa-muestra de producción de la cátedra Fotografía digital de la Especialización en Lenguajes Artísticos Combinados.

Curaduría y texto: Alejandra Niedermaier.

Obras de: Josefina Goñi, Mariana Riquelme Pérez, Anabel Sánchez Pino, Viviana Zargón, Samantha Massuco, Marcela Villagrán, Pablo Pérez Torres, María Paula Troncoso, Leonardo Vallejo, Gustavo Acevedo, Bruna O'Donnell, Camila Gastaldi, Nathalia Martínez Garzón y Laura Zink Ascurra.

En esta ocasión daré cuenta de los trabajos realizados por las tres últimas cohortes en los que se podrán apreciar singulares y múltiples prácticas que, a su vez, se articulan entre sí.

A partir de la comprensión de que la existencia ilumina -resulta la razón de ser de la fotografía- y que, a su vez, la fotografía enriquece la existencia a través de sucesivas miradas en el tiempo se presentarán las producciones estéticas correspondientes a los años 2020, 2021 y 2022. Así se podrá visualizar como el productor estético se convierte en un *homo faber*, es decir, en artífice de su obra. Cada productor pone en acto su gesto autoral sensible y su capacidad de interrogar.

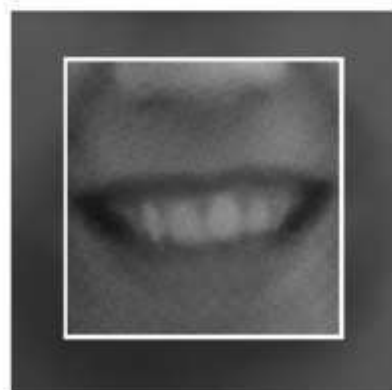
La asignatura Fotografía en el Posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados se constituyó entonces en un laboratorio abierto a la exploración narrativa fotográfica. En varias producciones, la expresión es realizada a través del nexo entre distintos lenguajes y, por tanto, entrañan una *poiesis* en cruce que se puede advertir en fotolibros, objetos e instalaciones. En las diferentes opciones narrativas se insinúan los gestos de enlazar y de montaje en los que se articulan elementos, se producen vinculaciones y se otorga sentido. En 2020 esta cátedra aconteció durante la primera etapa de la emergencia sanitaria mundial. El deseo de proporcionar todas las herramientas creativas del dispositivo fotográfico y cumplimentar los anhelos de cada estudiante funcionó como motor para que el encuentro sincrónico semanal se fuera convirtiendo en un laboratorio teórico-práctico en el que se trabajaba con alegría y pertenencia grupal. El resultado fue la aparición de micro y macro relatos/ventanas/espejos que abordaron la relación topológica entre lo íntimo y lo éxtimo, entre lo público y lo privado. Gestos expresivos que dieron cuenta de la extrañeza ante la sensación de intemperie que la situación pandémica imponía. Registros sensibles de lo próximo y lo lejano que simbolizaron un horizonte de expectativa frente a la incertidumbre. De un tiempo un tanto suspendido y en *loop* que requirió comprender el *impasse* dentro de un presente intensamente continuo en la temporalidad de todos, fruto de la precariedad generada por la situación sanitaria.

Para una lectura interpretativa utilizaré las rúbricas *síntoma* e *interrupción*. Entre 1924 y 1929 Aby Warburg desarrolló su proyecto inconcluso *Atlas Mnemosyne* en el que mostraba su modo de agrupar una heterogénea serie de imágenes. Por esos años, Walter Benjamin, conocedor del proyecto, estableció un método que se relaciona con el de Warburg, el de un montaje en

función de asociaciones e interacciones, es decir, del desciframiento de *síntomas*, en tanto expresión de un malestar, de aquello que no funciona de acuerdo con un discurso determinado temporal y espacialmente. El trabajo de Josefina Goñi y su especial revista de supermercado que promociona los elementos esenciales para prevenir el covid dieron, en clave irónica, una verdadera noción de síntoma.



Para Benjamin, gracias a este desciframiento se puede “cepillar a contrapelo la historia”. A propósito, Sigfried Kracauer sostenía que la posibilidad de la fotografía no es solo reproducir un objeto dado sino su capacidad de separarlo de sí mismo. (en Cadava, 2014) En esa separación se crea un espacio intersticial en donde se presenta, se exterioriza el síntoma. Las imágenes por su carácter de inscriptores de sentido, dan cuenta del síntoma y coadyuvan a una mirada crítica y/o redentora de lo real, según sea el caso, pero siempre colaboran con su hermenéutica. El tratamiento visual del proyecto de Mariana Riquelme Pérez da cuenta de las limitadas posibilidades de comunicación que se tenía en ese momento y muestra como la imagen se coloca así entre lo sensible y lo inteligible produciendo un relevamiento de los síntomas. En las diferentes modalidades, desde el orden de lo simbólico, la imagen síntoma tiene una significación que invita a ser descifrada, como un enigma a resolver.

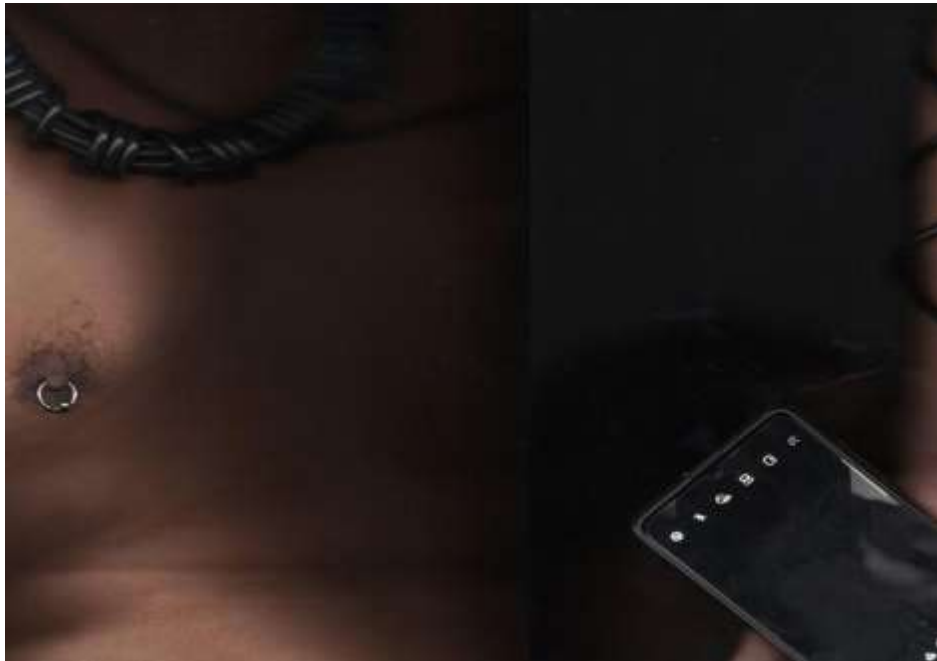


En 2021, nuevamente, la Cátedra aconteció durante la crisis sanitaria mundial. Sin embargo, entre todos sus participantes, logró a través de una auténtica inmersión teórica y práctica, que la imagen resultara el punto de partida de un pensamiento situado en el que aparecieron narrativas visuales que, de manera simbólica, extendieron la aureola de lo imaginario. Así, los proyectos visuales jugaron con el sentido de su materia, sentido como sensualidad (en términos de su palpable vivacidad y seducción) y sentido como significación.

Así encontramos varios proyectos en los que la imagen crea la condición de posibilidad de interrumpir lo dado, lo hegemónico, la tradición. Se puede hablar entonces del concepto polisémico de *interrupción*: la imagen interrumpe el transcurrir y habilita a la detención de la mirada. La mirada se torna imagen y, al visibilizar, puede marcar el surgimiento de un sujeto político dispuesto a entablar distintas acciones. Es el caso del fotolibro de Viviana Zargón en el que la interrupción rompe con procedimientos alienantes de repetición y, por tanto, de abolición de la sensibilidad. Su libro narra un momento específico de su vida, el momento de la diáspora obligada por las circunstancias que acontecieron en el país. La potencia de su fotolibro pone de manifiesto su capacidad de agencia. La imagen opera así como pausa que convoca a la interrogación.



Volviendo a Hannah Arendt (2002): “El pensamiento exige un detenerse y pensar”. Y agrega “Para dar con una solución aceptable para lo que se ha tornado *problemático*”. Pablo Pérez Torres alertó sobre la íntima relación que el cuerpo mantiene en la contemporaneidad con el teléfono celular, y especialmente, cómo en el segundo año de la pandemia se convirtió en una prótesis del cuerpo. En este sentido, el escritor Ricardo Piglia manifestó en *Los años felices*, el segundo tomo de *Los diarios de Emilio Renzi* que: “La vida es un impulso hacia lo que todavía no es, y, por lo tanto, detenerse a narrarla es cortar el flujo y salir de la verdad de la experiencia”.



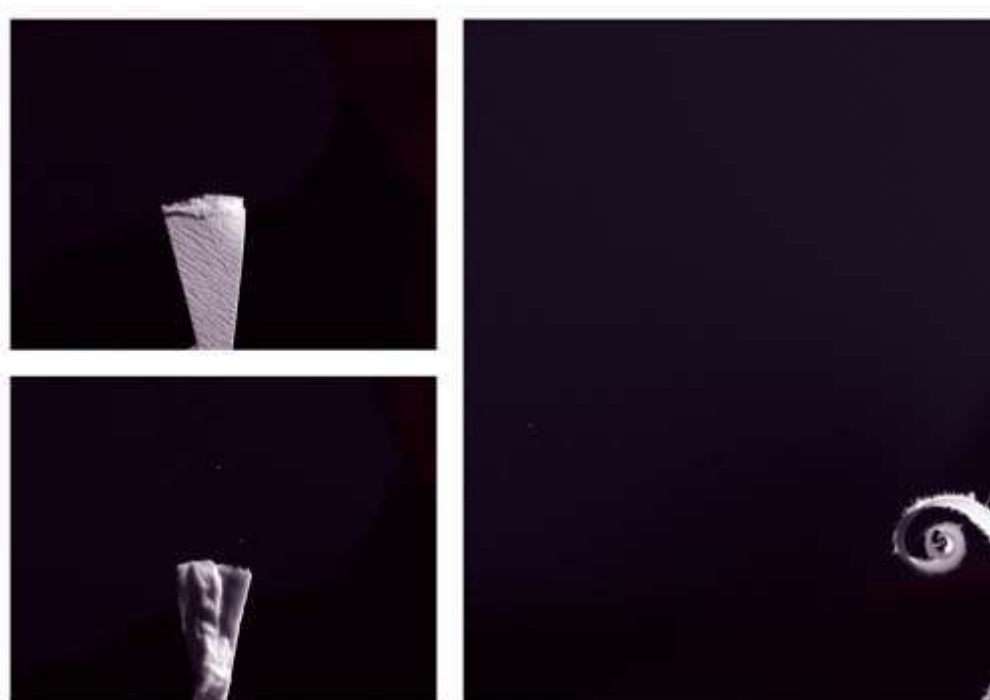
En el fotolibro de Marcela Villagrán encontramos un singular tratamiento narrativo poético-crítico. Sus imágenes hablan de la interrelación naturaleza/ser humano que esboza de algún modo la preocupación por el antropoceno que estamos atravesando. Pero, *a la vez* (característica muy contemporánea) forja una densa urdimbre, una espesura al esbozar un elocuente homenaje a la significación que tienen las manos en general y las de su madre en particular.



Por su parte, Samantha Massuco diseña las páginas de su fotolibro como una secuencia de espacios pero también una secuencia de momentos. En su proyecto se pueden advertir marcas discursivas en las que encontramos búsquedas de representación desde una perspectiva de género. Así hallamos semblanzas de mujeres que luchan por sus deseos, sus vocaciones y que dan muestras de una identidad que busca el compromiso y la acción.



En formato de net art y alojada en la web la producción de Anabel Chaves del Pino convoca a la activa participación del receptor, al incluir un cronómetro y al invitar a activar la cámara del dispositivo en el que se está viendo. La inclusión del espectador no es azarosa, Anabel indaga en la relación del artista con su obra, la elección de los materiales para abordar un tema y el inicio de una relación amorosa entre éste y su producto. En su gesto productor encontramos un vínculo entre juego y conflicto, características muy propias del proceso creativo.



Ya en este año 2022, en la mayoría de las producciones se advierte un atisbo de combinación de lenguajes. Otro de los rasgos resultantes del desplazamiento del régimen anteriormente jerárquico de los géneros artísticos en la contemporaneidad es la posibilidad de la imagen de integrarse, de fusionarse con otros lenguajes. La enunciación realizada a través del nexo entre distintos lenguajes contiene una *poiesis* en cruce. Al decir de Felix Guattari en *Caosmosis*, resultan “(...) focos enunciativos que instauran nuevos clivajes entre otros adentros y otros afue- ras y que promocionan un distinto metabolismo pasado-futuro a partir del cual la eternidad pueda coexistir con el instante presente.”(Guattari, 1996 p. 112). La combinatoria de lenguajes conforma pues, interfaces que dan cuenta y acortan la brecha entre la exterioridad y la interioridad, provocando precisamente un ensanchamiento de los puntos de vista al establecer una red de vínculos, una extimidad materializada en un espacio topológico. Cabe agregar que en la combinación de lenguajes-en tanto coalescencia- se producen mezclas sensoriales y semióticas que convocan a nuevos modos de subjetivación.



La instalación de Teresa Duggan invita a recorrerla como un receptor *flâneur* a partir de la propuesta diseñada por su productora alrededor de una narrativa para otorgar un sentido particular. De este modo, la instalación le ofrece al receptor paseante un aura de “aquí y ahora”.



En un verdadero elogio de la sombra (como el título del libro de Tanisaki) María Paula Troncoso pone en valor la penumbra, el matiz, lo sutil y juega con las posibilidades que otorga la luz en combinación con la distancia.



En un original fotoobjeto Camila Gastaldi crea un proceso discursivo en el que un cuerpo y fotografía para dar idea de movimiento, de procesos no estáticos, de procesos en permanente estructuración y, por ser un rompecabezas, de permanente armado.



Se han mostrado hasta aquí varios fotolibros de la cohorte 2021, a continuación veremos algunos de la promoción 2022 sin dejar de mencionar que el fotolibro resulta un fenómeno exhibitivo creciente. Nace del libro de artista como una obra de origen conceptual que, a través de un accionar pensado, aún en ocasiones la imagen y la palabra pero fundamentalmente una narrativa, un relato. El denominado “giro lingüístico” tuvo gran incidencia en la emergencia y el desarrollo del arte conceptual. Desde su concepción, el libro de artista alberga variables comunicacionales en el que se pueden observar pliegues y despliegues de sentido. Los elementos constitutivos que integran un libro de artista conforman códigos que, interrelacionados en conjunto, configuran un discurso. En tal sentido, Mijail Bajtín señala como “componente estético” de una obra a la forma en la que es configurada y en donde se hallan implicados también los procesos psíquicos de creación y recepción. Como obra de cruce presenta un carácter homeomorfo, es decir una transformación topológica que implica correspondencia y continuidad. Así en el fotolibro hallamos operaciones simultáneas de plegar-desplegar, retroceder-avanzar en una propuesta narrativa.

El fotolibro de Leonardo Vallejo aporta pantallazos de diferentes monumentos que posibilitan una subjetivación política que redefine lo que es visible y decible. En tal sentido, Jacques Ran-

cière considera que el arte “es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacios que instituye (este es el caso), por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio” (2011, p. 33). Así lo político tiene una estrecha relación con el gesto autoral que elige hacer visible y configura una nueva distribución de lo sensible y lo inteligible. Vuelve a aparecer en este producto visual el gesto del encuadre, del corte que interrumpe, detiene, extrae, aísla, capta, creando una superficie de inscripción.



Con respecto al paso del tiempo encontramos dos proyectos visuales que aletean en torno a este concepto. Walter Benjamin explica que la *diferencial de tiempo* surge del encuentro de temporalidades diversas. En el lenguaje visual, el tiempo aporta justamente una de las variables cronotópicas. Tanto en la imagen fija como en la de movimiento, el tiempo se percibe como una manifestación de la duración de la naturaleza del tiempo. Si se indaga en la naturaleza del tiempo, se puede encontrar que la *duración* significa creación de formas, posibilidad de invención, elaboración continua de lo nuevo. La duración no es solamente la experiencia vivida, es su condición de posibilidad y de ampliación. Así la imagen como un síntoma (como ya mencionara) se abre al tiempo. Su visualización despliega la duración. En los trabajos de Nathalia Martínez Garzón y de Bruna O Donnell, el verbo congelar contiene el concepto de tiempo cuando se utiliza en fotografía como la detención de un instante. Un instante puede definirse como una parte arbitrariamente pequeña de un intervalo que percibimos. En estas imágenes se puede reconocer el instante.



La luz de una estrella
rota, ha caído
en un jardín de grises.



La historia del lenguaje visual no es un archivo inmóvil de imágenes, se trata de un repertorio de “gestos de la humanidad” (Agamben, 2001, p. 51) en permanente movimiento interpretativo y que incide directamente sobre el devenir. En este sentido, la fotografía se convirtió en uno de los dispositivos visuales recurrentemente utilizados para revisar sucesos traumáticos personales, familiares, comunales e históricos. Asume la doble función de ser un memorial privado pero también encarna una función conmemorativa pública al relacionar lo uno con lo múltiple. Es el caso del fotolibro *Fuimos* de Gustavo Acevedo en el que se articula la vida y la muerte, la representación y el duelo.



El fotolibro de Laura Zink nos recuerda a Bertolt Brecht cuando establecía que el tema de la producción estética está “en el desorden del mundo”. Su proyecto parte de la preocupación por el actual momento del antropoceno, en tanto era en la que encontramos las huellas de la intervención humana sobre la tierra y que produce graves consecuencias sobre el medio ambiente.



Luego de esta muestra y ya para finalizar, estas producciones irrumpen en el campo artístico y traspasan largamente el espacio académico, convirtiendo esta exposición virtual en una celebración al agitar la rutina de las representaciones y convertir las imágenes en experiencias significativas.

PRACTICAS ARTÍSTICAS TECNOLÓGICAS.

Mesa-muestra de producción de la cátedra Tecnologías Contemporáneas I de la Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados.

Curaduría: Mg. Alejandro Schianchi (UNTREF/UNA)

Textos¹¹³ de Alejandro Schianchi, Guadalupe Neves, Viviana Zargón, Andrea Cárdenas y Javier Sobrin, Ana Villanueva, Roxana Abril Puente González.

Introducción / Alejandro Schianchi

Disculpen que no puedo estar de manera presencial pero quería por lo menos introducir algunos de los trabajos que van a ver a continuación, realizados dentro del marco del seminario de *Tecnologías Contemporáneas I* que tengo a cargo y, por un tema simplemente de tiempo no podemos ver todos, aunque hubiese sido bueno que pudieran ver todos los trabajos presentados este año en esta última instancia final. Esta es una muestra de algunas cosas que aparecen en el seminario en cuanto a la producción artística con electrónica, con electricidad, con tecnología, con máquinas. Articular de manera explícita ciertos conceptos de autores y referencias como para reflexionar un poco sobre esa producción tecnológica que también, como siempre aclaro desde el comienzo del seminario, no tiene que ver con ninguna sofisticación tecnológica.

Comenzando con el trabajo de Guadalupe Neves, en donde lo performático o el cuerpo en acción está íntimamente ligado a la relación con la cámara y a su vez a un texto, a un trabajo con lenguaje verbal y sonoro. La intención es que estas producciones artísticas con electrónica, electricidad, tengan el concepto de lenguajes artísticos combinados que se trabaja en la maestría, en algunos de estos videos van a ver que esto está explicitado, qué lenguajes son los que están interviniendo en la obra. Después está el trabajo de Viviana Zargón que también desde una proyección y con una interfaz más o menos genérica que algunos pueden reconocer, otros no pero que tiene que ver con una construcción de una imagen digital, se ponen en tensión desde lo objetual y lo instalativo, ciertos objetos que remiten a una tradición de las artes visuales más tradicionales. Esta el proyecto de Andrea Cárdenas y Javier Sobrino que hicieron una propuesta en conjunto, van a ver que es un trabajo desde lo tecnológico con filmas, con proyecciones de diapositivas combinadas con un proceso bastante más sofisticado en términos tecnológicos no tanto en cuanto a programación, sino que es más bien de un uso que no deja de ser un proceso tecnológico sofisticado que es el de convertir texto a voz. Después van a ver el trabajo de Ana Villanueva que está en relación con el material fílmico, pero con un proceso

¹¹³ Los textos aquí presentados son producto de la desgravación del video enviado por el Prof. Schianchi y de las exposiciones orales de los y las artistas.

justamente automático en relación a ese material y también me parece interesante las distintas referencias que ella hace de contexto a partir de la obra con cuestiones de la historia de nuestro país. Por último, el trabajo de Roxana Abril Puente González, que me parece interesante cómo se despliega en territorios de cuentas de Instagram y digamos de una cosa más colaborativa a participativa y que gira en torno también a algunos de los temas que trabajamos en el seminario. Esto simplemente como una pequeña introducción a los trabajos, les dejo con ellos y que los disfruten, muchas gracias.

INQUISICIONES/ Guadalupe Neves

Inquisiciones toma el error como diferencia entre el valor calculado y el real, como es la distancia del zoom. En realidad, el error muestra algo que ya estaba allí como posibilidad de creación artística. Hay una fascinación por lo que la computadora puede hacer, como plantea Simondon, pero al mismo tiempo sospecha que es posible el error. Como dice Schianchi, lo que cuesta entender obliga a pensar si el resultado de la imagen es lo que debería ser. La pregunta por la imagen implica cuando algo se convierte en otra cosa, y las preguntas sobre lo que nos constituye no siempre tienen respuesta.

En el video expuesto la artista hace las siguientes preguntas y son respondidas por la voz del traductor Google, en otro idioma.

¿Como te llamas?, ¿Que querés?, ¿De dónde sos?, ¿Dónde vivís?, ¿Quiénes son tus padres?, ¿Como son tus pesadillas?, ¿Que odias?, ¿Tus padres viven?, ¿Los dos?, ¿Tenes hermanos?, ¿A quiénes amas?, ¿A quiénes odias?, ¿Que te levanta a la mañana?, ¿Que no te levanta?, ¿Que pensas hacer mañana y el año que viene?, ¿que pensas hacer en 10 años?, ¿qué tenes que no tenes?, ¿cuántos años tenes?, ¿tenes algún recuerdo de cuando tenías cinco años?, ¿Cómo se llamaba tu mejor amigo?, ¿te aburris seguidos?, ¿Qué haces cuando no sabes qué hacer?, ¿Qué pensas?, ¿tenes miedo?, ¿estas cansado?, ¿de que?.

Filiaciones:

-David Siqueiros: Ejercicio Plástico, 1933: Por un lado, podemos relacionar *Inquisiciones* con el mural de Siqueiros "Ejercicio Plástico", hoy en el museo del Centenario, donde los dibujos estuvieron hechos desde fotografías previas y no fue cuestionada la mediación de la máquina. En *inquisiciones* tampoco se cuestiona la información dada por el programa. Porque la obra depende de lo dado por el software de Google sin ser cuestionado, en tanto se traducen las preguntas a idiomas que la autora no domina.

-Man Ray: Retrato de la marquesa, 1922: Por otro lado, desde lo que Schianchi denomina *Estética del Error*, podemos nombrar *Retrat de la Marquesa Cassati*, de Man Ray, fotografía totalmente movida.

Inscripciones:

-Pipilotti Rist: I'm not the girl who misses much, 1986.

-Rosa Menkman: Vernacular file, 2009-10.

-Sara Cwyner: Contact Sheet 2 (Darkroom Manual), 2018.

Ya en el mundo digital, las obras citadas son referentes de *Inquisiciones* por la relación del cuerpo con la máquina como pregunta por la subjetividad.

LA CONDICION DE LA IMAGEN

Viviana Zargón

La obra propuesta en una instalación con mapeo de imagen donde se cruzan tres lenguajes el visual, el sonoro y el verbal, en esta pieza realizada durante el año 2021 se tematizan dos modos de producción de la imagen el digital y el análogo a través de dos dispositivos presentes, los caballetes como referentes de la pintura tradicional y una computadora conectada a un proyector como referente de la producción digital contemporánea. Por el lado derecho se encuentra una cámara sobre un trípode, la imagen proyectada sobre los caballetes y la pared es la interfaz de dos softwares de producción digital de imágenes y video.

Esta instalación, puede ser recorrida por el espectador, el cual se mimetiza o pierde en la obra. Los caballetes se camuflan entre las barras de herramientas y controles que ofrece el software, en esta instalación los programas de Photoshop y Premier por momentos se alejan de su función habitual. Estas herramientas de edición son utilizadas desde la construcción conceptual de la obra y como lenguajes en cruce, se convierten de esta manera en soportes de reproducción de la misma truncando su naturaleza de meros espacios de producción, de esta forma ponemos énfasis en el interrogante acerca del aparato su función y el concepto de error.

Conceptos: “¿Cuándo una imagen deja de ser lo que debería ser y es otra cosa?, ¿cuándo una cámara fotográfica no es una cámara fotográfica y es otra cosa? -Schianchi. ¿Cuándo un software no es un software y es otra cosa?, se realiza de esta manera una deconstrucción de las funciones de los dispositivos que se utilizan tanto en lo analógico como en lo digital.

Esta obra se enmarca dentro de la categoría de máquinas de información:

1- “Nos encontramos ante otro tipo de máquina, diferente a las descritas anteriormente, con grado muy alto de autonomía basada, en principio, en el proceso de información, constituyendo el paradigma de lo que consideramos la tercera etapa de producción estética en relación a las máquinas” -Perazzo-Schianchi” Maquinas representados, maquinas en acción y máquinas electrónicas”

2- “... entendemos que la este, a partir de los fallos en los aparatos audiovisuales, origina un hecho estético. Algo que antes de ese acontecimiento no conocíamos, y que, ni el diseñador del aparato, ni el usuario artista, podían imaginar”. Concepto expresado en el libro “el error en los aparatos audiovisuales posibilidad de estética”.

Filiaciones:

1-Se las describe como “concebida como un mecanismo para manipular la luz y ser proyectada en el espacio. En nuestra obra el espacio y los caballetes son intervenidos por la proyección de los programas de edición y tratamiento de imagen provocado la fusión del procedimiento análogo con el digital. Se abre así un espacio-tiempo intermedio entre el mundo material, concreto, y la imagen espectral, inasible.

-Lazlo Moholy Nagy, *“Espacio o Dispositivo Lumínico”*, 1930.

2-Podemos mencionar que la imagen se genera entre la conjunción de la proyección, los caballetes y el espacio donde prima lo ortogonal como estructura compositiva que vinculamos con las imágenes creadas por Michael Noll a partir de algoritmos muy sencillos.

-Michael Noll, *“Vertical-Horizontal Number Three”*, 1964.

3- “La idea de contemplar sonidos no convencionales en una composición musical, y producir un instrumento que genere sonidos análogos a ruidos de máquinas hace obligatoria la referencia conceptual y estética de Russolo en un análisis sobre la estética del error.”

-Luigi Russolo y Ugo Piatti en su taller de milan,1916, *“Risveglio Di Una Citta”* 1916.

Podemos vincular a Russolo como un antecedente de lo que construimos como paisaje sonoro. Él con sus intonarumori trataba de emular el ruido de las máquinas, sin embargo, en este trabajo lo que se intento es producir o emular el sonido de aparatos digitales.

El tratamiento sonoro contiene elementos de diversas fuentes, tanto de archivos recolectados de internet como de producción propia. Incorporando de fallas en el sistema o error técnicos de aparatos, el glitch se convierte parte de la trama.

UN PUNTO INVISIBLE

Andrea Cárdenas y Javier Sobrino

Un punto invisible indaga en la performance y el cruce de lenguajes mediados por la tecnología y el video como registro de la misma. En esta performance trabajamos con un retroproyector como maquina visual para articular la iluminación, a través de imágenes de diferentes filminas donde la pared y los cuerpos funcionan como pantalla, una gran pizarra donde también nuestros cuerpos están inmersos, a su vez operan en las relaciones mediatizadas entre el dispositivo, donde las imágenes de las proyecciones se acoplan, se distorsionan y se transforman sobre los cuerpos. Nos interesa rescatar esta tecnología lowtech, por brindarnos imágenes no del todo definidas, borrosas e imperfectas, que hacen alusión al deterioro y el paso del tiempo, dichas imágenes son tomadas del libro *Alquimia y Mística* de Alexander Ross, conjugando en estas articulaciones la tecnología y diagramas alquímicos medievales y objetos transparentes

del diseño como plantillas y moldes contemporáneos; el audio funciona a manera de instrucciones métrico- cripticas que disparan las acciones y los desplazamientos corporales, generándose un juego entre lo proyectado y el accionar de los cuerpos.

Utilizamos una notebook para tomar el aspecto sonoro de la performance, donde se utiliza el lector inmersivo de Microsoft, seleccionando diferentes parámetros entre las lectoras, según idioma, nacionalidad y rango de velocidad, en cada lectura de algunos párrafos seleccionados azarosamente del libro *el error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética* de Alejandro Schianchi. Nos íbamos alternando en el uso de cada dispositivo, eligiendo las imágenes a proyectar, seleccionando las lecturas y lectoras y el registro en video con una cámara fotográfica en HD. En esta propuesta nosotros somos mediadores de esta máquina lumínica, el retroproyector, las imágenes, transparencias y objetos y el resultado de esa intervención, fluyendo entre el input y output, entrada y salida, proceso que permanece oculto en el interior del aparato, lo mismo sucede con la utilización de la notebook y la medicación entre las lectoras inmersivas. No hace falta conocer el sistema operativo del software, para la materialización poética de la obra.

El concepto de caja negra también es trasladado a la cámara de fotografía, que registra en video lo acontecido en la performance, conceptos como el azar y el inconsciente tomados de los artistas Duran y Picabia, que al principio del siglo XX, indagan en los aspectos míticos de las relaciones del hombre con la máquina, apelando a su vez a las relaciones entre el arte y la vida. En la performance nos dejamos fluir, no existe una estructura premeditada en los movimientos e interacciones entre ambos y con los dispositivos, no hay ensayo, todo fluye desde el inconsciente y de manera azarosa. Al utilizar el retroproyector, como mecanismo para manipular la luz, en las imágenes proyectadas y conjugadas en el accionar performático, se da una relación con este tipo de obra donde lo crucial radica en las maquinas visuales; en nuestro caso la maquina queda en un segundo plano, ya que nunca en el registro aparece como elemento visual, si no que nos interesa los movimientos orgánicos de los materiales, imágenes y sus proyecciones.

En referencia a nuestro trabajo la manipulación del programa de lectura inmersiva, al variar las velocidades y la elección de diferentes giros idiomáticos, genera una desarticulación del idioma hacia una emulación de lectura y desfasaje de sentido.

UMBRA

Ana Villanueva

Umbra es una obra que actúa como un medio para recordar una parte de la historia de nuestro país, cuando la dictadura cívico militar argentina provoco la desaparición y muerte de más de 30.000 personas. La obra es una instalación formada por dos proyectores de película super 8, los cuales proyectan cada uno una película en continuo en un mismo recuadro en la pared,

generando que ambas películas se vean super puestas, la película que se proyecta en el proyector de la derecha corresponde a un fragmento de la película *la fiesta de todos*, esta película argentina es un híbrido entre un documental y una comedia del año 1979, dirigida por Sergio Renán, en torno a la copa mundial de fútbol de 1978. La película que se proyecta en el proyector de la izquierda corresponde a alguno de los retratos e los cineastas y fotógrafos desaparecidos en la dictadura, esta película fue filmada por mí, y para ello me apoye en el archivo público de la época. Ambas películas se proyectan en continuo con la salvedad de que la película *la fiesta de todos* es intervenida mecánicamente con un marcador indeleble negro a medida que avanza su proyección, los trazos del lápiz tapan la emulsión de la película dando como resultado que su propia proyección se vea alterada deteriorada hasta transformarse en una imagen con muy poca información, A medida que esto sucede, la película correspondiente a los retratos de los desaparecidos se comienza a ver con mayor nitidez. El sonido correspondiente a la banda sonora de un fragmento de la película *la fiesta de todos*, hace evidente la repetición incesante del film, que pasa una y otra vez por el proyector, la imagen se transforma, pero el sonido queda latente sin modificaciones a lo largo de toda la obra.

Como filiaciones se presentan dos obras: - Roufeel, película de 16 milímetros realizada por Brigitte Helm en el año 1968, es una película estructuralista más importante de mediados del siglo XX, demuestra un enfoque radical anti representacional que destruye la imagen figurativa y devuelve la atención al material fotográfico crudo, particularmente a su forma física, resistiendo a un punto de referencia estable, la película esta construida sobre varias capas de impresiones sonoras, superficies cambiantes y sonidos abstractos. Se potencia la intervención directa en la superficie de la tira de película, tal como se realiza en Umbra.

Otra filiación es la obra de Alejandro Schianchi del año 2006, una video-objeto-escultura donde un viejo televisor de los 70's en blanco y negro, se ensambla con una video casetera que proyecta la borrosa imagen de video de Videla, con el paso del tiempo el repit automático desgasta la cinta producto del incesante rose sobre el cabezal, de modo que el rostro se desintegra por completo. Elegí esta obra no solo por la temática abordada, la dictadura civico-militar argentina, sino también por el gesto mecánico que interviene la imagen a medida que la misma se reproduce o se proyecta al punto de no quedar imagen figurativa visible.

La obra se apoya en dos conceptos que la definen, por un lado el concepto de aura de la copia y la reproducción como producción, en Umbra, la película del mundial se transforma en cada paso por el proyector, generando una copia distinta a la anterior producto de la intervención del lápiz en el material fílmico, esto genera que el resultado producto de ambas proyecciones cambie constantemente generando una nueva obra de aspecto único y manifestación irrepetible, tantas veces como la película pase por el proyector. Por otro lado, se relaciona con el concepto de Vilem Flusser y el romper con la caja negra, esto sucede en el corazón de la obra, modificando el circuito convencional del proyector y la película, colocando un dispositivo que toma el output de la maquina y lo transforma en un nuevo input en forma cíclica.

ERROR

Roxana Abril P.G.

Esta es una obra de intervención colectiva en la que los participantes son convocados a través de redes sociales, donde tienen acceso a un documento en PDF que contiene una imagen e instrucciones.

El primer paso consiste en descargar e imprimir dicha imagen donde se lee la consigna “Error” dispuesta de forma concéntrica, se busca que los participantes tomen una fotografía de lo que ellos consideran es el error y que en ella incluyan la imagen que imprimieron, acompañada de un audio que describa en pocas palabras lo que, para él, ella o elle significa el “error”; el copartícipe es libre de dar respuesta, en base a sus ideas, subjetividades y/o problemática socio-ambiental, etc. Por último, se pide que envíe estos archivos por mensaje al correo del proyecto destinado a su recepción.

Los archivos recopilados son publicados individualmente en la página de Instagram, luego son unidos en secuencia generando una animación cuadro a cuadro al estilo “stop motion”, a la par los registros sonoros se acoplarán en un solo audio, generando una pieza sonora de voces superpuestas, el resultado audiovisual es la sumatoria de las diferentes imágenes y sonidos.

El uso del dispositivo móvil como herramienta de trabajo, dota a los registros de un carácter íntimo, siendo este un objeto con el que todos contamos y del que no nos separamos casi nunca, convirtiéndose en herramienta de creación, además es utilizado para el acceso rápido a los registros de las otras personas y a la pieza audiovisual colectiva a través del código QR que aparece en las imágenes, ya que algunas subsistirán repartidas por la ciudad, permitiendo al transeúnte curioso escanear el código y ver la obra, al tiempo que encontrara abierta la invitación a participar.

En este proyecto el código QR sale de sus parámetros usuales, dejando de operar como un instrumento transaccional y comercial, pasando a ser parte en la creación artística, en este sentido Vilém Flusser nos habla de obligar al aparato a hacer cosas que no estén previstas en su programa. Ósea salir de los fines comerciales para instaurarse en la creación colectiva de esta propuesta artística, intentando librarse del fin mismo para lo que el código QR fue diseñado.

El error es tomado aquí como una posibilidad estética, ya que se espera que el disco cinético funcione en movimiento circular concéntrico y que por medio del cuadro a cuadro en la edición final del video se perciba dicho movimiento. Sin embargo, existen dos variantes que provocan el error, en primer lugar, la imagen que se imprime aisladamente por cada participante, lo cual implica que cada copia esté supeditada a la calidad de la impresión particular, ninguna copia es igual a la otra, aquí citaré a Walter Benjamín y su libro *“La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”*, ya que al ser cada copia diferente gracias a las singularidades del medio técnico donde es impresa, podemos reflexionar sobre el “aura” en la copia. La imagen original sufre modificaciones y con el paso del tiempo, es susceptible de alteraciones más allá de lo que como autora puedo planear, variables que hacen que el resultado pueda tomar distancia de la consigna original de la obra.

En segundo lugar, aunque en las instrucciones del proyecto se pide que la imagen este en el centro de la fotografía, la posición nunca es igual en todos los casos, provocando así que el disco gire irregularmente, dejando de ser lo que debería ser y convirtiéndose en otra cosa.

Este proyecto toma como filiación según como aparece en el artículo *“Máquinas representadas, máquinas en acción y máquinas electrónicas”* de Schianchi y Perazzo, la obra *“Dancer/Danger”* de Man Ray de 1920, y, *“Maquina imposible para siembra de engranajes”* de Edgardo Antonio Vigo de 1957, donde vemos la maquina representada. por otro lado, tomo la obra de Julio Le Parc *“cilindro de luz continua”* de 1962 y por último se hace alusión a *“Los discos giratorios”* y *“roto-relieves”* de Marcel Duchamp de 1925, estas últimas como referencia a las maquinas en acción.

Los lenguajes implícitos en esa obra son, por un lado, el lenguaje visual en el registro fotográfico y el video, el lenguaje verbal en la palabra “error” que aparece en cada una de las fotografías y el lenguaje sonoro en los audios que los participantes envían.

EL ESPACIO TOPOLÓGICO EN LA OBRA DE HÉLIO OITICICA Y LYGIA CLARK.

Diálogo de Tania Rivera con Gastón Severina¹¹⁴

G.S

Tania Rivera es ensayista, psicoanalista, curadora y profesora del Departamento de artes del Programa de Posgraduación en *Estudos Contemporâneas das Artes* de la *Universidade Federal Fluminense* (UFF), de Rio de Janeiro, Brasil. Actúa también en el Programa de Posgraduación en Teoría Psicoanalítica de la *Universidade Federal de Rio de Janeiro* (UFRJ). Es Doctora en Psicología por la Universidad Católica de Louvain, Bélgica, fue profesora visitante en université Paris 8, y autora de varios libros entre los cuales se destacan *Lugares del delirio*, *Arte y expresión*, *Locura y política*, *psicoanálisis y antropofagia*, y *el Revés del imaginario: Arte contemporáneo y psicoanálisis* que recibió el premio Jabuti en la categoría psicología y psicoanálisis. Fue curadora de la exposición "Lugares del delirio" en el Museo de arte de Río de Janeiro en 2017 y en el "Sesc Pompeia" en San Pablo en 2018, entre otras actividades.

Bueno Tania, nuestra charla se basa en analizar un poquito sobre la cuestión del espacio, del cuerpo, de varios elementos que trabajamos y proponemos desde las artes, y que encontramos también en la obra de Helio Oiticica y Lygia Clark.

T.R.

(Agradece estar en el Simposio, agradece a los organizadores, en particular al Director del Posgrado Mgtr. Alfredo Rosenbaum y por participar en el homenaje a Graciela Marotta, a quien lamentablemente no llegó a conocer pero que tiene conocimiento que le interesaba mucho el objeto matemático del que va a hablar, la cinta de Moebius).

Muchos ya conocen este objeto curioso, este objeto matemático y su diferencia respecto a un aro, a una cinta bilateral, simple. Sobre el modo de su construcción, esa cinta es un objeto unilateral, una suerte de 8 invertido, que se obtiene cuando se toma una tira de papel y se gira una de sus puntas antes de pegarla a la otra punta para formar un aro. Una de las maneras clásicas de presentar a esa cinta, es decir que, si fuéramos capaces como una hormiga de caminar sobre ella y empezáramos a hacerlo por la parte de arriba, después de una vuelta estaríamos en la parte de abajo, es decir, que no hay arriba y abajo, no hay lado de dentro y lado de fuera como en un área simple bilateral.

¹¹⁴ Este texto es una desgrabación revisada del diálogo producido entre los disertantes.

Ese objeto matemático le interesó muchísimo a artistas y físicos desde el siglo XIX, pero acá nos va a interesar y nos vamos a dedicar a presentar la importancia de ese objeto en el arte contemporáneo brasileño, y sobre todo en las investigaciones artísticas de Lygia Clark y Helio Oiticica, que son de los más importantes artistas brasileños de todos los tiempos. Vamos a hablar del lugar que ellos le dan a esa cinta de Moebius en los años 60. Que aparece como una suerte de soporte para una reflexión en acto sobre el cuerpo, y las relaciones entre sujeto y objeto de arte, y luego sirve para su desplazamiento hacia el lugar del otro en el arte, es decir, que, de una reflexión en acto, en arte, sobre las relaciones entre sujeto y objeto, esas relaciones clásicas de la filosofía occidental, se da un cambio, una reorientación hacia el lugar del otro, fundamental en el arte mismo. Intentaremos pensar qué contribuciones a sus ideas y obras, o mejor a sus proposiciones (como estos artistas preferían llamarlas), nos llevan a pensar el tema mismo de las performances.

Para comenzar esta historia, es necesario entonces mencionar la participación del artista suizo Max Bill, el gran líder del concretismo, con su escultura tripartita que ganó la primera Bienal de arte de San Pablo en 1951. Esa escultura es una cinta de Moebius, pero de tres lados, bastante compleja, y sin duda fue un marco importante para el arte brasileño desde entonces, porque Max Bill vuelve algunas veces a Brasil y en uno de esos viajes, Bill le va a enseñar a Lygia Clark a construir la cinta en papel, y probablemente él le enseña también una de sus sorpresivas propiedades, el hecho de que cuando uno la corta con una tijera en el sentido longitudinal a lo largo de toda su extensión, esa cinta, muy curiosamente, se despliega en una cinta más larga y que se rebela bilateral, deja de ser unilateral.

El psicoanalista Jaques Lacan va a explorar la propiedad de ese objeto en su Seminario del año '62, para definir al sujeto y con ese corte inaugura la distinción dentro-fuera, por eso el psicoanalista la califica a esa banda, a esa cinta, como el soporte estructural del sujeto en tanto divisible, el sujeto del psicoanálisis se define por esa división misma, según Lacan.

Poco después, en el año siguiente, en el 63 y probablemente sin tener conocimiento de ese uso de Lacan en su seminario, Lygia Clark empieza a proponer a las personas que la visitan en su casa que hagan una cinta de Moebius y que también la corten, pero de una manera distinta. Esa es la contribución de Lygia respecto a la cinta. Ella propone que cada vez que la tijera va a completar una vuelta en la superficie y por lo tanto va a encontrar o a reencontrar el punto de partida del corte, uno desvíe un poco su trayecto, de manera a no concluir el corte, es decir, que en vez de completar ese corte, continúe con ese trayecto generando otra cosa. A Lygia le interesa hacer de ese corte un trayecto de tiempo, un verdadero proceso, un proceso que va cortando la superficie de manera a seguir transitando por un tiempo indeterminado, que seguro no será infinito porque el papel se va a romper en un momento, se puede poner muy delgado, muy estrecho, pero va a terminar por romperse, y se va volviendo una cinta cada vez más larga y compleja, con curvas, con pliegues y va a seguir como una experiencia en el tiempo que pone en primer plano la continuidad del proceso y no el resultado del corte en sí mismo. A ese trayecto Lygia Clark lo considera una verdadera experiencia fenomenológica, un camino, y ella va a proponer justamente que esa proposición tenga como título "caminando", y en ese trayecto para esta artista lo que pasa es que uno se pone fuera de sí mismo, es decir, va cami-

nando en ese pasaje dentro-fuera, y esa proposición sería/estaría en cierta medida proponiendo el arte como una invitación, a que otros hagan lo mismo, a que otros se interesen en hacer, en hacer el ejercicio de ese pasaje continuo, dentro-fuera, y que esas experiencias se darían ya no dentro del museo o de una galería, sino dónde y cuándo uno lo desee.

Las vueltas dentro-fuera, que cada uno ejecuta en el corte, no son infinitas como ya lo dije, porque el papel se quedará en cada vuelta más angosto, estrecho, hasta que se rompe; pero a Lygia le interesa la idea de un acto que conjugue al propio tiempo como dimensión de la existencia. Llega a decir, que por eso y en esa dirección, que el sujeto sería nada más que un itinerario interior fuera de mí, es decir, que hay algo del interior de la subjetividad, de la intimidad, que se pone hacia el espacio de afuera donde puede encontrarse con los otros. Con eso la artista quiere realizar una verdadera desmaterialización de la idea de ser, intenta sacar de toda metafísica la noción misma de ser, y también desmaterializar y poner en cuestión la relación entre el ser o el sujeto y el objeto, ella intenta poner en acto, además, que el arte sea esa desmaterialización y esa superación de la dicotomía entre sujeto y objeto; porque en ese itinerario, en ese movimiento, en ese caminar por la cinta de Moebius estaría el encuentro entre objeto y sujeto del arte.

Lo que se propone ahí también es una suerte de desplazamiento de la instancia misma de la autoría y también del lugar del cuerpo; de la autoría del artista que se desplazaría hacia el participante de la experiencia. Lygia decía en el año 65, si no me equivoco, que lo que le pasaba a la gente con el “caminando” era que le daba la autoría a otro; esa persona tomaba una tijera y le decía “haz tú mismo caminando”, entonces cortaba, cortaba y cortaba, y la autoría era de esa persona. Ya no era yo la autora (en palabras de Lygia), ella estaba en mi lugar, la estructura a su vez es matemática y, por lo tanto, tampoco es mía. Creo, concluye Lygia- que fue el momento en que me desposeí de mi individualidad, se trataba sólo de una propuesta lo que presentaba. Esa idea de una propuesta del arte “como propuesta” implica una radical puesta en jaque de la idea misma de Obra de arte.

Lygia se interesa por el arte en tanto experiencia, experiencia efímera además, y aquí vemos (imagen proyectada por Tania), una fotografía que está en un libro que apareció por primera vez en los años 80, y que muchos creyeron, hasta hoy, que ese cuerpo era el de la propia artista; pero en realidad no, no se trata de su cuerpo, sino del cuerpo de otra persona. Es interesante ya que para la gente que estaba organizando el libro, tuvieron que encontrar en ese momento una referencia, porque Lygia no enviaba las fotos de ella haciéndolo; y me parece súper importante e interesante esa anécdota porque, de hecho, como ella lo dice hay una desposesión de sí misma, de su intimidad y de su cuerpo, mismo aun en esa propuesta. Acá tenemos a alguien que lo hace y la idea es que todos, que cualquiera, puedan hacerlo y además donde quiera, no se trata, por lo tanto, ni de una performance de la artista, ella nunca la ha presentado como una acción hecha en una galería o en un museo, ni como una foto-performance, ni siquiera tiene además registros de eso como una performance, sino que ella intenta hacer, nada más que una invitación, y en eso debemos ver también una crítica bastante fuerte a lo institucional. En ese momento, en los años 60, lo que está en juego para Lygia Clark es el arte como desplazamiento de sí mismo hacia el otro, como una suerte de desplie-

que de situaciones donde el artista mismo se pone fuera de Sí, para que pueda dar lugar a un otro, se trata en otros términos, de un verdadero ejercicio de alteridad. Y este es un punto muy importante para el arte contemporáneo brasileño desde entonces hasta hoy, podemos ver una línea o algunas líneas, por las cuales ese intento de reflexión práctica y política del arte como alteridad está todavía presente en el arte brasileño.

Bueno, mientras Lygia Clark hacía esas proposiciones en el año 64 y 65, Helio Oiticica, por su vez, estaba sobre todo involucrado con la idea, con su concepto poético, de *Parangolé*. Pero antes de hablar del *Parangolé*, me gustaría traer un trabajo que me parece absolutamente conmovedor, no sé si estarán de acuerdo conmigo, y que es el único trabajo, o mejor, la única proposición hecha en conjunto por los dos artistas que eran bastante próximos, amigos, pero peleaban bastante también.

G.S.

Se escribieron muchas cartas, ¿no es cierto Tania?

T. R.

Hubo muchas cartas entre ellos, y también hubo no pocos conflictos, pero eso está menos presente en la historiografía oficial.

G.S.

Nos traes la parte del chisme, la otra cara de la relación entre ellos.

T.R.

Me parece importante sacarlos de una relación idílica, lo que voy a mostrar ahora es más complejo, y eso se ve de hecho en otras cartas entre Helio y Lygia que todavía no están publicadas, pero con las que estuve trabajando, como tú lo sabes Gastón, porque estoy terminando la organización de un volumen de un libro de cartas de correspondencia de Helio. El libro va a salir en un mes, así que será la primera vez que serán publicadas muchas cartas de su correspondencia, es una selección más amplia de la correspondencia de Helio, y ahí se ve más claramente estos puntos de conflicto. Y cuando vemos ese trabajo, esa obra, esa proposición, que es la única obra realizada en conjunto, en colaboración, por los dos artistas y que consiste, como se puede ver (imagen proyectada por Tania), en una cinta de Moebius hecha de plástico, atravesada por las manos de estos artistas. En esa obra por lo tanto debemos ver una conjugación de las dos manos, la obra se llama "Diálogo de manos", pero hay algo que no es solo un encuentro feliz, sino también un moverse entre y que también incluye sin duda, la diferencia y el conflicto también.

La alteridad no tiene acá un lugar de elogio, sino de una reflexión más consistente. Con Helio vamos a ver surgir toda una dimensión política sobre los problemas sociales brasileños y mundiales, eso quería mostrar en un rato con Helio; ese camino que lleva desde la idea de Clark de pensar la subjetividad del artista como algo que se tiene que sustraer para que el arte sea el

surgimiento del otro, y que ya tiene por tanto una dimensión política más amplia; pero en Helio, eso se dirige a una reflexión y acción más claramente social, menos subjetiva y más social.

G.S.

Tania podríamos pensar, cuando hablabas del corte de la cinta y de lo que propone Lygia con ese corte, como una crisis, lo que propone de alguna manera es que se está poniendo en crisis un montón de cuestiones con el caminando, de la autoría, la cuestión del cuerpo, el dentro-fuera, la disolución del concepto de obra, ¿podríamos pensar en el acto de Lygia como un estar siendo, como un acto vivo que está aconteciendo y eso justamente es más del orden del estar que del orden del ser?

T.R.

Sí me parece que sí, sin duda por muchos detalles de lo que dice Lygia sobre el “caminando” y también si pensamos en la continuación de su trabajo, después de esta obra transformadora en su trayectoria, Lygia está desde un principio en una búsqueda de la dimensión del cuerpo, de traer al objeto de arte, a la obra, un cuerpo vivo, por así decir, desde el comienzo de los 50, estaba buscando ahí cuando hacía pinturas concretas, geométricas por lo tanto, ya estaba en búsqueda de lo que llamaba línea orgánica, lo que eran quiebres entre dos trozos de madera, que formaban la pintura, o dos colores distintos, ahí en líneas, en las líneas que no eran dibujadas sino que surgían, como solas en ese trabajo, ella ya veía algo de orgánico, hay una búsqueda del cuerpo.

Y con el “caminando” ella se encuentra con el cuerpo, es decir, lo pone en acto, pero de alguna manera lo saca de la metafísica del ser, para modularlo, por así decir, en una gramática fenomenológica del acontecimiento, lo que pasa en el mundo mismo, y lo que va a tener como consecuencia en la obra de Lygia es, que ella percibe ese acontecimiento más que como una afirmación del cuerpo, sino como una pérdida del cuerpo, y por lo tanto la invitación al cuerpo del otro, el del espectador que se vuelve participante. Tiene que ver con lo que Lygia llamara en los años siguientes: “la nostalgia del cuerpo”. Hay una dimensión de pérdida y eso me parece importante para pensar de una manera comparativa, la gramática de presencia del cuerpo como fuerza, incluso en la crítica institucional, en la escena americana por ejemplo, en contra con esa reflexión en acto sobre la pérdida del cuerpo, que lo pone paradójicamente en el primer plano.

G.S.

Me parece que hay una relación de ese cuerpo con el objeto, también el cuerpo en un tiempo y un espacio que está trayendo Lygia en el “caminando” bien interesante, una cuestión del proceso, de lo que se va haciendo, y vos hablaste de una cosa importante también, de pensar el objeto de arte fuera del espacio de arte, como Lygia trae también con el “caminando” ese descentrar las cuestiones del arte de los espacios del arte.

Una persona presente pregunta si podrías profundizar un poquito sobre esa cuestión de la pérdida del cuerpo...

T.R.

En el 66 Lygia sufre un accidente de auto, y ella pone en continuidad el “caminando” y eso que le pasa en la vida, ella tiene una fractura en el brazo y en esa región tiene que utilizar un saquito de plástico con hielo, con trocitos de hielo, para cuidar su factura; así se da cuenta que ese plástico, ese objeto muy sencillo, muy precario, en ese momento de vivencia de dolor, da cuenta que el cuerpo es ese objeto, es decir, que el cuerpo está fuera del cuerpo mismo, por eso la nostalgia del cuerpo es paradójicamente un encuentro con el cuerpo en el objeto. Y a partir de ahí Lygia va a inventar lo que será fundamental para el resto de su obra, con la idea de los objetos relacionales, esos objetos son muy sencillos, muy precarios, como esa bolsa con hielo, son sacos/bolsas con aire, con piedritas, y muchas otras cosas, así muy simples, muy sencillas, encontradas en la calle muchas veces, pero tienen para ella como un valor de cuerpo, y eso también me parece muy fuerte. Como propuesta de concepción del arte mismo, como ese campo donde entre objeto y sujeto hay como una superación de la dicotomía gracias a objetos muy específicos, que además ella va a utilizar unos años más tarde, ya en los años 70, en una práctica que va a proponer como una práctica terapéutica que se llama la estructuración del *self*.

Así que el cuerpo para Lygia está fuera del propio cuerpo, involucra un otro, y lo hace gracias a objetos que son como mediaciones, y que por lo tanto pueden ser presentados como obras, y lo son en las exposiciones, al mismo tiempo se sustraen a ese lugar, es decir ponen en crisis la idea misma de objeto de arte.

Sobre el Parangolé de Helio, estos son capas. Helio utiliza explícitamente la estructura de la cinta de Moebius en sus Parangolés, que son sobre todo capas; hay algunas que son muy famosas, una de ellas la usa Caetano Veloso, una foto muy conocida. Y hay muchas otras, acá se ve mejor la estructura mediana de muchos Parangolés, esa foto muestra el hecho que las personas, los amigos que Helio tenía en la Fabela, sobre todo en la *Escola do samba da Mangueira*, una de las más grandes de Río. En esa proposición de Helio esta la idea de que el cuerpo necesita algo que pueda activarlo, el arte es una suerte de activación del cuerpo gracias a un objeto o una capa, pero eso no basta, para Helio es necesario que uno baile con esas capas, que baile samba sobre todo.

Hay toda una preocupación social con el campo, más bien desvalorizado, donde había mucho prejuicio en la época, tanto de las favelas como del samba mismo, era todavía considerado algo menos importante en la cultura, porque es demasiado popular. Acá tenemos a Helio (imagen proyectada por Tania) bailando con un Parangolé. Su propuesta, para terminar, era que no sólo es necesario usar la capa, ponérsela como si fuera una crisálida, sino que sería capaz de activar esa dimensión del cuerpo que es, no un cuerpo como una evidencia de una materialidad de alguien, de un individuo, sino una fuerza de conexión, de circulación entre personas, así que no bastaría usar esa crisálida, uno tendría que bailar con ella para que se despliegue en el espacio, en el espacio social incluso, y además, sería necesario para ello que alguien lo esté mirando. Así que hay más de una persona, hay tres personas, el artista, la persona que usa la capa, y una tercera persona capaz de mirarla y devolver esa mirada, haciendo un circuito que para Helio tenía una dimensión ética y política. En ese momento no debemos

olvidar que estábamos en una dictadura militar bastante violenta, en un país como el nuestro (Brasil), donde la violencia racial, la segregación racial hacia todos los pueblos que fueron esclavizados, acá (Tania habla desde el Brasil) es el país que más esclavos recibió en todo el mundo y que todavía sigue la diferencia racial muy fuerte como tema social.

G.S.

¿Podríamos pensar en el Parangolé como ese otro cuerpo por fuera, no como un espectador sino también, como Helio pensaba, ese otro cuerpo como parte, como participante podríamos decir?

T.R.

Esa es la idea, hay una participación de muchas personas.

G.S.

¿Y sobre el concepto de transitoriedad que planteaba Helio qué nos podrías decir?

T.R.

Lo que interesa es el acontecimiento. Parangolé en la jerga quería decir algo que está pasando, algo que pasa con alegría, algo que no era previsto, entonces la gente se preguntaba unos a los otros cuando buscaban una fiesta, cuál es el Parangolé (risas). Tiene una alegría, tiene también una fuerza anárquica, porque es necesario acordarse que Helio era nieto de uno de los dos más importantes anarquistas líderes en Brasil, y habla de eso, tiene ese objetivo con su obra. Él llega a tener como uno de sus conceptos poéticos la idea de “marginética” = marginalidad ética.

G.S.

(Pregunta del Dr. Claudio Ongaro) Lo que me interesaría es saber tu opinión respecto a qué implicancias, si es que se las encuentras directamente, desde el punto de vista de la cinta de Moebius, hoy se podría plantear entre la articulación de lo público y lo privado en el arte contemporáneo... Si esa cinta pensada en principio en relación a la problemática constitutiva del sujeto, hoy puede pensarse desde otro lugar en la relación entre lo público y lo privado.

T.R.

Mira no sé si voy a lograr pensar en este momento cómo eso puede tener consecuencias distintas hoy, porque estarnos en otro contexto, pero te puedo quizás intentar traer al menos algunas ideas muy rápidas sobre cómo lo veía Helio. É ya hace algunos apuntes, a cosas que parecieron bastante extrañas en su época, y llega a hablar a partir de esas concepciones del Parangolé y de toda obra, donde va a alegar, a proponer que, por ejemplo, que el museo está en todas partes, que no está solo en un lugar institucional sino en las calles; él tiene esa idea, ese deseo, de dejar obras así, en la calle, en lugares cualesquiera, como para que sean encontradas por la gente, que no se sepa de qué se trata, como una idea de diseminación del arte en

el mundo, una manera muy poética, pero también muy precaria, muy efímera. También uno puede o no encontrar una obra en la calle, esa es la idea de Helio Oiticica, él no llega a hacerlo, porque no tiene tiempo tampoco, porque desgraciadamente murió bastante joven, a los 42 años, pero sin duda hay una idea de pensamiento sobre la colectividad como algo fundamental para pensar el arte y eso me parece interesante como contribución para pensarnos hoy día, en ese atravesamiento entre lo público y lo privado quizás, y también en una forma renovada de pensar la amplitud e incidencia política de propuestas como esa, no sé qué te parece...

(Respuesta de Claudio Ongaro) Me parece que daría para profundizar muchísimo el concepto de “dentro y fuera” que vos planteabas desde la perspectiva lacaniana, o entre lo interno y lo externo desde este lugar, incluso en tanto que cuerpo otro, creo que quizás ahí hay un meollo de elaboración que hoy se podría reactualizar pensando lo público y lo privado

T.R.

Sin duda, muy interesante, Sí, yo creo que es una tarea importante, que nos toca en este momento pensar. Le agradezco Claudio.

G.S

Bueno Tania vamos a ir cerrando entonces, que el simposio tiene más actividades y bueno agradecerle profundamente, para mí, vuelvo a repetir, es un honor que estés acá compartiendo tu tiempo y tu trabajo con nosotros, esperamos tenerte el año que viene entre nosotros acá, haciendo algunas cosas, algún seminario, compartiendo todas tus investigaciones, todo lo que sabes, todo lo que haces en este contexto de la UNA. Sería un honor y un placer tenerte acá. Así que te esperamos a hacer muchas cosas y trabajar con la cinta de Moebius, con Helio, con Lygia, y bueno, te agradezco mucho y te mereces un fuerte aplauso, gracias.

MODOS DE PARTICIPAR: EL ESPECTADOR EN LA OBRA¹¹⁵.

Diálogo entre Raúl Minsburg y Alfredo Rosenbaum, con participación del público.

Moderador Fabián Valle.

F.V.

Esta mesa está destinada a conversar y pensar los modos de participación de los espectadores en relación con la obra y los modos de interacción.

A.R.

La idea de este formato es que se genere una conversación (casi) libre, y tratamos de poner en estas mesas ciertos ejes problemáticos que circulan entre docentes y estudiantes, de la Especialización y de la Maestría con respecto a los grados o modos de participación del espectador en la obra de lenguajes combinados.

La pregunta clave, a debatir sería, si hay algún caso o si esos casos en donde la participación llega a tal grado de actividad que puede considerarse que el espectador es autor o coautor de la obra. Ese sería, básicamente, el eje de debate: cuáles serían los grados posibles de participación del espectador, a lo cual hay que también preguntarse qué es un espectador en la obra de cruce, si puede existir una obra sin espectador y viceversa. Es una serie de preguntas que giran en torno a esta problemática y que nos pareció enriquecedora para el posgrado y para el público en general discutirla.

R.M.

Agradezco por la invitación y valoro mucho este tipo de encuentros que hace un año era algo impensado.

Cuando Alfredo me hizo la propuesta sentí cierta incomodidad, porque la palabra espectador me resulta rara, esta está, etimológicamente hablando, vinculada al que mira, al que ve y esto es una ubicación un poco descontextualizada, ya que uno no solo mira, también recorre, escucha, siente. Entonces tenemos, por un lado un tema y por el otro, si no es espectador entonces cómo lo llamo. Dentro del mundo del que provengo, del mundo sonoro, musical, hay una palabra que esta como más extendida, que es la palabra oyente, se ajusta un poco más, pero no

¹¹⁵ Se trata de una desgrabación de un diálogo en el que fueron surgiendo muchas voces, por lo que este texto se torna fragmentario en algunos momentos ininteligibles.

tanto, el oír no es lo mismo que escuchar. Oír es algo que se hace inconscientemente y escuchar implica atención, pero no existe la palabra escuchante.

Después está el otro tema, que es la obra. A mí lo que me pasa es que se habla de esta participación como si fuera algo novedoso, algo vinculado a las nuevas tecnologías, o a las obras de cruce como si fuera algo reciente en la historia de arte y no es así, siempre hay algún tipo de vinculación, algún tipo de participación. Un cuadro medieval llevaba su interpretación, no iba a pensar -le falta perspectiva. Eso es un determinado modo de participación, del mismo modo que hoy pasa, con el tipo de música que yo hago, hay mucha gente que dice -esto no es música. Ahí se produce una no participación. Se produce, aunque solo en manera de oyente un tipo de participación e interacción y por supuesto siempre teniendo en cuenta el contexto.

Quería plantear estas primeras ideas para pensar entre todos cómo llamar a este sujeto, de qué tipo de participación hablamos, pensar si hay algo novedoso, y si es novedoso, si esto cambiaba lo que estamos hablando.

Participante

Hay que pensar en la palabra en sí misma, espectador, espectral, expectante. Cuando recién hablabas en el período anterior al Renacimiento, en esa época el espectador estaba expectante frente a la obra, entonces. En el momento que nosotros nos planteamos una obra de cruce de lenguajes en donde el contexto está relacionado a un texto, donde borran bordes temporales y espaciales. Ahí el espectador ya no está expectante, está activo. Me parece que no es una categoría posible la de Espectador en esta función comunicacional. La palabra espectador no cubre las características que hoy tiene la persona que asiste a una obra, especialmente a una performance. Se me viene a la mente Umberto Eco con la estructura ausente: el espectador expectante construye una estructura que no se ve y que está en función de lo que va develando la obra en su subjetividad, pero eso no lo hace parte de la obra. Ahí tenemos las obras a partir del siglo XX, eso me deja pensando en una cosa, no creo que sea de interés el tema de la autoría y el tema del espectador, yo lo llamaría *sujeto en acción*.

R.M.

Lo que yo estaba queriendo decir, justamente, es que para que la obra, cuando se constituya como obra, sino es cualquier otra cosa, como cuando dicen, eso no es música; debe de haber alguien que está, no pasivamente recibiendo impulsos sensoriales, sino construyendo un código de determinada manera, eso pasó siempre, de la misma forma que alguien pudo haber dicho, eso no es pintura, eso no es escultura etcétera, eso aunque sea un tipo de participación o actividad diferente de la que está hablando, es una participación.

(...)

Participante

Lo que yo cuestiono es esta teoría del espectador pasivo, yo creo que no existe el espectador pasivo, ya que cualquier persona, con la información que tiene frente a la obra, hay una relación que se teje ahí.

A.R.

Eco retoma esa cuestión específicamente, no sobre el espectador, sino sobre el lector, de lo que hablaba Raul, de que el espectador pasivo, la pasividad completa no existe. Hay una metáfora de Eco que dice que la obra es una *maquina perezosa y que el espectador tiene que activarla*, esa es una imagen de un tipo de participación, en este caso del lector, pero que se puede transferir ese concepto a espectador en general; lo que dice Eco es que en esa activación hay muchos niveles. Lo que a mí me parece interesante pensar a partir de ahí es la re-problematización del lugar del espectador, sobre todo con la puesta en conciencia del cuerpo, de espectador como sujeto corpóreo en la obras de arte contemporáneo. Y esto se vuelve a cuestionar a partir del descubrimiento de que tenemos cuerpo, que no es tan antigua, es de los años '50 para acá. La antropología, la sociología y después la semiótica, empiezan a darse cuenta que tenemos cuerpo y a partir de ahí hay un re-cuestionamiento por lo perceptual, donde la palabra *espectador* empieza a ser algo más intelectual, donde no está del todo la cuestión de las percepciones, de las reescrituras posibles, la actividades posibles que el espectador puede realizar luego de ver la obra, o de engancharse en la cadena, de la que esa obra esta siendo parte. Sigue existiendo el sistema obra cerrada y el espectador hace con ella lo que sea que piense que hace. mientras ese sistema existía yo creo que va a seguir existiendo esa separación que tenemos hasta hoy.

Si nosotros desarmamos la categoría espectador tenemos que necesariamente desarmar la categoría obra. La semana pasada se presentó en clase un proyecto que tiene formato de juego de mesa (no era obra de arte como juego de mesa), ahí se podía ver claramente que no éramos espectadores en ninguno de estos sentidos que estamos empezando a hablar, sino, porque no había obra. Es una cuestión sistémica. Mientras la cultura siga trabajando sobre el concepto de obra va pervivir necesariamente que el concepto de espectador. La obra es algo cerrado, un producto, y afuera de ese algo está el espectador. Lo que se puede hablar es de grados o de modos de participación, y así aparecen figuras más específicas como la del *interactor* por ejemplo.

Participante

En mi experiencia como espectador o como sujeto en acción, pienso que no toda performance involucra a los espectadores como sujetos en acción, depende del tipo de performance si te encuentras afuera o te involucres. No toda participación es igual, hay una filosofa finlandesa que habla de grados de participación en 4 grados. De mayor a menor participación.

(...)

Participante

Es la relación que entabla un cuerpo con un objeto, me parece que ahí está el tema. Es una relación que puede estar mediada, condicionada, el objeto condiciona al cuerpo y el cuerpo decide como relacionarse, podríamos pensar como deconstruir al espectador, ya que hay múltiples formas de relacionarse

R.M.

Coincido con el tema, pero acá hay una triada, porque hay un autor de la obra, y ahí es donde las cosas se empiezan a complicar un poco más, por ejemplo en la 4:33 de J. Cage, siempre que se interprete el resultado es distinto, no sólo por lo que pasa en la sala, ruidos, toques, sino por el sonido exterior, colectivos etc. Pero también, siempre recordamos que eso lo creó John Cage. Lo que digo es que hay que pensar la instancia sujeto-objeto pero también en instancias de creación colectiva, y re pensar la figura del autor, creador, ya que por más que haya determinadas participación o juego sigue siendo el autor.

A.R.

De hecho en la clasificación que decía Pablo, y en todas, la propuesta ya está en la obra, de cómo participar, perdón que vuelva a esto, pero es como dice Eco, hay una serie de reglas implícitas o explícitas en la obra, que el lector que la sigue, es un lector, que está haciendo una lectura, sigue las reglas; el que no las sigue, por ejemplo, tira el libro, estaría haciendo un uso, una interpretación o movimiento que la obra no propone.

Me parece importante lo que dice Raúl, en tanto reponer la problemática del autor, sobre todo en este posgrado que es de producción, entonces pensar cuales son los roles en la creación en este conjunto de reglas, dicha o no dichas, que el artista pone en la obra. Todos sabemos qué puede pasar si el espectador o como quieran que se llame tiene reacciones diferentes a lo esperado. Ejemplo son las performances, donde el performer muchas veces es el autor de la obra, ahí se da un repliegue interesante. Pero cuando la obra es un objeto, hay que ver de qué manera se da esa relación.

Participante

Pienso en la intención del que produce, creo que hay muchos lugares y roles a repensar. No solo al espectador. Hay infinitas formas de pensar y hay que repensar que es una obra.

A.R.

Pero creo que sin embargo hay solo algunas ideas generales, es un proceso.

Participante

Me llama la atención el comentario del compañero, que se ubicó en la situación de espectador, acá como artistas hablando del espectador de este lado, lo que él dice, lo dice como espectador, lo que digo es que en algún lugar tanto discusión se termina haciendo obsoleta por-

que me parece que es una proyección de lo que nosotros deseamos como artistas y cómo queremos que reaccione el espectador.

Participante

Primero no entiendo el carácter negativo y pasivo del espectador, del espectral que es completamente activo, de un deseo y una espera de algo, ya que habla de un deseo de ese que esta frente a uno. Por otro lado, en algunos textos de Giannetti, cuando ella decide que se vuelva al espectador, ya que el interactor en la medida en que abre una contradicción en eso que esta interactuando, no construye la obra, solo interactúa. Pienso en los juegos de Xul Solar que necesitan un espectador que abra ese mundo. También pasa en la performance, yo puedo elegir jugar o no jugar, no tiene que ser necesariamente activo a nivel físico.

Participante

Todo participante está activando algo.

R.M.

Así como antes traje *el autor*, ahora quisiera pensar en la idea de *obra*, existe una obra aislada, por sí sola? La obra existe en el momento que se presenta, en el momento que se pone en juego. Depende de quién la presentó, cómo la presentó, de los espectadores, del público, para mí no existe la obra aislada por si sola.

(...)

F.V.

Gracias por haber participado, tanto a los expositores como al público. Esperamos que haya sido una conversación enriquecedora.

HOMENAJE A GRACIELA MAROTTA

Mesa de homenaje

Participan Azucena Colatarci, María Rosa Figari y Pelusa Borthwick.

Modera Alfredo Rosenbaum.

Azucena Colatarci:

Buenas tardes a todos. Quiero acercarles un mensaje que me dio una persona, lo quiero compartir con ustedes, es cortito, es de la Profesora Nelly Llanos de la provincia de La Rioja, que cuando le mande el flyer me pidió por favor les hiciera presente su acompañamiento, porque la figura de Graciela Marotta en La Rioja potenció y dio un espacio académico relevante al arte de esa provincia.

Resulta difícil saber por donde comenzar para convocar a Graciela Marotta, a su imagen en esta mesa. Quiero convocar, no evocar, porque su trayectoria particularmente en los Simposios de Lenguajes Artísticos Combinados, del Posgrado completo, que son sus propias creaciones y desarrollos, me permiten decir que ella está entre nosotros.

Estimo que la mayoría de los presentes conocen de sobra la sólida proporción académica y artística de Graciela, con extensa trayectoria docente y desarrollo teórico conceptual, y de investigación. Sus acciones en el ejercicio del cargo de gestión, de gobierno, cuestión que me exime de reiterar, aunque no dejo de precisar que participó en muestras nacionales e internacionales, publicó artículos y libros, docente investigadora, evaluadora y directora de proyectos, etc, etc. Por lo tanto me voy a centrar en la persona que conocí en un momento potente, con su Educación Superior Nacional en Artes en la República Argentina, que se produjo en la década del noventa, y que nos involucró en nuestras propias inserciones institucionales en aquellas históricas y excelentes instituciones, fundantes de la Universidad Nacional de las Artes, cuyo antecedente fue el IUNA, que se creó a partir de aquellas Escuelas e Institutos de la ciudad de Buenos Aires. Aunque el Decreto de Necesidad y Urgencia se firmó a fines de 1996, después de un intenso tiempo de trabajo, tensiones, esfuerzos y estrategias varias, que diseñaron un proyecto de ley que nunca llegó al recinto de las cámaras, finalmente salió por decreto, y el IUNA se creaba a partir de esas instituciones históricas, cada una con sus trayectorias y fuertes identidades institucionales. También es historia conocida, y por mi parte, vivida. A partir de 1997, esas instituciones participaron en la construcción de un proyecto, en ese contexto, nos conocimos con Graciela.

En mi caso, el nombre de Graciela Marotta, trascendió el hecho de conocerla de manera personal, porque todos, por algún motivo, hablaban de Graciela Marotta. En ese derrotero, que

fue la construcción del proyecto institucional plagado de múltiples, extensas y apasionadas reuniones de trabajo, y muchas discusiones, nos conocimos. ¿Y como nos conocimos? A partir del disenso, y eso hizo pensar a muchas personas que nunca lograríamos acordar nada, situación que muchos celebraban en su contra. Un día, tomamos un café en un bar, esperando a unas personas que llegaran a una reunión, ella era muy puntual, y nos conocimos.

Con Graciela tuvimos desacuerdos y acuerdos, en el marco de un mundo personal, académico y político, y así, en ese andar, nos hicimos amigas.

¿Cómo describir a Graciela Marotta? Mujer de fuerte presencia y personalidad, frontal, luchadora, apasionada en su quehacer, comprometida con la construcción de una dura etapa, que implicaba el traspaso de la articulación entre el terciario y el universitario, con todo lo que eso implicaba. Un punto importantísimo ya que los docentes de esas instituciones, en un alto porcentaje, como ella y yo, eran egresados de esas casas de estudios y los que apostaban a la universidad también querían conservar aspectos de la relación académica que superaban a las carreras de artes de las otras universidades, precisamente por la formación del hacer, en la creación, y en la formación de la práctica artística. Así el desafío era potenciar y a su vez ampliar la profesión teórico conceptual y desarrollar y transferir a la sociedad. En esas circunstancias, Graciela y yo nos conocimos por encima de las diferencias, advirtiendo que teníamos los mismos objetivos institucionales, nacionales, artísticos, y de investigación en nuestros respectivos campos.

Como si viera una película, pasan por mi memoria cantidad de acontecimientos, difíciles unos, felices y productivos otros. Graciela nunca dejó de trabajar en pos de la investigación y la vida universitaria, ya como docente, como autoridad, como investigadora, como artista y como escritora, siempre en la vanguardia del arte, con compromiso y actitud inclusiva. Todo ello aun en los momentos de mayor diversidad interna que no le faltaron y hasta impactaron en su salud. Tampoco dejó de estudiar, siguió su formación para continuar creciendo con todo su entusiasmo, de cursar una carrera de Gestión Cultural, pero por causas increíbles, nunca logro presentar y defender su Trabajo Integrador Final. Pasaron los años, y transitó el Doctorado en la UNA, tesis dirigida por el destacado Ticio Escobar, finalizada y entregada para su defensa, increíble también, nunca logro que la institución lograra fecha de defensa, cosas difíciles para explicarse... como al hecho de jubilarse, quedo explícitamente excluida... de la institución. No voy a dar detalles... porque los aquí presentes conocen la situación, y no quería dejarlo pasar. Sin embargo, a pesar de las complicaciones, las luchas, las traiciones, y los desencantos que sufrió, nunca bajo los brazos, siguió haciendo, produciendo, dejando obra artística y teórica y mucho más.

Un aspecto distintivo de Graciela: tener palabra, tener compromiso, tener claros los roles, y nunca traicionar. La misma a la que le gustaba reunirse con sus amistades, que disfrutaba de su familia, leer para Camilo, disfrutar los momentos con intensidad, y atenta a Julieta y Nahuel, sus amados hijos. Con ella la variedad temática era inmensa, y se descubrían entre café, política, artes y temas cotidianos. Mientras ella fumaba, yo decía “y dale con el pucho Graciela”.

Para finalizar, me permito decir, que me honra integrar esta mesa en su homenaje, de quien quiero decir mi amiga con mayúsculas, en las buenas y en las malas. Y en esa misma línea de pensamiento, y en sus aportes a la construcción de esta universidad en particular y al campo del arte en general, considero que sería justicia académica, que la Universidad Nacional de las Artes, le otorgue a Graciela Marotta, su título de Doctora en Artes. Muchas gracias.

María Rosa Figari:

Bueno, yo tuve el honor de ser amiga de Graciela, además de ser compañera en muchos aspectos, nuestra amistad empezó hace mucho tiempo, y recordaba con ella, cuando todavía estaba la vieja Pueyrredón acá, en este edificio, y todavía no se había creado la universidad, recuerdo que la parte donde ella trabajaba, en la secretaria de extensión, y toda su trayectoria política previa, que había tenido en el gremio de Ademys, y cuando nosotras nos encontramos; y como dice la compañera Colatarci, yo me acuerdo que ella me dijo que el día que vino la democracia y que voto por Alfonsín y se quemó el cajón con Erminio Iglesias, ella me dijo, “yo me afilié con bronca al radicalismo” y yo le dije “pero vos sabes que yo soy peronista”, ahí ya había entre las dos una diferencia muy grande y sin embargo la característica en la personalidad de Graciela, hacía que uno pudiera trabajar con ella, y estar con ella, porque había algo en ella que permitía escuchar al otro, que permitía ver las cosas en diferentes espacios y lugares.

Tengo acá pedazos de una entrevista que se le hizo a Graciela, yo tengo un proyecto sobre “las artistas de la Pueyrredón, mujeres del siglo 20”, una de las personas que trabaja en el proyecto se la hizo, así que quiero leer algunas palabras de ella. Bueno, decía que por un lado la actividad sindical la llevaba estar rodeada de gente peronista, ella me decía “yo estuve con Lorenzo Miguel sentada en la misma mesa, estaba sentada con todos los Secretarios Generales porque yo era Secretaria General de Ademys” eso que ella tenía una amplitud total en cuanto al criterio, y de saber que habían injusticias o cosas que a ella no le gustaban, pero de alguna manera ella estaba dispuesta a escuchar.

Después de esa etapa, que empezó con el problema de esta escuela Pueyrredón, de este edificio donde yo trabajaba y también en la escuela de artes dramáticas, nos encontramos un día con Graciela en el Ministerio de Educación, y había un cartelito que decía, en vez de Dirección de Enseñanza Artística, decía Escuelas en Tránsito, y Graciela me dice “¿en tránsito de qué?!” y le digo “en tránsito de desaparecer” porque precisamente en el periodo que nos tocó estar juntas, las escuelas se iban a diluir si no había algo que hiciera que esas escuelas se juntaran y armáramos la universidad, para esto Graciela y yo, ya teníamos la idea de crear una universidad, así que Graciela en ese sentido, siempre. Por eso digo, cuando ella recién decía en el video, que era una operadora en arte, es porque ella constantemente estaba operando, prácticamente creando una universidad que para ella también era hacer obra, de manera tal que esas escuelas en tránsito de desaparecer que eran las siete escuelas que menciono Colatarci, había que juntarlas, había que hacer un proyecto universitario, y recuerdo que hubo votaciones en las mismas para empezar a trabajar con el proyecto, porque estaban dispuestos a generar un Instituto Universitario, que fue el primer nombre que tuvo la institución. Entonces me

acuerdo que nos encontramos, ella, Portillos, Agüero, y Juan Carlos Romero, que eran los que habían sido delegados para armar la institución, y yo venía por el lado de arte dramático por Enrique Miguel Klentak, todos estábamos dispuestos a organizar para que el proyecto saliera. Nos costó mucho. Y a Graciela mucho mas. Votarla para hacer el trabajo, votarla para que la universidad saliera adelante. Otra cosa que se me viene a la cabeza es que después se designó, como decía Colatarci, por Decreto de Necesidad y Urgencia, para que las escuelas no desaparecieran, se transformaron en Departamentos dentro del Instituto Universitario, pero eso no implicaba que hubieran peleas internas todo el tiempo, porque había un grupo de docentes que no querían saber nada de pasar al ámbito universitario y había otro grupo que si queríamos pasar. Y Graciela recibió las críticas de todo esto. Me acuerdo que estaba en la asamblea de creación de la universidad, y cuando salimos del edificio de la Aduana, hubo docentes compañeros nuestros que nos tiraban del pelo y nos escupían en la cara, tanto a Graciela como a mí, y nos decían las mayores barbaridades que se puedan imaginar, enojadísimos porque éramos creadoras de la Universidad. Entonces Graciela llega a la casa, yo también, nos lavamos la cara y seguimos adelante. Graciela es el alma mater en creación de la universidad, porque ella puso mucho el cuerpo en esa obra de crear la universidad.

Con el tiempo, las asperezas se fueron limando, los profesores que nos escupieron después al final se presentaron a concurso, y se fue armando la universidad. Por eso digo, que si yo tengo que decir algo de Graciela, es que le entreguen el título de Doctora, como decía Colatarci.

Una de las cosas que se me ocurrió para darle un homenaje a Graciela, sería en esta sala poner una placa con el nombre de ella, o abrir un aula, o la biblioteca, donde Graciela estuviera presente con una placa. Esta es una de las propuestas que hago, porque se lo merece, y con creces.

La segunda cuestión que se me ocurrió de considerar a Graciela como operadora en arte, además de la creación de la universidad, que ya no es poco, sería que cuando ya la Universidad está creada e instaurado este Departamento, Graciela me dijo, “mira hay que desarrollar el Área de Extensión, pero también desarrollar el Área de Investigación y de Posgrado”, bueno, vamos a trabajar en eso, le dije yo. Siempre estuve dispuesta y siempre la acompañé. Y una cosa que creo que entre las dos, había en el tema de la lealtad, pese a que discutíamos como todo el mundo, de ser leales una con la otra. Y en el 2004, es la creación del Posgrado. Y crear el Posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados fue la segunda gran cosa que como operadora en arte Graciela llevo a cabo, incluso puso todo ahí también. Yo creo que es como decir, hay que elevar este lugar, y si es un Departamento en una Universidad, tiene que tener un posgrado. Ella inclusive, bueno Alfredo (Rosenbaum) sabe de todo esto, ella tuvo que ir hasta la CO-NEAU a explicar por qué ese posgrado era por primera vez, en Argentina, de arte. De manera tal que elevar eso era algo tan significativo, que permitió que Graciela pusiera toda la fuerza en eso. Por eso digo, ella ponía constantemente el cuerpo.

Bueno, el posgrado surgió, yo tuve la posibilidad de trabajar en el mismo, ella me invita a trabajar en el posgrado y yo a su vez voy a crear un área que tenía a través del decanato de Agüero que es el área de Investigación, y en que un grupo de profesoras creamos el primer Centro de Investigación y Producción “Cultura, Arte y Genero” que fue creado en el 2006. A Graciela le

dan la aprobación del Posgrado LAC en el 2004, y a mí en el 2006, que ahora se ha convertido en Programa, ya que nos pidieron desde el Rectorado de que sea así.

No me quiero meter a contarles anécdotas de la vida cotidiana, porque me voy a quebrar, y no quiero quebrarme... (Pausa). Todos saben lo mucho que nos hemos querido como amigas, y repito mi propuesta de marcar con una placa una sala, ya que Graciela hizo muchas cosas por esta institución. Gracias.

Pelusa Borthwick:

Qué decirles... estoy muy emocionada, me cuesta mucho seguir, estamos muy emocionadas, ustedes también, lo veo sus caras.

Fui su galerista, fui su amiga, por momentos hasta casi una hermana.

María Rosa, ¿te acordas cuando fuimos a Venezuela? ese viaje con Alfredo, María Rosa y yo. Que cosa emocionante, los cuatro ahí.

Fui su galerista, fui su gran amiga... en realidad hicimos tantas cosas juntas, la primera y la última, en el medio, todo; libros de artistas, en la calle, yo estoy en la UNA por ella, que insistió, en que cuando Diana Saiegh estaba en el posgrado y largó la cátedra, ella me llevó y me dijo "vení y hacete cargo" y así lo hice.

¿Qué es la relación "artista-galerista"? ¿Qué es? En mi vida, una hermandad, si no, no podría trabajar, y si hay un gusto que me di en mi vida, fue trabajar con artistas que he querido mucho y quiero, los demás, a mí no me importan. Un trabajo muy difícil, imagínense, en un país que casi no tiene mercado de arte, sostener todo esto, ha sido realmente muy difícil, de modo que yo decía, me doy el gusto de trabajar con gente que quiero, y admiro y respeto. Lo sigo haciendo, soy pobre, que me importa (Risas) pero me he dado el gusto de trabajar con la gente que quiero. Le di mi palabra a Azucena, que le debo una muestra, que por la pandemia en dos años no hice agenda, pero soy de palabra y di mi palabra, vamos hacer la muestra, así que Azucena, espera un año mas por favor, la muestra programada por Graciela.

La primera, muy buena artista, muy buena artista, tengo bastante obra de ella. Lo primero que hicimos juntas; en noviembre de 1993, me pidieron una entrevista muy formal, Teresa Volco y ella, y vinieron a la galería, y Graciela vio mi sencillez, y ahí mismo nos hicimos muy amigas.

Y con el tema del feminismo, me planteaban una muestra sobre ese tema, bueno esperen, les dije. Levante el teléfono, disque a la OEA, hable con el director de la OEA, y le dije mira acá hay un grupo de artistas muy interesantes y nos gustaría hacer algo el 8 de Marzo, ¿lo tenes libre?, sí Pelusa. Inauguramos en la sede de la OEA, en calle Junín, el grupo Identidad-Diferencia, muestra entrañable, hermosa.

Antes de la pandemia, hicimos en Arcimboldo un recordatorio de lo que fue esa muestra, y bueno, hermoso, emocionante, tengo algunas obras, porque cada una de ellas me regalo una

obra. El otro día, ordenando la galería, que nunca termino de completar el orden, me encontré con la obra de Graciela, y la puse en un lugar especial, y eso integrará el homenaje que hare en el 2024.

Esa fue la primera muestra que hicimos juntas, yo comparto lo que han dicho las compañeras, y conozco las anécdotas, pero nunca participé en nada, y hay una cosa que quiero decirles, nunca un disenso con Graciela, jamás, tanto que ella me decía “Ay qué placer trabajar con vos, porque decimos algo, coincidimos, y vamos”.

Bueno, con esa personalidad difícil, sí por supuesto una personalidad difícil, ella fue de una gran hermandad, tuvo una gran hermandad conmigo.

Y por último, el año pasado, en noviembre, veníamos hablando siempre, entonces yo la iba a visitar, y siempre hablábamos las dos, muy radicales, zurdos, peronistas, todo eso junto y sumado, charlábamos y decíamos, qué poco estamos haciendo, desde las artes visuales, por este momento inclusivo, ese era uno de los temas que inclusive charlé mucho con Virginia (Dangelo) y con Oscar (Marchetti). Ella me dice “¿Vamos Pelu?”, yo le digo “Vamos. ¿A dónde vamos?” y me dice “invitamos a este, este, y este”, y en noviembre del año pasado, hicimos la muestra que se llamó “Arte para Todes”, y a partir del fallecimiento de Graciela, el colectivo se llama “Arte para Todes. Graciela Marotta in memoriam”. Fue muy lindo, fue la última vez que ella estuvo en Arcimboldo, después fuimos a comer, me acuerdo, y ya no la vi mas, hablamos por teléfono, pero no la vi mas. Y de esa muestra, de la cual hay un hermoso video, desde esa noche que cenamos en el bar de la esquina de San Martín y Córdoba, desde esa noche no la volví a ver, hablamos, e inmediatamente me invitó al Museo de Artes Visuales de Quilmes, ahí está su obra, por supuesto, esta es una muestra itinerante, por supuesto Graciela no solamente nos acompañará con su nombre, si no con su obra, que era un mapa de la ciudad de BsAs, hermosísimo, con unos azules y unas telas, hermosísimo, ya lo van a ver porque es itinerante, va a estar por un montón de lugares, y en cualquier momento venimos acá, en esta galería, que por instancia de Graciela, la creamos, ella y yo, y lo invitamos a que participe Julio Flores, en este lugar.

De la muestra del Museo Roverano de Quilmes, que fue en abril, pasamos ahora a La Plata, al Museo Evita de La Plata, ahí inauguramos el 19 de noviembre y la muestra seguirá itinerando. De modo que cerramos el proyecto de trabajo con Graciela con algo que nos une mucho con Graciela que era Arte y Política.

Alfredo Rosenbaum:

Muchísimas Gracias a las tres por estos recuerdos y conceptos sobre Graciela. A continuación vamos a ver un video con palabras de Ticio Escobar, a quien le hubiera gustado estar en este Homenaje participando personalmente, pero no pudo hacerlo por compromisos laborales previos. Le agradecemos a él la gentileza de su participación.

Palabras de Ticio Escobar¹¹⁶.

Es un gran placer y honor para mí, participar del homenaje a la Profesora Graciela Marotta. En esta breve exposición mía, yo voy a combinar, como sus lenguajes combinados y topológicos, tanto la parte personal de mi trato con ella, como el de su investigación teórica y el del trabajo que me ocupo hacer de revisar su tesis y acompañarle y presentarla, lo que fue también otro honor agregado.

Honestamente aprendí mucho yo con Graciela, no solamente aprendí situaciones que tienen que ver con la vida, con la amistad y con el afecto, si no también cuestiones teóricas. Porque yo de entrada le cuestione a Graciela, porque elegir un tema tan combinado de su tesis, que es la topología en la estructura constitutiva de la obra en los lenguajes combinados, meterse con los temas topológicos y cruzarlo con la combinación de lenguajes es meter los dedos en el enchufe o algo así, pero justamente es lo que ella buscaba. Y trabajar con ella y con esa teoría suya que ella iba desarrollando, yo tuve el gusto de participar, no desde el comienzo, porque ella iba pensando y elaborando en este tema, pero si durante mucho tiempo en largas conversaciones que teníamos en Bs As sobre todo, yo amaba ir a su casa, recuerdo la calidez de un espacio hogareño que tenía que ver con una persona que yo asociaba poco a la cuestión hogareña sino mas bien al ámbito académico, pero ella tenía esa facilidad para cruzar espacios de manera combinada y hacer un devenir continuo de su estar en la universidad, en el afecto, en la familia.

Nuestras conversaciones eran largas reflexiones sobre su tema que obviamente se abría a todos los temas posibles que tienen que ver con la teoría del arte y la cultura, y la cuestión política que a ella le interesaba muy especialmente, sino también con cuestiones personales, afectivas, y entonces a mí al comienzo me asustaba que de todo eso pudiera salir algo tan orgánico, tan metódico, no quiero citar racional, pero si usarlo con sentido de sistema de ordenamiento reflexivo.

Cuando ella trabaja los lenguajes artísticos combinados y su relación con la topología fundamentalmente, a mí me llevaba seguido al tema de la expansión, de las artes, de los lenguajes, en sus cruces continuos, pero a mí me interesaba porque Graciela muy audazmente trabajaba al mismo tiempo con la semiótica del arte, la topología matemática, la teoría lacaneana, o sea era cruzar situaciones muy densas desde el punto de vista del concepto, sobre todo si se quiere hacer que ese concepto no permanezca encerrado en sí mismo, si no que este saltando continuamente a las obras.

¹¹⁶ El presente texto es la desgrabación de la voz de Ticio Escobar que gentilmente envió en un video para el homenaje.

Y de entrada, esa conexión que ella hacía entre lo teórico, lo científico, lo social y lo cultural, que implicaba, anunciaba según ella, una nueva ética del arte, yo creo que sí, juntar todos esos cables con una carga de potencia energética tan fuerte, tiene que provocar necesariamente cortocircuitos fecundos. En última instancia, lo que busca producir el arte.

A mí me interesaba mucho, ese subrayar suyo, en el contexto político-social, la obra como representación sensible y tangible de lenguajes verbales y no verbales, abrir un campo muy amplio, no encontrar un lugar seguro para ninguna manifestación del arte. Y obviamente estoy usando esa inseguridad con un sentido positivo, casi admirativo, en el sentido de no descansar la obra en perfiles acabados y terminados, si no someterles a crítica continua de su sentido, y yo creo que es eso lo que busca el arte tanto a nivel de obra como de teoría y reflexión, y ella usaba, transitaba ambos espacios y dimensiones y se retroalimentaba mutuamente.

Me llamo la atención que ella partiera, se centrara especialmente en el dadaísmo, y encontrara en el dadaísmo justamente un foco de atención en ese movimiento, en ese pensamiento, esa agitación que era el Dadá, era suficiente como la tapa de la sinrazón, su irracionalismo como ella nombraba, la hacía una figura incomoda, no solamente en términos políticos como planteo en su tiempo el Dadá, si no en relación a una situación de continua atención a lo caótico, a lo desordenado, a lo que significaba unos collages instantáneos, momentáneos.

En una ocasión, mantengo la correspondencia que tenía con ella por email, a parte de la que teníamos verbalmente casi haciendo justicia en la preocupación suya por lo verbal, lo textual y lo imaginario, continuamente. He contado en una ocasión que yo he estado en el Cabaret Voltaire en Zúrich, y ella quedo impresionadísima, y me decía que como lo podía tomar a la ligera si ese era un punto central, y yo le decía que Cabaret es mínimo, y ella me contesto; “ya sé lo que me quieres decir, que yo no entraría ahí, que no cabría ahí”, y yo le dije; “no cabrías físicamente ahí, pero estarías totalmente a tu gusto, porque tiene tu espíritu, y se puede entender ahí tu espíritu transgresor” porque Dadá es decir transgresión, es decir disidencia, es decir ruptura, de no solamente lógicas racionales o epistémicas, sino de lógicas sociales y convenciones de todo tipo que es lo que continuamente buscaba el Dadá, y se prestaba perfectamente al cruce de lenguajes que tanto le interesaban a ella, incluso hacer como un objeto libro que no tuviera texto sino solamente imagen, así como un libro Benjaminiano de pura citas, esa falta de imagen obligaba a encontrar la textualidad a través de un espacio escritural, virtual, o a través del espacio del decir, que obviamente va creando un anclaje en un espacio imaginario, que quizá todos los espacios lo sean en cierto sentido, al menos en relación del interés particular que ella tenía por la topología, al menos que meterse de nuevo en un tema absolutamente complejo, pero totalmente sugerente en términos las posibilidades que tiene en alizar el espacio, al volver lo continuo; su trabajo con la cinta de Moebius, la cual se puede recorrer el trayecto sin salirse un solo, esa torsión que desde un punto de vista lógico, casi como una magia, de cómo uno puede estar saliendo, caminando de un lado y dar toda la vuelta en ese número ocho doblado sobre sí. Ella decía con mucho humor, yo no podría caminar porque se soltaría toda la cinta de Moebius!, y haciendo juegos, siempre consigo misma y riéndose de sí hasta el último momento, cuando yo estuve con ella poco tiempo antes de su partida.

Entonces, aplicar la topología como continuidad o como cualitativo, conectar con el tema de la representación en el arte, es sumamente interesante porque permite ese movimiento de adentro-fuera que tanto preocupa a la teoría de la representación, y asumir, como hacia ella, tanto en sus libros como en su discursos. Recuerdo las conversaciones con ella que su propia escritura, ese elogio de la Aporía o la paradoja, que puede ser verdadero y falso simultáneamente, según la consideración que se haga, y que deja por tierra cualquier intento de encarar binariamente la contradicción, si no la de superarla dialécticamente en un sentido, justamente, esa consideración topológica de un espacio no euclidiano, no geométrico, si no disperso, casi resbaloso, disperso en su centro, va! ni cabe hablar de centros en ese caso, si no de la multiplicación de lugares de enunciación que permiten justamente los cruces.

Lo mismo el Cross-Cap de Lacan, un tema complicado que ella usa en hacer una doble torsión y volver a cortar la cinta de Moebius, de modo que se arma otra cinta de Moebius dentro de una cinta de Moebius, que es lo que permite a Lacan identificar el objeto A como objeto del deseo, como símbolo fálico, y también como el aporte del fantasma dentro de la representación, y dentro de un espacio que se abre a todos los mundos posibles. Mas allá de Lacan, veo, fundamentalmente la obra, el pensamiento-vida-obra de Graciela que estaban y estarán siempre, profundamente intrincados.



visuales.una.edu.ar