

Actas del
XIII Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados
-Arte y cruce de lenguajes
en la recuperación democrática-

Ponencias, conferencias, conversaciones, muestras.

1 y 2 de septiembre de 2023

Departamento de Artes Visuales
Universidad Nacional de las Artes

**Actas del
XIII Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados
-Arte y cruce de lenguajes
en la recuperación democrática -**

Ponencias, conferencias, conversaciones, muestras.

Actas del XIII simposio en lenguajes artísticos combinados : arte y cruce de lenguajes en la recuperación democrática / Alejandra Rivera Neira ... [et al.] ; Compilación de Alfredo Rosenbaum. - 1a ed compendiada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes Visuales, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-35-6

1. Arte Contemporáneo. 2. Arte Argentino. 3. Semiótica. I. Rivera Neira, Alejandra II. Rosenbaum, Alfredo, comp.

CDD 702



Autoridades del XIII 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 / Julieta Casado (coordinadora), Ita Scaramuzza, Javier Sobrino, Andrea Cárdenas, Paloma Macchione, Pablo Paniagua.

Asistentes técnicos y de producción / Emanuel Reyes (coordinador), 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 “Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en la Argentina desde los 80 hasta la actualidad. Parte III.”

- Proyecto de investigación “Visualidades en cruce. Visualidad expandida a otros lenguajes artísticos desde la investigación-producción en artes.”

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

7/ **Presentación**

Alfredo Rosenbaum

Ponencias

11 / Amasar ideas para no morir de hambre: el oficio mutable del artista contemporáneo (ante el terror de tiempos inciertos).

Alejandra Rivera Neira

15 / Existimos y resistimos, nombremos a todes.

Gomez, Ramona Elizabeth

25/ El arte correo como red de lenguajes expandidos. Del concepto de red de mail art a la comunicación a distancia.

Natalia Aguerre, Clarisa López Galarza, Julio Lamilla.

35 / Malvinas 40 años después. Memorias y reflexiones. Libro de artista colectivo.

Claudia Rodríguez

49/ Espacio público, cruce de lenguajes y democracia.

Julieta Casado

57/ La paradoja disidente. Análisis de la obra de la chola poblete

Leonardo Adán Vallejo

65/ La incorporación de la telefonía celular en el teatro. La renovación del lenguaje escénico mediante un objeto prohibido.

Guadalupe Pultera, Gabriela Sciascia

73/ El movimiento música más y su performance mmmusing en las jornadas mmm en el centro de arte sonoro.

Pablo Paniagua

79/ Pioneros de la investigación artística en la argentina. Margarita paksa y sus “proyectos sobre el discurso de mí”.

Alfredo Rosenbaum

87/ La investigación en artes y su implementación en el posgrado en lenguajes combinados.

Carina Ferrari

99/ La inmensidad de lo mínimo. Exploraciones sobre artes combinadas

Leonardo Cullari

109/ Experiencias artísticas colaborativas en el cruce de lenguajes.

Ana Casal y Paloma Macchione

Conferencias, mesas-muestra, mesas redondas.

Conferencia

119/ *Curaduría como performance: una experiencia entre arte y locura.*

Tania Rivera

Mesas-muestra

131/ *Gestos productores fotográficos en el entramado de Lenguajes Artísticos Combinados.*

Curaduría: Alejandra Niedermaier. Producción de la cátedra Fotografía digital de la Especialización en Lenguajes Artísticos Combinados.

Obras de: Braulio Barboza, Javiera Valenzuela, Cecilia Nazar, Natacha Manzelli, Valeria Arrieta, Mariah Fraga, Emanuel Reyes, Thais Salomón, Agnees Monteiro, Adriana Bordato, Luana Brito, Santiago Ramírez Baquero, Mariana Abalo y Nai González.

145/ *El seminario mito, celebración y ritual americanos. Propuestas, balance y desafíos a lo largo de 15 años.*

Alicia Martín, Milena Anecchiarico, Graciana Buldrini, Josefina Goñi, Guadalupe Neves, Mariana Riquelme.

Producción de la cátedra Mito, celebración y ritual americanos de la Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados.

Mesas de diálogo

163/ *Producciones, prácticas y acciones dentro de la Especialización en Cerámica Gráfica Contemporánea.*

Anabel González Alonso, Luciana Poggio Schapiro, Graciela Olio.

169/ *¿De qué hablamos cuando hablamos de lenguajes?*

Mónica Kirchheimer, Alfredo Rosenbaum, Carina Ferrari y Camila Juárez, con participación del público. Modera: Guadalupe Neves.

183/ *Las producciones artísticas de cruce den los 40 años de democracia.*

Artistas invitados: Ana Alvarado, Ramiro Larrain y Claudio Mangifesta. Modera Carina Ferrari, con participación del público.

Presentación

Continuando con la propuesta llevada a cabo en la edición anterior del Simposio en Lenguajes Artístico Combinados, presentamos en esta ocasión la publicación de lo desplegado durante la XIII edición, llevada a cabo en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE, el 1 y 2 de septiembre de 2023.

En la presente edición, se da cuenta de las diversas posturas en relación al objeto de estudios de nuestra Especialización y Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados, las producciones contemporáneas que entrecruzan lo visual, lo corporal, lo verbal y lo sonoro, con una serie de ponencias que presentan recortes y abordajes variados, a cargo de maestrandos, docentes de las carreras, otros docentes del Departamento de Artes Visuales y de otras universidades, e invitados especiales, que, como en la edición anterior, 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.

Al mismo tiempo, hemos propuesto para esta edición una temática particular, “Arte y cruce de lenguajes en la recuperación democrática”, en ocasión de cumplirse en nuestro país cuarenta años de continuidad democrática luego de la sangrienta dictadura cívico-militar-ecclesiástica que finalizó en 1983. Para esto hemos realizado una mesa redonda con artistas que han producido durante estas cuatro décadas en obras de combinatoria de lenguajes, Ana Alvarado, Claudio Mangifista y Ramiro Larrain, para que desde sus producciones y en el diálogo con el público reconstruyeran ese camino que atravesó, dentro de una democracia en construcción, matices muy dispares.

Dos ejes especiales más recorrieron las jornadas de este XIII Simposio poniendo en evidencia preocupaciones que atraviesan tanto las cátedras de la Especialización y Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados como los equipos de investigación ligados a ellas. Por una parte, el interrogarnos por los modos investigativos que parten de la propia producción artística, problemática que viene recorriendo las universidades de Latinoamérica y del mundo desde hace varias décadas, pero que en Argentina no termina aún de sistematizarse. Esto implica una serie de preguntas con respuestas múltiples, pero que fundamentalmente giran alrededor de las posibilidades de concebir la producción artística como un modo de investigación diferente de la investigación teórica y de la investigación aplicada, preocupación más que importante para una universidad como la Universidad Nacional de las Artes, que se concibe a sí misma como una universidad cuyo centro es la producción de arte, como un centro universitario de formación de artistas. El segundo eje atañe directamente a un problema teórico que repercute en los modos de ver las producciones contemporáneas e incluso los modos de producir, y se encuentra en el centro mismo de nuestro posgrado: es la cuestión de la definición de lenguaje, la pre-

gunta sobre qué es un lenguaje, en qué consiste, cuáles son sus modos de existencia. Para este fin organizamos una mesa redonda con docentes de las carreras que toca directamente este tema, muchas veces soslayado y sobre el que aún hay mucho para reflexionar.

Hemos tenido el honor de contar entre nuestros invitados, además de los docentes de nuestras carreras, a la Dra. Tania Rivera, especializada en las relaciones entre arte y locura y con larga experiencia académica y curatorial, que dictó una conferencia magistral alrededor de esos temas y que publicamos aquí.

Finalmente, entiendo que lo más destacable de estas dos jornadas del Simposio fue la muy activa participación del público, que superó nuestras expectativas, haciendo de esta XIII edición un hecho vivo alejado de todo automatismo y lleno de pasión. Espero que la lectura de estas actas pueda reflejar aunque sea parcialmente esas memorables jornadas.

Alfredo Rosenbaum
Director del XIII Simposio LAC

PONENCIAS

Amasar ideas para no morir de hambre: el oficio mutable del artista contemporáneo (ante el terror de tiempos inciertos).

Alejandra Rivera Neira ¹

El título de este texto da cuenta de una problemática habitual en la que nos vemos envueltos quienes elegimos la formación universitaria del arte, un camino que por cierto es en ascenso. No me refiero a lo que uno al menos supone cuando entra al mundo académico, que este al culminar nos ofrece una basta oferta de posibilidades y caminos para el/la/le nuevo y recientemente profesional del arte. Es más, se inicia un oleaje de incertidumbre ante el terror de afrontar y poner en acción lo que se vio como ejercicios, ensayos y conocimientos adquiridos sobre análisis de imágenes reproducidas desde la paradoja del pensamiento de W. Benjamin. El propio hacer se pone en duda y el conocimiento adquirido tiembla al momento que dejamos nuestra casa académica, por eso muchos seguimos el camino de sumar estudios y continuar dándole profundidad a algo que es tan difícil de entender -me refiero a lo estructural del mundo del arte-, pero a su vez nos fascina y motiva para quienes creemos en su capacidad transformadora.

Sin duda que esto atraviesa a cualquier tipo de profesional, ahora bien en las carreras de arte plásticas o visuales tengo la certeza de que el estudiante está en un escenario completamente distinto a lo que es el campo profesional en el cual nos estamos formando, es decir en las instituciones culturales somos siempre espectadores, en la creación de obras estamos a la espera de un otro que valide ese saber o forma de hacer. Es decir, lo que vemos en la formación académica son solo ideas y conceptos que tenemos que manejar como formas de lenguaje.

El contexto del individuo también es crucial en la formación de ese futuro profesional de las artes y acá retomo la idea del camino ascendente, porque si uno estudiante no pertenece a una elite cultural, en la que las artes circulan como un bien valioso o las condiciones socioeconómicas no están dentro del circuito del arte, el camino de ese proyecto de artista siempre será más vertical que llano. Entonces ¿por qué insistimos en ser parte de círculos tan cerrados donde no se sabe, muchas veces quienes manejan la trama del arte?. Una primera aproximación es la conformación colectiva como forma de resistencia, ya que ser parte del mundo del arte, de la academia o de la economía del arte parece ser un privilegio de clase. Sin embargo, el tiempo que nos acontece tiene la huella de lo histórico y las luchas sociales, la emergencia de voces disidentes nos han permitido la conquista de esos espacios hoy (lo uni-

¹ Santiago de Chile, 1985. Es Lic. en Artes Plásticas con mención en Fotografía de la Universidad de Chile y Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados de la UNA. Desde el 2008 a la actualidad, participa en múltiples exhibiciones colectivas una personal (en 2010), su obra *Status la imagen y su masificación* es parte del acervo del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile. Fue docente en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile desde el 2012 al 2016. Actualmente es parte del Programa de Investigación Cultura, Arte y Género del Departamento de Artes Visuales de la UNA y se desarrolla como productora en proyectos de exhibición para artistas y curadores en instituciones públicas y espacios independientes.

versitario) y estar en los lugares que han ocupado siempre los que podían dedicarse al arte porque las necesidades básicas y de existencia ya las tenían cubiertas.

El trabajo y los días en tiempos inciertos

Al final de 2019, en octubre, escuchamos el estallido social que se inició en Chile muchos sorprendidos porque ese territorio protegido por la cordillera y también bastante separado de nuestros vecinos del cono sur estaba en el ojo del mundo. El fervor de aquellos adolescentes saltando los torniquetes de control en el transporte público, se transformó en una imagen faro de la revuelta y motor para quienes tenemos algún instinto subversivo en gestación, esos jóvenes nos llenaban de esperanza.

Luego escuchamos sobre un virus en oriente, que rápidamente comenzaba a expandirse y el desarrollo de este relato, ya lo conocemos todos. También, en enero del año pasado (2022) fuimos testigos de la guerra en Rusia y Ucrania, el avance de estos sucesos nos han ido afectando de manera global, hasta el día de hoy. Pensamos en el trigo. Es decir, un mundo sin soporte ni orden social, está siendo sacudido en sus estructuras, donde no podemos dar nada por sentado ni esperar que todo sea igual que antes. Todo cambia y ahora se siente mucho más rápido.

En este contexto -nuestra realidad tan hiper saturada de imágenes luz- nos va desplazando encogidos ante el correr de un tiempo por fuera de los ciclos (de los rituales también). Los ciclos conocidos nos son los dados en base a la productividad. Ante esto es inminente el pensar dónde nos situamos y el volver a pensar en nuestra formación puede acercarnos una respuesta. Cuestionar esas formas de hacer y cómo generar obras en un contexto donde el arte va quedando cada vez más marginado.

Pienso de manera crítica en mi formación artística académica (UCHile) sobre: las destrezas que se adquieren para la formación de un cuerpo de obra y la construcción de su discurso. Esta pregunta paradójicamente va a ir solidificando la manera de hacer y va zurciendo un entramado de acciones que nos vinculan con el espacio circundante. Pero también hay que pensar en cuál es el fin de esas obras y ahí creo que la formación académica no muestra destino o al menos esa pregunta no aparece, porque damos por hecho que seguiremos el camino de los maestros que estudiamos. Siguiendo la fantasía que subyace de la formación académica, ¿qué lugar ocupa el artista que está por fuera de las élites artísticas y económicas? En el libro *Cómo se maneja el mundo del arte* (2009) Sara Thornton nos presenta un recorrido por dentro de los eventos más importantes dentro del mundo del arte (Art Basel, Premio Turner, Bienal de Venecia; por mencionar algunos). Como si la mayoría de los estudiantes que salen de las universidades van a ser protagonistas de esos eventos. De manera que ese conocimiento que la universidad nunca me mostró, más o menos lo fui revisando en ese libro. Pero qué sentido tiene para una artista formada académicamente en América Latina y por fuera de la élite creer que va a acceder en algún momento de su vida a ese circuito. (Y lo dejé ahí)

Dentro de este contexto de crisis e incertidumbre por supuesto que nuestras obras también van a entrar en crisis y su filiación con el contexto del artístico también. La desmaterialización

de la obra de arte y la idea un nuevo sistema de mecenazgo a través del cryptoarte dejan de manifiesto una arista que pone al artista y su obra dentro de un mercado de hiper especulación bursátil ilusionando a los futuros artistas sobre una nueva forma para vivir del arte y ahí lamentar que, como ya sabemos, es muy difícil esa realidad y más que el arte como un fin para sobrevivir es un modo de vida.

Amasar ideas: Para no morir de hambre

Este tiempo productivista aumenta la tensión sobre el quehacer artístico y la idea de proceso se verá mermada ante un contexto que premia su resultado en una imagen acabada y posteriormente olvidada. El lugar para un artista contemporáneo y sus capacidades para adaptarse y seguir viviendo, se transforman en un modo de supervivencia, como una persona que necesita comer y crear. ¿De qué manera el hacer pan se transforma en una metáfora de subversión ante el tiempo en el que vivimos?, como una primera aproximación puedo decir que es en un modo de cuestionar los objetos del arte. Las obras de arte que se comercializan en miles y millones de pesos, están dentro de un mercado en que la mayoría solo somos espectadores y comentaristas. Desde el quehacer de un artista que está por fuera de esa elite y que trabaja para cubrir sus necesidades básicas, el pan funciona con literalidad, no se necesita hablar con eufemismos sobre el alimento para la clase trabajadora.

El concepto de *Amasar ideas para no morir de hambre* me permite pensar:

1) TRANSFORMACIÓN desde la revolución de un hacer sumamente básico y productivista (en su forma material) por fuera del objeto de arte. El hacer pan se convirtió en una idea de obra, en una forma de resistencia para que la contingencia no me pasara por encima y la construcción de otras epistemologías para el proceso creativo.

2) MUTACIÓN fue primero el aprender a cómo se hace un pan desde cero y desde la manera más primitiva posible, es decir la masa madre. Mediante ese traspaso de modos de hacer fui desarrollando mis propias formas de llegar al mismo objetivo, en la medida que iba probando el pan e inventaba otras formulas y agregaba cosas que pensaba que podían funcionar. Y ahí fue que en el proceso de fermentación que experimenté al hacer pan se transformó en esta manera de mirar detenidamente el tiempo y la revolución que generan la interacción del agua, la harina en un ambiente condensado.

Es aquí donde van apareciendo las ideas: en el proceso de mirar, hackear la receta, ver lo mágico que resulta la fermentación y cómo el resultado de este proceso me vinculaba con otros (compartir el pan).

El hacer pan nos muestra una revolución de los materiales y los tiempos de cada uno de ellos, no se necesita un saber tan acabado, sino que cierta disciplina y la capacidad de extrapolar la acción del hacer a la reflexión en nuestras prácticas, dentro un contexto que nos inunda de imágenes resueltas y sin la capacidad de adentrarnos en su lenguaje.

Este Amasar ideas... ha sido un puente para la construcción de redes, en lo académico, en el arte y en otros territorios, siendo una extranjera que habita la diáspora. Desde algo tan simple y ecuménico, me permitió el estar en contacto con personas completamente desconocidas y

que me fascinaron desde su tremenda organización y generosidad para con su comunidad. Yo hago pan también para compartir algo a través de la palabra y la exploración de otras subjetividades a través de los sentidos.

El 2014 mi obra deja de ser solamente de imágenes fotográficas y se transformó en eso, en una experiencia para que el espectador se lleve algo, si no es desde la conexión intelectual o sensible, al menos que sea en lo material.

El oficio de artista y en mi caso migrante, hacen que el insertarse en un medio mucho más extenso que el de mi país de origen, sea un camino en el que adaptarse a tiempos y situaciones inciertas forme parte de lo habitual. Sin embargo la supervivencia ante los tiempos que acontecen tiene que ver con la capacidad de mutabilidad e integración a este desorden que se presenta como incierto. La aplicación de otros saberes con la rigurosidad que desarrollamos en nuestras escuelas o talleres al aprender un oficio son la llave para integrar otros conocimientos, destrezas, y poder hacer propuestas de obras que sean redituables, de amplio acceso y que conecten con los otros y otras de manera efectiva y democrática, por fuera de los círculos de elite.

Bibliografía referencial

Benjamin, W. (2021). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. España: Penguin Random House Grupo Editorial España.

Benjamin, W. (2021). *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. España: Alianza Editorial.

Groys, B. (2018). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el agora contemporánea*. Argentina: Caja negra.

Thornton, S. (2010). *Siete días en el mundo del arte*. Argentina: Edhasa.

Link de referencias Documental: [Hombre bebiendo luz](#). Jorge Falcone. 2012

Nota sobre concepto de [Autopoiesis \(extracto\) de Humberto Maturana](#)

EXISTIMOS Y RESISTIMOS, NOMBREMOS A TODES.

Gomez, Ramona Elizabeth ²

Politizar el deseo para liberar el dolor

“Existimos y Resistimos, Nombremos a Tode”, es una instalación performática, que intenta visibilizar las discriminaciones y violencias que todavía padecen quiénes son parte del colectivo LGTBQI+.

Mi interés por este tema surge porque soy una artista lesbiana, que además de ser docente e investigadora, también milita en el área de género y diversidad de la CTA de CABA y en la organización 100 por ciento diversidad y derechos.

Entiendo que la visibilidad de las identidades diversas al igual que las discriminaciones que sufrimos, son políticas, por eso me interesa trabajar la autorreferencialidad ligada al activismo disidente, la docencia y el sindicalismo, desde el cruce de los lenguajes artísticos.

Desde el 2015 en adelante con la irrupción de las marchas de NI UNA MENOS, las distintas corrientes feministas, las marchas por la despenalización del aborto y la ampliación de derechos en nuestro país, los temas de género y diversidad sexual tomaron las calles, la agenda pública y encontraron múltiples maneras creativas y artísticas para expresarse. Mi experiencia no podía quedarse aislada de semejante marea popular y mis múltiples militancias me encontraron poniendo el cuerpo en las calles.

En este sentido las prácticas artísticas callejeras, los activismos políticos, las distintas experiencias vinculadas a las diversas maneras de vivenciar los géneros fueron las trincheras de resistencia cultural que ayudaron a desmarcarse de las normas y los modelos hegemónicos que buscaron construir históricamente cuerpos dóciles.

Reivindico el carácter performático del género, lo que al decir de Butler (1999:177) *“sugiere una construcción dramática y contingente de sentido”*, en oposición a las nociones biologicistas y esencialistas, formadoras de una identidad de género inmutable.

Este proyecto no apela a un carácter único de representación: al contrario, lo performático en la construcción del género viene a denunciar los valores que impusieron la conquista, el positi-

² Artista visual y activista lesbiana transfeminista Argentina. Licenciada y profesora de arte por la Universidad Nacional De Las Artes (UNA). Docente de historia de la cultura colonial en la UNA de Visuales y de la diplomatura en Gestión cultural GLTBQI+ del Min. de las mujeres, géneros y diversidad. Se especializó en la Educación Sexual Integral (ESI) con una perspectiva de género desde el arte. Milita los derechos del colectivo GLTBQI+, en 100% Diversidad y Derechos y en la Secretaría de Géneros y diversidad de la CTA CABA. Participó en diversas muestras colectivas de arte y pintó murales en distintos países latinoamericanos. Pertenencia institucional Programa de Investigación y Producción, Cultura, Arte y Género. Una Visuales. Mail: ramona.gomez1@bue.edu.ar

vismo, el fascismo, y a desnaturalizar conceptos patologizantes de género. Al mismo tiempo consagra y celebra la libertad de elegir una identidad de género no binaria y la posibilidad de vivir en una sociedad libre de violencias.

Andrea Giunta (2018:25) reflexiona que *“El nuevo feminismo asume una agenda política ampliada que visualiza y denuncia las desigualdades en general (de género, de raza, de clase) y que tiene como horizonte de inscripción la transformación completa de la sociedad.”*³

En esa búsqueda por la transformación social, *Nombremos a Todes* pretende sensibilizar a les espectadoris en las problemáticas que vivencian las personas que tienen una orientación sexual diversa o una identidad de género diferente a la heteronormada. Entender la identidad en proceso constante y en devenir permite identificar las marcas identitarias de género como parte de los procesos sociopolíticos de nuestro país, anclados en la lucha histórica por la ampliación de derechos y el reconocimiento del colectivo LGTBQI+. Y eso fue posible gracias a la Ley de Matrimonio Igualitario⁴ y a la de Identidad de Género⁵, ambas promovidas en gobiernos kirchneristas.

Para la realización y la ideación de la perfo recurrí a la huella de la memoria histórica de otras performances, por eso esta instalación se inscribe en una línea de intertextualidades artísticas como ser la instalación de zapatos rojos de la artista mexicana Elina Chauvet, donde denuncia los femicidios de las mujeres de Ciudad Juárez. O la canción de Raffaella Carrá “En el amor todo es empezar” qué es un hito de la liberación sexual y del colectivo de las disidencias sexuales. La performance “Femicidio es Genocidio” del grupo Fuerza artística de choque comunicativo que denuncia los femicidios y la frase NUNCA MÁS, tomada de la lucha por la defensa de los derechos humanos, utilizada para hablar de los crímenes de la última dictadura militar. Me parece fundamental aclarar estas filiaciones y referencias porque todas las obras son producto del contexto histórico donde se inscriben y de las producciones preexistentes.

Esta instalación performática pone de manifiesto las identidades que no se nombran y que también reciben todo tipo de violencias, como ser las lesbianas, les trans, los gays, entre otros, por eso el título: “Nombremos a Todes”.

Con lo que respecta a la construcción performática de Nombremos a Todes, tomaré el concepto que formula Diana Taylor (2012: 1-2) cuando afirma *“Los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas”*, en este sentido, para esta autora esa transferencia de actos vitales está dado por diversas prácticas y acontecimientos que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de evento. En la instalación performática ésta práctica está dada por la reiteración de la memoria de las violencias históricas perpetra-

³ Para ampliar este tema puede ver Andrea Giunta, “Feminismo y Arte Latinoamericano”.

⁴ Ley 26.618 de Matrimonio Igualitario. Reconoce los derechos de las parejas de cualquier sexo a contraer matrimonio. Sancionada el 15 de julio del 2010.

⁵ Ley 26.743 de Identidad de Género. Ley pionera en el mundo que no patologiza las identidades y reconoce el derecho de las personas a ser inscriptas en su DNI acorde con su identidad de género. Sancionada el 9 de mayo del 2012.

das a las personas con una orientación sexual diferente a la heteronormada. Nombremos a Todesk transmite la visibilidad de identidades negadas y silenciadas por la historia oficial, que al asumir el papel de la denuncia genera sentido de solidaridad frente a la discriminación y la homofobia. Todesk quienes eligieron presenciar y vivenciar la instalación performática fueron parte del cuerpo viviente de la práctica cultural. Por esta razón, considero que tanto la performer, como el público, y los distintos sindicatos que se sumaron a la representación colectiva, forman parte de la transmisión de conocimientos ya sea de dolor y sufrimiento, como de fiesta y orgullo. Se refuerza el concepto de identidad popular por la empatía del dolor ajeno y la resignificación simbólica de otros dolores y padecimientos sociales.

Otro autor que también nos habla sobre la performance cultural es Richard Schechner (Taylor 2012:02), quien afirma que los comportamientos sociales observados en celebraciones, rituales u otras manifestaciones expresivas son formas de conducta que restauran las acciones realizadas en el pasado a través de procesos de reinterpretación.⁶ Por lo tanto, la característica principal de todo performance es ser un acto que transmite de manera singular los comportamientos acumulados en la memoria cultural y que al mismo tiempo los reinventa, así como nos muestra la obra Nombremos a Todesk, siendo denuncia y celebración a la vez. Esta característica de repetición que se vive en el imaginario colectivo permite que dichos actos puedan ser transmitidos, transgredidos o transformados por los participantes activos del evento.

Existimos y Resistimos, Nombremos a Todesk permite esa transformación social y cultural al adaptar sus enunciados según cada participación en la calle, es decir por las fechas en las que se presentó, el 3J día de NI UNA MENOS, o el 27J marcha contra los travestididos, y según quienes decidan hacerla propia, sindicatos o personas espectadoras del suceso.

Rosenbaum (2017:01) en su análisis de las performances contemporáneas sostiene que; *“la fisicalidad del cuerpo en co-presencia con el espectador hace que en la mayoría de estas producciones arte y vida cotidiana se entremezclen, arrastrando como consecuencia el borramiento de fronteras entre lo público y lo privado, lo socialmente permitido y prohibido, el arte y el ritual, y fundamentalmente arrasando con el concepto de obra como lo entiende la modernidad. Son producciones, entonces, de una movilidad permanente, de una ‘rebeldía disciplinar’.*

Con esta rebeldía disciplinar que presenta Nombremos a Todesk, se politiza el deseo dando lugar al reconocimiento y legitimación a todas esas vivencias negadas por la historia oficial, denunciando siglos de colonialismo normalizador de las sexualidades y las identidades.

Las múltiples maneras de lo enunciativo

Realizar este análisis representó un gran desafío, porque no me encuentro separada de la obra que voy a describir, al contrario, soy quien la imaginó, quien puso el cuerpo, quien la elaboró,

⁶ Para ampliar este tema puede ver Daiana Taylor, en Performance, ahí cita y describe los conceptos de Richard Schechner. Pág. 2.

quien salió a buscar los lugares donde mostrarla. Y ahora quien se pone el lente de investigadora y comienza hablar de su propia práctica como objeto de estudio...

Nombremos a Todes me permitió sublimar la bronca, la rabia y el dolor por un sin número de violencias vividas producto del patriarcado estructural. Fue la consecuencia de años de militancia, lo que me permitió utilizar la metodología artística para visibilizar simbólicamente lo que no se nombra o lo que parece superado.

Realicé esta perfo varias veces, sin embargo, las sensaciones de cada presentación son únicas, y nunca logro superar los nervios previos. Cada presentación contiene algunas adaptaciones de enunciación al calor del contexto histórico.

Analizo en esta oportunidad dos presentaciones; una en el Congreso de la Nación, en la esquina de Hipólito Yrigoyen, en la marcha del 3 de junio en conmemoración al NI UNA MENOS, del 2022. La perfo pudo ser realizada gracias a la invitación del gremio APL.



Imagen de la performer- artista gritando una de las frases realizadas para la intervención en la Plaza de Mayo. (2022).

Y la otra presentación fue realizada el 27 de junio del mismo año en la Plaza de Mayo, en la Marcha contra los travesticidios, gracias al sindicato de la CTA de CABA.

Esta obra es la suma de dos momentos; una fiesta inicial y luego la denuncia de las violencias. Comenzaré a describir la disposición general de la instalación.

Disposición en el espacio: La instalación de zapatos en el espacio con los colores de la bandera del orgullo LGBTQI+ simbolizan la fiesta de colores propia de la exaltación de la diversidad, y

configura el recorrido o trayecto que realizará la performer al ponerse en acción. En este sentido, el espacio escénico de la performance se encuentra delimitado por pares de zapatos de distintos colores; rojo, amarillo, verde, azul, naranja y violeta; y de distintos tamaños, todos desparramados por el piso. Son casi 50 pares de zapatos desplegados en el espacio. Tienen múltiples significados. Por los colores simbolizan, como ya mencioné, la bandera del orgullo LGBTQI+, pero como objeto utilitario remiten a la presencia de las personas que pudieron haberlos utilizado, evocando la memoria de lo ausente. Es decir, zapato como sinónimo de presencia física, y sumado a las frases que los acompañan el espíritu de un cementerio se hace presente y acompaña la escena.



Imagen de uno de los pares de zapatos ubicados en el piso con un cartel específico. Tomado de las intervenciones en el espacio público.

Se activa la performance cuando se da inicio al sonido de la canción, fiesta, juego y placer se dan cita en la primera parte del despliegue.

Esta distribución que se propone entre espacio de la representación y espacio de la contemplación induce al espectador a reflexionar de una manera crítica. El foco de atención irá modificándose en relación al diálogo que se produce cuando la performer entra en acción, sus movimientos serpenteantes siguiendo el camino marcado por la disposición de los zapatos, el sonido de la música, y el despliegue en el espacio producen un sistema de signos dentro de un espacio real y ficcional a la vez.

El cuerpo en el espacio: La utilización del cuerpo vivo como materialidad y soporte de la práctica artística da sentido a la performance, que, por desarrollarse en un tiempo y espacio específicos, con una determinada duración, permite la combinatoria de los distintos lenguajes; ver-

bal, sonoro, corporal y visual, porque todos estos lenguajes utilizan el cuerpo de la artista como materia prima.

La performer es una mujer de 40 años de edad aproximadamente, toda vestida de rojo, que ingresa a la escena bailando muy alegremente y cantando partes de la canción de Raffaella Carrá que suena de fondo; “En el amor todo es empezar”. El rojo del vestuario se encuentra en sintonía con el doble juego de la performance: pasión y dolor, amor y muerte.

La artista camina y baila alrededor de los zapatos, transita el espacio, repite movimientos, explora los distintos niveles corporales, levanta zapatos del piso al compás del estribillo para arengar al público. Repite dos veces el estribillo: “*Explota, explota mi corazón.... explota, explótame, expló*”. La canción de Raffaella fue elegida porque permite profundizar en el doble sentido enunciativo de la perfo: la palabra “*explota*” permite, por un lado, interpretar la exaltación del amor, al igual que remite a un acto de violencia, la explosión con un uso bélico. Explota mi corazón, porque me muero de amor o porque me muero producto de la violencia que nos mata aun a 40 años de la democracia.

Al transcurrir la performance, la artista mira la instalación y se da cuenta que algunos zapatos son acompañados con papeles escritos con color rojo. Mientras sigue sonando la canción levanta algunos escritos y los canta, como si fueran parte de la letra del sonido, pero después de leer 3 o 4 papeles, la música comienza a disminuir y ella comienza a darse cuenta de lo que dicen esas notas. Son frases que denuncian distintas violencias según la portación de una identidad disidente.

En “EXISTIMOS y RESISTIMOS, Nombremos a Todes” se encuentra implicado el cuerpo vivo, el cuerpo político y el cuerpo social. El cuerpo vivo es el de la performer que realiza la acción, el significativo del cuerpo político es lo que se enuncia y denuncia, y el cuerpo social está dado por la participación de los sindicatos y en la interacción con los espectadores.

El tiempo de la obra también está definido por el recorrido en el espacio de la performer, las repeticiones que se generan de los movimientos, los cambios de intensidad en leer las frases, el tiempo interno de la performer en la búsqueda de las emociones de quienes espectan y el tiempo de quienes participan en la obra, lo que genera otra duración espaciotemporal, flexible y dinámica.

Cambio en la escena, el cementerio: la escena se cubre de dramatismo cuando se suprime la música y el sonido que prevalece es el relato de la artista, denunciando las violencias escritas en los papeles. Los significantes puestos en juego son múltiples y permiten diversas interpretaciones, la obra representa el imaginario cultural donde por un lado parece que la diversidad sexual está aceptada y se convive sin problemas y por otro lado se denuncian las agresiones, discriminaciones y violencias que se siguen perpetrando en nuestro país.

Al cambiar el sentido de como se venía desarrollando la acción la performer se enfrenta al público y dice; “NOMBREMOS A TODES”.

Recoge de a uno los papeles, a medida que los levanta los lee con voz fuerte, enérgica y con distintas emociones, estos están colocados de forma circular entre los zapatos, para generar un recorrido determinado.

Algunas de las frases escritas son: – Golpeada por tortillera – Violentada por bollera – Agredide por trans – Violade por desviade – Apuñalade por vuelta y vuelta – Insultada por trava – Que-made por degenerade – Golpeado por invertido –.

Cuando termina de decir las frases desparramadas en el espacio va a buscar algunas específicas que se ubicaron en el frente de la performance, son las frases que incluyen el NUNCA MÁS.

Las levanta de a una por vez y grita muy enérgicamente el nunca más. Esa frases son:

Muerta por LESBIANA / NUNCA MÁS – Muerto por Gay / NUNCA MÁS –

Muerta por travesti / NUNCA MÁS – Muerte por género fluido / NUNCA MÁS -

Muerto por varón trans / NUNCA MÁS.

Para cerrar me gustaría citar a Ticio Escobar (2013;02) al referirse a la construcción del lenguaje sostiene; *“El lenguaje hace que lo particular y lo general sean vistos desde la misma perspectiva, la polaridad absoluta no tiene sentido, hay que mirar en las ideas que parten de la unión”*. Nombremos a Todes como performance cultural nos permite profundizar en las múltiples maneras de la enunciación para contribuir a ese lenguaje.

La potencia de lo colectivo

“Existimos y Resistimos, Nombremos a todes” simboliza el vínculo entre arte y política, la práctica artística se utiliza como herramienta de discursividad que apuesta al cambio social y posibilita la visibilidad de lo que no se habla o no se muestra, como ser las discriminaciones, las violencias y las muertes por orientación sexual, identidad o expresión de género.

Reivindicación de la construcción colectiva de la mano de la organización política y sindical. El arte como transformador de espacios con estructuras verticalistas como los sindicatos.

En cuanto a las modalidades de cruce en esta instalación performática, se encuentran entrelazados lo corporal y lo sonoro, lo visual y lo corporal, lo verbal con lo sonoro, lo corporal con lo verbal, lo visual con lo verbal y por último lo sonoro con lo visual, haciendo desaparecer las fronteras de cada uno, produciendo así esas múltiples combinaciones, donde todos esos elementos constitutivos se encuentran imbricados entre sí.

Rosenbaum sostiene: “El arte vivo se concibe necesariamente desde el cruce de lenguajes, y su característica común, el punto de su máxima especificidad, es el uso del cuerpo vivo en presencia de otro u otros cuerpos”. En esta instalación performática, se encuentra implicado el cuerpo vivo, el cuerpo político y el cuerpo social. El cuerpo vivo es el de la performer que realiza la acción, el significante del cuerpo político es lo que se enuncia y denuncia, y el cuerpo social está dado por la interacción con los espectadores y la acción de los sindicatos cuando la performance se vuelve colectiva.

En la presentación en el Congreso de la Nación, en la segunda parte de la performance comienzan a entrar de a una las compañeras del sindicato de APL (Trabajadores del sistema legislativo de la nación) y son ellas quienes dicen las distintas frases, mientras la performer se que-

da en el frente de la instalación sosteniendo la acción. Poco a poco se va construyendo la imagen escénica con un montón de mujeres que muestran los carteles y que ocupan el espacio, siendo un cuerpo colectivo de denuncia súper potente.



Foto grupal junto al sindicato de APL (Asociación del Personal Legislativo). Intervención realizada en el Congreso. El día 3 de junio (3J), fecha de la marcha por Ni Una Menos (2022). En la vereda del Congreso de la Nación Argentina, esquina Hipólito Yrigoyen.

Para esta presentación se adaptaron algunas frases; como violada por mujer - apuñalada por rápida – quemada por celos- La adaptación tuvo que ver con la fecha relacionada a los femicidios y a las violencias que sufren las mujeres. Al final yo voy gritando cada una de las muertes según las distintas identidades y todas juntas gritamos Nunca Más. El grito colectivo reactiva la potencia de la manifestación popular y la transformación social.

En relación a la perfo realizada en la Plaza de Mayo, la segunda parte fue igual que en la de Congreso, con la inclusión de las compañeras del gremio de la CTA (Central de Trabajadores de Argentina). Para esta fecha se incluyó el reclamo por la búsqueda de Tehuel, varón trans desaparecido en el 2021 por ir a buscar trabajo. Debido a que era la fecha de la marcha contra los travesticidios.

La adaptación enunciativa tuvo que ver, según la prohibición para el nivel educativo de ciudad del uso de la e, la x o el @ en las comunicaciones oficiales. Por eso el nombremos a Todes se re-cargaba de sentido y potenciaba su enunciación colectiva como método de protesta frente a la prohibición del ministerio de educación de CABA.

Así fue como la potencia de lo colectivo nos convocó gritando: Dónde está Tehuel y mostrando carteles visibilizando las x, los @ y las e.

Como decíamos, esta obra simboliza el vínculo entre arte y política, la práctica artística se utiliza como herramienta de discursividad que posibilita la visibilidad de lo que no se enuncia, cobrando carácter la denuncia, la lucha y la resistencia contra toda forma de discriminación.

De esta manera se borran las fronteras entre lo público y lo privado, entre lo presente y lo ausente, entre lo heterocis y lo homosexual. Es como si el tiempo del patriarcado también se borrara para dar lugar al tiempo del placer, de las reivindicaciones y de las denuncias.

Rosenbaum (2017) en su análisis de las performances contemporáneas sostiene que estas prácticas poseen una rebeldía disciplinar permanente.

Me gusta ese concepto, rebeldía disciplinar que utilizo para presentar Nombremos a Tordes, donde se politiza el deseo dando lugar al reconocimiento y legitimación a todas esas vivencias negadas por la historia oficial canónica, y la potencia de la enunciación y la participación colectiva posibilita esa transformación social urgente y necesaria.

En un contexto mundial de avance de las derechas ultra neo- liberales “Existimos y Resistimos, Nombremos a Tordes” para despatriarcalizar y despatologizar los binarismos, los esencialismos y las estructuras verticalistas.



Performance colectiva realizada el 27 de junio del 2022. En la Plaza de Mayo, en la Marcha contra los travesticidios. Junto al sindicato de la CTA (Central de Trabajadores de la Argentina).

Bibliografía

BUTLER, J. (1999). "Gender Trouble. Feminism and the subversión of identity", New York, Routledge.

ESCOBAR, T. (2013). "Identidades en tránsito". Consultado en:

http://issuu.com/liacolombino/docs/identidades_en_trnsito 20/03/2013

FERRARI, C. (2007). "Performance: Espacio y Tiempo". UNA.

GIUNTA, A. (2018). "Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo.", Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A.(4ª edición), Buenos Aires.

GONZÁLEZ REQUENA, J. T. (1984) "Introducción a una teoría del espectáculo". Madrid.

KAPROW, A. (1986). "Arte que no puede ser arte".

MAROTTA, G. (2009). "El espacio en la estructura combinatoria de los lenguajes artísticos combinados". En Problemas y conceptos del arte en cruce, Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires.

RANCIÈRE, J. (2010). "El espectador emancipado". Bordes Manantial, Buenos Aires.

ROCHA ITURBIDE, M. "La instalación sonora".

RODRÍGUEZ-CUNILL. (1999). "El significado del espejo en las instalaciones y las videoinstalaciones". Edición Inmaculada. Sevilla.

ROSENBAUM, A. (2009). "El lenguaje corporal y lo performático en el Tanztheater de Pina Bausch". En *Lenguajes artísticos combinados*, UNA.

ROSENBAUM, A. (2011). "Arte vivo: los cuerpos en el centro del cruce de lenguajes". UNA

ROSENBAUM, A. (2017). "Sobre algunos intentos de re-disciplinar en el arte contemporáneo". UNA

TAYLOR, D. (2012). "Performance". Asunto Impreso ediciones. Buenos Aires.

TAYLOR, D. (2015). "El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas". Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile.

TURNER, V. (1980). "La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu". México, Siglo XXI.

WAJCMAN, G. (2001). "El objeto del siglo". Amorrortu editores, Buenos Aires.

Enlaces web (registros de la performance)

Video 1: En interior. Realizado en el espacio cultural de Impulso gente de arte y letras. La Boca. En el 2021 <https://youtu.be/h8kD8ns4beA>

Video 2: En espacio público. Realizado el 3J, del 2022, fecha de la marcha por Ni Una Menos. En la vereda del Congreso de la Nación Argentina, esquina Hipólito y en. <https://youtu.be/kpssoFOMOn8>

EL ARTE CORREO COMO RED DE LENGUAJES EXPANDIDOS.

DEL CONCEPTO DE RED DE MAIL ART A LA COMUNICACIÓN A DISTANCIA.

NATALIA AGUERRE⁷, CLARISA LÓPEZ GALARZA,⁸ JULIO LAMILLA⁹

Palabras preliminares

Pierre Menard en su obra inconclusa escribe: “la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo del pasado, ejemplo y aviso del presente, advertencia de lo porvenir” (Borges, 1975, p. 449). Enunciada de esta manera, la frase refiere a una cita de un autor que aborda el concepto de verdad en términos de la temporalidad (Ricoeur, 1995). Ahora bien, si advertimos que Menard es un posible alter-ego de Jorge Luis Borges, que fue creado para poner en evidencia la arbitrariedad del lenguaje escrito y una metodología que consta en la relectura del pasado para su re-escritura con la utilización de los mismos vocablos de la lengua española, notamos que este procedimiento revela lo que la misma frase señala sobre la verdad; es decir, que es un proceso material y simbólico de existencia y en virtud del proceso contiene una historia que es émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, y que su relectura y reescritura puede ser un señalamiento del presente y/o una proyección del porvenir.

⁷ Licenciada en Comunicación Social y Periodismo. Doctora en Comunicación. Profesora de grado y posgrado en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo y la Universidad Arturo Jauretche. Integrante de equipos de investigación –UNLP, UNAJ–, que abordan temas sobre arte y política. Coordinadora del Grupo de Trabajo en Artes y Política de CLACSO. Archivista del Centro de Arte Experimental Vigo.

⁸ Es profesora en Historia de las Artes Visuales y doctoranda en Artes (FDA-UNLP); especializándose en exposiciones de artes visuales contemporáneas en espacios de memoria en Latinoamérica. Actualmente es becaria doctoral por la UNLP. Es jefa de trabajos prácticos de la cátedra de Arte Contemporáneo A (FDA-UNLP). Fue Curadora del Área Cultural de la Universidad del Este, (La Plata, Argentina). Se ha formado en el campo de los estudios curatoriales (UNA, UNTREF, CIA). Co-gestiona Cortapluma estudio, dedicado a la producción y enseñanza de artes y oficios. Forma parte del Colectivo de Producción e Investigación en Arte Correo y Comunicación a Distancia, dedicado a catalogar e investigar el acervo de arte correo del Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata, Argentina).

⁹ Lic. en Artes. Magister en Lenguajes Artísticos Combinados. Voluntario del Centro de Arte Experimental Vigo. Profesor invitado UNA. Ha participado de diversos proyectos de edición, curaduría e investigación, como “Inventario de Artecurreístas en Argentina” (2019) o la coescritura del libro “Vigo y el arte (in)sonoro” (Rara avis). Ha sido becario de la Academia Nacional de Bellas Artes y Fundación Trabucco y expuesto en muestras colectivas como “La certeza del Error”, Galería Artexarte, “Señales Aleatorias”, Retrospectiva de Arte Sonoro Chileno”, PCdV, “Autonomía”, 11 Bial de Artes Mediales, MNBA, Chile, e individualmente en Espacio G, Valparaíso y MEME Gallery, Boston.

Este preludio de una de las obras más significativas de Jorge Luis Borges, nos permite acercarnos a las prácticas de investigación y producción creativa de un archivo. Trabajar en un archivo, como en este caso del artista Edgardo Antonio Vigo, implica asumir tareas para resguardar y poner a disposición de su consulta, el legado del artista platense y de otros colegas, con los cuales mantuvo relación a lo largo de los años. Pero también obliga a pensar en las formas de traer al presente esos documentos/obras para generar sentidos y significaciones que como dice Menard en su Quijote, sean “ejemplo y aviso del presente” (Borges, 1975, p. 449).

Fue a partir de esta inquietud junto a la necesidad de acceder a los materiales de una forma sencilla y ágil que en el año 2017 se conformó el Colectivo Transdisciplinar de Producción e Investigación en Arte Correo. El equipo -integrado por profesionales provenientes de áreas de comunicación, artes visuales e historia del arte-, se propuso no solo ordenar los diversos documentos que integran el Fondo Documental para registrar y catalogar los intercambios postales entre las décadas de 1960 y 1990 sostenidos entre E. A. Vigo y artecorreístas de distintos países del mundo sino que además, se planteó la posibilidad de generar nuevas formas de producción, circulación y recepción de documentos que forman parte de un archivo de artista, como también el pensar y reflexionar sobre nuestras prácticas a partir de la búsqueda antes citada de “la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo del pasado, ejemplo y aviso del presente, advertencia de lo porvenir”

Sobre el artista y la práctica de Arte Correo

Edgardo Antonio Vigo fue un artista argentino nacido en ciudad de La Plata en 1928 y fallecido en 1997. Formado en artes visuales y dibujo articuló en su práctica artística diversos cruces de lenguajes y prácticas estéticas tensionando y contaminando áreas de exploración como la escultura -con sus máquinas inútiles-, el grabado, la performance, el arte conceptual -con su acervo-obra denominada “Biopsia”-, los señalamientos -especies de *happening*-, el arte correo, la edición, la filatelia experimental y creación de sellos -*stamp art*-, las artes visuales, la gráfica expandida, la escritura y la labor editorial, entre otras. A partir de diversos tipos de ensamblaje y de la combinatoria de elementos de estas áreas nacerán sus obras de cruce de poesía visual -su universo “Matemático barroco”-, objetos poéticos, arte insonoro, fotoperformance, instrucciones para hacer y armar – denominado por el artista “Arte a realizar” y/o “Arte tocable”-, arte de acción, grabado expandido -con la creación de un museo maleta portátil de grabados-, y páginas de artista. Gestando con este sostenido orbitar un archivo desde la acumulación de producciones y documentos artísticos, este sinfín de experiencias y cruces eran puesto en circulación a través de una red alternativa de intercambios artísticos, conocida como *Mail Art*, o en su traducción Arte Correo o Arte Postal, utilizando Vigo una nominación más compleja y abierta -como también lo había estipulado Jean-Marc Poinot (1971)-, llamándola: “Comunicación a Distancia”.

Esta fue una red analógica intercontinental de intercambio de producciones estéticas mediante el uso no convencional del medio postal. Constaba en un dar obras en exceso que, por consiguiente, obtenían como correlato, un recibir obras en exceso, aunando repositorios de archivos desperdigados en diversos puntos. Esta práctica de comunicación a distancia obedecía a su vez al clima de época de expansión y experimentalismo de los años 60, dan cuenta de ello -el

mapa de las artes expandidas de George Maciunas, el concepto de arte intermedial (1966) de Dick Higgins, el cine expandido de Gene Youngblood, la creación permanente de Robert Filliou-, búsquedas estéticas que necesitaban canales donde el flujo creativo no estuviera prescripto, Vigo hablará de una “interrelación orgánica” (Vigo, 1968).

Estos flujos comunicacionales generarán cortes transversales a las normas y lógica de uso tradicional del medio postal -cartas con doble destinatario; en las cuales el cartero debía decidir a quién entregar, cartas que pedían ser intervenidas y puestas nuevamente en circulación, remitentes ficticios o múltiples, cartas con destinatario falso que volvían luego del inútil viaje, trozos de objetos con sellos adheridos, etc.-. Intercambios creativos que a su vez buscaban situarse lejos de la especulación mercantil de las obras de arte insertas en un circuito oficial, y que se proponían, más que como obras cerradas, como invitaciones al hacer y a la colectividad. A la manera de un ente cibernético, la red de Arte Correo adquirió en su proceso de retroalimentación de prácticas y poéticas de construcción estética, una notable densidad y volumen, referidos a múltiples conocimientos en el ámbito del arte experimental, lo cual queda en evidencia directa en el universo de archivos contenidos en el acervo de Edgardo A. Vigo -revistas, fanzines, postales, grabados, cintas, obra gráfica, sellos, estampillas, fotografías, libros de artista, libros en diversos idiomas, ensayos, cartas, objetos, afiches, tarjetas, etc.-, homenaje constante a lo lúdico, lo versátil y lo antidisciplinario.



Figura 1. Envío de Luis Catriel a Edgardo Vigo, Fondo de Arte Correo CAEV, La Plata.

En toda su complejidad y plenitud, la obra de este artista -inserta en los flujos del Arte Correo-, puso en crisis a la institucionalización del arte y los roles de creador y espectador mediante

experiencias colaborativas, que activaban la participación y uso de los medios y espacio público como escenario para la acción. En este sentido, Vigo generó una práctica de colectivización de estas producciones que ampliaban las formas tradicionales de exposición. Podríamos definir a Vigo como un realizador que trabajó con los materiales disponibles para la configuración de sus poéticas, como un coleccionista de todo aquello que le interesaba, como un comunicador que construyó, editó, e hizo circular por medios alternativos, narrativas visuales y textuales, y como un archivista que, a modo de los usos benjaminianos de la cita, utilizó la materia que la realidad le proponía para constituir desde allí un arte múltiple.

Mediante el Arte Correo, Vigo llevó adelante la acción de atesorar materialidades: objetos, imágenes y textos en diversos soportes, lo que posibilita indagar en sus vínculos con artistas e intelectuales de todo el planeta y realizar cruces con la cultura literaria y visual. Al observar la acumulación de recortes de diarios, revistas, catálogos, críticas, cartas epistolares, postales, anotaciones personales, textos de conferencias, fotografías, entre otras, se esgrime una forma relacional de búsquedas y lecturas que reclaman un desplazamiento de la percepción; es decir, una manera de vinculación con la documentación que se impone de forma multimodal, ya que no solo se limita a interpretar las narrativas sino que acusa la transmediación de los relatos para la comprensión de ellos y la adquisición de un conocimiento de las experiencias lo más acabado posible (Scolari, 2017). Esto estimula a cierto tipo de receptores a una táctica de lectura casi detectivesca donde se debe “reunir todas las piezas del puzle, saber dónde termina la obra, si es que la obra termina” (Mora, 2012, p. 15).

En el caso del archivo material del artista en mención, su tarea de atesoramiento funcionó en el quehacer artístico como una instancia de articulación creativa, ya que le ha permitido trazar procesos históricos, establecer alianzas y exponer relaciones de temporalidades diferentes constituyendo una alternativa a los lugares comunes más estudiados del arte de las décadas del '60 y '70, que promovían una presencia instantánea de las obras de arte mediante el *shock* y la ruptura perceptual.

La observación y estudio de los Fondos Documentales del Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, vislumbra que a lo largo de su trayectoria, el artista conjugó la labor creativa con la esfera de lo social mediante “la voluntad de expandir el acceso al arte, la posibilidad del intercambio y la participación, el gusto por lo marginal, o contracultural, junto al interés por las vanguardias, su atracción por el hecho artesanal, la aspiración a una circulación artística extendida” (Bugnone, 2016, p. 56). Por su parte López Galarza y Lamilla explican:

La especificidad del Arte Correo se situó en explorar y utilizar el espacio de habitabilidad del sobre, en cómo éste era capaz de contener y activar la puesta en circulación de producciones e invitaciones al hacer, operando de esta manera los sobres como pequeños museos plegados, nómadas e intervenidos, desde donde derramar vastedades de obras: postales, objetos, fragmentos, estampillas de artistas, desborde casi imposible de aprehender para las manos de la labor archivística. Estas materialidades múltiples anidan y disuelven la frontera entre la práctica artística y su documentación, entre el relato cotidiano y la producción de obra (López Galarza y Lamilla, 2019, p. 145).

Retomando en clave exploratoria y experimental, las posibilidades del medio postal, el Arte Correo logró configurar un tráfico constante de mensajes multimediales y verbicovisuales - palabra, sonido e imagen-, a través de múltiples soportes analógicos de obras, como cartas, *cassettes*, postales, objetos, sobres, sellos, libros-objetos, etc. Así, articuló una experiencia que se realizó en el proceso de su misma circulación, en los múltiples recorridos de sus obras. Mediante rutas de redes, Vigo se basó menos en la eficacia y rapidez que en cruzar la mayor cantidad de intersecciones e incertidumbres en el viaje comunicativo.

La exploración de técnicas que permitieran una rápida y económica reproductibilidad, junto con la intervención de las piezas de manera artesanal; es decir, hecha a mano, configuró un registro que habitó un “entremedio” entre las producciones seriadas y la tradicional concepción aurática de obra artística única. En su práctica de Arte Correo, Vigo suspende la categoría de autor, ya que se pueden rastrear piezas sin una autoría consignada, producidas por colectivos efímeras o atribuidas a nombres de fantasía que coexisten y se solapan entre sí.

La revisión de los materiales que componen el Fondo de Arte Correo nos aproxima, también, a los usos y flujos de recombinación permanente que E. A. Vigo daba a su acervo de Arte Correo. Las cartas, imágenes y sobres dialogan con otras colecciones de su archivo: los recortes de estampillas y los materiales faltantes en los envíos se encuentran en otros espacios del Centro -custodiados por colegas con los que articulamos estrategias conjuntas-, a la vez que dan cuenta de cómo se activaba este Fondo Documental en sus orígenes, y qué especificidades podría tener su relación con la obra personal. Una posible respuesta podría darse en pensar al Arte Correo como un antecedente posible de las prácticas artísticas participativas (Bishop, 2018), con las que establece algunas continuidades. Desde acciones subterráneas y aéreas, el Arte Correo tiende vínculos y trama alianzas entre productores distantes, construye estrategias de intercambio y de cooperación, a la vez que se ofrece para diseminar informaciones sobre conflictos geopolíticos. Su condición lateral, alternativa, la sitúa como una maleza, en tanto vegetaciones que permanecen e insisten en los jardines, de nombres desconocidos y poco recordados, pero que generan nuevas entradas para el estudio de intercambios nutricios y nuevas lecturas sobre el arte contemporáneo a escala global. Una(s) historia(s) del arte múltiples, polimorfos y atentas a los intercambios y diálogos entre comunidades, con un acento en el trabajo cooperativo, diverso y disperso.

Producciones editoriales y lenguajes expandidos

Sumidos por búsquedas individuales en el marco de la práctica de Arte Correo del artista y en virtud de la necesidad de acceder a los materiales de una forma sencilla y ágil, en el año 2017 se conformó el Colectivo de Producción e Investigación en Arte Correo y Comunicación a Distancia. El equipo -integrado por profesionales provenientes de áreas de comunicación, artes visuales e historia del arte-, se propuso ordenar los diversos documentos que integran este Fondo Documental para registrar y catalogar los intercambios postales entre las décadas de 1960 y 1990 sostenidos entre Vigo y artecorreístas de distintos países del mundo.

El grupo comenzó su labor con el ordenamiento espacial de la documentación que se encontraba dispersa. En esta instancia, se pudo determinar un conjunto de piezas compuestas por

tres series de documentos: catálogos razonados, revistas e investigaciones académicas en torno a la temática, y envíos de artistas -dentro de esta serie se encuentran las cartas, revistas-sobres, sellos y estampillas-. Este corpus había sido ordenado por la Directora e investigador/a/os que con motivo de sus temáticas fueron sistematizando la información, en estanterías, cajas y, la mayoría de los envíos postales, en carpetas diferenciadas por países. A medida que se iba visibilizando las piezas e indagando en los envíos postales surgió la necesidad de repensar la catalogación por países debido a que cada una de las correspondencias exhiben sentidos anclados en temporalidades signadas por los procesos cronológicos y subjetivos.

Esta condición conlleva la complejidad del estudio de esta práctica, en vistas de las relaciones producidas entre las determinaciones económicas, políticas, y sociales, con las circunstancias particulares de cada participante/artista y, particularmente durante las décadas del '70 y '80, donde los envíos exhiben y demuestran una actitud de resistencia y denuncia tendiente a expresar la opresión impuesta por las dictaduras latinoamericanas, lo que implicó el exilio de muchos de los participantes de la Red. Debido a ello y con la intención de posibilitar diversas claves de lectura de estas cartografías, se estableció un ordenamiento de la totalidad de los documentos por regiones que se fue materializando a medida que se iban adquiriendo ficheros y carpetas. De esta manera, los ficheros están señalados por continentes donde se encuentran las carpetas de resguardo con las cartas, enlistadas por orden alfabético para facilitar el acceso del material desde una multiplicidad de miradas. Hasta el momento, se han relevado un total de 4060 envíos de aproximadamente 250 artistas de todo el mundo. En su mayoría, las piezas alojadas en lo que se denominó como Fondo Documental de Arte Correo se valen del papel como soporte, haciendo uso de diversas técnicas de producción, aunque también se han localizado objetos bi y tridimensionales de madera, plástico o metal. Uno de los ejes de trabajo del equipo de trabajo fue la posibilidad de generar nuevas formas y modos de pensar la producción, circulación y recepción de documentos que forman parte de un archivo de artista.

La primera producción constó del Cuaderno Comunicación a Distancia (2020) una publicación pedagógica-didáctica que se constituyó como un aporte en la organización del trabajo de la/os docentes de educación primaria y media para impulsar en lxs estudiantes, el estudio sobre el Arte Correo y generar nuevas formas de leer y generar narrativas, a partir de la articulación de los lenguajes gráficos, visuales, y sonoros. Junto a las actividades propuestas en dicho material, la/os estudiantes podrán reflexionar sobre las maneras de crear utilizando las imágenes, palabras, u objetos de la vida cotidiana, en relación al territorio, sus identidades y los modos de vinculación social, en diálogo con el desarrollo de los contenidos curriculares de las asignaturas de Literatura y Artes Visuales. El propósito fue que pudieran producir trabajos que vinculen las prácticas de comunicación analógica como el envío de mensajes en soporte papel y la comunicación que se establece mediante la tecnología digital.

La segunda producción realizada fue el Inventario de artecorreístas en Argentina, una publicación que tuvo el apoyo del Fondo Nacional de las Artes (2021). Esta iniciativa fue pensada y materializada como un objeto/guía que recibe esta denominación por constituirse en un producto a modo de reservorio local que se dispone a visibilizar y difundir el repositorio de obras, prácticas y lenguajes de arte experimental presente en el arte correo. El inventario/guía fue destinado tanto a público especializado -artistas, investigadores y estudiantes-, así como también a la comunidad en general y para ello se la pensó como un cuaderno impreso con el obje-

tivo de ofrecer lecturas descentralizadas de las cartografías más transitadas en relación a las artes visuales y la comunicación en las décadas señaladas. Además, se propuso partir de la valorización del Arte Correo como una acción embrionaria de lo que en estos tiempos implica el lenguaje virtual: una red global de intercambios transmediados de información, imágenes y saberes, contribuyendo a la comprensión de la complejidad del contexto histórico seleccionado para pensar nuevos interrogantes de investigación, en función de actualizar la temática de la comunicación en Red bajo las actuales condiciones que presenta el campo de lo digital.



Figura 2. Inventario de artecorrealistas en Argentina, FNA, 2021, La Plata.

La tercera producción correspondió a la video activación “Señalamiento 13: La Contemplación” (2021), realizada en primera instancia por Edgardo Antonio Vigo en Punta Lara (1973). A 48 años de efectuado este señalamiento, un grupo de personas se juntaron a señalar la misma costa del Río de la Plata. La iniciativa se produjo en el marco de Archivos del Común IV, organizado por el Museo Reina Sofía y la Red de Conceptualismos del Sur. En esta oportunidad, la utilización del lenguaje visual trascendió hacia una escenificación performática (Schechner, 2020), en la que piezas visuales debían ser ordenadas por un sujeto protagonista de la acción donde el cuerpo en la representación audiovisual era un dispositivo de comunicación, ya que también señalaba con su postura los puntos cardinales y las inclemencias del tiempo sobre la ribera del río.

Esta acción performática fue registrada de forma audiovisual lo que permitió realizar un video/instalación en el Centro de Arte Experimental Vigo donde docentes, estudiantes, familiares y conocidos del artista se hicieron presente en una jornada recreativa.



Figura 3. Registro reactivación de “Señalamiento 13: La Contemplación” (2021), realizada en primera instancia por Edgardo Antonio Vigo en Punta Lara (1973).

También se realizó la video charla performática “ensayo sobre la dispersión...” re utilizando material del propio archivo, invitando con esto a una reactivación en tiempo real de archivos sonoros, objetos, máquinas analógicas, postales, mapas, dibujos y semillas.

Estas producciones se llevaron a cabo en el marco de una digitalización de la cultura, en un contexto de Pandemia donde las vinculaciones estaban mediatizadas por la interfaz digital. En este punto, estas creaciones nos invitan a reflexionar sobre cómo por medio de la digitalización de la materialidades físicas, el objeto artístico -abierto, participativo, móvil, re-ensamblable-, y su receptor pierden aspectos sensoriales referidos a cualidades motrices y hapticas de acercamiento a la obra, que siguiendo al filósofo de la técnica Gilbert Simondon (1992), podríamos aglutinar bajo el concepto de “tecnoestética” o contrapuesto a lo que Susan Buck-Morss (2005) define como anestésica, en el sentido de un shock anestésico de los sentidos producto de la exposición a una saturación de estímulos de información.

La tecnoestética (1992) o la raíz primordial de la estética apunta Buck Morss (2005) sería la participación del *sensorium*, y por medio de este, de la captación de información del mundo en su sentido de relieve vibrátil-táctil. De ahí la preocupación de Vigo por la textura del mundo, por el objeto técnico abierto a la información. En una entrevista realizada en el año 1997 por Fernando García Delgado, Vigo apunta en relación al envío de una de sus obras a una convocatoria de arte-fax: “una de las nuevas modalidades que surgió, cuando me invitan a una convocatoria de arte-fax, es mandar faxes manuales. Es decir, hago una pieza que respeta el tamaño del fax, pero a la que mando por correo (postal), porque tiene adosamientos, xilo-collage. Si la pieza la mandase por fax se convertiría en una pieza plana y se terminó. (...). Lo que va por fax, por Internet, todo está plano, es una documentación impresionante, pero es una reproducción” (Vigo, 1997)

Algunos de estos puntos nos invitan a pensar cómo el Arte Correo podría ser una área de acción a la cual aproximarse, para retomar y prolongar trayectos de exploración, investigación y recreación. Por ello, planteamos un par de interrogantes: ¿Es posible re-hacer y re-poner, en un presente signado por la masificación de lo digital, este tipo de experiencia ligadas a las materialidades analógicas?, ¿Es viable re-visitar el pasado para re-articarlo en un presente caracterizado por la mediación de su representación digital en proceso de aceleración permanente?

Uno de los ejes centrales en términos de materialidad procesual del Arte Correo fue la carta. Esta se presentó en su sentido de testimonio íntimo de una presencia -escritura manuscrita o mecanográfica analógica, composiciones en base a técnicas manuales de impresión, material debidamente certificado con firmas y sellos, etc.-, la cual ponía en evidencia y manifestaba una forma específica de percibir y habitar el tiempo. Como dijimos anteriormente, además de un factor motriz-sensorial -tecnoestético-, en el Arte Correo está la condicionante de la duración en el momento de la factura y recepción del mensaje-obra. Duración como espacio de desarrollo temporal que posibilitaría, siguiendo a Lefebvre (1967), la conformación de un momento; en nuestro caso por parte de quien elabora o recepciona el envío de Arte Correo. Construcción de momento que se contrapone a la temporalidad fugaz del instante digital, lo cual hace preguntarnos si estas micro-percepciones -instantes-, logran articular o desplegar un hacer -*tekné*-, en su sentido de generación de conocimiento a partir del contacto experiencial con el proceso de construcción o recepción de las obras-mensajes. El tecleo y la computación del mundo para su constante traducción digital, pareciese que al no producir “el momento”, pasa a ser puro y rápido consumo de instantes, que no logran articular la duración de un tiempo que facilite establecer las bases temporales necesarias para establecer vínculos vivenciales conectados a la memoria afectiva con el espacio-temporal de un entorno.

Imbuidos en la virtualidad actual, y a través de Arte Correo, nos enfrentamos a pensar cómo la producción estética actual acoplada a lo digital, al mismo tiempo que “deshumaniza”, permita tal vez la emergencia y circulación de “nuevos” procesos de comunicación, que no solo reproduzcan los intereses contenidos en las estructuras de reproducción de los sistemas tecnológi-

cos hegemónicos actuales, "la novedad por la novedad", sino la re-invencción de otras formas posible de uso de los medios y soportes digitales.

Bibliografía

Bishop, C. (2018). *Museología radical. O ¿qué es "contemporáneo" en los museos de arte contemporáneo?*. Buenos Aires. Editorial Libretto.

Borges, J. L. (1979). *Obras Completas*. Emecé editores. Buenos Aires, Argentina.

Bugnone, A. (2016). *Vigo. Arte Política y Vanguardia*. La Plata, Bs. As, Argentina. Ed. Malisia

Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamín, el escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona editora.

Debord, G. (1998). *La sociedad del espectáculo*. Mal de ojo. Recuperado de: <https://sindominio.net/ash/>

Dourron, S. y Ferreiro, J. (2016). *Edgardo Antonio Vigo. Usina permanente del caos creativo. Obras 1953-1997*. Catálogo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Higgins, D. (1966). "Intermedia", *Something Else Newsletter No1*. Something Else Press.^[1]_{SEP}

López Galarza, C. y Lamilla, J. (2019). Sobre la comunicación a distancia: diseminaciones del archivo de arte correo del Centro de Arte Experimental Vigo. *El taco en la brea*, 10 (junio–noviembre), 143–149. Santa Fe, Argentina: UNL. DOI: 10.14409/tb.v1i10.8694

Lefebvre, H. (1967). *Teoría del momento*. APL: Buenos Aires.

Mora, V. (2012). *El lectoespectador*. Barcelona, España. Ed. Seix Barral.

Poinsot, Jean-Marc. (1971). "Mail Art. Communication à distance", Cedric, París.

Ricouer, P. (1995). *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI, editores. Buenos Aires, Argentina.

Scolari, C. (2017). "El Translector. Lectura y Narrativas Transmedia en la nueva ecología de la comunicación". En Millán, J. (coord.) *La lectura en España. Informe 2017*, pp. 175-186. Disponible en: http://www.fge.es/lalectura/docs/Carlos_A_Scolari%20175-186.pdf

Schechner, R. (2000): *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas. UBA.

Simondon, G. (1992). "Sur la techno-esthétique", en *Les Papiers du College International de Philosophie*, No 12. París. 1-19

Vigo, E. (1968). "Nueva vanguardia poética en Argentina". *Los Huevos del Plata*, N°11.

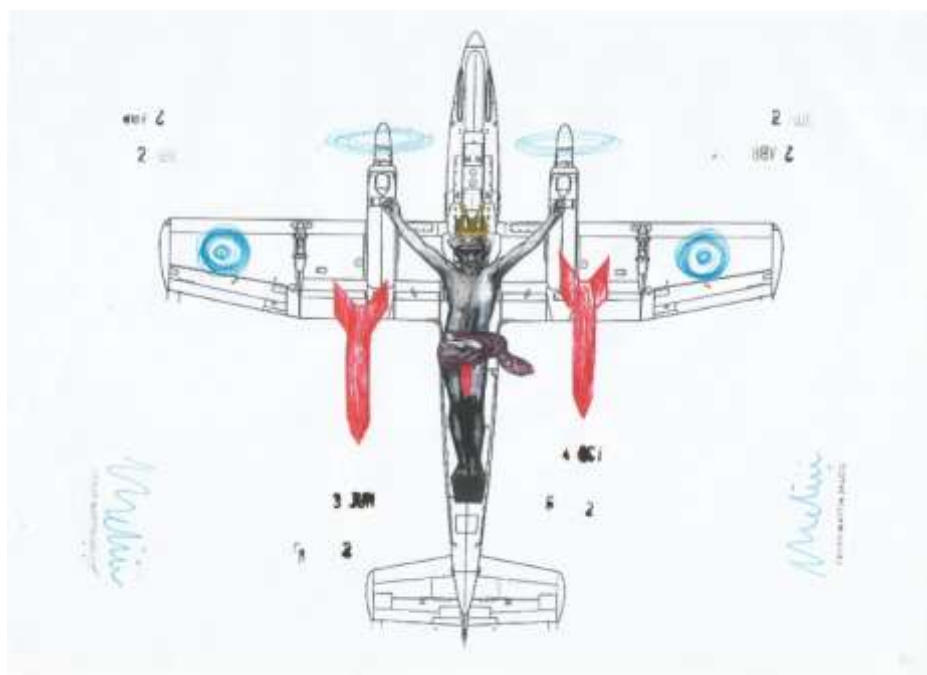
Montevideo.

Vigo, E. (1997). Entrevista a Vigo en *El arte correo / Comunicación a distancia*^[1]_{SEP} Fernando García Delgado, Catálogo la Edgardo Antonio Vigo y la edición en red. Badajoz: MEIAC.

MALVINAS 40 AÑOS DESPUÉS. MEMORIAS Y REFLEXIONES.

LIBRO DE ARTISTA COLECTIVO.

Claudia Sandra Rodríguez¹⁰



César Belcic, God save the queen, fotocopia intervenida, 2022

¹⁰ Claudia Sandra Rodríguez. 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.

Presentaré un caro proyecto que se concretó con la colaboración de muchos protagonistas a quienes agradezco profundamente.

Este libro digital, *Malvinas, 40 años después, memorias y reflexiones*, es impulsado por la Secretaría de Investigación y Posgrado del Departamento de Artes Visuales de la UNA, y fue gestionado por su secretario Dr. Claudio Ongaro Haelterman, quien colaboró además con un valioso texto. Extiendo mi gratitud al personal de esta secretaría que colaboró activamente en la recepción y guarda de las páginas de artista de este ejemplar hasta comenzar su edición al igual que al área de comunicación de nuestro departamento. Y un muy especial agradecimiento a la decana del DAVV, Lic. Cristina Arraga, que apoyó el proyecto con su obra artística y sus palabras introductorias.

El escaneado, digitalización y epigrafiado de la mayoría de las piezas fue a cargo de la maestranda Graciana Buldrini, esto fue posible gracias al Mg. Alfredo Rosenbaum que accedió a la posibilidad de gestionar a través de esta actividad, las horas vinculantes a su carrera de maestría.

Un agradecimiento también muy especial a mi hijo Antú Kun Sabo, a su cuidadoso y comprometido trabajo en la sonorización del ejemplar y a mi colega la Esp. Evangelina Lenarduzzi por su colaboración en el montaje de la exposición, y a cada una y cada uno que estuvo, a través del envío de sus piezas, asesoramiento editorial, estético y técnico, aliento anímico, tan necesario en empresas colectivas de este tenor, y la presencia de todes y cada une que con su cuerpo, su voz y su saber que hicieron posible que el proyecto creciera y pudiese concretarse y compartirse.

En 2022 cumplimos el aniversario 40 del conflicto bélico de Malvinas y como Universidad dedicada a la enseñanza de las artes y el cultivo de los valores identitarios que nos reúnen como cultura argentina y americana, resultaba indispensable laborar desde nuestra especificidad este núcleo que dejó una marca indeleble en nuestra historia al igual que en nuestra comunidad académica y en particular en las vidas de los ex combatientes que la integran y sus familias.

Siendo el arte un modo de decir con el potencial de activar social y subjetivamente los valores culturales es que surge este proyecto motivado por la urgencia de un íntimo sueño que anclaba en mi propia historia. Entre las indicaciones personales se presentaba el crear una pieza desde un pronunciamiento colectivo, un dispositivo capaz de irradiar.

El proyecto se propuso compartir reflexiones acerca de esta guerra como hecho histórico, repensar el contexto político que la convocó, conmemorar a las víctimas, acercarnos al territorio de Malvinas de hoy y enraizarnos en nuestra identidad. Esta actualización de la memoria intencionaba además desde una operación artística, abrazar y cobijar simbólica y emotivamente a les jóvenes cuyas vidas quedaron marcadas y segadas en este territorio, que defendieron con su sangre y sus fuerzas en esta guerra inútil y violatoria de todo derecho humano y de las instituciones del Estado.

Los anhelos tomaron cuerpo con la creación de un Libro de Artista, integrado por páginas de artista elaboradas por docentes y estudiantes del Departamento de Artes Visuales de nuestra Universidad.

La propuesta elevada a través de la Secretaría de Investigación y Posgrado de este Departamento y fue aprobada por la RESOLUCIÓN N° 0218/22 de Consejo Departamental el 19 de agosto de 2022, autorizando a esta Secretaría para la coordinación del proyecto y convocatoria por los medios del Departamento.

A partir de su aprobación se llevaron adelante una sucesión de acciones que fueron conformando la bitácora de trabajo de este libro. La invitación se había dirigido a les integrantes del Departamento de Artes Visuales pero en el camino el llamado trajo imágenes provenientes de otros Departamentos de la Universidad al igual que de distintas instituciones.



Presentación del Libro de Artista:

Malvinas, 40 años después, memorias y reflexiones

CREADO EN COMUNIDAD DE ARTISTAS Y DOCENTES

Lunes 22 de mayo de 2023

17:30 h

Av. Las Heras 1749, CABA

40 AÑOS DE DEMOCRACIA ARGENTINA

Flyer de presentación

Además de la elaboración del libro de artista digital para publicar y compartir en redes, la propuesta incluyó conformar un cuerpo de muestra para exhibir las páginas de artista físicas foliadas debidamente, en un espacio a convenir dentro de 2022, la creación de un ejemplar físico encuadernado que integrara el reservorio de imágenes de nuestro departamento y finalmente, presentar el libro junto a una mesa de reflexiones con invitades directamente relacionadas con los sucesos conmemorados.

La presentación se propuso para fines de 2022 pero sobre el cierre de la fecha de envío seguían apareciendo integrantes necesarios. El profesor César Belcic, compañero de nuestro departamento y veterano de Malvinas, me facilitó el contacto con otros soldados en acción y reservistas, algunos muy cercanos cuya historia desconocía. También se abrió un canal de comunicación con las entonces autoridades del Museo Malvinas, su director Edgardo Esteban, escritor, periodista y veterano de Malvinas, participó del libro y fue invitado a conformar la mesa de reflexiones. Lo hicieron Juan Rattenbach, nieto de Benjamín, teniente general que escribió el informe Rattenbach. Otros veteranos que estuvieron presentes en el libro y en la mesa fueron la enfermera profesional Estela Morales, el ex soldado combatiente Ricardo Pereyra, estudiante de la licenciatura de Folklore de la UNA, y Silvina Gutierrez, licenciada en Ciencias Biológicas y colaboradora del Museo Malvinas, cada una desde su enfoque sumaron sus aportes a la edición ampliando el día de la presentación la perspectiva y la mirada singular de los presentes en una disertación rica y llena de tensiones, en la que corrieron las preguntas, las anécdotas, la emoción y el reconocimiento a los actuantes en Malvinas.



Pablo López Coda, Otra historia de Malvinas, los que no fuimos/3, fotografía documental y texto



Evangelina Lenarduzzi, Héroes humanos 2, pasteles a la tiza sobre mapa de Malvinas

Las palabras que siguen son el aporte de la Lic. Cristina Árraga, decana del Departamento de Artes Visuales de la UNA al ejemplar

“ (...) La Patria era una niña de voz y pies desnudos(...) ”

Leopoldo Marechal Revista Liberación 1966

La última dictadura cívico-militar perpetró un genocidio con desaparición de personas y niños para imponer un plan económico de entrega y sometimiento. En un intento de perpetuarse en el poder, propició una guerra... la guerra por la recuperación de las islas Malvinas.

Una guerra utilizando el corazón del pueblo y sacrificando jóvenes, sumó víctimas a su genocidio con la máscara cínica de la defensa histórica territorial. Utilizando el corazón patriótico de todos y todas e instalando una encrucijada moral, poniendo mayoritariamente el cuerpo los hijos del pueblo.

La derrota final fue de la dictadura e impusieron la llamada desmalvinización, olvidar la gesta, ocultar a los soldados sobrevivientes y abandonarlos.

Darío Fo, el gran bufón premio Nóbel de literatura, decía que

“La mayor conquista del poder ha sido convertir la historia en un armario viejo lleno de polvo por el que nadie se interesa. Esa desposesión de la propia vida convierte el presente en una experiencia de la que no se aprende y un horizonte que no encuentra sus caminos. Vivimos tiempos en que la verdad ha sido convertida en una versión más de la historia, una opinión, un espejo de destellos en el que no puedes mirarte.” (Beristain y Chinas)¹¹

Celebrar 40 años de democracia ininterrumpidos significa Memoria Verdad y Justicia y un Libro de Artistas, páginas de artistas es un espacio para la memoria que nos interpela en imágenes.

Este espacio está dedicado a con-memorar la gesta de Malvinas con páginas cargadas de sensibilidad y profundo agradecimiento.

Lic. Cristina Arraga

¹¹ BERISTAIN, Carlos y CHINAS, Carmen. (2020). “Experiencias y enfoques de Comunicación, Memoria y Paz”. En: Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación Nº143. Quito: CIESPAL



Carina Ferrari, 10 x 10, marcadores, tintas y lápices

Notas al viento, poema de Edgardo Esteban

La tarde no vibra con los bombardeos
los Sea Harrier no aparecen
entre los retazos del sol
El soldado aprieta su lápiz
como si fuera una tiza
garabatea en el papel que late
y así traza sus notas al viento.
Alejado de la tropa
sentado en la piedra caliza
escribe su parte de guerra
e invisible observa un punto en el infinito
al oscurecer
enrolla las tiras de su diario
en el bolsillo del pantalón
es lo que hay dice.
Esas huellas del colimba escritas en histo-
rias a contrapelo,
me acompañan.
Como Cortázar
con cigarro en la mano
ilumino con el fuego

relatos de las islas perdidas en el Atlántico
Sur
El viento amigo es
el que te susurra en el oído
y desnuda a esos falsos mensajeros del
humo
de una gesta que no tuvo lugar
ellos pretenden parar el viento
con un pacto de silencio.
La rebeldía de los mudos
es la nuestra
Escupimos memoria
No callamos
La verdad
es la gran derrotada de la guerra.



De izq a der, Claudia Rodrigues, Silvina Gutiérrez, Ricardo Pereyre, Estela Morales, Juan Rattenbach, en la mesa de presentación en el Hall del Departamento de Artes Visuales



Exposición de las páginas en físico que conforman el libro digital, en el aula híbrida del DAVV

Las siguientes son palabras de Claudio Ongaro Haelterman, Secretario de Investigación y Posgrado, que componen las páginas de este libro.

2023. Malvinas: 41 años de identidad y memoria.

El nombre Malvinas como propio, concentra múltiples sentidos en la memoria colectiva de los argentinos, sentidos que mutan y se van rearticulando desde las realidades presentes, y que constituyen nuevos desafíos. Malvinas fue y es el nombre de multiplicidades: la usurpación colonial, la lucha anti-imperialista, la soberanía, la siluetas dibujadas en algún pizarrón escolar, la única guerra librada por la Argentina en el siglo XX durante una dictadura que ejerció el terrorismo de Estado, los traumas y el abandono de la posguerra, la memoria de los caídos, las marcas regionales de una experiencia que se inscribe de modo diferenciado en el territorio nacional. Y es, además, la oportunidad de asumir el desafío de encarar el desarrollo de la Nación enlazado con el destino latinoamericano. La cultura recrea la memoria de Malvinas de múltiples formas. Nombre de calles, escuelas, barrios; murales, placas, monumentos, canciones, libros, películas, poemas, señalética urbana, entre tantos ejemplos, son sostenes de una memoria colectiva destinada a brindar un homenaje a los veteranos y los caídos en la guerra de Malvinas. En los primeros años de la posguerra, la sociedad argentina tuvo serias dificultades para elaborar colectivamente el sentido de la guerra. De ahí la importancia de estas tantas expresiones del sentir popular que son, también, producto de la lucha protagonizada por los soldados, los familiares y diversas organizaciones sociales para encontrar palabras, imágenes, narraciones a la experiencia de la guerra. Momento de reflexionar sobre las vidas de aquellos que fueron a esas tierras, los que vivieron y sufrieron la guerra, los que pelearon en el campo de batalla, los que volvieron y también los que se quitaron la vida por el dolor y el abandono de la posguerra. Los lugares de la memoria nacen y viven del sentimiento que no hay memoria espontánea y que por lo tanto, hay que crear archivos, mantener los aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres y levantar actas, porque estas operaciones del recuerdo no son naturales, sino construcciones sociales.

Un texto de Gustavo Caso Rosendi, ex combatiente y poeta, daba cuenta de la necesidad de esta iniciativa: “Solamente saber quién eras./ Qué hacías. / Necesito tu nombre, / aunque no te haya conocido. Te quiero entero, compañero/ Porque es la única manera / que tengo, también,/ para encontrarme”. Son memorias de la guerra, pensadas a partir de una idea de justicia sobre la cual es posible conjugar Malvinas y democracia.

Dr. Claudio Ongaro Haelterman



Silvia Margarita Vila, 323 víctimas del Belgrano, acrílico y craquelado sobre papel, 2022

Recepción, compilación, edición

Se solicitaron páginas tamaño A4 de un gramaje entre 120 y 200 gramos con la posibilidad de integrar tanto lenguajes como procedimientos en técnica libre. Recibimos unas 85 páginas reuniendo tanto textos visuales, escritos y combinados: dibujos, pinturas, poesía, cuentos, ensayos filosóficos e históricos, poesía visual, fotografía, grabado, xilocollage, textiles bordados y cosidos, imágenes combinadas con procedimientos digitales; dentro del material escrito se encontraban cartas y frases de los soldados o bien de sus comunicaciones con sus seres queridos, dentro de las imágenes, fotografía testimonial, fruto de las investigaciones para la confección de las páginas. La variada materialidad en muchos casos indicial: gaza, curitas, arpillera, tierra, sangre, lana, iba actualizando sentires, curando, arropando, abrazando simbólicamente mediante esas imágenes.

La compilación trajo mucho ajeteo; las páginas llegaban por correo electrónico pero las necesitábamos también en físico para la exposición lo que trajo encuentros en bares y talleres, en escritorios, oficinas, mucho mensaje, conversaciones y diálogos con una vigorosa energía vinculante, destinamos domicilio de correo físico en la Secretaría de Investigación y Posgrado en la calle Las Heras pero llegó el verano y las páginas seguían llegando, de Ushuaia, de Córdoba, de Misiones, de Comodoro Rivadavia..., una colega del DAVV, Irene Liberatori ofreció su domicilio para el arribo de las páginas que se comprometían y llegaron finalmente en el verano de 2023, por lo que se decidió presentar el libro ese año en el que coincidía el aniversario 40 del

retorno a la democracia en la Argentina, antes del 10 de junio corriendo aún el año de conmemoración la de Malvinas.

Finalmente había que editar, ¿qué criterio sería el adecuado? En principio el proyecto rezaba libro de artista digital. Si bien el material era artístico, el rasgo documental marcaba fuertemente la semántica convocante. El documento estaba presente en nombres propios, cartas, frases, fotos de los combatientes y de las islas, fotos de sus infancias y de sus familiares y amigos.

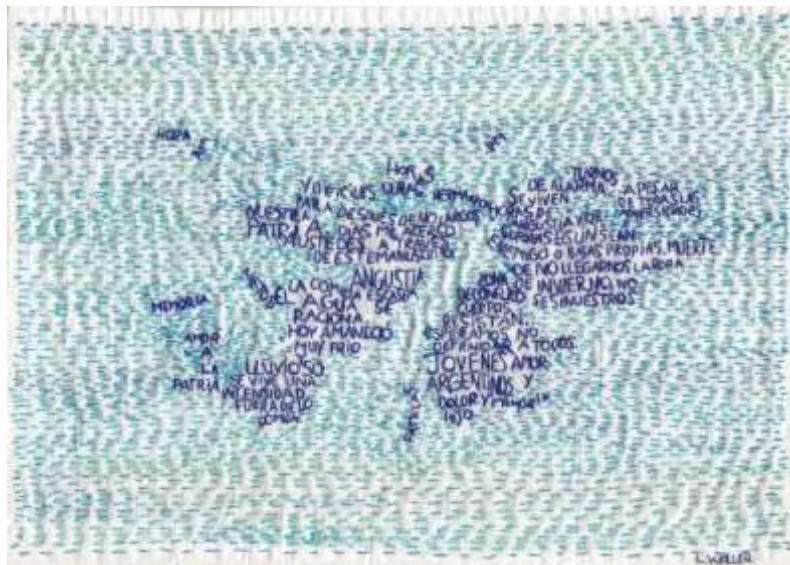


Verónica Moreno, *Cartas a Silvio*, collage, 2022

La combinación entre la estética y el documento definió el criterio de edición. Crearía un video integrando una a una y por separado las páginas arribadas por orden alfabético de nombre de artista con los datos de cada pieza, sin filtros, sin transiciones, sin agregados, cada envío con un tiempo que permitiera su visionado. El tiempo total que insumía la sucesión de páginas entre 7 y 8 minutos, pedía sonido. Un sonido que trajera una narrativa, que reuniera esa variedad de enfoques en un clima sintiente. A través de la sonorización en el devenir de imágenes y escritos surgió la historia, percusiva, nostálgica, milongueada, evocativa, una historia nuestra.

Un cuerpo de obra integrado hecho a poncho, con los recursos de nuestras propias manos, eso también es bien nuestro.

Autora/es de las páginas de artista: Adrián Cassisi, Alejandro Schianchi, Alfredo Rosenbaum, Amalia Alvaraz. Anahí Cáceres, Andrea Rogel, Bibiana del Carmen Gómez, Carina Ferrari, Carlos Dematté, Carolina Pissetta, Cecilia Pantaleo, César Martín Belcic, Chary Hilú, Clarisa Label, Claudia Aulita Kippes, Claudia Rodrigues, Cristina Arraga, Dafne Roussos junto a María Inés de Alzas, Daniela Yechúa, Daniel Acosta, Daniel Ontiveros, Dante Poletto, Edgardo Esteban, Elvira Ruth Gómez junto a Carlos Méndez, Estela Burone Risso, Evangelina Lenarduzzi, Francisco Daverio, Graciana Buldrini, Guadalupe Neves, Inti Moreyra, Irene Liberatori, Juan Rattenbach, Jesica Giardina, Karin Marina Ritterband, Laura Leibson, Laura Woller, Mabel Abba, Marcela Martinica, María Cristina Arias, Mariana Campini, María de Ipola, María Paula Troncoso, María Schirmer, Mercedes Fidanza, Mercedes Zanuttini, Mónica Morillas, Nadia Antóun, Olga Dury, Pablo Lehman, Pablo López Coda, Paola Balcaza, Paula Rodríguez, Reina Escofet, Ricardo Pereira, Rocío García, Rubén Bautista Nogueira, Santiago Lima, Silvana Castro, Sergio Vainroj, Silvia Margarita Vila, Silvina Gutiérrez, Sol Pedroza, Stella Carone, Vanina Anabel Salgado, Verónica Moreno, Virginia Corda, . Yamila Cartanilica.



Laura Woller, *Palabras que quedan*, bordado sobre lino, 2023

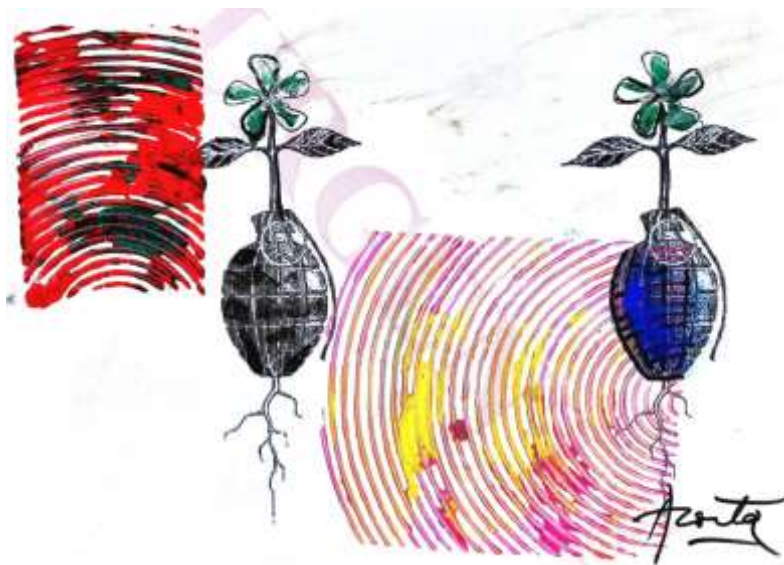


Sol Pedrosa, Espacio de refugio, collage, tinta y lápices, 2022

Queda pendiente la gestión del ISBN, que ya fue presentado por la Secretaría de Inv. y Posgrado y aprobado por Consejo Departamental, y además de una edición limitada en papel.

Queda pendiente que crezca el reconocimiento social hacia aquellos que injustamente nos representaron en un conflicto bélico ilegal y fuera de todo derecho. Pendiente están los honores y el resarcimiento económico a muchos de los ex combatientes y sus familias. Y nada de esto tendría sentido sin el esclarecimiento de todas y cada una de las denuncias documentadas en el informe Rattenbach, silenciado durante 30 años y publicado recién en 2012 en el gobierno de Cristina Fernández así como de todos los crímenes de guerra que quedaron acallados convenientemente por el dispositivo político y discursivo llamado “desmalvinización”.

Nuestra necesidad es reconocer a nuestros héroes y heroínas y a la vez víctimas del terrorismo de estado. Su valor y su sacrificio reinventando, reinstalando el reconocimiento a su actuación, a su poner irremediabilmente su cuerpo y su vida al servicio de esta gesta, y también operar una y otra vez a través de nuestro arte en la reivindicación de nuestros derechos sobre Las Islas Malvinas, y sus mares.



Daniel Acosta, de la serie Desarme/4, técnica mixta, 2023



Anahí Cáceres, Malvinas 2014/23, imagen digital

ESPACIO PÚBLICO, CRUCE DE LENGUAJES Y DEMOCRACIA.

Julietta Casado¹²

En esta ocasión vuelvo a trabajar con la organización negra a pesar de ser un ciclo de investigación ya cerrado, es que al momento de la convocatoria en el marco de los 40 años de recuperación de la democracia apareció inmediatamente en mi mente el espectáculo sobre el que hoy hablaré, por su despliegue espacial, por la apropiación de lo urbano y por la época...esas primeras épocas de democracia recién nacida.

Cómo hemos investigado en el proyecto *Cuerpo, políticas y cruce de lenguajes en la Argentina de los 80 a la actualidad*¹³, el advenimiento de la democracia produjo en los artistas una necesidad de salir, de juntarse, de idear proyectos colectivos cruzando los lenguajes, el teatro, la música y las artes visuales salen a la calle, construyen espacios alternativos como cemento, el parkultural o babilonia.

Podemos ver cómo los límites de los lenguajes se borran para tejer otros modos de relacionarse, se extienden los límites entre lo público y lo privado y la calle vuelve a ser de todxs.

Todo este movimiento de apropiación, de reunión, de producir en conjunto con todos los lenguajes en juego se puede ver plasmado también en el espectáculo de la Organización Negra La tirolesa obelisco

Este se llevó a cabo las noches del 22 y 23 de diciembre de 1989 y se calcula que asistieron entre las dos jornadas unas 30 mil personas podría decir que este espectáculo lleva a su máxima expresión la apropiación de lo público usando como escenario el obelisco y sus alrededores.

¹² 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 caústico”. Miembro fundadora del Grupo de Teatro Experimental Amaratados x Lola, coordinado por Alfredo Rosenbaum, desde 1997 hasta el 2005.

¹³ Proyecto de investigación dirigido por Alfredo Rosenbaum, entre 2015 y 2018, en el Instituto de Investigación en Artes Visuales, Departamento de Artes Visuales, UNA.



Dice Hermelo, integrante de LON:

“La Tirolesa la hicimos luego de estar actuando dos años en Cemento con el espectáculo que llamamos UORC y de la invitación que nos hicieron desde el Centro Cultural Recoleta para participar del evento *Nuevas Tendencias*.

Recuerdo que cuando llegamos al lugar, luego de atravesar la Plaza Francia, nos encontramos en la parte de adelante con el Patio de los Tilos, un espacio bastante grande en donde terminamos ideando por primera vez un acto con técnicas de andinismo que incluían el uso de arneses ergonómicos y donde también tuvimos que trabajar mucho en la parte física por la exigencia misma de estos ejercicios. Y así fue que conversado con Pichón Baldinu, con quien fuimos atravesando todas las distintas etapas del grupo, se nos ocurrió pensar en el Obelisco”. Nieva 2020

La intervención del obelisco nace luego de realizar la performance primigenia La tirolesa, en el patio de los tilos de CCR.

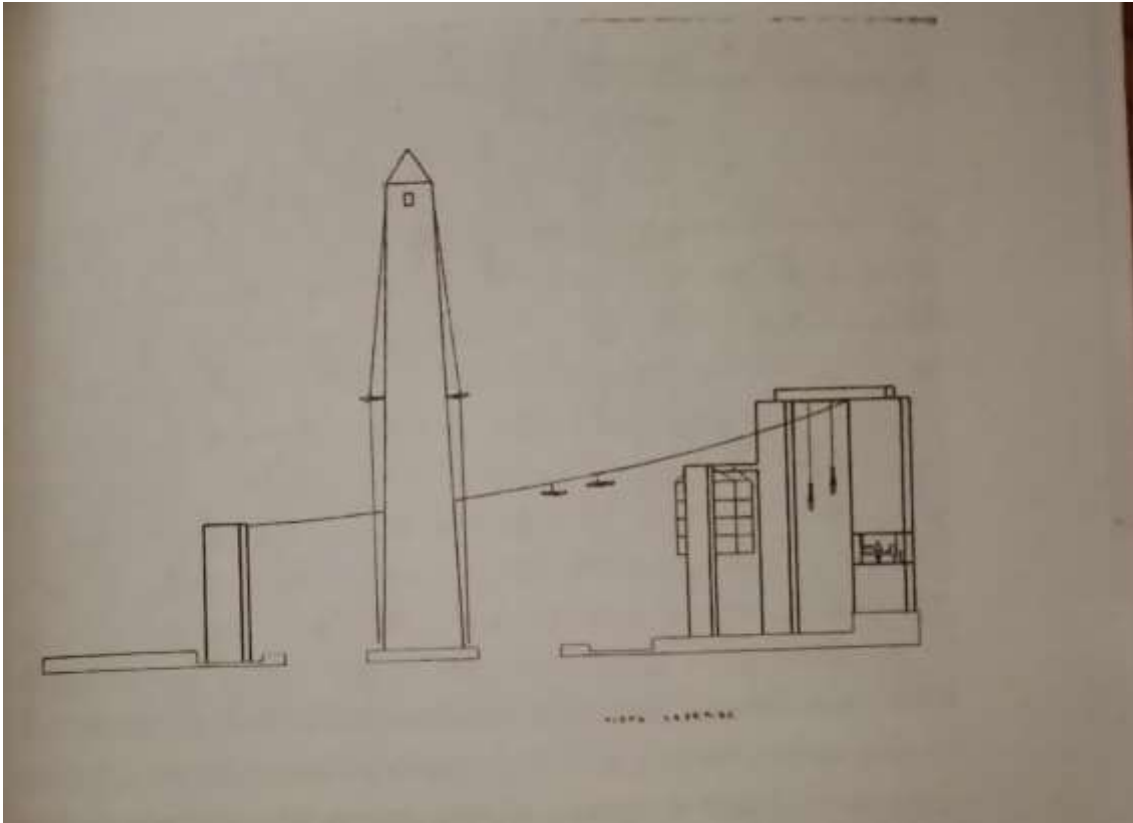
Aunque LON siempre tuvo una estética oscura y algo punk, este espectáculo se presenta como algo que convierte lo urbano y cotidiano al plano de lo onírico y extra cotidiano.

Luego de haber investigado bastante las producciones de la organización negra creo que este espectáculo podría pensarse cómo la obra culmine, el cenit del desarrollo de sus producciones, el resultado de una búsqueda espacial, corporal, visual y sonora. De hecho, el grupo producirá dos espectáculos más y se disolverá 4 años más tarde en 1993.

Por otra parte me parece importante recordar y poner el acento en la apropiación que hacen el arte y la cultura del espacio público en ese momento en el que parecía estar muy clara la importancia que estas tienen para el pueblo, tanto así que fue posible gestionar los permisos municipales para realizar esta performance, como también en esos mismos días se ofrecieron funciones gratuitas en la explanada del Teatro Colón del Ballet estable cómo cierre del programa ciudad abierta, se podían ver espectáculos en las plazas y en las calles normalmente es decir que había políticas tendientes a gestionar el acceso y su producción.

Me gustaría con este trabajo remontarnos un poco a aquellas épocas de ebullición democrática cómo una invitación a reflexionar sobre todo este tránsito, qué hemos hecho, cuánto se ha mejorado, cuanto hemos retrocedido, cuanto más se puede retroceder en términos de acceso y producción del arte y la cultura. Y pensar también cómo y qué deberemos defender mejor de aquí en adelante, cómo decía una profe de historia hacer el ejercicio de pensar de dónde venimos para saber hacia dónde vamos o hacia dónde queremos ir y cómo se construye.

Volviendo a la tirolesa, en esta performance los actores/performer/modelos vivos ya no están encima del público cómo en U.O.R.C pero con total naturalidad intervienen con sus cuerpos el obelisco y con él la avenida corrientes y la plaza de la república.



En esta búsqueda espacial, en la que lo público y el espacio aéreo son parte del tránsito, se despliegan las técnicas de alpinismo y la posibilidad de explorarlas a cielo abierto.

En este espectáculo van a trabajar con los 4 elementos agua/fuego/aire/tierra así podemos ver una coreografía aérea debajo del agua o los cuerpos flotando entre el fuego.

Podríamos decir que todos los lenguajes amplían sus dimensiones para lograr ocupar este espacio, entonces despliegan alrededor del obelisco unas estructuras tubulares de las que se colgarán y deslizarán los intérpretes, sobre esta base estructural se despliegan los lenguajes.

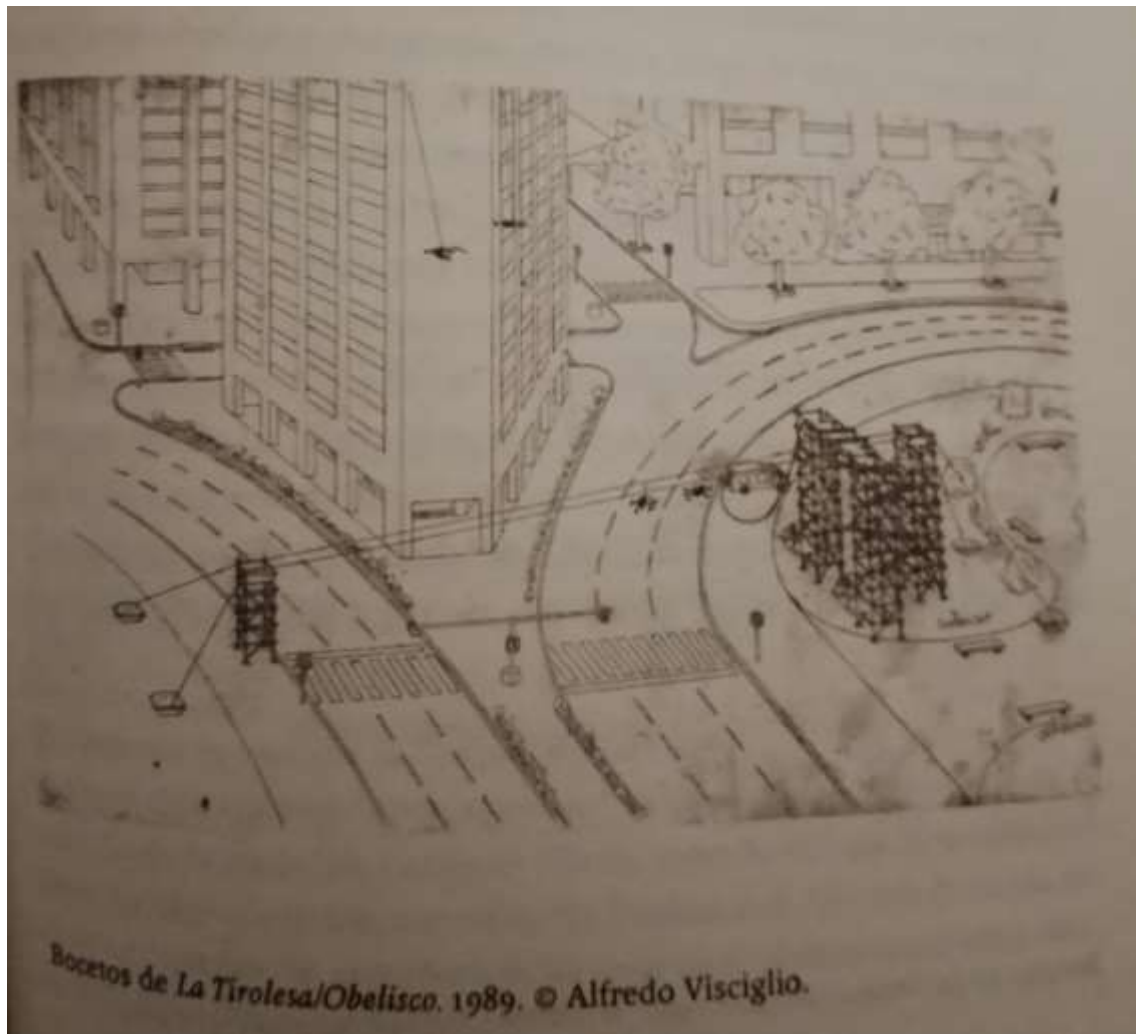
En términos de lenguaje sonoro

“La percusión fue realizada sobre toneles de 200 litros -junto con algunos momentos de canto- que, amplificado por micrófonos, logró una onda sonora expansiva de 150 metros diametrales” González 2015

De esta manera el lenguaje sonoro se despliega por el espacio urbano. En esta performance cómo en todas las producciones de la organización negra los lenguajes se relacionan a modo de conjunto, las acciones de los cuerpos acompañan el pulso o no de los tambores en una dinámica de asociación/disociación, la voz en vivo amplificada es cuerpo manifestado en su dimensión sonora.

Por otro lado sabemos que la iluminación fue previamente diseñada por Edi Pampin, en la parte inferior del obelisco se colocaron tachos para poder iluminar en plano contrapicado, seguidores para hacer foco en los performers y tachos en las torres, esto proporcionó más espacio de acción.

Y para centrar aún más la atención del público se disminuyó la iluminación de las calles circundantes, cómo elemento de lo visual el diseño de luces funciona como un contenedor y expansor de los cuerpos, en este cuento fuera de la escala humana.



Las producciones de LON son de cruce de lenguajes artísticos como he dicho antes y creo que esto es una consecuencia de centrar su investigación escénica en el cuerpo.

“Prescindencia de la psiquis como sustento y como idea de fuerza. El móvil del accionar teatral es la envoltura carnal, no la mente, decían” González 2015

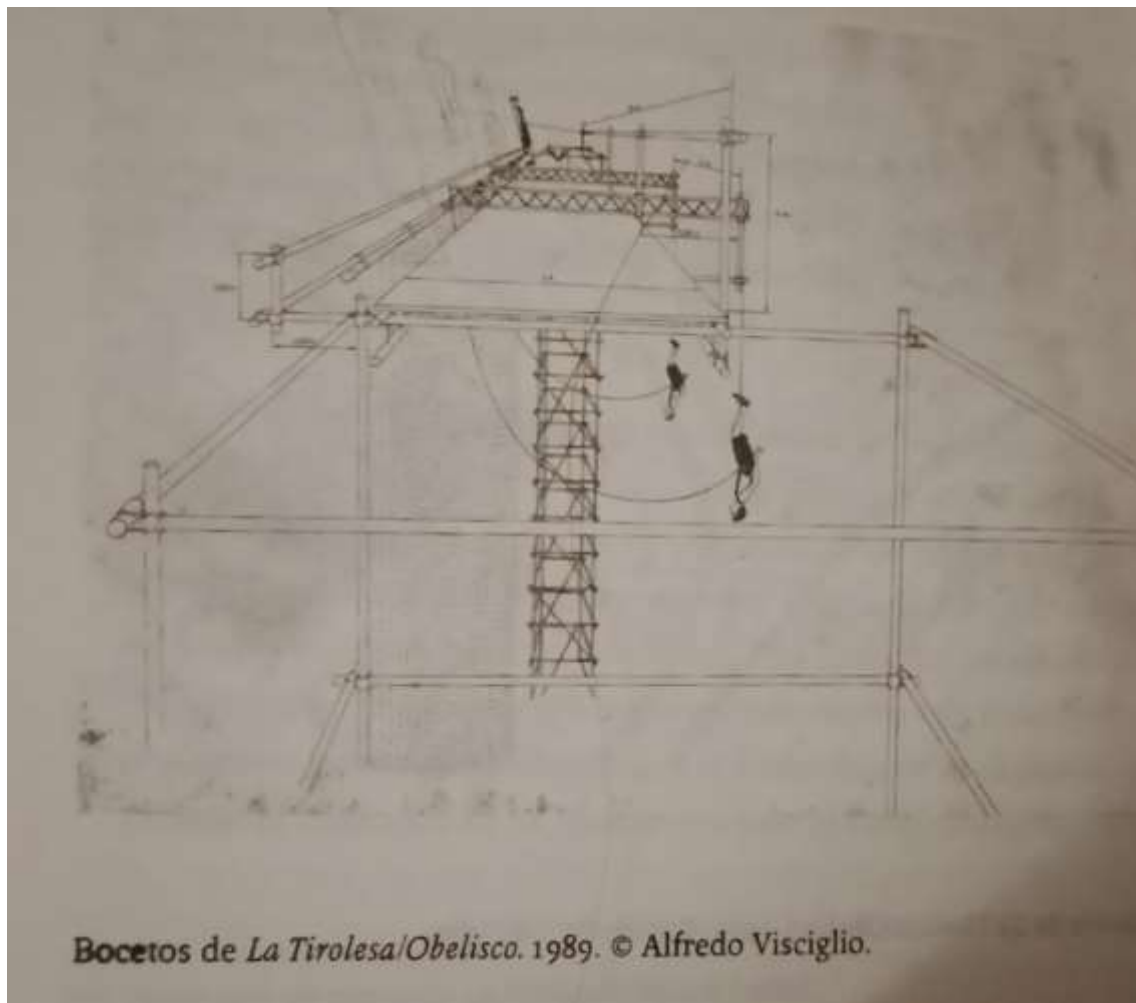
Si profundizamos en esta cuestión habría que recordar que el cuerpo es siempre una posibilidad visual, sonora y verbal, entonces desde esa concentración en el cuerpo que proponen,

aparece la posibilidad de la manifestación del cuerpo en sus dimensiones visuales y sonoras, lo que hace que sus acciones/espectáculos sean inevitablemente de cruce por su forma específica de producción, es decir que el lenguaje corporal funciona aquí como el anillo del nudo de borromeo que va a enlazar los otros anillos, arriba, abajo, arriba.

Siempre es bueno para saber si estamos ante una obra de cruce, repetir el ejercicio imaginario de quitar uno de los lenguajes de la obra para ver si se sostiene o no. Las obras de cruce están constituidas como un nudo de borromeo, si se quita un anillo se desanudan los tres, tienen una constitución interna de conjunto.

Volviendo un poco a lo espacial, en este espectáculo el obelisco nos va a pautar los niveles del cuerpo en el espacio, por tanto, se rompe con la escala humana y el suelo será el nivel bajo, la tirolesa el nivel medio y la cima del obelisco el nivel alto.

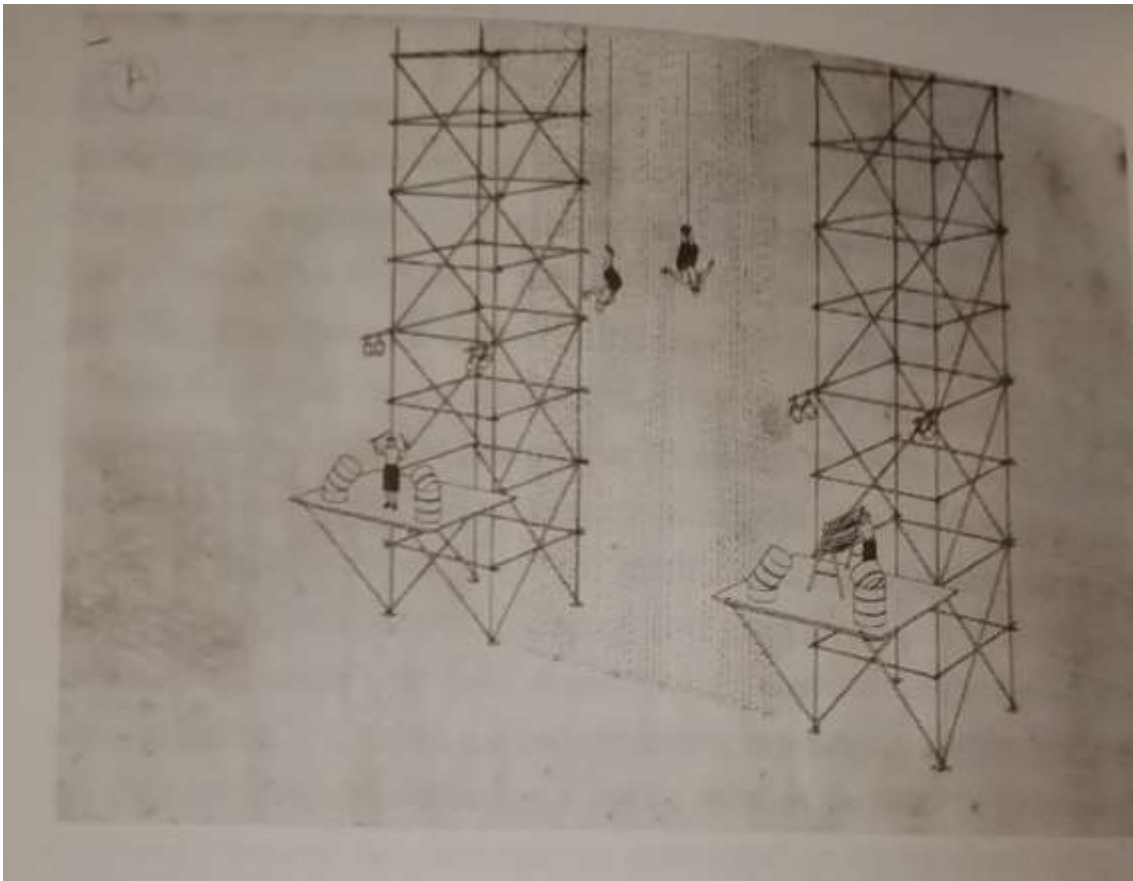
El nivel medio se hace posible de transitar gracias a las estructuras de caño emplazadas y a todo el sistema de arneses y poleas.



Este dispositivo les permite, llevar un plano horizontal a una superficie vertical es decir que producen un cambio de espacio, además es el andamiaje de los cuerpos para llegar a dimensiones monumentales desafiando las leyes de la gravedad, todas estas cuestiones favorecen el distanciamiento que produce lo extra-cotidiano.

Pero hay otro plano de lo espacial que es la connotación simbólica, el obelisco no es cualquier lugar es un ícono ciudadano, es la huella del lugar donde por primera vez flameó la bandera en la ciudad de Buenos Aires, es un monumento y esto le exigirá a LON explorar estas dimensiones para lograr lo que finalmente terminará siendo un espectáculo monumental. En este caso el espacio se constituye como significante que contribuye en la construcción de significados.

Es un gesto de época, la acción que llevan adelante estos jóvenes apropiándose por unos días del centro de la ciudad, ellos que viene de los sótanos porteños del underground flameando en el obelisco cual bandera.



Bibliografía

González Malala, 2015, *La organización negra, performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*, buenos aires.

<http://www.mariacarrascal.com/?p=349>

<http://teatroindependientelaplata.blogspot.com/1990/04/la-organizacion-negra-o-como-estimular.html>

<https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/la-organizacion-negra-colgados-del-obelisco>

LA PARADOJA DISIDENTE.

ANÁLISIS DE LA OBRA DE LA CHOLA POBLETE

Leonardo Adán Vallejo¹⁴

La Chola Poblete (Mendoza, 1989) es una artista multidisciplinar que realiza performances, foto-performances, video-arte, fotografía, pintura, dibujo y objetos. Estudió las carreras Licenciatura y Profesorado en Artes Visuales de la Universidad Nacional de Cuyo. Su trabajo aborda los dilemas de su herencia mestiza, focalizándose en la figura de La Chola, “una identidad cultural en la que se vuelven visibles las tensiones inherentes a la población indígena, donde conviven la explotación laboral, la marginación social, pero también su exotización estética y su circulación comercial”(Leandro Martinez Depietri, 2021. <https://www.arteba.org/noticia-18-la-chola-poblete-en->).

El contradiscurso de la otredad

En la actual institución artística -entendiendo esta como todos los agentes que la integran: museos, galerías, teóricos, etc.-, heredera de las formas de explotación colonial y la imposición de una idea de modernidad blanca y occidental decimonónica, se desarrolla el concepto de un arte universal, “en el que prevalece la idea de un arte supuestamente potable, no político, donde el museo es un espacio “no nacional” y libre de responsabilidad histórica”(Colectivo Ayllu., 2018: 21).

¹⁴ Buenos Aires, 1986. Lic. en Artes Visuales, orientación en pintura (UNA). En 2011 participa del proyecto de H.I.J.O.S., de registro en los juicios a los genocidas de la última dictadura militar. Sus trabajos fueron publicados en el libro *Acá se juzga a los genocidas*, en 2012. En 2017 forma parte del XLVI Salón de Arte Sacro de Tandil; de la Bienal de Arte Joven de BS AS. Participa de la residencia de El Pasaje, en Tafí del Valle, Tucumán. Su proyecto fue expuesto en el museo Timoteo Navarro, en San Miguel de Tucumán. Desde 2018 forma Colectivo Triangular y participa de la 13ª Bienal de Arte Joven de Santa Fe, con *Conserva N°1*, obteniendo una mención honorífica; en 2019 su proyecto *Conserva N°2* es elegido para el programa PIPA de Fundación Cazadores. En 2021 participa del proyecto “Your ocean, my ocean” de Ecoartlab, para la UCI, EEUU. En 2022 participa del Salón Prilidiano Pueyrredón, en la Casa Nacional del Bicentenario. Actualmente se encuentra cursando una maestría en lenguajes artísticos combinados y se desempeña como docente, ilustrador y artista visual.



Si pensamos en el arte de los 70, inevitablemente influido por la violencia de los procesos dictatoriales en América Latina, debemos considerar el impacto de las políticas neoliberales en los años post-dictatoriales que impactaron, e impactan, de igual modo en todos los ámbitos de la praxis artística. A partir de este contexto la obra de La Chola Poblete, se encuentra en un espacio liminal en el que se da la paradoja de representar lo disidente y al tiempo ser parte del sistema que cosifica las identidades, apropiándose las, haciéndolas funcionales a su discurso de opresión. Así, La Chola Poblete problematiza estos lineamientos, oscilando entre la denuncia política y el uso crítico de los estereotipos en el complejo escenario contemporáneo, a través de un sofisticado imaginario queer que busca poner en crisis los paradigmas culturales y las taxonomías de género.

Aventura que lo que plantea La Chola son en principio operaciones mediante las cuales resalta su carácter disidente: pone en perspectiva los lineamientos del régimen hetero-céntrico occidental, cuestionando el rol del artista como funcional al circuito y, a través de su carácter performativo, se hace presente en cuerpo vivo y no como un mero insumo dentro del sistema

cultural, accionando no solo en el museo, sino también en el espacio público. Así, Poblete efectúa de alguna manera un manifiesto político, que sienta una posición frente a las instituciones blancas ordenadoras de un canon estético y cultural determinado, buscando subsanar o abolir el régimen moderno-colonial de género. A la manera del colectivo Ayllu, La Chola plantea “un corrimiento de las formas normativas de conocimiento racionalista e intelectualocéntricas” (Colectivo Ayllú., 2018:10), cuestionando de algún modo mediante su discurso estético, los dispositivos contemporáneos que perpetúan la supremacía blanca de la institución artística, buscando desplazar “la política de producción de pensamiento, propia de esa cultura”, y al decir de Suely Rolnik, desarticulando sus configuraciones de poder. (Rolnik, Suely., 2018).

En sus piezas, leo una oposición al discurso de la otredad a partir del cual la cultura neocolonial sitúa en el lugar de lo invisible, lo salvaje, lo incivilizado y lo monstruoso y lo exótico a las minorías marginadas del sistema.

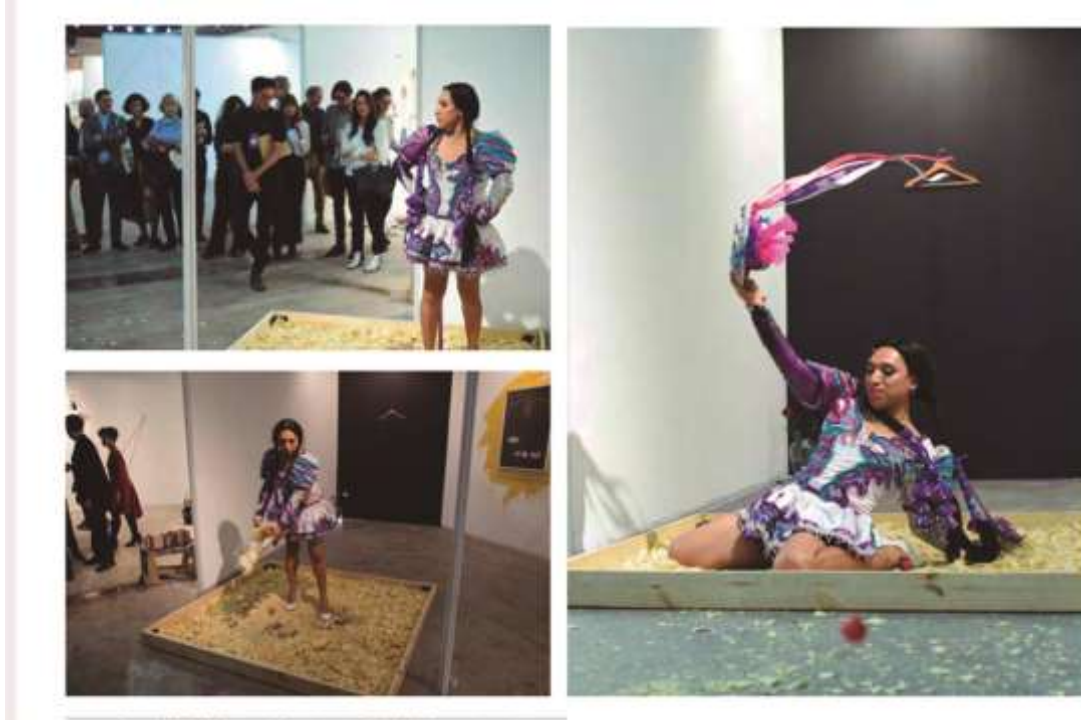
Análisis

En términos generales, su obra atraviesa mediante diversos matices y materialidades - desde lo pictórico a lo corporal-, ciertos temas en común: pone en juego su herencia mestiza, su identidad queer sudamericana y la violencia impuesta por el poder colonial¹⁵ -que se extiende a la época contemporánea-. Por otro lado, en su obra pictórica y objetual se percibe un uso de un imaginario latinoamericano a través del la reproducción del lenguaje formal de las piezas de cerámica como la moche, ya sea desde un nivel pictórico, como en el volumétrico, en el caso de sus esculturas de pan.

El principal eje por el cual articula estos tópicos es el cuerpo: expuesto, subyugado, fragmentado, deformado, sometido a diversos vejámenes, y en cierto punto haciendo uso de esa opresión, revirtiéndola y transformándola en signo de su identidad. En Rumore (2014), por ejemplo, Poblete elige limpiar la institución artística, resaltando los órdenes jerárquicos presentes en la sociedad. En palabras del colectivo Ayllú, “cada vez que unx sudaka cuida lxs viejxs y niñxs de las familias europeas, dejando a lxs suyxs, se reactualiza la colonialidad en la distribución de los cuerpos que merecen ser cuidados y los cuerpos a quienes corresponden las tareas de servidumbre.” (Colectivo Ayllu., 2018:10). A lo codificado como femenino por el aparato heteropatriarcal neo-colonial capitalista, Poblete cruza otros vectores de desigualdad, haciendo uso de su carácter de artista marrón, exponiendo lo denigrante devenido en significativo estético. Así, problematiza la marginación y las condiciones que el sistema replica, y por medio de las cuales aleja del ámbito cultural a diversas disidencias y discursos. Poblete plantea la representación de un rol estereotipado de la marginalidad marrón-migrante, remitiéndonos a la idea de que en el museo los artistas marrones sólo pueden habitarlo desde aspectos no artísticos, ha-

¹⁵ Una de sus principales muestras, por ejemplo, se denominó “tenedor de hereje”, dispositivo de tortura de la inquisición española. (Nota del autor)

ciendo responsable a aquellos agentes regidores del sistema cultural, museos, coleccionistas, entidades gubernamentales, críticos y propietarios de galerías, de los desequilibrios existentes en el mundo del arte contemporáneo.



En la performance *American Beauty* (2017), la artista hace uso de la vestimenta tradicional femenina de la danza boliviana “caporales”, y efectúa una danza sobre un rectángulo de papas Lays. Percibo en esta obra, que además fue realizada en la feria ArteBA, un uso particular del estereotipo, con una premisa sutil pero efectiva: el alimento y el exotismo latinoamericano devenidos en mercancía al servicio de los grandes poderes hegemónicos.



En *Muerte de Barro* (2020), la artista utiliza el cuerpo como significante de opresión: la performance se trata de liberarse de un capullo de papel plástico a través de los pocos movimientos que este le permite contra un filo de una estructura de madera que nos remite a los elementos de tortura de la inquisición.

A modo de conclusión

Más allá de las inclusiones de los colectivos y diversidades planteadas por el sistema, no ha cambiado significativamente el rigor de las exhibiciones de arte contemporáneo en la actualidad. Todavía no existen “políticas decididas de adquisición de piezas de artistas cuyos trabajos son, muchas veces, considerados anécdotas menores dentro de la gran historia del arte” (Giunta., 2014:81); y que además en todo caso, son incorporadas cuando operan de forma funcional al aparato de las elites dominantes. En los ordenamientos que plantea la cultura contemporánea vemos una instrumentalización del arte que “neutraliza la fuerza transfiguradora de las prácticas artísticas reduciéndolas al mero ejercicio de la creatividad” (Suely Rolnik., 2018). Sin embargo, en la obra de Poblete desde su aspecto inaprensible y procesual, la artista hace de la problematización de este estado de cosas la materia prima para pensar su obra, encontrando en las limitaciones y en la segregación un elemento que torna discursivo.

Hoy en día, menciona la artista, en el arte: “las puertas están abiertas para lo queer y para lo latinoamericano, entonces alguien como yo enseguida entra en ese kit. Y eso es contradictorio porque terminás siendo parte de la hegemonía de un discurso, reproduciendo lo que ellos quieren decir sobre una generación”.(https://www.clarin.com/viva/chola-artista-queer-argentina-brilla-europa-toman-serio-moda-0_SOemQNekQs.html). Como artista queer, con-

cepto que entiende las identidades sexuales determinadas social y no biológicamente, “correspondiéndose a convenciones culturales que varían según el espacio y el tiempo” (Campuzano, Giuseppe., 2008: 50), La Chola se encuentra en un espacio histórico en el que se da la paradoja de representar lo disidente, ejerciendo un rol de artista contemporáneo haciéndose presente y visible, y al tiempo ser parte del sistema que cosifica las identidades, apropiándose las y haciéndolas funcionales a su discurso de opresión. A este respecto, vale recordar a Suely Rolnik quien en “A la escucha de los afectos” menciona que: “es necesario resistir en el propio campo de la política de producción de la subjetividad y del deseo dominante en el régimen en su versión contemporánea —es decir, resistir al régimen dominante en nosotros mismos.”

En el carácter de lo ambiguo, sin limitar su identidad a una etiqueta determinada, La Chola busca encontrar ese espacio donde resignificar su rol de artista disidente, efectuando una determinada praxis que no es la que el sistema esperaría: un arte que busca comprometerse con su tiempo e identidad social. Y lo hace intentando escapar del lugar común, resistiendo al empuje del sistema hetero-patriarcal, que todo lo devora, todo lo transforma, todo lo deglute.

Podemos ubicar la obra de Poblete dentro de cierta zona de la producción contemporánea que “se presenta como reacia a ser analizada según las categorías provenientes de las disciplinas artísticas tradicionales” (Rosenbaum, Alfredo., 2017: 1185); y que rompe con el canon estético de obra, heredero del pensamiento moderno. Así, la propuesta en su carácter inaprensible a un lenguaje o categoría tradicional, surge como un elemento que cuestiona no solo el estatus de obra, sino el rol mismo del artista. Poblete establece una frontera móvil, tanto desde su práctica artística, como del identitario: plantea una obra que huye de la coerción de lo disciplinar, de las discursividades que lo sostienen, y de sus límites, obligándonos generar estrategias más sutiles y complejas de interpretación y lectura para alterar las restricciones y adaptaciones desde el propio sistema.

Bibliografía

Colectivo Ayllu (2018). *Devuélvannos el oro*. Madrid, Fragma.

Campuzano, Giuseppe (2008). *Museo Travesti del Perú*. En Desicio, No20. Mayo-agosto. Michoacán: CREFAL.

Giunta, Andrea (2014), *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación ArteBA.

Rolnik, Suely (2018). *A la escucha de los afectos: notas para combatir el inconsciente colonial-capitalístico*. En Errata 19, Afectos, afectividades y afectaciones. Colombia: Instituto Distrital de las Artes. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca

Rosenbaum, Alfredo (2017). *Sobre algunos intentos de re-disciplinar en el arte contemporáneo*. En Actas del I Congreso Internacional de Artes: revueltas del arte. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes. Pp. 1185-1194.

Enlaces

<https://www.arteba.org/noticia-18-la-chola-poblete-en->

https://www.clarin.com/viva/chola-artista-queer-argentina-brilla-europa-toman-serio-moda-_0_SOemQNekQs.html

<https://historia-arte.com/obras/tienen-que-estar-desnudas-las-mujeres-para-entrar-en-el-met>

<https://vimeo.com/user89310061>

LA INCORPORACIÓN DE LA TELEFONÍA CELULAR EN EL TEATRO. LA RENOVACIÓN DEL LENGUAJE ESCÉNICO MEDIANTE UN OBJETO PROHIBIDO.

Guadalupe Pultera,¹⁶ Gabriela Sciascia¹⁷

En la historia del teatro, la representación se ha ido transformando conforme la evolución social, cultural y económica (entre otras) de las sociedades; fue siempre una manera de transmitir un mensaje. Este proceso comunicativo implica la emisión de señales (sonidos, gestos, señas, etc.) con la intención de dar a conocer un mensaje a un receptor. Para que la comunicación sea exitosa, el receptor debe contar con habilidades para que el mensaje sea interpretado. Los elementos de este proceso comunicativo son *el código*, un sistema de signos y reglas que combinan con la intención de dar a conocer algo; *el canal*, el medio físico a través del cual se transmite la información; *el emisor*, quien desea enviar el mensaje y *el receptor*, que es a quien va dirigido.

Nuestro estudio tiene como finalidad indagar en la innovación que supone la incorporación de la telefonía celular en la escena y, en consecuencia, su consideración en la disciplina del diseño escenográfico. Las nuevas condiciones que se presentan demandan una renovación, actualización e innovación del diseño escénico y, en consecuencia, son un desafío en la interrelación de lenguajes.

Desde el punto de vista estético, el teatro explora las posibilidades expresivas, formales y simbólicas del cuerpo, la palabra, el espacio y la materia física, ampliando los límites del lenguaje y de las formas, y todo ello ajeno a una finalidad utilitaria inmediata, sino sólo por el placer

¹⁶ Lic. en Escenografía recibida en la Universidad Nacional de Arte en 2021. Profesional con amplia experiencia en actividades técnicas y artísticas, con vasta experiencia en coordinación de trabajos en equipo vinculados a al diseño escenográfico y la coordinación técnica en Buenos Aires y el exterior. Ha participado como parte del equipo de stage manager en espectáculos de gira del Cirque Du Soleil. Actualmente desarrolla su actividad profesional en Portugal, en un proyecto propio de proyección en espacios de diversa escala. Ha participado en proyectos de investigación de la UNA.

¹⁷ Universidad Nacional de las Artes - UNA. Departamento de Artes Visuales. Buenos Aires, Argentina. Arquitecta de FADU-UBA y Escenógrafa recibida en la Escuela Nacional de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. Profesora adjunta en la Materia Oficio y Técnica de las Artes Visuales Escenografía y Profesora JTP en Taller Proyectual Escenografía Teatral niveles I a V, ambas en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). En la actualidad, se desarrolla profesionalmente como arquitecta, en la gestión de proyectos de obras públicas y privadas y en dirección de obra. También en diseño y dirección de obras particulares. Se desempeña como investigadora formada en proyectos de investigación acreditados por la UNA desde el año 2015 participando como coautora de diversos artículos y como expositora en Congresos de Diseño. Es directora de tesis de Licenciatura en la UNA.

mismo de la actividad artística y creativa. El teatro se sirve de sus propios medios, sabiendo que con ellos puede provocar efectos estéticos, energéticos, estimulantes y de conocimiento que ningún otro arte puede producir o que, al menos, no puede producir del mismo modo o con la misma intensidad, y ello precisamente por el hecho de la representación como un hecho real.

La percepción del espectador dentro de la obra de teatro es una decisión de la creación escénica, se determina anticipadamente el tipo de relación que se gestará entre el contenido de la escena y el espectador. En muchas de las representaciones donde interviene la tecnología, los creadores intentan favorecer una participación más activa y selectiva en el espectador, frente al rol parcialmente pasivo que promueve el teatro naturalista o el teatro lineal. La múltiple presencia, favorecida por propuestas escénicas mediados por la tecnología, estimulan una simultaneidad y acumulación de mensajes ocasionando cierta predisposición a difuminar el foco de percepción del espectador. El espectador toma parte activa en la selección y orden de todos los materiales que le son proporcionados. Se ve obligado a cambiar de registro con cada uno de los diferentes medios que afectarán en el proceso de construcción de su percepción. Esta exigencia provoca una actitud más activa y despierta; por lo tanto, más entretenida.

La tecnología ofrece nuevos contenidos y nuevas formas de relación y creación. Puede decirse que considerar la utilización de los medios audiovisuales es el mejor camino para construir un nuevo teatro, uno que sea más consecuente con una sociedad contemporánea, que renueve la relación entre obra y espectador, uno que proporcione nuevas escrituras y lecturas teatrales, uno que atraiga a un nuevo público. Todas estas transformaciones se han ido dando en gran medida gracias a una creativa utilización de la tecnología dentro de la escritura escénica. La fusión de lenguajes no sólo abre nuevas expectativas en el espacio escénico convencional, también lo hace en nuevos espacios virtuales, espacios expositivos, espacios basados en la telepresencia, espacios híbridos.



Citamos como ejemplo tres obras que utilizan el teléfono celular como herramienta fundamental en el texto espectacular:

- *Clavemos el visto*, de Ezequiel Hara Duck. Esta obra consiste en ir desplazándose por la Av. Corrientes, en Buenos Aires, mediante la interacción del teléfono celular, donde se reciben mensajes que indican acciones. Tiene una constante alternancia entre mirar la pantalla y levantar la mirada para interactuar con otros y con los espacios urbanos. Esta propuesta a diferencia de las anteriores, es grupal, se forma un grupo de Whatsapp donde todos lo que adquieren una entrada son parte.
- *Another Place*, una obra internacional realizada en Chile, se basa en un recorrido durante la puesta en escena. Esta obra propone un recorrido a pie con audífonos, donde, para poder participar, hay que descargar un audio y tener un mapa. La autora refleja en la obra sus experiencias de exilio, pasando de un país a otro. Este es un proyecto colaborativo entre Hassan, escritora y activista sirio-palestina, junto a la artista teatral británica Victoria Lupton, creado entre Santiago, Berlín, Beirut, Damasco y otras ciudades. Aquí relata su vida como refugiada en Alemania: su vida diaria, su identidad transformada por el exilio y los problemas de dominación específicos del uso del lenguaje. Al inicio de la caminata, el oyente recibe el plan de ruta y se lo invita a colocar los auriculares. La pista compuesta por el diseñador Tim Bamber es compleja y mezcla sonidos de Bruselas, Damasco, Beirut y Berlín para reflejar las diferentes etapas del viaje. La idea es permitir que los oyentes que caminan por su propia ciudad se sientan repentinamente transportados a otra ciudad, para crear confusión, para que se sientan perdidos, como si estuvieran en su ciudad o en cualquier otro lugar.
- *Perfil Bajo*, de Ezequiel Hara Duck. Es una obra de teatro que se desarrolla por WhatsApp, diseñada a la medida de un único espectador. Su escenografía es la ciudad.

El espectador cumple un rol activo, de principal protagonista de la obra, que se convierte en una superproducción diseñada a su medida en cada función. El único espectador es el usuario del teléfono celular; éste recibe mensajes: inician con la bienvenida, y luego recibe una serie de indicaciones para el desarrollo de diferentes acciones. La obra se va desarrollando basada en una interacción constante a través del teléfono, desafiando la realidad y la ficción.



Un teatro que incorpora un elemento prohibido para el desarrollo de un texto espectacular, es más consecuente con la sociedad contemporánea, renueva la relación entre obra y espectador, proporciona nuevas escrituras, y lecturas atrayendo a un nuevo público. El teatro vivido a través del teléfono celular, aporta los siguientes cambios en la representación y en la conformación del espacio escénico:

- La seducción pasa por el cambio permanente: cada persona es diferente, la experiencia teatral individual es muy potente.
- Depende de la experiencia que cada uno tenga como usuario de su teléfono y es, a partir de ella, que se arma una especie de dramaturgia.
- El espectador activa las acciones y es partícipe del resultado final.
- La representación adquiere una nueva noción de evento único e irrepetible, donde las referencias de la obra cambian: el espacio es variable, se enfrenta a situaciones variables, espontáneas, en algún punto, imposibles de predecir.
- Las obras son aún más difíciles de registrar; se producen múltiples sentidos, aparecen nuevas capas significantes, hay signos impredecibles y espontáneos.
- Cambia la idea anticipada sobre la función teatral que tiene un espectador.

- Lo cotidiano es teatralizable, se mezcla la vida real con la escena teatral, donde el espectador es generador de ficción.
- La elección de escenografía, es solo planteada en un inicio, pero la relevancia va a ser dada según cada espectador, es simplemente propuesta para ser recorrida, tal vez apreciada, tal vez recordada.
- La obra teatral es acción, donde el espectador tiene una función en el aquí y ahora, donde se comparte espacio y tiempo, donde el uso del teléfono celular se relaciona con la cotidianidad y colabora en la actualización de las prácticas culturales.

Estos cambios o adaptaciones están ligados directamente a la apertura que tiene el teatro por los cambios sociales, culturales, etc.. Los más jóvenes tienen el uso del celular como una extensión de su propia persona, sus vínculos e interacción con los demás son a través de él. Es decir, la adaptación es también la capacidad del teatro de crear estímulos diferentes para asistir a un espectáculo. Junto con la inserción del teléfono celular en las obras, la audiencia no se compone por espectadores pasivos, sino que pasan a formar parte de la dramaturgia, están sumergidos en la acción y, dependiendo de la obra, el espectador habita el espacio escénico. Están autorizados a explorar el espacio escénico como quieran, lo que les permite decidir lo que ven y lo que no. Las líneas entre el intérprete y el público y entre la ficción y la vida están borrosas. La audiencia emerge en la historia y no solo es testigo. Están en el lugar de los acontecimientos sin el factor de distanciamiento de un prosenio. Nuestro caso de estudio es, además, análogo a lo que sucede con el *site specific*¹⁸ y en las *obras performáticas*, donde las obras no tienen perdurabilidad, es decir duran el tiempo de su recorrido artístico y luego desaparecen.

El uso de la telefonía celular en las obras teatrales, rompe las convenciones establecidas hasta el momento, pero, a la vez, contribuye a la unicidad del hecho teatral. Se plantea otra teatralidad, una teatralidad más inclusiva, estimulante a las nuevas generaciones, replicando la manera de comunicarse en la contemporaneidad, respondiendo a la inmediatez, la interactividad. Este tipo de obra, pone en conflicto el rol del escenógrafo, donde hay una adaptación de los requisitos estéticos basada en el criterio del director. Se plantea un tipo de estética, un recorrido que deja de ser un escenario tradicional, donde al fin y al cabo el espectador/actor es quien va a darle mayor sentido o importancia a los espacios. Se basa ahora en el bagaje individual del espectador en relación con el espacio donde se desarrolla cada obra, donde se enriquece o donde se confunde al espectador. Cada espacio elegido puede estar resignificado por el transcurso de la obra, y es modificado principalmente por la experiencia del espectador/actor. Es decir, el criterio en el cual están basados estas obras, que son efímeras, únicas,

¹⁸ Kaye, N. (2001). *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, Taylor & Francis Ltd, EEUU.

manifiesta que el escenógrafo debe resignificar su rol, va a continuar planteando un recorrido, un espacio a utilizar, elementos a intervenir, pero en esta nueva teatralidad el qué ver o qué recorrer con los sentidos va a ser más individual y efímero que nunca, dependerá más que nunca de la visión de cada espectador. Esta transformación del espacio y del rol del escenógrafo, deja percibir que la obra teatral ya no es igual a la celebrada entre cuatro paredes, la obra se vuelve performática, es una nueva configuración de espectador, del espacio y de la reproducibilidad de la representación teatral.

Es probable que, como afirma Pavis (2000), con los medios masivos de comunicación, la puesta en escena esté desapareciendo en provecho de un funcionalismo tecnológico en el que la máquina y las computadoras son celosos servidores. Podemos decir que estas escrituras dramáticas han asimilado a los medios de comunicación en lo que podría llamarse una intertextualidad, o una intermedialidad, no ponen necesariamente en riesgo ni a la puesta en escena ni a su función estética. Por el contrario, las escrituras están generando una problematización activa de los códigos de actuación, en primer lugar, y del espacio de la representación como consecuencia. La relación entre escritura escénica y tecnología sigue ofreciendo todo un campo de experimentación y nuevos resultados, a medida que la evolución tecnológica se democratice y se sofisticue irán apareciendo nuevas propuestas que sitúen a las artes escénicas en un panorama de mayor visibilidad y más consecuente y afín con la cultura contemporánea a la que representa. Por otra parte, podemos decir que la pandemia del Covid-19, nos ha demostrado que necesitamos el teatro, la diversión, la distracción; ha evidenciado que la comunicación, la mediatización a través del teléfono celular permitió replantear las puestas en escena y la difusión del entretenimiento, manifestando que todo muta, que el teatro sigue su curso de transformación y adaptación conforme pasan los años. El teatro nos atraviesa, se adapta a las nuevas necesidades culturales; se puede afirmar que la utilización de telefonía celular representa un recurso más para su concreción y permite el acceso a innumerables espectadores en todo el mundo y de manera simultánea.

Una vez más, el teatro nos demuestra que se puede reinventar e incluso incorporar un objeto que puede considerarse su enemigo: el teléfono celular. Nos hace pensar, ¿Cómo se transforma el diseño de escenografía ante este tipo de relaciones que se producen? ¿Cómo se considera el espacio del texto espectacular? ¿Cuáles son los nuevos signos a considerar? ¿Hay límites para la teatralidad?

Bibliografía

BABLET, DENIS. *Para un Método de Análisis del Espacio Teatral*. (1972) ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España

BOBES, MARIA DEL CARMEN. *Semiótica de la escena*. (2002) Editorial Arcos/Libros S.L Madrid.

BOBES, MARIA DEL CARMEN. *Semiología de la obra dramática*. (1997). Editorial Arco/ Libros S.L. Madrid.

BREYER, GASTÓN A. *Teatro: el ámbito escénico*. (1968) Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

BROOK, PETER. *El Espacio vacío*. (1968) Ediciones Península. Barcelona

Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica Publicación Semestral, ISSN-0377- 628X Volumen 41 - Número 1 Enero - Junio 2015

DE MARINIS, MARCO. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. (1997) Galerna. Buenos Aires

De MARINIS, MARCO. *En busca del actor y del espectador, Comprender el Teatro II*. (2005) Galerna. Buenos Aires.

DUBATTI, JORGE. (2005) *Teatro posdramático: Las resistencias de la representación. Escritos sobre Teatro. I. Teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad*. Editorial Nueva Generación. Buenos Aires

DUBATTI, JORGE. (2003) *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Ariel. Buenos Aires

DUBATTI, JORGE. (2007) *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Atule. Col. Textos Básicos. Buenos Aires

DUBATTI, JORGE. (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot. México DF.

KOWZAN, TADEUSZ. (1986) *El signo en el teatro, introducción a la semiología del arte del espectáculo*. Sub dirección general de Educación e Investigación Autísticas, Escuela de Arte Teatral, Biblioteca Juan Ruiz de Alarcón. Mexico DF.

LEHMANN, HANS – THIES. (2002) *Le Théâtre postdramatique*. L'Arche. París.

MANOVICH, LEV. (2005) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Paidós. Buenos Aires

PAVIS, PATRICE. (2000) «Las escrituras dramáticas contemporáneas y las nuevas tecnologías», escrito para una conferencia en la ópera de Frankfurt.

PAVIS, PATRICE. (2007) *La mise en scène contemporaine*. Armand Colin. Paris

PEARSON, MIKE; SHANKS, MICHAEL. (2001) *Theatre/Archaeology*. Routledge. Londres.

EL MOVIMIENTO MÚSICA MÁS Y SU PERFORMANCE MMMUSING EN LAS JORNADAS MMM EN EL CENTRO DE ARTE SONORO.

Pablo Paniagua

Movimiento musica más

El Movimiento Música Más se fundó durante la dictadura de Onganía. A los tres integrantes originales, tiempo después se sumarían músicos, actores y bailarines, entre ellos Ramiro Larraín, Pablo Zukerfeld, Fernando Laratro, María Granata, Adrián Barcesat, Oscar Jaureguiberry y Leone Sonnino, entre otros.

Norberto Chavarri y Roque de Pedro fueron estudiantes del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (C.L.A.E.M.) que funcionaba en el instituto Di Tella. Este centro se dedicaba particularmente a la investigación y difusión de música contemporánea y de vanguardia. Se abrió en 1961 y, a partir de la crisis económica y a estar asociada a ideas subversivas tuvo que cerrar sus puertas en 1971. Tal como menciona en una entrevista, para Chavarri fue muy influyente su paso por el CLAEM, significó estar en el centro de la nueva generación que vinculaba a sus integrantes por afinidades de vanguardia.

El aspecto radical que sostenía el Movimiento Música Más se basaba, entre otras cosas, en incorporar gente aficionada a la creación de ideas musicales, a realizar presentaciones en espacios públicos y a la defensa de la creación y de procesos colectivos.

La mayoría de los integrantes del Movimiento eran docentes, aficionados a la música, actores y estudiantes de clase media baja. Lo que vinculada al grupo era la necesidad de expresarse creativamente, entendiendo el arte como válvula de escape al oscuro contexto político en el que vivían en esa época.

Para ejemplificar esto, mencionare brevemente tres trabajos del grupo:

Obertura 21 y 21

Fue una presentación realizada en 1973 en el teatro San Martín. Consistió en acordar con los participantes encontrarse en el escenario a las 21 y 21 horas, sin anticiparse entre ellos ni con el público, qué iban a hacer, traer o tocar esa noche. Resultando en una improvisación libre de objetos e instrumentos, donde se podía escuchar desde un saxofón hasta el sonido del serruchar de una silla.

Música para colectivo línea 7.

En 1970, el grupo imaginó una serie de obras conceptuales escogiendo como escenario las calles y lugares públicos que denominaron Músicas Peatonales. Esta performance es una de

ellas. Los músicos subían a un colectivo de la línea 7 y comenzaban a realizar percusiones con distintas partes del colectivo. Uno de ellos, guiaba la acción como un director y cada ejecutante poseía una serie de partituras que indicaban que hacer según los movimientos del transporte. A los pasajeros se le entregaba un programa de mano de la acción y el conductor podía participar de la performance tocando la bocina cuando quisiese.

Música para el Lobo Estepario.

Este trabajo, también de 1970, era una obra para saxo y conjunto vocal e instrumental. Para esta pieza, diseñaron un lenguaje gráfico para los ejecutantes, los cuales no eran músicos profesionales, y la participación del coro consistía en emitir sonidos onomatopéyicos.

El contexto político

Uno de los objetivos principales del grupo era hacer participar a la gente de sus propuestas de manera abierta, en un contexto social de crisis económica y mucha violencia. Dónde el mayor antagonismo a nivel social era entre civiles y militares. Las intenciones de articular al público con los artistas era el resultado de la situación emocional a nivel social. La gente en las calles se comportaba de manera hermética, sin espontaneidad. Para el grupo era tentador intentar acercarles experiencias creativas y activarlos emocionalmente, expresarse, liberar la imaginación, estimular la comunicación y las emociones.

Sin embargo, según cuenta Chavarri en una entrevista, él también se sintió perseguido por la dictadura y decidió exiliarse:

(...) cuando debes quemar libros y mirar por la ventana si algún auto se detiene, ya no estás bien para crear. Es la muerte de las fantasías. Comencé a viajar a Europa. En Holanda y Francia continué mi carrera creativa. Mi aporte al MMM ya había concluido.¹⁹

Es así como en 1973, se desintegra el grupo.

Las jornadas en el CASo

En su año de apertura, el Centro de Arte Sonoro, realizó las “Jornadas MMM”. Eran una serie de encuentros durante el mes de agosto de 2017 que consistió en la presentación de activida-

¹⁹ Testimonio de Norberto Chavarri en una entrevista realizada para el portal Universo Epígrafe. Arte, política y cultura general.

des participativas, instalaciones, performances y exhibiciones en torno al legado y a la trayectoria del Movimiento. En ese marco, se convocó públicamente a formar parte de una experiencia colectiva llamada “MMMusing”, que tuvo lugar el 24 de agosto en el patio del CASo, y en la cual pude participar.

Los participantes de MMMusing éramos músicos aficionados y profesionales. Hasta un momento antes de subir al escenario, nadie sabía quienes participaban y con qué instrumentos u objetos. La idea de esta performance era una propuesta de improvisación libre apelando a la sensibilidad de los participantes.

Previo al día del evento, nos enviaron un mail con algunas aclaraciones sobre la acción, haciendo énfasis en considerar el estado del cuerpo como parte fundamental de la acción. Además de tocar, había que darle importancia a los momentos de quietud, de movimiento y de silencio.

En ese mail nos decían “están leyendo una sola partitura: el Escenario. (...) El Escenario dicta lo que hay o no hay que hacer”²⁰

MMMusing

La acción comenzaba con Norberto Chavarri frente al público haciendo ruidos con un globo salchicha, frotándolo y retorciéndolo con las manos, mientras los demás intérpretes íbamos entrando al escenario. La performance sonora en su totalidad duró poco más de 16 minutos. En total, participamos 15 personas.

En un determinado momento, Chavarri ingresaba al escenario con más globos salchichas que nos fue repartiendo de manera aleatoria para que los hagamos sonar con las manos. Pablo Zuckerfeld, otro ex integrante del Movimiento Música Más levantó una piñata, Norberto Chavarri sacó una aguja, pinchó la piñata y todos hicimos silencio de manera inmediata, finalizando la acción.²¹

Las particularidades de la improvisación, la(s) escucha(s) y el cruce de lenguajes

en MMMusing

²⁰ Mail enviado por Norberto Chavarri. 2 de agosto de 2017.

²¹ Link del registro completo de la performance:
<https://www.youtube.com/watch?v=t0uZSfl7zcU&t=842s> (Extraído el 03 de septiembre de 2023).

Por la cualidad efímera de las prácticas de improvisación libre, dado que existe sólo mientras se práctica, el saxofonista e improvisador Josep Lluís Galiana Gallach la define como:

(...) un proceso de creación musical en tiempo real en el que no median partituras ni estructuras predeterminadas, la improvisación libre (es) abordada desde su práctica. (Gallach, 2018: 1)

Con su origen en el free jazz y la música contemporánea, la improvisación libre tiene la particularidad de ser creada mientras es escuchada, siendo un ecosistema de composición participativo de puro presente, tomando como premisa las condiciones emocionales y psicológicas de cada participante, las condiciones acústicas del entorno, la indeterminación, el azar y la escucha atenta de lo que sucede en el momento.

Tal como menciona Galiana:

“(...) En la improvisación libre todo se decide, todo se resuelve, todo ocurre, durante el mismo proceso creativo en el que no existe el error.” (Gallach, 2018: 15).

Desde la perspectiva de los improvisadores, al momento de la performance se activan, al menos, tres niveles de escuchas simultáneos que son fundamentales en el proceso. Una primera escucha íntima, individual y como tal, interior. Una segunda escucha interpersonal, que involucra al escuchante y a los sonidos que generan los otros improvisadores. Y por último una escucha general o global, que incluye el entorno en su totalidad. La activación de estos tipos de escuchas son claves para el devenir de la improvisación colectiva. Ninguno de los presentes sabía qué, cuándo ni cómo iban a acontecer los sonidos. Es sólo a partir de estas escuchas y de la sensibilidad de reacción con la que cada quien ejecuta lo que toca, que se construye el discurso sonoro.

Teniendo en cuenta lo anterior, el tiempo del sonido es un presente continuo como “una ola en una marea, y como punto sobre una línea” (Nancy, 2015: 32). Es un tiempo que se expande y envuelve, que integra lo que sucede en el escenario y al público. “Abre un espacio que es suyo, el espaciamiento mismo de su resonancia” (Nancy, 2015: 32). Entonces, escuchar es ingresar a la espacialidad del sonido que se expande tanto fuera como dentro de los cuerpos presentes, sean del público o intérpretes.

Volviendo a la performance, al estar inmersos en la espacialidad de la improvisación, además de escuchar, sentíamos vibraciones, sonábamos y resonábamos, estábamos siendo tocados por el sonido. Desde un sentido aural podemos decir entonces que, el sonido se vuelve un fenómeno táctil.

Por lo tanto, los cruces de lenguajes están dados entre los movimientos al ejecutar los instrumentos u objetos y el fenómeno de la escucha que apertura a las particularidades resonantes del sonido y los cuerpos. Si consideramos a la escucha como un acontecimiento táctil, es ahí donde está el cruce más importante y estrecho entre los cronotopos corporal y sonoro, entre la altura del sonido, específicamente entre algunas frecuencias que se perciben como vibra-

ciones y los cuerpos de todos los presentes, público e improvisadores, entre la intensidad del sonido de los instrumentos y los movimientos de cada ejecutante.

Tanto en las piezas de Músicas Peatonales de 1970, como en MMMusing de 2017, podemos identificar cruces de lenguajes artísticos en las producciones del Movimiento Música Más.

Y si bien, en la escasa bibliografía que existe no se mencionan los cruces como tales, en sus producciones había una conciencia de combinatorias de lenguajes. En una entrevista, Norberto Chavarri decía lo siguiente: “Estábamos creando en Argentina un producto de artes integradas, fundiendo el sonido instrumental con la acción corporal y el drama.”²²

Abriendo el campo de experimentación artístico-musical hacia el terreno de lo lúdico y tomando lo espontáneo como uno de sus ejes centrales, este colectivo de artistas fue precursor dentro del campo de la música experimental, la performance y como mencioné anteriormente, también de las producciones de cruce de lenguajes artísticos.

El desarrollo de sus prácticas en un contexto de dictadura militar le dio un valor agregado al compromiso y a la visión del grupo. En espacios y contextos donde el miedo era moneda corriente este grupo de artistas inclasificables abogaban principalmente por la búsqueda y la incitación a activar el cuerpo, a estimular la participación, la creatividad y la libertad expresiva.

Bibliografía

Libro:

Nancy, Jean-Luc 2015 (2007) *A la Escucha* (Buenos Aires: Amorrortu editores).

Artículo:

Gallach Galiana, Joseph Lluís 2018 (2011) “De la naturaleza de la improvisación libre: elementos esenciales para su identificación y diferencias con la composición escrita” en *Itamar*, revista de investigación musical (Universidad de Valencia) N°4.

Entrevista:

De “Universo Epígrafe. Arte, política y cultura general” Realizada a Norberto Chavarri en el marco de las Jornadas MMM (2017).

²² Testimonio de Norberto Chavarri en una entrevista realizada para el portal “Universo Epígrafe. Arte, política y cultura general”.

<https://universoepigrafe.wordpress.com/2016/09/18/bondis-plazas-y-experimentacion-movimiento-musica-mas-los-olvidados-vanguardistas-de-la-musica-argentina/> Extraído el 2 de agosto de 2023.

Registro audiovisual de la performance:

<https://www.youtube.com/watch?v=t0uZSfl7zcU&t=842s>

PIONEROS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN LA ARGENTINA. MARGARITA PAKSA Y SUS “PROYECTOS SOBRE EL DISCURSO DE MÍ”.

Alfredo Rosenbaum²³

La investigación-producción artística.

El proyecto de investigación que dirijo actualmente²⁴, produce un viraje respecto de los proyectos anteriores en cuanto a la metodología de investigación. Este cambio necesario surge de la necesidad de los integrantes del equipo de explorar un modo investigativo que esté ligado y rescate los aportes que ellos pueden realizar en tanto artistas-investigadores. Esto es, rescatar, para la investigación y para el campo investigativo de las artes, zonas de construcción de saberes que ni la investigación teórica ni la investigación aplicada producen. Hay cuestiones que

²³ Nació en Rosario, Argentina. Poeta, dramaturgo, actor y director teatral, artista visual y performer. Licenciado en Letras (UBA), Especialista en Gestión y Administración Cultural (UNA) y Magister en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales (UNTREF). Su actividad artística deriva desde la escritura de poesía, las artes visuales y la práctica de un teatro de experimentación, con tintes coreográficos afines al teatro-danza, hasta el cruce permanente de la textualidad dramática con la lírica. Produce libros de artista, poesía visual y arte correo, gráfica experimental y ensamblajes, con los que realizó muestras individuales y participó de numerosas muestras colectivas de artes visuales, en ciudades de la Argentina, en Caracas (Venezuela), Móstoles (España) y en la Bienal de Jerusalem (Israel). Su producción cruza lo visual con lo corporal, sonoro y verbal, produciendo, interpretando y dirigiendo espectáculos experimentales, multimedia, performances, acciones poéticas, en forma individual y en la actividad desarrollada en el Equipo La serie dirigido por Ita Scaramuzza durante la década del 90, la dirección del grupo de teatro experimental Amaratados x Lola, y la formación de su última agrupación, Ensamble Cáustico, de performance. Ha desarrollado una carrera como docente en ámbitos privados y no formales, entre los cuales se destaca su labor en El Taller literario de Nicolás Bratosevich. Docente de la UNA desde 2001, tanto a nivel de grado, donde se desempeña actualmente como Adjunto ordinario de la materia Taller Proyectual Pintura 1 a 3, como en la Especialización y Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados, donde es docente desde 2004, Coordinador Académico desde 2008 y Director desde 2022. Investigador categoría 3 del Ministerio de Educación de la Nación, participa como investigador y co-director de proyectos acreditados desde 2002, y dirige desde 2015 proyectos acreditados sobre cuerpo, política y cruce de lenguajes artísticos en la Argentina. Ha publicado numerosos artículos sobre artes en revistas especializadas, capítulos de libros, y obras como *Mar en calma*, *Saga del pez*, *Teatro de palabras*, entre otras. Ha sido director y jurado de diversas tesis de grado en el Departamento de Artes Visuales y también de Artes Dramáticas, así como de Trabajos Integradores Finales de Especialización y tesis de Maestría.

²⁴ Cuerpo, política(s) y cruce de lenguajes en la Argentina de los '80 a la actualidad. Parte 3. Proyecto de investigación aprobado por el Ministerio de Educación, Departamento de Artes Visuales, UNA:

sólo se recorren y se descubren en el propio hacer artístico, en diálogo directo con la producción de la propia obra, y que no pueden evidenciarse ‘desde afuera’, es decir, estudiando el resultado de la producción de otros, o la propia a posteriori de su realización.

En este sentido, la línea que desde hace unas pocas décadas comenzó a desplegarse tanto en los países centrales –conocida como investigación artística, y cuyos lineamientos expresa con claridad Borgdorff (2017)- como en algunos países de Latinoamérica –conocida como “investigación-creación”, y desarrollada en países como Colombia, en un plano teórico- metodológico entre otros por López Cano y San Cristobal (2014)- se separa de las líneas investigativas habituales para las ciencias sociales y humanidades, incluida las investigaciones sobre arte -que generalmente trabajan investigación aplicada- para centrarse en la producción de obra en tanto proceso de investigación.

“Lo esencial de la cuestión es si existe un fenómeno como la investigación en las artes – según el cual la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación. Estrechando el círculo, el tema es si este tipo de investigación se distingue de otra investigación por la naturaleza del objeto de su investigación (una cuestión ontológica), por el conocimiento que contiene (una cuestión epistemológica) y por los métodos de trabajo apropiados (una cuestión metodológica). Una cuestión paralela es si este tipo de investigación tiene derecho a calificarse de académica y si debería de incluirse en el nivel de doctorado de la educación superior.” (Borgdorff, 2005).

Una de las problemáticas más importantes que se genera en este modo de investigación es la de si es necesario diferenciar la producción artística de la investigación artística, es decir, si toda producción artística implica de por sí una investigación, o si son necesarios proyectos artísticos con características especiales para entenderlos como proyectos investigativos.

La respuesta general a esta cuestión es que no toda producción artística implica una investigación. En palabras de Borgdorff (2017):

“La investigación artística se centra en la práctica del hacer y del interpretar. Practicar las artes (creando, diseñando, interpretando) es intrínseco al proceso de investigación. Y las obras de arte y las prácticas artísticas son en parte los resultados materiales de la investigación.”

La investigación artística por lo tanto, o investigación-creación como se la conoce en varios países de Latinoamérica, y que aquí preferimos llamar investigación-producción en arte, implica que la producción de obra está guiada por un proceso investigativo conciente y sistemático, que durante la producción y/o en el momento de su finalización, concretará un plus donde se pondrán de manifiesto los aportes y descubrimientos resultantes de dicha investigación. En el ámbito de la investigación académica, entendemos que ese plus tendrá la forma de un discurso verbal –escrito u oral-, desplegado en presentaciones en congresos o jornadas, o en publicaciones, o en actividades de transferencia (clases, workshops, conversatorios, etc).

“De este modo, la investigación en arte debe ser entendida como un proceso que es, *al mismo tiempo*, creación y reflexión. Desde la etapa “pre”, en la que el artista, guiado por una intuición o idea, busca referentes para sumergirse en un campo problemático, pasando por la etapa “productiva”, en la que experimenta con materiales para hallar una formalización apropiada, hasta el momento “post”, en el que la obra ingresa a un ámbito intersubjetivo (galería, museo, espacio público), se despliega un trabajo creativo. Esta labor no se reduce a la simple expresividad intuitiva del espíritu, como sostenía la imagen dogmática del arte, sino que involucra *esencialmente* diferentes procesos, protocolos y etapas de investigación (reflexión).” (Cannok, 2018).

En lo que llevamos recorrido de nuestra propia tarea en el equipo, entendemos que, de modo provisorio aún, se pueden encontrar distintas líneas para la investigación-producción artística. Por una parte la investigación sobre materiales y materialidades, con una larga historia en las artes visuales aunque no siempre sistematizada, la investigación a nivel de procedimientos artísticos y construcciones significantes, y por último la investigación a partir de conceptos y/o temáticas. Es importante aclarar que la mayoría de las veces, y dependiendo de las características y complejidades del proyecto artístico-investigativo, estas líneas se imbrican entre sí en las distintas etapas de evolución de la producción.

Dicho esto, resulta importante aclarar que las discusiones sobre esta línea de investigación que implica y surge de la producción artística, se discute fuertemente en los ámbitos académicos y que el principal eje de esa discusión consiste en jerarquizar este modo de investigación poniéndolo al mismo nivel que la investigación teórica y la aplicada. Pero fuera del ámbito académico, en muchas ocasiones los artistas, o los grupos de artistas han realizado investigación desde la propia producción. De manera más o menos sistemática, de manera más o menos explícita, los artistas han dado cuenta de esas indagaciones en diálogo con su propia producción. La intención de este trabajo es comenzar a rescatar desde una perspectiva sistemática, una tradición de investigación-producción artística en la Argentina, y por varias razones la producción de Margarita Paksa nos parece un lugar ideal desde donde comenzar a hacerlo.

Por una tradición argentina en investigación artística

Los artistas no utilizaron habitualmente el término *investigación* para el desarrollo de esta clase de proyectos, sino el de *experimentación*. Es el término que se utilizó en la Argentina, por parte de los mismos artistas en muchos casos, por fuera del ámbito académico, para referirse a unos modos de producción que incluían de alguna manera lo que entendemos hoy aquí por investigación artística.

En la experimentación se produce necesariamente una toma de conciencia y reflexión permanente sobre el proceso de configuración de la obra, desde la gestación del proyecto hasta el final de su realización, e incluso en muchos casos en la relación con el otro, cuando el proyecto-obra lo ameritan (la experimentación con el espectador, con el oyente, etc).

Al comenzar a bucear en una tradición argentina de experimentación/investigación artística, que los artistas han desarrollado en la mayoría de los casos por fuera de la academia, en soledad o muchas veces ligados a instituciones artísticas que les dieron el espacio y el marco necesario, nos encontramos con la producción de Margarita Paksa, que aparece como una pieza fundamental en el trazado de esta tradición²⁵

Gracias a la publicación del libro *Proyectos sobre el discurso de mí*, podemos acceder a una serie de documentación que Paksa produjo en sus investigaciones, rondando los años 1967 y 1968, cuando todavía no se había quebrado el sistema de arte propiciado por el Instituto Di Tella entre otras instituciones (que ya comenzaba a cuestionarse y que terminó por quebrarse a fines de esa década).²⁶

Es muy interesante ver esos proyectos de Paksa desde la mirada de la investigación artística, ya que presentan un grado de sistematicidad a veces sorprendente. Es importante señalar aquí que no se trata de pensar cómo se adapta lo que Margarita Paksa (o cualquier artista-investigador-experimentador) produjo a los esquemas de la investigación artística en la academia, sino justamente de todo lo contrario: ver cuáles eran las preocupaciones de ese artista que se tejían con su producción y que devenían, al mismo tiempo, de ella.

El método Paksa

Proyectos sobre el discurso de mí (Paksa, 2003) reúne los proyectos realizados y no realizados de Margarita Paksa en el año 67 y 68, y se extiende hasta los proyectos de la década del 90 para la primera edición de 1993. Me concentro en los primeros textos y no en el análisis de cada proyecto dado el objetivo de esta ponencia.

El libro fue reeditado en 2003, por la Fundación Espigas. En esta última edición, Paksa abre el libro retomando el texto “Algunas palabras” de la edición del 97 y agrega dos párrafos finales. Es un texto breve, de apenas dos páginas, que condensa varios puntos referidos a algunas cuestiones que nos interesan aquí.

“... ya desde mediados de los años sesenta, la particularidad efímera de las instalaciones y ambientaciones que realicé durante esos años despertó en mí el deseo de reunirla, conservarlas en la memoria, máxime cuando suspendí mi actividad artística desde 1968 hasta 1976. Así nació un cuaderno que fue recogiendo papeles, dibujos, pensamientos, esquemas, ideas, bo-

²⁵ Hablo de tradición en un sentido laxo, ya que los propios artistas argentinos raramente se han reconocido en una tradición investigativa. Es por eso que parece necesario realizar una arqueología sobre la experimentación/investigación en nuestro país.

²⁶ Para la historia del Instituto Di Tella y su relación con la experimentación artística de la década del 60, se puede consultar entre otros Longoni y Mestman (2000).

cetos de las obras previos a la mostración y cuyo destino final era conformar una carpeta” (Paksa, op.cit., p.13).

El primer elemento de esta experimentación es el uso de un cuaderno donde se concentra la documentación progresiva de la investigación-producción. En ese registro, que podemos llamar *cuaderno de bitácora*²⁷, se ponen de manifiesto cada uno de los pasos y etapas de esa experimentación. Al ser publicado, ese cuaderno marca el plus que “hace público”, justamente, los aportes de la investigación-producción artística. El cuaderno de bitácora –sea un cuaderno o carpeta física, sea un reservorio virtual- resulta una herramienta fundamental porque allí se registra la interrelación entre producción artística y producción de conocimiento, en su fuerte imbricación.

Luego escribe Paksa:

“Respeté para cada uno de los escritos el original tal como fuera redactado en su momento inicial y los he ordenado diacrónicamente como una manera de señalar el proceso vivido (...) Finalmente, en 1997, decidida esta vez a poner los textos afuera, para evitar que continuaran dando vueltas a mi alrededor, para que la memoria dejara de morder, esperando su destino suspendido, produje una edición limitada” (Paksa, op.cit., p.14).

Margarita Paksa da cuenta claramente de dos momentos diferenciados de la conceptualización de su producción: uno que se desarrolla paralelo a la producción, y otro que se desarrolla a posteriori. Estos dos momentos son fundamentales para el diálogo permanente entre producción y reflexión conceptual.

La investigación paralela y entrelazada con la producción artística es la más de las veces fragmentada, desordenada, más de abrir cuestiones que de aportar certezas. Es la etapa de la experimentación, de las exploraciones múltiples, del registro y las preguntas que vuelven sobre la producción, sobre las decisiones de producción.

El momento posterior a la producción (que en este caso se resolvió a los 30 años, pero que puede ser inmediato, o incluso por etapas), es de alguna forma un “momento-meta”, de relectura sobre el propio proceso. Este segundo momento es necesario para poder producir ese plus del que hablan López Cano y en otros términos Borgdorf para diferenciar la producción artística de la investigación artística (o investigación-creación).

En el texto “El papel del otro”, escrito en febrero de 1967, Paksa formula las cuestiones generales que la mueven a producir.

²⁷ En el ámbito literario, Julio Cortázar entregó a Ana María Barrenechea su cuaderno de bitácora durante la escritura de Rayuela, que fue publicado por ella con un estudio de ese proceso de producción en el libro Cuaderno de bitácora de Rayuela (1983).

Esa pregunta es el primer motor que busca respuesta (o más preguntas) en la producción. Prefero hablar de pregunta y no de hipótesis para no asimilar este modo investigativo a los más conocidos. Pero sería algo así como la pregunta, el cuestionamiento que no lleva a una reflexión conceptual, no lleva tampoco a un análisis de una producción artística ya realizada (por uno o por otros), sino que lleva directamente a la producción.

En este escrito se entiende claramente cómo Paksa tiene una fuerte conciencia del trabajo investigativo necesario en la producción de su obra, ya que al ligarlo a la experimentación, y en su caso, a lo conceptual, produce un devenir necesario hacia la permanente conciencia sobre el hacer, la reflexión de ida y vuelta con proyectos y producciones.

En los dos textos siguientes (“Lectura de diccionario” y “Tiempo viejo – tiempo nuevo”) que cierran esta sección previa a la presentación de cada proyecto de 1967 y 1968, incluso esta misma escritura ensayística ya produce un delizamiento hacia la producción artística.

Lectura de diccionario puede entenderse ya como bitácora, apunte con boceto incluidos, de lo que será en la producción una obsesión de Paksa: el otro, el reflejo, lo diferente. Escrito ya a modo de entradas de diccionario, va desarrollando un ensayo que es, al mismo tiempo, producción artística.

Esto en el último texto Tiempo viejo – tiempo nuevo) vira hacia la condensación poética para teminar el texto de la siguiente manera:

“EL ARTISTA DEBE CADA VEZ AFIATAR SU INSTRUMENTO

BOTIQUIN de primeros auxilios:

Una caja con aire de reserva

Una ampolla de sangre

Una bolsa de tierra en conserva

Unas semillas

Una cajita con lágrimas

Algo oculto que contenga inspiración.

YO MISMA NO PUEDO IMITARME A MI MISMA



ES TU RIESGO... SOY SENSIBLE



Tranquila conciencia, sin embargo, siempre te daré algo para comerciar”

En síntesis, he tratado de mostrar aquí un comienzo de indagación sobre cierta tradición de experimentación o investigación artística en la Argentina, que comencé con esta introducción a la experimentación en Margarita Paksa, y que debería seguir como una arqueología móvil, un devenir entre las reflexiones de aquellos artistas que nos han dejado testimonio de sus trabajos de producción investigativa, mientras experimentamos con nuestras producciones-investigaciones en el presente.

Bibliografía

BORGDORFF, H. (2005). El debate sobre la investigación en artes. *Encuentro Arte como Investigación en Félix Meritis*. Encuentro llevado a cabo en Amsterdam, Holanda. Recuperado de <http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkL.htm>

BORGDORFF, H. (2017) “¿Dónde estamos hoy? El estado del arte en la investigación científica”. En *Entre diálogos. Un espacio para la investigación artística al alcance de todos*. Vol.3, N°III.

CANNOCK . A.(1018). *El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

CORTAZAR, J. y BARRENECHEA, A.M. (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana.

LONGONI, A. y MESTMAN,M. (2000). *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, El cielo por asalto.

PAKSA, M. (2003). *Proyectos sobre el discurso de mí*. Buenos Aires, Fundacion Espigas.

LA INVESTIGACIÓN EN ARTES Y SU IMPLEMENTACIÓN EN EL POSGRADO EN LENGUAJES COMBINADOS.²⁸

Carina Ferrari²⁹

Buenas tardes a todos y todas. Comenzaré diciendo que le comentaba a Alfredo Rosenbaum, quien está hoy en esta mesa conmigo, que no sabía por qué no podía escribir absolutamente nada para este Simposio y llegué a la conclusión de que no debía escribir, sino hablar.

Yo soy *discípula* de Graciela Marotta, como muchos saben, y de Alfredo Portillos a quienes considero mis maestros. Ambos eran grandes *contadores*, cada uno en su estilo. Graciela siempre con un estilo más formal, más semiótico o psicológico; Alfredo con algo más místico. Yo creo que hoy voy a invocar más a Alfredo que a Graciela, porque de lo que quería hablar surge más de sensaciones corporales que luego se transforman en pensamiento, que al revés.

²⁸ Esta ponencia es una desgrabación de lo presentado en el XIII Simposio, solamente se han corregido algunos giros demasiado coloquiales o algunos párrafos que son complicados de comprender sin la gestualidad del cuerpo. Así mismo, como verán dentro del escrito, no respeta las normas APA solicitadas, como manera de cuestionar a la American Psychological Association como fuente de todo saber a la hora de escribir académicamente. Inclusive, este escrito va en contra de lo que ellos critican mencionando como *florido y redundante*. En la página sugieren enseñarles normas APA a estudiantes secundarios, para que ya sepan como trabajar en escritos de las ciencias sociales y porque: “*it teaches students to use a direct and professional tone while avoiding redundancy and flowery language*” En <https://apastyle.apa.org/beginners#2>. Me gustaría que este escrito fuera aún más florido y redundante de lo que es... mis disculpas por no conseguirlo totalmente.

²⁹ Nació en Buenos Aires, Argentina. Artista Visual – Performer. Docente investigadora universitaria. Licenciada en Artes Visuales con Orientación en Pintura (UNA-2012) y Mg. en Lenguajes Artísticos Combinados. (UNA-2021). Como artista, expone desde 1987 pinturas, fotografías, libros/páginas de artista, arte correo, instalaciones, poesía experimental y performances en el país y en el exterior. Con una trayectoria docente de más de 30 años en distintos niveles educativos, desarrolla su actividad en el Departamento de Artes Visuales desde el 1993, actualmente como Titular del Taller Proyectual de Pintura del grado y adjunta en OTAV Digitalización y Taller Proyectual de Dibujo. Es profesora titular en la Especialización y Maestría LAC. Ha participado en equipos de gestión y organización de Simposios, jornadas de investigación y eventos artísticos. Actualmente es Coordinadora Académica de la Especialización y Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados. Dirige distintos proyectos de voluntariado en el Barrio Padre Mugica (Villa 31 bis). Es Investigadora categorizada y evaluadora. Actualmente dirige el grupo de investigación *Visualidad expandida a otros lenguajes artísticos desde la investigación-producción en artes* (UNA) desde 2023.

Hablando de esto, de cómo la investigación en la práctica artística, tiene que ver con investigar en el proceso de producción, me pareció que la manera mejor de contarle era como un proceso. Cómo fue este proceso en mí, que llevó a que actualmente, junto con Alfredo, estemos dirigiendo proyectos de investigación que proponen esto y estemos intentando implementar la investigación-creación en las tesis y trabajos finales tanto del grado como del posgrado.

Vale decir, entonces, que la posición que tomé actualmente, partió de un proceso, que creo es un aporte que puedo hacer al compartirlo hoy con ustedes. Cuando hablo de proceso, me parece que todos los que somos artistas entendemos que sentimos que hay determinada cosa que nos lleva a hacer determinada producción y que entendemos que pasa por ahí y no por otro lugar, una certeza. Yo no tengo dudas de que el camino de la investigación es este, porque llegar a esta conclusión, fue un proceso.

Si tengo que hacer un relato, es un proceso que empieza, en realidad, cuando se creó la Universidad Nacional de las Artes (antes IUNA), en el año 1997. Las carreras comenzaron a dictarse en el año 2000, para ponernos en contexto de la época. En ese momento estábamos peleando para que las Escuelas Nacionales de nivel terciario, pudieran ser de nivel universitario y nos fuimos enterando - porque nos contaban los profesores que también daban clases en otras universidades - que había una pelea para que los artistas fuéramos incorporados a lo que era el mundo académico y al mundo de la investigación universitaria. Había palabras que nosotros sentíamos que estaban prohibidas, que no debíamos pronunciar y que yo creo que siguen estando prohibidas, que son *la intuición, la creación, la inspiración*, porque esas palabras implicaban que el artista no solo no pensaba, sino que no estaba capacitado para pensar. La palabra *expresión* y todas aquellas que aluden a que el artista, de alguna manera, está sentado y viene una musa que lo toca y fluye la obra. El artista (visual en nuestro caso en ese entonces) se supone que tiene mano, porque hace cosas y tiene corazón, porque siente; pero es descrebrado, digamos, del cuello para arriba no hay nada. Siente y lo transmite con su cuerpo.

Entonces, era una pelea fuerte que había que dar para poder entrar en el mundo académico. E insisto que esto, que es algo que enunció Alfredo en la ponencia precedente, es un problema que no tiene que ver, como en otras partes del mundo, con el financiamiento a la investigación en esta universidad. Porque acá, es más que escaso el subsidio que se otorga por cada proyecto de investigación; el problema tenía que ver con la aceptación en el mundo académico como personas pensantes. Entonces, Graciela Marotta nos decía, si vos no pensás, otro va a pensar por vos, ¿no? Ella lo ponía en estas palabras. Poder ser aceptados por la academia, vuelvo a decir, no por la plata, sino por la cuestión del reconocimiento como investigadores, implicaba *disfrazarnos* de investigadores serios. Entonces, fue una lucha grande por ser aceptados. Ya se venía dando esta pelea entre lo que eran las ciencias duras y las ciencias blandas, donde se logró la incorporación de estas últimas a la investigación formal y, en este contexto, nosotros entramos por tener algún parecido con las ciencias blandas, como *cola* de las humanidades. Yo creo que eso es algo que se pudo hacer, que ahora hay investigaciones en ciencias sociales, como hay investigaciones en ciencias llamadas duras; pero entendemos nosotros o uno siente que en esta adaptación que tuvimos que hacer, hay algo de lo nuestro, de la investigación en la

producción artística, que queda por fuera de estos modelos, tanto del modelo científico como del modelo de las ciencias sociales. O sea, yo noto ahora que estoy más enfocada en implementar la investigación en artes en la universidad, que todas las convocatorias son para *investigación en artes*. Dicen, *convocatoria para investigación en artes*. Pero cuando ingresás para llenar los formularios, tienen el modelo de las humanidades, tenés que completar objetivos, hipótesis, palabras claves, todo esto que enunció Alfredo en la ponencia anterior. Y en esta lucha por encajar, tenemos que dejar de lado algunas cosas. Y termina resultando esto, que es lo que denomina Borgdorff como *investigación aplicada*, donde lo que hacíamos era investigar a determinados artistas, su producción o tratar de comprobar determinadas hipótesis de análisis y ver si podían aplicarse a estas producciones. Tal es el caso de los proyectos de investigación que dirigió Graciela Marotta desde el año 2002 hasta el 2019 – de los que fui miembro desde el inicio - sobre topología aplicada al lenguaje visual. Aprendíamos de topología de superficies, su aplicación a la clínica psicoanalítica por Jacques Lacan en cuanto a que el inconsciente se estructura como un lenguaje y luego lo transponíamos al lenguaje visual y analizábamos el uso del espacio en determinados artistas que trabajaban alejados de lo que es la representación del espacio de manera euclidiana. Viéndolo ahora, esta investigación quizás correspondería más al tipo de desarrollo que podrían hacer los investigadores en humanidades que a las que hacemos más naturalmente nosotros-artistas, que podemos hacerlo, pero que no es nuestra especificidad. A esto me refiero como *disfraz*. ¿Podemos hacerlo? Por supuesto. ¿Pero cuál es nuestro propio saber y del que otros no pueden hablar?

Esto producía en mí, por lo menos, yo creo quizás en algunos otros también, una sensación de inadecuación, de no tener continente. O sea, uno tenía que hablar de algo, o tenía que hablar de su obra y pensaba en buscar algún autor que trabajara con algún tema parecido a lo que se producía, para así poder tener una cita referencial, que valide, una cita validadora, que valide lo que uno viene investigando. Entonces se buscaba esa cita que tuviera algo que ver con la producción y se incorporaba, como una especie de parche, al escrito. Yo me dedico hace mucho tiempo y muy especialmente, a la formación de recursos humanos, a dirección de tesis, becarios, investigadores y ayudantes de docencia. Lo que uno notaba en los distintos escritos, es que desarrollaban con bastante facilidad la idea de la obra, del proceso; pero cuando tenían que abordar la fundamentación o el marco teórico; a veces tenían alguna relación con lo anteriormente trabajado y a veces se lo notaba descolgado, como anexado por una necesidad académica, pero no como una necesidad propia. En muchos casos, eso, esa sensación de desconexión o parche, tenía que ver con que lo que hacían era leer a distintos autores, de distintas disciplinas del conocimiento (que puede ser tan disímiles como la psicología, antropología, historia, semiología, tecnología, física, química, biología, entre otras) y cuando encontraban algo que resonara con lo que estaban produciendo artísticamente, funcionaba como una especie de hallazgo y la terminaban incorporando en el escrito. En ese sentido, quizás el tesista no había leído nada más de ese autor, ni conocía en profundidad su propuesta ni el desarrollo de su pensamiento; solo les había gustado la frase, fuera de todo contexto. Y ese escrito de tesis o trabajo final, terminaba siendo un salpicadito de frases lindas que sonaban acordes a lo produ-

cido, un *patchwork* de cosas, que se hacía para lograr aprobar la carrera, entrar y encajar en la academia; condiciones que todos nosotros-artistas aceptamos.

Me parece que de un tiempo esta parte, esta pelea ya está dada y en parte saldada. Nos empezamos a dar cuenta de que tenemos otras especificidades, que son propias y podemos hablar de otras cosas que no son las de las humanidades, que tienen su campo y que está bien delimitado. Y esta sensación que mencioné, de falta de continente y que tenía que ver con esto de tomar cosas de otros campos, de psicología, de antropología, algo de historia, algo de semiótica, algo... Entonces siempre era como tomar de otros, como que no teníamos nada para decir, sino que teníamos que tomar palabras prestadas. Entonces empecé a darme cuenta, de lo más sencillo y lo hecho en épocas anteriores – no es nada nuevo- que uno puede hablar, por ejemplo de las cosas formales, eso es nuestro *métier* aunque hoy es bastante menospreciado. Y lo digo desde mi lugar como artista mayormente conceptual; no porque sea una formalista consumada y acérrima defensora de la técnica. O sea, podemos hablar de la línea, del color, del valor, de lo que fuere y no está mal investigar en esto, a pesar de que no sea o no se pueda anclar en alguna de estas grandes tradiciones de las humanidades. Poder empezar a decir o volver a decir, re-decir, que esto que está muy desprestigiado, también tiene que ver con lo nuestro. Entonces cuando hablamos de un proyecto de investigación, quizás puede también tener que ver con la investigación de lo formal.

Yo siempre pongo de ejemplo³⁰ esto: ¿cómo le podemos decir a Julio Le Parc³¹, en todo lo que tiene que ver con su producción cinética y de investigación de color, que lo adhiera a algún pensamiento filosófico? Se puede, obviamente que se puede, pero la búsqueda de Julio Le Parc es otra. Y en todo caso, se acercará más a algo que tenga que ver con la física, el color, el movimiento y eso tiene que ver con lo formal con que nosotros-artistas trabajamos.

³⁰ Y por eso dije que iba a *invocar* a Alfredo Portillos, quizás me repito como Alfredo, que te contaba cuentitos y quizás te tocaba el mismo cuentito que ya te había contado, o te contaba un cuentito nuevo; dependía mucho de lo que estaba elaborando mentalmente en ese período. Creo que podría hacerse una cronología de su vida y su pensamiento solamente haciendo un punteo de sus cuentitos: la época en la que hablaba de las agujas de las catedrales góticas y las comparaba con los *cohetes espaciales* que unen tierra y cielo, o cuando hablaba del ego y del artista al que venía a buscarlo la muerte y lo identificaba de entre muchas estatuas de él porque salta de entre ellas, egocéntricamente a defender su obra, y así muchos.

³¹ Julio Le Parc (1928, Mendoza – Argentina) es considerado uno de los grandes referentes del arte geométrico, tanto óptico como cinético. Utiliza en sus obras elementos que sorprenden o que sugestionan a la mirada, buscando involucrar absolutamente al espectador dentro de la obra. Para ello recurre a iluminaciones artificiales, efectos especulares, reflejos y movimientos, creados por el uso de bandas mecánicas que se mueven mediante dispositivos ocultos. A lo largo de los años sus investigaciones lo llevaron a crear obras que estuvieran en perpetua transformación y en constante inestabilidad, alentando una relación activa entre el espectador y el objeto artístico. En

<https://museomoderno.org/mapadelarte/artistas/le-parc-julio/>

Para ver algunas de sus obras: https://www.instagram.com/julio_le_parc_official/

Entonces estas pequeñas certezas que van apareciendo, son las que me van mostrando un camino posible para mí y para los que nos van a seguir dentro de esta institución y espero que se replique en otras del país, porque en otras partes del mundo y de Latinoamérica ya se está haciendo hace muchos años.

Creo que ustedes saben que soy graduada de la UNA, como licenciada y magister. Al momento de hacer mi tesis de maestría³², que dirigió acá el compañero Alfredo Rosenbaum³³, tuve la “buena idea”- porque uno siempre hace esas cosas, yo tengo siempre la buena idea de hacer cosas relacionadas a lo que estoy haciendo, pero que me desvían mientras estoy apremiada por el tiempo - de hacer un curso en Proa, que lo impartían docentes que venían de Letras de Puan³⁴ y que era sobre pantallas. Yo estaba escribiendo sobre el tema de las pantallas para mi tesis, estaba muy interesada, y en el curso proponían temas sobre qué pasa con el cuerpo y la imagen. Y en lugar de ponerme a escribir la tesis, me puse a hacer el curso, ¿vieron?, porque necesitaba “nutrirme”. Fue entonces, haciendo un intercambio en el foro del curso, con las profesoras y compañeros y compañeras, yo les contaba qué era lo que pasaba de un tiempo a esta parte con respecto a la performance y el registro. Yo hago performance desde el año ‘93 y antes no había cámaras, no había fotos, no había absolutamente nada, conseguías un rollo y cuidabas las fotos, tenías 36 tomas como máximo por rollo, y era caro revelarlo, por lo menos para nosotros. Y el registro en video era casi imposible, nadie tenía cámaras. En cambio, ahora todo el mundo tiene celular y fotografían y graban durante las performances, y tu imagen se multiplica por todos lados. Vos no sabés ni quién te registró y de golpe te ves en la plataforma YouTube, un señor (o señora) desconocido subió ahí un vídeo, no sabés ni quién era. Y ¿qué pasa con esto? Entonces yo les comentaba esto en el curso, les hablaba de qué pasaba con la imagen de uno, ¿el señor que sacaba la foto tenía esta autorización para subirla, solo por haberla sacado?, o ¿vos le tendrías que haber dado autorización?, o ¿qué pasaba con tu imagen que fluía por el universo, el ciberespacio sin ningún tipo de injerencia tuya en esa decisión? En realidad, estaba hablando sobre el concepto de autoría. A quién pertenece esa foto, ¿al que pone el cuerpo o al fotógrafo? La foto es del fotógrafo; pero si yo no la autoricé y es mi cuerpo, ¿se puede distribuir? Entonces las respuestas de las profesoras era que habría que analizarlo bien, habría que analizar a cuánto se venden esas fotos, cómo es el mercado de las fotos-registro de performance. Para ser clara, las fotos o videos de performers - y estoy hablando de

³² Temporalmente, lo que relato transcurrió en julio/agosto 2021. Defendí mi tesis *Ya no veré... (no me verás). Cuerpo vivo y pantallas más algunos manifiestos* en diciembre de ese mismo año.

³³ Y creo que ahí es cuando surgió esta *asociación* en nuestra lucha por implementar la investigación en artes en la universidad, tal como pensamos que debe ser entendida

³⁴ Me refiero a las Carreras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, cuya sede principal se encuentra en la calle Puan de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Las profesoras del curso, muy versadas en teoría, hacían referencias permanentes a textos de Deleuze, por ejemplo, de manera casi devocional; intercambiando reflexiones sobre esos libros y la conversación que se publicaba en el foro. Este gran conocimiento, pero falta de independencia de pensamiento, también contribuyó a profundizar mi sensación de incomodidad.

nosotros performers-argentinos, conocidos, pero no *espectaculares* - no se venden, no hay mercado para eso. Si así fuera, estaría viviendo en una isla del Caribe, acostada en una hamaca paraguaya y con un trago en la mano. En ese momento noté esta distancia tan concreta, tan tangible, entre lo que nos pasa a nosotros como artistas, que son problemáticas específicas, no transmisibles y quiénes analizan el problema desde afuera. O sea, se puede analizar lo que pasa con un artista, o intuir lo que pasa con ese artista, o entrevistarlo, pero no tiene nada que ver con lo que te pasa a vos como artista puesto en ese lugar, o sea, vos estás atravesado como cuerpo por esas circunstancias: que antes no había fotos, te atravesaba el cuerpo; que ahora tus fotos están en todos lados, también. Entonces darme cuenta de la distancia entre la producción concreta y real y el pensar y analizar la producción sin poner el cuerpo, es algo que no tiene retorno, a lo que yo ya no pude volver. Para aclarar, los teóricos que hablan sobre arte, sobre producción o problemáticas artísticas, no ponen el cuerpo, sino que lo analizan desde afuera. Este atravesamiento del cuerpo es lo que me lleva a pararme en otro lugar, y cuando uno siente esta sensación de hallazgo, de epifanía, no hay vuelta atrás. Para bien o para mal.

Llegar a este punto hace que le diga a Alfredo como director de tesis, que no pienso poner una sola cita de autoridad, voy a rehuir de los autores reconocidos y remanidos, los autores hombres y europeos; no pienso poner ninguna cita así, para que digan lo inteligente que soy, cuánto leo... no pienso hacer nada de esto.

Esta es otra característica mía - y perdón por lo autoreferencial, pero estoy hablando de procesos personales - librar *batallas perdidas unipersonales*. Ni siquiera me interesa ganar, solo sentar una posición. Muchos ya saben sobre mis peleas contra las normas APA. Tener que presentar una ponencia para un congreso sobre decolonialismo o géneros y que pidan escribir según normas APA, que son norteamericanas³⁵ me parece una gran contradicción. A todo esto, es a lo que digo ¡Basta! y trato de expandir este pensamiento hacia otros, como manera de generar algún tipo de resistencia, mínima o por lo menos de ponerlo en cuestión. Y así como mi pelea unipersonal contra las normas APA, me sucedió lo mismo con respecto a las citas de autoridad de autores que no producen arte y de que esta sea la única manera de validar lo que uno piensa o escribe académicamente siendo artista en la academia³⁶.

³⁵ American Psychological Association. Ver normas <https://apastyle.apa.org/>. Estas normas se actualizan anualmente, lo que implica tener que estar buscándolas todo el tiempo para mantener el estilo normatizado por APA. Este estilo incluye desde tipografía permitida, sangrías y espaciados, alineación, normas para citas y epígrafes, todos los cuales considero lo suficientemente desagradables estéticamente y poco prácticos como para generar en mí esta posición intransigente al respecto.

³⁶ Creo que es importante destacar que, dada mi edad, ya tengo un camino recorrido artística y académicamente, poco o mucho; ya estoy grande, casi de salida y pienso que puedo darme algunos gustos, algunos lujos como estos. Evidentemente si necesito ser aprobada por alguna institución académica y

Al comentarle esto a Alfredo, me dice que él estaba pensando lo mismo y por eso ahora somos como un equipo de pensadores-artistas-investigadores sobre investigación en artes, que lo que tiene como particularidad, me parece, es que empieza a alumbrar estos lugares que nosotros tenemos como medio negados para poder disfrazarnos de académicos. Insisto, esto no es nada nuevo, es nuevo para nosotros. Ya se venía pensando, se viene trabajando fuerte en toda Latinoamérica, y nosotros, argentinos, que somos tan recontra modernos, tan recontra maravillosos, estamos a la cola. Perú tiene un montón de investigación, un montón de trabajos publicados sobre el tema; Ecuador; Colombia, hasta tiene el Ministerio de Ciencia Técnica y Educación y este Ministerio es también de arte, porque entienden que todo lo que es arte forma parte de lo que son las industrias culturales y que es necesario e importante para el país³⁷. Y uno se pregunta, cómo es que acá no estamos haciendo esto, no sé, somos tan modernos, así que hacemos cosas locas, como vimos que venimos haciendo en lo artístico desde los 60 y desde antes también, y a esto no nos animamos; quizás por nuestra enorme carga psicoanalítica y supuestos deberes-ser. Alfredo es Director de las Carreras de Especialización y Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados desde hace muchos años y yo soy coordinadora desde hace poco; pero Alfredo es adjunto de la Cátedra Taller Proyectual de Pintura que yo dirijo en el grado de la UNA Visuales, entonces esto permite que lo podamos llevar e implementar en los dos ámbitos, en el grado y en el posgrado, porque nos parece que es el lugar donde hay que dar respuestas, porque la problemática de la investigación en artes tiene que ver con un ámbito universitario. Vos podés ser un artista que produce en su taller y no hay ningún requerimiento específico. Seguramente investigás en la producción, pero no necesariamente tengas que escribir sobre eso, ni pedís un subsidio en la universidad, ni tenés necesidad de hacer carrera como investigador. Nosotros, artistas-docentes-investigadores tenemos esas dos patas, la producción y la investigación, de las que debemos dar cuenta por escrito, en la academia. ¿Y qué hacemos con esto? Hay una parte que se está por hacer que tiene que ver con cuánto hay que poner de cada cosa, cuánto hay que hablar, cuánto hay que mostrar, si hay alguna metodología, cuál es la metodología. El gran tema de la investigación en artes tiene que ver con esto de *darnos una/s metodología/s*. Yo personalmente pienso, o quisiera, que nosotros nos diéramos una metodología que a nosotros nos sirviera. López Cano y San Cristóbal³⁸ en su libro *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* lo dejan

estas son las condiciones indispensables para ser aceptada, o bien las acepto o bien explico por qué no las acepto y trabajo directamente como creo que debe hacerse.

³⁷ En Colombia y otros países de la región, se refieren a la investigación en la producción artística como investigación-creación. Quizás por este miedo atávico que tenemos en Argentina y a la confusión de términos es que con Alfredo preferimos llamarlo investigación en producción artística y no producción-creación. Esto habla más de nosotros y de prejuicios de la academia argentinos más que de otra cosa.

³⁸ Rubén López Cano y Ursula San Cristóbal hay escrito un libro señero en cuanto a la investigación en la producción artística. Figura en la bibliografía junto a un link de descarga.

muy abierto y dicen que lo escrito es para pensar y discutir y como yo estoy pensando mucho en esto, discuto a López Cano un poquito.

Ya conté que tengo esta particularidad, de hacer siempre lo que no corresponde, o lo que en cualquier otra persona desviaría del objetivo principal – en este caso, escribir esta ponencia – como decía, cuando iba a escribir esta ponencia, no la escribí, como ya les dije, pero me puse a leer a un texto-manifiesto escrito por Brad Haseman³⁹ al que hace referencia Cannock en su libro⁴⁰ cuando habla del *paradigma performativo*. Como es australiano, estaba en inglés, entonces me lo puse a traducir, me quedé hasta las 4 de la mañana, porque tengo problemas graves de obsesión. Y me interesaba leerlo como fuente concreta para saber a qué se refería exactamente con este término y de eso les quería hablar. Haseman es difícil de encontrar, no se encuentra casi nada de él, salvo este artículo que menciona Cannock y que Haseman escribió en el 2006. En el Manifiesto, Haseman dice que le pone este nombre, *paradigma performativo*, porque a diferencia de lo que es el *paradigma cuantitativo*, que podríamos asociar las ciencias duras, y que él dice que tiene que manifestarse, o expresarse, o dar a conocer a partir de números – realizás un determinado experimento, que debes tener un determinado lugar, determinado tamaño, con determinado ambiente, con determinada temperatura, que si replicas exactamente todas las condiciones, debería darte siempre lo mismo. Para saber esas cosas, debés comunicarlas por medio de cantidades. Existe también el *paradigma cualitativo*, dice que esos resultados tienen que transmitirse por la palabra. Cualitativo, de las cualidades, hay que escribir con palabras, a este paradigma corresponderían las investigaciones en ciencias sociales. Y él propone que habría una tercera vertiente, que es ésta a la que nos estamos refiriendo, que él llama performativa, *paradigma performativo*, o Cannock habla del *giro performativo*. Y Haseman toma *performativo* – y acá está la Dra. Alicia Martín, profesora del posgrado, que no me deja mentir y me va a corregir si me equivoco – tomado de Austin, y su escrito *Cómo hacer cosas con palabras*⁴¹. Supongo que muchos ya lo habrán leído, sino antes, por lo menos en la materia de Alicia, y donde Austin habla de cómo las palabras producen cosas, algunas palabras pronunciadas en determinadas circunstancias. Entonces Haseman asocia esto a lo que es la producción artística, a que uno hace cosas, uno está pensando, pero también produce objetos. Relacionándolo con Austin, cuando el juez de paz dice “los declaro marido y mujer”, esas palabras producen algo, que es que a partir de ahí ya están casados. Y en el caso del arte, sería algo similar, nuestro pensamiento e investigación produce cosas, no solo pensamiento, sino objetos que muestran ese pensamiento en algo concreto. Entonces Haseman dice que, si podemos decir que el paradigma cuantitativo se transmite básicamente con lo numérico, los números; el cuantitativo con las palabras; el performativo tiene más que ver con

³⁹ HASEMAN, Brad, C. *Manifiesto por la investigación performativa*. (2006)

⁴⁰ CANNOCK . A.(2018). El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística.

⁴¹ AUSTIN, John.L. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Paidós Studio.

lo simbólico, con los símbolos, con la producción de símbolos. E incluso dice que para terminar de entender exactamente lo que se está investigando, no sólo hay que verlo, sino que hay que vivenciarlo, poner el cuerpo. Por eso digo, es otro paradigma, que me parece que está para trabajar. Este texto lo encontré ya les digo, anteayer y pienso seguir trabajando en esta línea.

Quizás para cerrar, poner un ejemplo de cómo lo estamos trabajando en el grado, en la materia Taller Proyectual de Pintura, que es donde los estudiantes deben realizar producciones personales, lo que se denomina comúnmente como *encontrar su imagen personal*. Cuando los estudiantes ingresan en el nivel 1, generalmente están un poco desorientados y nos preguntan qué tienen que hacer. Están tan acostumbrados a que les digan qué tienen que hacer, que cuando les decimos que hagan lo que quieran, porque a partir de este momento es su obra y su proceso, se encuentran perdidos. Y partir de ahí comienza el proceso de producción-investigación. Podemos investigar, como dijimos, desde lo formal, desde lo experimental o desde lo conceptual; pero lo importante es el proceso y poner a luz eso que no se ve o que queda oculto porque se supone que ya se sabe o se cree poco importante - siempre es más importante la justificación teórica, ya lo dijimos. Tiene que ver con cambiar el foco y alumbrar esos lugares poco iluminados de la *creación* artística. Y sí, digo *creación* a pesar de mi reticencia a utilizar esta palabra. O sea, lo importante en esta obra, no es solamente esto que veo, el producto. No es sólo esto, para hacerla yo probé cosas técnicas, ¿qué probé? y acá es importante el registro de ese proceso, sacar fotos a cada etapa del proceso, mostrar las pruebas técnicas que se hicieron. Registrar todas estas cosas a las que no se les presta atención, esas pequeñas cosas que influyen en nuestra investigación, en nuestro pensamiento y producción. Entonces, quizás el texto que tengo que incorporar en mi tesis o proyecto de graduación no es esa cita de autoridad que tengo que buscar a posteriori, sino que tengo que incluir el video tutorial de YouTube donde me explican una determinada técnica o un escrito técnico sobre alguna materialidad. Eso tiene que estar, porque es parte insoslayable de mi proceso de investigación-creación, si no lo hubiera visto o leído, no hubiera podido hacer la obra. Esto no quiere decir que reneguemos de los teóricos, sino que dependerá de cada artista-investigador y de su propio proceso de creación, si es que para producir necesita recurrir a esos teóricos. Es una teoría o análisis que necesité para producir y no una teoría a la que tuve que recurrir para pegarla después como un parche agregado en el escrito.

Entonces, para darnos una metodología deberíamos pensar en ¿cuáles son esas cosas que yo tuve que buscar para poder hacer la obra?, ¿tendrá que ver con mi terapia y las cosas que viví?, ¿con experimentaciones con materiales y sus posibilidades, resistencias y exploraciones? Cosas que descubrí que tienen que ver conmigo y que solo yo puedo contar, y me pregunto ¿quizás hay tantas metodologías como productores? ¿O podremos reducirlas a unas contadas metodologías que nos incluyan a todos?

Y en ese sentido, uno como docente, se da cuenta cuando un estudiante encontró lo que Portillos mencionaba como *la punta del ovillo para empezar a tejer el pullover*. Y vuelvo a Portillos como una manera de cerrar esta presentación de una manera cíclica. Lo importante que es encontrar esa punta del ovillo, y produce tal regocijo, que se transmite a los que están cerca.

Es lo que yo llamo, muy vulgarmente de mi parte, como *el grado de alegría*, algo que les cambia la cara. Para saber si alguien encontró la punta del ovillo, miro el grado de alegría que transmite y que es innegable e implica una conexión con la producción, con la investigación, que los lleva a producir mucho más y más enérgicamente (más allá de la energía que cada productor tenga).

Mi nuevo amigo Haseman dice, apoyando mi experiencia sobre el grado de alegría, que:

“...muchos *investigadores guiados por la práctica*⁴² no inician un proyecto de investigación con una sensación de “un problema”. De hecho, pueden guiarse por lo que se describe mejor como “un entusiasmo de la práctica”: algo que es emocionante, algo que puede ser rebelde, o incluso algo que puede estar volviéndose posible a medida que avanzan las nuevas tecnologías o redes lo permiten (pero de los cuales no pueden estar seguros). Los investigadores orientados a la práctica construyen puntos de partida experienciales a partir de los cuales se desarrolla la práctica...”⁴³

Y habla sobre cómo, no nos sirve la hipótesis, porque no sabemos, no sabemos, tenemos preguntas sin hipótesis, sin respuestas posibles previas. No nos sirven los objetivos, porque no sabemos dónde ni cómo terminamos, ni siquiera qué buscamos. Hay un montón de cosas con las que nos sentimos cómodos al leer a Haseman como cuando dice *un entusiasmo de la práctica*, y yo hablo del *grado de felicidad*.

Como última apuesta de rebeldía, a la que los convoco, es a que no permitan que nos arrebatén la investigación en la producción artística, que no vuelvan a ser teóricos-no-productores quiénes nos digan cómo debemos realizar la investigación-creación, que es la otra pelea que se avecina.

Para terminar, lo que me interesaba era que pensarán que estamos haciendo estos cambios en el posgrado y en el grado y que ya empezaron a salir las primeras tesis, trabajos integradores finales y proyectos de graduación centrados en el proceso. La idea es que ustedes cuando estén escribiendo sus tesis, o en realidad antes, empiecen a pensar, empiecen a registrar estos procesos, a darse cuenta de que es la parte importante, que es lo que podemos mostrar, que otros no pueden mostrar esto de lo que hoy se habló tanto, el *dar a ver*. Estas cosas que a nosotros nos afectan y que de alguna manera lo sacamos como objetos al mundo, esto que damos a ver de lo que pasa y mostrar cómo fue ese proceso, es lo propio. Y espero que quienes estén acá y sean investigadores guiados por la práctica o artistas en la academia, emitan ese gran suspiro de alivio, al ver que hay formas de trabajar que tienen que ver con cómo nosotros-artistas pensamos y producimos conocimiento.

⁴² Así es como nos llama Haseman, investigadores guiados por la práctica.

⁴³ En la página 3 del original en inglés.

Y a hora sí, termino.

Bibliografía

AUSTIN, John.L. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Paidós Studio.

BORGDORFF, H. (2005). *El debate sobre la investigación en artes*. *Encuentro Arte como Investigación en Félix Meritis*. Encuentro llevado a cabo en Amsterdam, Holanda. Recuperado de <http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkL.htm>

BORGDORFF, H. (2017) *¿Dónde estamos hoy? El estado del arte en la investigación científica*. En *Entre diálogos. Un espacio para la investigación artística al alcance de todos*. Vol.3, N°III.

CANNOCK . A.(2018). *El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

HASEMAN, Brad, C. *Manifiesto por la investigación performativa*. (2006) A Manifesto for Performative Research. Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"(no. 118):pp. 98-106.

Disponible en: https://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999_1.pdf

Traducción al español: <https://docs.google.com/document/d/13rKh28xDWfVoslh3skw-ftCLaqh2XD-R/edit>

LOPEZ CANO, R. y SAN CRISTÓBAL, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Disponible en:

https://www.academia.edu/10799588/Investigaci%C3%B3n_Art%C3%ADstica_de_la_M%C3%BAsica?rhid=29343805063&swp=rr-rw-wc-32007942

LA INMENSIDAD DE LO MÍNIMO.

EXPLORACIONES SOBRE ARTES COMBINADAS.

Leonardo Cullari⁴⁴

Introducción

La investigación/exploración presentada tiene su foco central sobre un desarrollo propuesto para performances de sonido y movimiento, aunque puede hacerse extensible a otros campos. Tiene su origen en uno de los ejes históricos en la discusión sonora: el silencio (o la quietud traspuesta al plano del movimiento).

Desde la segunda mitad del siglo XX la discusión sobre este tópico tomó centralidad con John Cage como principal exponente donde el silencio fue entendido como un nivel de actividad muy bajo (pero nunca nulo) respecto de otro momento de ultraactividad relativa que lo distancia y contrapone. Los experimentos de Cage en la cámara anecoica o la obra 4' 33'' apuntan a demostrar este mundo mínimo. Una máxima diría que el silencio no existe, o sólo en la muerte.

El silencio (en realidad el mundo de baja dinámica) surge ,entonces, como un terreno infinito poco explorado donde las leyes cambian y la sutileza y el mínimo cambio cobran relevancia. Como definición para este escrito voy a utilizar sonidos y movimientos mínimos a los eventos en este terreno de baja dinámica.

Por otro lado, el sonido mínimo compite con lo que Julian Di Pietro define como piso de ruido en su tesis (2022). El piso de ruido se compone por el ruido contextual de la sala, aparatos, tráfico de las calles, pero también por los propios sonidos generados por el público.

Desde el mundo sonoro este campo mínimo podría tener algún paralelismo con la escucha reducida y estaría en concordancia con muchos de los conceptos de Murray Schafer en *The tuning of the world* (1977) o Pauline Oliveros en *Deep Listening* (2005)..

⁴⁴ (Buenos Aires, Argentina) es artista visual y sonoro. Es Licenciado y Profesor en Artes Visuales (UNA), Compositor Musical (Conservatorio Manuel de Falla) e instrumentista saxofón (EMPA), con una Diplomatura en Música Expandida (UNSAM) y una Maestría en Arte y Estudios Sonoros (UNTref). Profesor en la UNA, donde dicta Proyectual Dibujo y OTAV Pintura. Participó en más de 100 agrupaciones musicales, con 1000 presentaciones, 22 discos y 10 giras internacionales. Coordina el Ciclo Especie, centrado en artes sonoras y músicas experimentales.

Desde el punto de vista del movimiento, es Merce Cunningham, considerado uno de los referentes de la danza contemporánea quien entablaría la aparición del no-movimiento como la traducción del silencio en música o las pinturas blancas de Rauschenberg en el terreno visual. El no-movimiento indefectiblemente tiene un movimiento aunque mínimo. Para Cunningham, la variación de la escena por el simple paso del tiempo genera movimiento. El bailarín se desarrolla en la búsqueda entre el movimiento y la inmovilidad.

En el plano compositivo, el desarrollo por adyacencia de estos elementos surge como una manera natural de trabajo, pero tal vez pueda proponerse algún tipo de composición por oposición dentro de los márgenes buscados. Seguramente para desarrollar estos procesos es necesario poner ciertas limitaciones como mínimo de intensidad. Como comentaba el maestro Cappellano (2019: 43), “hacer arte libremente es poner tus propias reglas”.

De dónde surge

Esta investigación se origina a partir de un momento particular en una obra que presentamos con el dúo Puentes⁴⁵, que realizamos junto a Amparo Alabarces⁴⁶ en movimiento y Maxi Bearzi en visuales.⁴⁷ Habíamos pensado hacer un guiño al silencio y quietud previo al desarrollo de una obra y llevarlo a un extremo, extendiendo el silencio inicial y quietud por 5 minutos (de los 40 que duraba la performance), luego Amparo comenzaría a moverse y sería el puntapié para el desarrollo posterior. Ese momento inicial fue el que desató preguntas y cuestionamientos porque el efecto buscado fue distinto al esperado. El silencio o quietud inicial, no habían funcionado como generadores de tensión sino que luego de cierto tiempo pasaron a entenderse como espacio/tiempo donde surgían detalles minúsculos. Ese mundo mínimo que presentaba sutilezas el cual en otro contexto pasarían desapercibidas.

⁴⁵ Dúo de música contemporánea popular que tenemos con Gabriel Leiva.

⁴⁶ Licenciada en danza contemporánea de la UNSAM.

⁴⁷ Puede verse en el canal de Youtube Leonardo Cullari: Duo Puentes con Amparo Alabarces en movimiento y Maxi Bearzi en visuales. Detalle de color: la persona que estaba tomando el video no tenía esta información y empezó a filmar recién cuando Amparo comenzó a moverse.



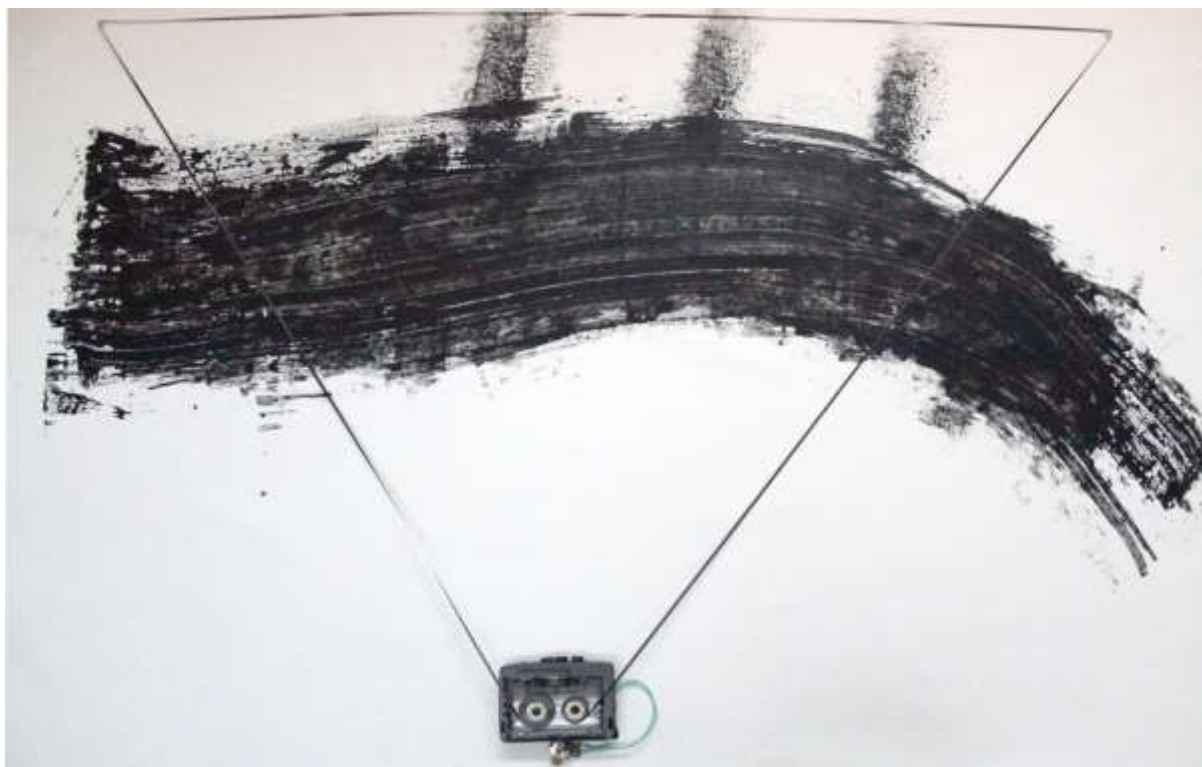
Captura sobre registro: Dúo Puentes con Amparo Alabarces en movimiento y Maxi Bearzi en visuales (2019)- Panda Rojo. Ciclo Encrucijada - CABA



Captura sobre registro: Dúo Puentes con Amparo Alabarces en movimiento y Maxi Bearzi en visuales (2019)- Panda Rojo. Ciclo Encrucijada - CABA

A medida que la percepción se acomodaba en este contexto iban descubriéndose más detalles y luego esa “quietud/silencio” tomó sentido. Un parpadeo, un temblor sutil de hombros tenían relevancia. Una mano arrastrada por el piso para acomodarse o una tos pasaban a ser la figura sonora principal.

Otra obra que realizamos junto a Julio Lamilla en 2021 llamada Microscopía del trazo, también tenía un lineamiento similar desde lo visual y sonoro. Buscábamos llevar un trazo pictórico a gran escala. Para este trazo utilizamos una escoba y el sonido del mismo fue captado por micrófono de contacto, luego grabado en cinta de cassette. La obra pictórica del trazo gigante (de un 1,1 x 1.5 m) estaba rodeada por la cinta que en loop reproducía a través de una casetera en la parte inferior del bastidor el sonido del trazo.



J. Lamilla- L. Cullari - Microscopía del trazo – (2021) 110x150 cm

Este 2023 en el Ciclo Especie, hicimos una indagación compositiva donde, como propone Michel Chion, una de las posibilidades compositivas es generar un contexto sonoro por oposición a lo que acontece visualmente. Para ello, realizamos una performance donde Amparo Alabarces presentaba un movimiento mínimo, en posición de sirna, mientras que junto a Ricardo Marquez en dúo de saxos nos contraponíamos en ultraactividad sonora.



Alabarces, Marquez, Cullari - Performance Irrupción de lo mínimo (2023) Galpón B - CABA



Alabarces, Marquez, Cullari - Performance Irrupción de lo mínimo (2023) Galpón B - CABA



Albarces, Marquez, Cullari - Performance Irrupción de lo mínimo (2023) Galpón B - CABA

Posibilidades para la práctica mínima

Este tipo de obra requiere algunas cuestiones técnicas a pensar. Para poder captar estas mínimas expresiones hay varios caminos. Propongo tres, pero seguramente surgirán muchos más:

La primera, amplificación desde lo tecnológico para poder captar los detalles. Desde lo sonoro la instalación de diversos tipos de micrófonos para poder captar y ampliar lo que se quiere mostrar. Desde el movimiento, la filmación con dispositivos y transmisión en vivo de lo mínimo que acontece. De algún modo se aproxima bastante a las búsquedas de planos cercanos que lleva Lucrecia Martel a las pantallas de cine. Esta solución, tiene la complejidad de estar mediada por tecnología, donde cualquier procedimiento es transformado (aún mínimamente) para ser expuesta. Luego, el carácter de lo mínimo queda desdibujado a partir de la propia amplificación sonora o ampliación en imagen.

La segunda, es la posibilidad de utilizar ropajes o materiales que desde su composición puedan amplificar o hacer notar las mínimas expresiones. Aunque esta posibilidad genera una traducción no tan real del efecto generado, con lo cual no sólo el proceso queda supeditado a ciertos materiales y su comportamiento sino al sonido o capacidad de reflejo visual que presentan los mismos.

La tercera opción es acotar el espacio de la escena, generar cercanía, hasta poder hacer confluir y entremezclar el público con los artistas. De esta manera se salva el problema de la traducción y se generan visiones subjetivas de acuerdo a las posiciones o puntos de vista en que se tomen dentro del espacio.

Algunas Reflexiones

Los sonidos contextuales entran en diálogo directo con los sonidos mínimos presentados en la obra. Desde el movimiento, surge algo similar, las mínimas expresiones del público compiten con los de los protagonistas, con lo cual, indefectiblemente, se genera un contexto común donde las fronteras entre lo presentado y lo acontecido quedan desdibujadas.

No existe el silencio. El sonido es movimiento, cualquier mínimo movimiento produce una onda sonora (audible humanamente o no). Las expresiones mínimas buscadas aparecen como campo creativo infinito y es un terreno poco explorado que tiene la potencialidad de lo comúnmente desechado.

Bibliografía

CAPELLANO, Ricardo 2019. Música, memoria y contemporaneidad. (Buenos Aires, Argentina: Editorial Tinta Roja Ediciones - Del Sur Siglo XXI)

CHION, MICHEL 1993 La audiovisión Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. (Barcelona, España: Editorial PAIDÓS)

DI PIETRO, Julián 2022 "Un piso posible", UNTREF, Argentina - CABA

OLIVEROS, Pauline 2005. Deep Listening: A Composer's Sound Practice. (New York: iUniverse).

SCHAEFER, Murray 1977. The tuning of the world. (New York: Knopf)

EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS EN EL CRUCE DE LENGUAJES

Ana Casal y Paloma Macchione⁴⁸

Cruce de lenguajes artísticos

Nuestras prácticas artísticas se despliegan en el marco de las actividades que desarrollamos como docentes e investigadoras. Principalmente, trabajamos desde la performance, convocadas por el deseo de realizar acciones que se abran a lo participativo y lo colaborativo.

Una de las primeras experiencias en la que esto se hizo presente fue *Simbiontes*, presentada en noviembre de 2021 junto a la artista sonore Qoa, en la que planteamos un diálogo entre las hojas secas y el humus en descomposición, la composición sonora en vivo y las posibilidades compositivas de nuestros propios cuerpos y el de algunas espectadoras que invitamos a participar. Esta obra, inspirada en los conceptos de reciprocidad y multiespecies de Haraway, generaba un intenso cruce de los lenguajes sonoro, visual y corporal.

En la siguiente performance, realizada en 2022, nos propusimos ampliar la participación de los espectadores y trabajar también con el lenguaje verbal, a partir de la propuesta realizada por el Festival de Performance Lugar de Cuerpos Poéticos, dirigido por Alfredo Rosenbaum. Entonces nos preguntamos cuáles eran las posibilidades de incluir en la acción, un poema de la poeta desaparecida por la última dictadura cívico-militar en Argentina, Ana María Ponce (2011), para que fuera leído conjuntamente con los participantes. Fue ahí cuando apareció, por primera vez, la idea de las largas cintas de papel escritas. Esa acción se llamó “De mano en mano”, aludiendo a la forma en la que los poemas de Ponce, escritos en cautiverio en la EsMA, llegaron a hacerse públicos.

⁴⁸ Ana Casal y Paloma Macchione tienen título de Magíster y Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Son profesoras estables del posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Desde 2018 son investigadoras de la UNA, donde actualmente dirigen dos proyectos de investigación sobre prácticas artísticas vinculadas a los feminismos en el sur de Latinoamérica: *Políticas de los cuerpos y poéticas feministas en las artes visuales/audiovisuales del sur de Sudamérica en este siglo* y el PICTO-UNA *Artes visuales expandidas y feminismos. Estrategias emancipatorias del presente desde el sur del sur*. Son doctorandas de la Universidad Nacional de las Artes. Conforman la colectiva artística CUFA - Colectiva Única de Fabulaciones Artísticas- con la que han realizado obras -particularmente performances- que se han presentado en distintos lugares de nuestro país.



La performance retoma el poema *Para mañana*, uno de los 32 poemas que escribió mientras estuvo en cautiverio en la ESMA. La performance propone un dispositivo que reivindica la acción colectiva para regenerar las fuerzas vitales desde el cuidado y el amor.

Se propuso ir desenmarañando las cintas escritas pasándolas de mano en mano en una lectura conjunta y polifónica, una invitación a desenterrar del miedo y el dolor y a hacer presente el deseo de construir un futuro digno de ser vivido, con la consigna imprescriptible de memoria, verdad y justicia. De esta manera el mismo dispositivo performático fue tejiendo el cruce de los lenguajes artísticos, al tiempo que habilitaba la participación de los espectadores, transformándolos en cogeneradores de la performance.

Esta performance fue reversionada para ser presentada a comienzos del 2023, en conmemoración del 24 de marzo de 1976, en la Biblioteca del Libro y de la Lengua dependiente de la Biblioteca Nacional de la República Argentina.

En esta serie de experiencias, el lenguaje verbal se presenta desde la materialidad de la palabra escrita, la cual no es únicamente leída de manera silenciosa o en voz alta, sino que también, es tocada. Les participantes perciben a través del tacto y lo háptico la materialidad del texto y sus textura, corriendo entre sus dedos. Esa lectura es, a la vez, un decir, que introduce la materialidad sonora de la palabra. Es ponerle voz a las palabras de la poeta desaparecida, generando una potente voz colectiva.

Así, lo sonoro, lo verbal y lo visual se desbordan los unos en los otros y se cruzan con lo corporal, siendo nuestros cuerpos los que activan el funcionamiento del dispositivo performático.

En este punto nos interesa señalar que el lenguaje corporal implica también un desborde de los sentidos. Si al lenguaje visual lo percibimos desde el sentido de la vista, al lenguaje sonoro desde el sentido del oído, al lenguaje verbal desde la vista (en la lectura) y desde el oído (en el habla), es necesario señalar que al lenguaje corporal, al necesitar de la copresencia de los cuerpos, invita a activar otros sentidos tradicionalmente relegados por el canon del arte: el olfato, el gusto y, particularmente, el tacto y lo háptico.

Al momento ya realizamos seis experiencias con este formato de lectura y escritura colaborativa en donde se ponen en juego los cuatro lenguajes artísticos. Lo pensamos como un dispositivo móvil y dinámico que toma diferentes configuraciones dependiendo del contexto, el espacio en el que se presenta y el público participante. Se trata de una propuesta en la que se emplean algunas estrategias claras para habilitar la participación, a partir de las cuales la invitación a generar colectivamente la performance se hace explícita y previsible, pero también quedan, en todos los casos, espacios abiertos a lo espontáneo y lo imprevisto.

En el Primer Encuentro de Feminismos Comunitarios, Campesinos y Populares, realizado en Tilcara en 2022, presentamos *Todo tiene un sur*, que parte del texto de Paul B. Preciado *El sur no existe* (2019), al que reorganizamos en forma de poema. En esa ocasión, todes les participantes se colocaron formando una amplia ronda alrededor de la maraña de cintas, por lo que la circulación de los textos se produjo siguiendo esa disposición en redondo.



Durante agosto de 2023, en el Segundo Encuentro, compartimos *Despatriarcalizar*. Esta vez, la ubicación del público era irregular y por lo tanto, la dirección de la cinta fue sinuosa y zigzagueante. En esta oportunidad ocurrió otro imprevisto que no se relaciona con la espacialidad de la acción, sino que tuvo consecuencias en lo verbal. Sucedió que además de leer las consignas ya escritas en las cintas, les participantes comenzaron a aportar en voz alta sus propias intenciones y así, surgieron elementos que hicieron que la participación se desarrollara de maneras no contempladas por nosotras previamente.

Finalmente, desarrollamos *Cuidar es urgente*, que realizamos en el espacio público, en la plaza Coronel Manuel Álvarez Prado, la principal plaza de Tilcara. Ahí desplegamos las cintas en blanco para que fuera les transeúntes quienes escribieran qué les resulta urgente cuidar. De esta manera, la participación que hasta el momento se daba en la lectura y manipulación de las cintas, se desbordó hacia la escritura.

Desbordes

El desborde como la operación central de estas experiencias. Un desborde que produce un excedente, que se va reconfigurando continuamente. Las obras van de mano en mano, como el poema de Ponce, desbordando, escapando de los bordes de los lenguajes, de los cuerpos, de la autoría. Hay, como diría María Pía López (2021), un cartoneo de la escritura propia y ajena como forma de tejer teoría feminista.

En *De mano en mano*, todos los versos del poema de Ponce, están escritos en varias cintas de papel. Así, el texto final depende de cómo las personas participantes las tomen. La lectura de los versos se dará en distinto orden cada vez que la performance se presenta. En la acción colectiva, se van desenmarañando las cintas de papel mientras se enmarañan los versos y las voces, desbordando el poema original de la poeta desaparecida.

Todo tiene un sur, parte de una edición y reescritura del texto de Paul B. Preciado, en formato de poema y tomándonos la licencia de argentinizar algunos de sus términos para acercarlo a las participantes. En algunas cintas de papel escribimos todos los versos relacionados con el Norte y otras todo lo relacionado con los sures. En la performance esas cintas, circularon en ronda, entremezclando las voces de las personas que participaban, desarticulando el binarismo Norte-Sur y todas las otras polarizaciones jerarquizadas que allí se expresan. Nos reencontramos también ahí con el desborde performático y performativo de la escritura de Preciado.

En esa performance en el Primer Encuentro de Feminismos, participó una poeta tucumana, Josefina Sidán, quien, a partir de esa performance, escribió un poema sobre el Sur. Este poema forma ahora parte de una nueva obra en proceso, un video que registra esas cintas colgando de las ramas de un arbusto en lo más alto de un cerro de Humahuaca -otra ciudad de la provincia de Jujuy, Argentina-, imágenes que grabamos unos días después del encuentro en Tilcara.



En *De la academia a la calle* trabajamos a partir de un concepto de la activista y artista boliviana María Galindo (2022): despatriarcalización. A partir de esto, compusimos un poema, que luego escribimos en un único rollo de papel. Setenta metros de ámbitos, actividades, relaciones, a despatriarcalizar. Esa cinta la presentamos en el Festival Arte al Cubo, en el Centro Cultural Paco Urondo, dependiente de la Universidad Nacional de Buenos Aires, en 2022. Este año la retomamos para la performance colectiva *Despatriarcalizar*, q hicimos en Tilcara el segundo encuentro de feminismos comunitarios, donde las participantes no sólo leyeron el rollo, desplegándolo entre los cuerpos con diferentes dinámicas, sino que se apropiaron de la consigna y acompañaron la lectura en voz alta gritando otras áreas a despatriarcalizar, desbordando la propuesta performática.

Estas son obras que responden a determinados contextos. *De la academia a la calle* se relaciona con el lugar y la situación en que se desarrollaba la performance, un evento auspiciado por una universidad dentro de un centro cultural universitario. Nuestro propósito allí era claro: desbordar la academia. El objetivo era sacar ciertos conceptos vinculados a los feminismos del ámbito académico en el que muchas veces quedan encerrados, hacia la comunidad. En *Despatriarcalizar*, la performance que realizamos en el Segundo Encuentro de Feminismos, la situación era muy diferente. La obra fue el cierre de una serie de ponencias muy emotivas presentadas en el primer día del Encuentro.



Movilizadas por esa experiencia, por la compleja situación política de la provincia de Jujuy y por los desalentadores resultados de las elecciones generales de Argentina, desarrollamos *Cuidar es urgente*. Sobre los caminos internos de la Plaza de Tilcara, fuimos desplegando los rollos de papel e invitando a las personas a escribir con pincel y pintura para pizarras, lo que consideraran que es urgente cuidar hoy, entendiéndolo como un ejercicio de defensa y protección. Frente a un sistema que nos quiere cada vez más insensibles, más desafectados, pensamos el cuidado como una estrategia política contrahegemónica.

Unas palabras de cierre

Estas experiencias performáticas son parte del proceso de investigación que venimos desarrollando vinculando arte y feminismos. Acá también hay un desborde del proceso de investigación académico en la producción artística y del arte en la academia: de la teoría a la práctica artística e inversamente, de la práctica a la teoría. Por eso también planteamos estas producciones como teoría expandida. Una forma de producir conocimiento en la propia obra, un saber/hacer que tensiona los modos de hacer investigación en las artes.

En las experiencias que presentamos lo colectivo hace al entrecruzamiento de los lenguajes en juego y, por tanto, a las obras. Estas producciones son momentos de un camino que no sabemos qué nos depara.

Esto se relaciona también con lo colaborativo que se da también entre nosotras, en el pensar y hacer estas producciones en común. Estamos experimentando con las cintas de papel, las voces, los textos, la participación pero también con nuestras propias estrategias para co-generar estas obras.

Pensamos en conversación, como diría Rita Segato (2018:17), pero tomando conversación no solo como el intercambio de palabras y gestos, sino como su etimología lo indica, un dar vueltas, un girar con otro. Y acá estamos, dando una vuelta más junto a ustedes.

Bibliografía

Galindo, María (2022). *Feminismo bastardo* (Buenos Aires: La Vaca Editora)

López, María Pía (2021). *Quipu. Nudos para una narración feminista* (La Plata: Eme ediciones).

Ponce, Ana María (2011). *Poemas* (Buenos Aires: Jefatura de Gabinete de Ministros de la Nación).

Preciado, Paul B. (2019). "El sur no existe", en *Un apartamento en Urano* (Barcelona: Anagrama).

Segato, Rita (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad* (Buenos Aires: Prometeo)

CONFERENCIAS, CONVERSACIONES, MUESTRAS

CURADURIA COMO PERFORMANCE: UNA EXPERIENCIA ENTRE ARTE Y LOCURA.

Conferencia de Tania Rivera⁴⁹ (UFF-Brasil)

Tenemos como título “Curaduría como performance. Una experiencia entre arte y locura”. Se podría pensar que se trata de una propuesta de hacer una muestra de arte que sería una performance. Es decir, una exposición que no solamente presentaría performances y otras obras, sino que ella misma sería una performance. Eso sin duda sería muy interesante, y probablemente ya haya sido realizada alguna vez. Pero no se trataba de eso sino de una propuesta de pensar en una suerte de fricción entre curaduría y performance. ¿Qué serían estas nociones? Y una vez más traer la pregunta sobre de qué se trata una performance. Una vez más, me parece que la performance siempre se está como poniendo en cuestión, junto con el cuerpo, probablemente, que también es un tema. El cuerpo, ¿dónde está? ¿Qué es? Así que mi propuesta es que pensemos juntos, la fricción, una vez más, qué sería performance, y qué sería curaduría, porque me interesa bastante también. Porque ya trabajé en algunas muestras de arte, pero soy, sobre todo, psicoanalista. Es decir, mi manera de estar en el mundo con las personas no pasaba tanto por objetos u obras, sino por el habla. Pero tuve esa experiencia, especialmente ésta, que empezó en el 2014 con una invitación de la persona que era en ese momento director del Museo de Arte de Río, un gran curador y crítico que se llama Paulo Herkenhoff. Y él me invitó a hacer esta curaduría de esta exposición de la que les voy a hablar ahora, que tenía como título “Lugares del Delirio”. Fue una verdadera revolución para mí porque era una exposición muy grande y yo nunca había hecho una gran exposición sino exposiciones más pequeñas, de amigos, o bueno, de personas con quien yo tenía ya una relación, y aquí se trataba de una exposición de verdad muy grande, un museo muy grande, y un programa muy interesante, que era un programa de muestras que trataban de los problemas, quizás los prob-

⁴⁹ Psicoanalista y ensayista. Trabaja en un campo multidisciplinario de reflexión crítica sobre la imbricación entre el sujeto y la cultura, moviéndose entre los terrenos del Psicoanálisis, de la Filosofía, de la teoría y de la práctica artística y literaria. Licenciada en Psicología por la Universidad de Brasilia (1991), y Doctora por la Université Catholique de Louvain, Bélgica (1996), realizó Posdoctorado en Artes Visuales en la EBA - UFRJ (2006). Fue profesora de la Universidad de Brasilia de 1998 a 2010 y actualmente es Profesora Titular del Departamento de Arte y del Postgrado en Teoría Psicoanalítica y del Postgrado en Artes de la Escena de la Universidad Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil. Es autora de varios libros entre los cuales se destacan Lugares do Delírio. Arte e Expressão, Loucura e Política (Editora n-1, 2023), Psicanálise Antropofágica (Identidade, Gênero, Arte) (Artes e Ecos, 2020) y O Averso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise (CosacNaify, 20013), que recibió el premio Jabuti de Psicología / Psicoanálisis (2014). Actuó como profesora visitante en el departamento de Arts plastiques de la Universidad Paris 8, Vincennes Saint-Denis (2016). Fue curadora de la exposición Lugares del Delirio (Museo de Arte de Río (Rio de Janeiro, 2017) y Sesc Pompeia (São Paulo, 2018), entre otras.

lemas más importantes de la sociedad. Esa era la propuesta institucional. Y esta exposición se insertaba ahí como una exposición sobre el problema de la locura o del sufrimiento.

La exposición ya tenía un título que era “Lugares de la locura”. Herkenhoff ya había pensado un título, y ya planteaba más o menos el eje central de la exposición como una exposición sobre la locura. Tenía como ideas de obras donde se tratara de eso, más o menos, y también, claro, traer artistas que son reconocidos, identificados como personas que estuvieron en psiquiátricos, que tuvieron problemas, sufrimiento mental grave. Esta era la idea cuando él me invitó. Y a mí me parecía muy importante, interesante tener una muestra sobre las relaciones entre arte y locura, y poder también con el arte discutir el tema tan importante del sufrimiento mental grave. Y sobre todo intentar quebrar el prejuicio que existe todavía muy fuerte sobre eso. Pero me parecía que era necesario justamente rechazar, o cuestionar la noción de locura como tema y como enfermedad, como diagnóstico. Así que le propuse que cambiáramos la palabra “locura” por la de “delirio”. Y les voy a explicar un poco por qué lo hice.

Como psicoanalista estuve, y todavía estoy, muy involucrada, claro, en las ideas, los ideales de las prácticas de la lucha contra los manicomios. El pensamiento de la antipsiquiatría, y otros movimientos y autores que propusieron desde los ‘60 una mirada crítica sobre la delimitación del sufrimiento psíquico grave con la medicina. Y sobre todo, una mirada crítica y un rechazo a la segregación de tales personas en instituciones, que estaba naturalizada hasta entonces. Así que me parecía que una muestra sobre eso era muy importante justamente para que intentáramos suspender la delimitación entre locura y “normalidad”, lo pongo entre comillas, porque sabemos que no existe.

Así que empezamos a intentar pensar una exposición como un acto, un acto de una cultura. Y yo no quería hacer, de ninguna manera, era una exposición informativa, con muchos textos. Muchas veces los textos son importantes, pero lo que me parecía un desafío era cómo transmitir estas ideas, esta tentativa de subversión, principalmente, no esa suspensión, cómo transmitirla en una muestra. Y en una muestra de una manera sensible, es decir, quizás performativa.

¿Cómo podría una muestra de arte poner en acto o en escena, en la escena, tal subversión? Y no solamente presentarla como tema. Pero ese gesto, esa suspensión, ese cuestionamiento, esta problematización, ¿cómo realizarla de una manera afectiva, que pudiera tocar a la gente y movilizar a la gente respecto de eso?. Y me parecía también muy importante desestabilizar, y quizás rechazar también una figura muy importante, muy común en el siglo XX, sobre todo a partir de los años 1920, que es la figura del “loco”, del artista paciente psiquiátrico, pero genial, que habría hecho toda su obra como aislado, en una institución, solo, y que, como decía Jean Dubuffet -el artista francés que también era un coleccionista importante e inventó la expresión art brut- como decía él “estas personas han sacado todo de ellos mismos”. Y hay en eso una ideología del aislamiento que me parece muy peligrosa, que también había que cuestionar porque naturalizaba a la segregación en psiquiátricos, en manicomios como si fuera algo que serviría incluso a la producción artística.

Así que ahí tenemos problemas, cuestiones muy importantes. Mi idea nunca fue partir de la performance para pensar una muestra de arte sino, partiendo de estas cuestiones intentar inventar un camino que fuera más bien ético, y clínico, quizás, se podría decir, para traer estas cuestiones, ponerlas en movimiento en el mundo a través de esta muestra. Y se trataría en esta propuesta, quizás también se podría decir, de pensar cómo podría una exposición *performar* una idea, o un gesto, un gesto teórico, conceptual, pero sobre todo un gesto subjetivo ¿no?, un gesto afectivo. Un gesto que bueno, suena raro, bastante pretencioso, pero me parece que es lo que estamos buscando todos ¿no?, hacer algo en el mundo. Cómo hacer una muestra que pueda cambiar algo en el mundo, y de manera más íntima, cambiar algo en la vida a algunas personas. Transformar de alguna manera. Y quizás se podría decir, en este sentido, plantearlo en términos de performance también. ¿Cómo podría una muestra performar eso que se trata en esa muestra activamente en el mundo, y por lo tanto de una manera fiel, en una fidelidad con el tema que se trata?. Quería hacer una exposición loca, delirante, para poner eso en el mundo de alguna manera.

Pero me gustaría invitarles a ustedes ahora, acá, esta noche, a que pensemos juntos, a partir de algunas preguntas. Me gustaría que ustedes se manifestaran al final intentando contestar, responder a estas preguntas. Una de ellas sería esta: ¿cómo se puede transmitir pensamiento, propuestas, en una muestra de arte? Pero claro que es la misma pregunta en lo que respecta al arte mismo, a una obra de arte también. Y si se puede pensar eso en términos de performance. ¿Podría una muestra performar en el mundo? ¿Y cómo eso puede pasar?

Yo decidí en ese momento, con ese desafío, ese deseo también, decidí hacerle algunas preguntas, éstas, más o menos, a un gran artista brasileño que es Arthur Bispo do Rosario. Ya hablamos de él un poco hace unos meses en el seminario de Gastón, y fue de ahí que surgió esta idea, esa invitación de Alfredo, porque ahí hablé muy poco de esta muestra. Y de hecho, Bispo es una suerte de eje central de esta muestra, para mí. Por eso les dije que le pregunté a él sobre estas cuestiones, estos problemas. Porque Bispo me parece representar una suerte de nuevo paradigma para las relaciones entre arte y locura. Distinto de esa figura del loco artista que ya venía del romanticismo, pero que en el siglo XX tiene un rol en el arte moderno y me parece que él nos permite replantear las cuestiones de otra manera, que está más cercana al arte contemporáneo.

Bispo tiene toda una historia de vida, que no voy a poder contar acá porque, claro, no tenemos tiempo para eso. Es una figura muy importante del arte brasileño pero me parece un artista muy importante también internacionalmente. Y se debe decir que es un gran artista, y no un loco artista. Pero lo que pasa es que su obra está involucrada en la situación de vida que era la suya. Y no podemos separar una cosa de la otra. Así que lo que propongo es que pensemos a Bispo no como un artista y una obra, sino como una especie de situación, *la situación Bispo*, que involucra toda una serie de cuestiones sociales, raciales, y que también tienen que ver con psiquiatría, salud mental, etcétera. Porque Bispo pasó casi cincuenta años en un psiquiátrico, pero estuvo ahí tanto tiempo no tanto por tener un diagnóstico psiquiátrico sino por ser un hombre negro y pobre en Brasil, un país bastante...bueno, creo que pasa lo mismo en Argenti-

na ¿no? un país muy marcado por la violencia colonial y que tiene una presencia, desgraciadamente, muy grande de la violencia social, racial. Y eso es sin duda un factor de enfermedad mental; es decir, eso hace que muchas personas enfermen. El sufrimiento mental no está separado del sufrimiento social, económico, racial, de género, etcétera. Así que hay toda una situación. Y en su caso, en el caso de Bispo, eso pasa por muchas dimensiones distintas. Por ejemplo, él fue marinero, y en esa época, cuando entró en la Marina, la Marina era todavía muy violenta. Los marineros eran sobre todo hombres negros, que habían entrado en la escuela de la Marina aún adolescentes, y los padres recibían dinero en pago por mandar a sus hijos a esa escuela. No sé si pasaba lo mismo acá en Argentina pero en Brasil, sí. Así que uno puede imaginar lo que fue su vida. Y él se volvió un boxeador importante cuando fue a vivir a Río de Janeiro, trabajando todavía como marinero. Y luego tuvo que salir, es decir fue expulsado de la Marina porque no obedecía las reglas. Y había mucha violencia en la Marina, castigos muy violentos, es una historia de mucha violencia. No voy a tener tiempo de hablar más de su vida misma, sino para decir muy brevemente que tuvo un brote psicótico en un momento dado, en el año '38. Ahí empezó su vida "psiquiátrica", en los psiquiátricos. Estuvo en un psiquiátrico en particular, Colonia Juliano Moreira en Río de Janeiro, por muchos años. Pero también huyó un par de veces, pasó como cuatro años afuera, trabajó... Hay muchas historias así. No se sabe bien qué pasó, pero parece que hubo muchas aventuras. Estuvo en una mina también.



Arthur Bispo do Rosario fotografiado en 1943 para un ensayo en la Revista Cruzeiro

Bueno, lo que quiero decir con Bispo lo voy a decir a partir de estas imágenes, muy rápidamente.

Aquí lo vemos. Ahí está joven todavía. Acá está con un barco. Tiene muchos barcos, pero tiene muchas cosas. Su obra es casi infinita. Tiene de todo, cosas y objetos, también estandartes, muchos bordados, objetos de todo tipo.

En la primera imagen vemos más o menos cómo estaban dispuestas las cosas o los elementos, las piezas que hacía Bispo en el espacio que tenía en el psiquiátrico. Porque en los '80 tenía un espacio, logró tener un espacio bastante amplio. Tenía antiguas celdas que ya no eran usadas gracias a la reforma psiquiátrica que empezaba, y ahí ocupó este espacio con sus obras. Pero todo estaba ahí dispuesto de una manera muy interesante, estaba mezclado, las cosas estaban mezcladas. Y además, él movía las cosas, y a veces también las mezclaba. Y nunca nada estaba listo. No tenía título ni estaba listo. Es decir que él podía seguir modificando, transformando algo. Todo estaba en proceso constante, y ahí en ese espacio, de una manera que puede parecer que no tiene sentido -y de hecho, creo que no tiene- pero era algo importante, me parece. Se podría pensar que su obra no es el conjunto de obras, de elementos que hizo, que construyó, que produjo, sino esta disposición. Un poco como la Metzbau de Kurt Schwitters, el artista dadaísta. Hay una investigadora brasileña, Flavia Corpas, que hizo su tesis de doctorado sobre Bispo, y propone que la obra de Bispo sería una suerte de instalación, en este sentido. Pero a mí me parece que sería más bien una anti-instalación porque justamente no se trata de armar un lugar donde cada elemento tiene su lugar sino de rechazar la idea misma de un lugar fijo para cada cosa. Es como si todo estuviera todo el tiempo en movimiento y mezclado. Incluso es muy difícil a veces decir, afirmar con seguridad que se trata de una obra, que se trata-ba, para él, de una obra, y no, por ejemplo, de materiales para la producción de obras.



Arthur Bispo do Rosário, Vagón de espera

Acá podemos ver, en ese carrito, por ejemplo, están dispuestos materiales. Pero también...es una obra. Esta duda es un problema... porque no sabemos, nadie le preguntó. En mi opinión, lo que pasa es que esta duda es su obra. El hecho de que rechaza la noción tradicional de representación artística, que, bueno, lo sabemos, consiste en la idea de que algo es representado, o sea, no se confunde con el mundo mismo. Aunque sea figurativo, no es la cosa misma sino una representación. Y en su caso, todo está como en una imposibilidad de decidir qué es exactamente. Incluso lo que hace él es también cuestionar la unicidad de cada obra, porque todo está mezclado, como ya les dije. Y también cuestiona muy claramente, me parece, la idea de base, de base de representación. Es decir, la superficie de representación, o sea, en el arte moderno, la pared blanca, el cubo blanco del museo, de la galería. Todo en la producción de Bispo, todo está en el mundo mismo. Incluso hace pocos años se descubrió en una de las paredes de las celdas, un dibujo. Lo que pasó fue que un artista estaba ahí haciendo una residencia artística, y su trabajo artístico consistía en sacar capas de pintura de las paredes. Ya lo había hecho en otros lugares, en otras instituciones. Y cuando lo hizo ahí, descubrió que había

dibujos en la pared. Me pregunto si no hay en este gesto de dibujar en las paredes, así como en el gesto de hacer mover las piezas mismas temporal y espacialmente, si no se podría ver ahí una suerte de rechazo o negación activa, en contra de los muros del manicomio. O una manera de intentar liberarse de ellos. ¿No se podría pensar que en esa subversión de la lógica de la representación había una fuerza política, en este sentido? Una fuerza que daría a Bispo, con su arte, un lugar en un mundo donde él no tenía lugar antes de su arte. A la vez, él transforma y reconstruye el mundo. Y en este gesto, en el mismo gesto, produce, construye un lugar para él mismo. En esa transformación del mundo, que es su obra, hay una especie de manipulación de la realidad, una manipulación activa de la realidad, que le da un lugar a él mismo como artista.

¿Y cómo podríamos llamar a esa fuerza, o a esa lógica, que es otra lógica en relación a la lógica hegemónica? Sería una lógica no-hegemónica de representación, una lógica de construcción del mundo de la representación de la realidad misma. ¿Cómo la podríamos llamar? Me parece que ya existe este nombre. La palabra que me parece más interesante para decirlo es *delirio*. Porque delirio tiene en su origen latino, justamente, la idea de que se puede trazar algo fuera del surco del arado. Esta es la etimología de “delirio”. Lo que está fuera, se desvía en relación a los surcos del arado, de lo que ya está trazado. Es como estar fuera del carril. Y la palabra delirio puede, de esta manera, nombrar potencias desviantes o desviadas en relación a los modos hegemónicos de subjetivación y de construcción de la realidad compartida. Y Freud tiene una elaboración muy importante sobre el delirio. Porque lo que propone él cuando está hablando de psicosis, en el año 1910, lo que propone Freud es que el delirio no sería un síntoma que el médico deba intentar sustraer, sacar de la vida de su paciente con medicamentos o lo que sea, sino que para Freud el delirio es un intento de curación. El delirio tiene una temporalidad, implica también una temporalidad, es decir, es algo que se va construyendo, justamente como la obra de Bispo, que me parece el mejor ejemplo de la potencia delirante del arte. Porque de hecho, él está construyendo su mundo, deconstruyendo la realidad. Porque pasó en su crisis, en su brote psicótico por un quiebre de la realidad, de su relación libidinal con el mundo, que requiere que lo reconstruya. Y su arte es eso, es esa reconstrucción misma. Pero esa es otra pregunta que les quería traer, bueno, para que pensemos juntos. ¿No sería el arte quizás siempre una reconstrucción del mundo y de nuestras relaciones, entre nuestros lazos, que son también lo que construye el mundo, esos hilos que se bordan entre nosotros, construyendo, dibujando, realizando el mundo? Y eso me parece muy importante, no sólo con respecto al arte en sí, sino también con respecto a la psiquiatría, al universo del sufrimiento mental grave, a la psicología, al psicoanálisis. Porque esta idea de delirio, esta idea productiva, que valoriza al delirio, nos permite pensar estas situaciones de sufrimiento mental grave de una manera no deficitaria, no negativa, como que faltó algo en la constitución subjetiva de esta persona sino de una manera positiva, no en el sentido de la idealización de la locura, porque eso sería ingenuo, no sería justo con el sufrimiento que estos estados producen. Pero me parece muy interesante que se pueda pensar en estos estados que conciernen a nosotres todes, y no solamente a algunas personas. Estos estados límite del ser humano como estados en los que se produce algo importante, culturalmente importante incluso.

Y podemos ver en las imágenes que vamos a empezar a mostrar ahora lo que intenté hacer con esa idea de delirio. Lo que pasó es que el primer gesto como curadora de esa muestra fue, en el sentido que les estoy presentando, suspender la delimitación entre artistas locos, psicóticos, y artistas... no sé...nada, “artistas”. Punto. ¡No voy a decir artistas “normales”!

Así que yo intenté mezclar obras de artistas diversos, artistas que tienen una identidad, un reconocimiento que tiene que ver con ese universo de la psiquiatría, del sufrimiento mental grave, y otros no, que no tienen nada que ver con eso. Pero teniendo al delirio como una suerte de clave, intenté traer obras delirantes o que reflexionen sobre eso. Entonces mezclé artistas muy diversos, incluso artistas muy conocidos como Ciro Meireles, Laura Lima, Anna María Maiolino, Lygia Clark, y artistas como Bispo, que tienen un reconocimiento como pacientes psiquiátricos, pero también otros muy poco conocidos y que estaban eventualmente en psiquiátricos, o que están en talleres que funcionan en psiquiátricos. Bueno, situaciones muy diversas, ¿no?

Pero sobre todo me parecía que eso no bastaba, que era necesario traer algo que hiciera que la muestra *fuera delirante* de alguna manera. Y ahí me acordé de eso que les contaba sobre el taller de Bispo. Y tomé la decisión de intentar, primero, rechazar la idea de superficie neutral. Y lo que pude hacer con eso fue intentar no tener paredes falsas en las dos grandes salas de la muestra.



Vista panorámica de la sala 1 - Exposición Lugares del Delirio, Museo de Arte de Río
(Fotografía Elisa Mendes)

Aquí están viendo la primera sala. Y nunca había pasado en ese museo hasta entonces, tener una exposición sin paredes falsas. Incluso abrimos también una pared falsa que tapaba una ventana. Y esa ventana no podía estar abierta, por supuesto, porque necesitábamos climatización, aire acondicionado. Pero se veía el mar ahí afuera. Y estábamos en el museo que se llama MAR, Museo de Arte de Río. Y teníamos muchos barcos, ya que hablábamos de mar. Y de hecho, lo que intenté hacer fue no tener paredes falsas.

Decidimos no tener paredes ni pedestales sino mesas, mesas de distintas alturas, donde están con otras obras en relación, no solas. Y mi idea era que no hubiera un recorrido ya fijo, sino que cada persona tendría que inventar su recorrido entre esas mesas. Y cada vez, a cada mirada, desde cada perspectiva siempre se veían muchas obras en relación, nunca solas, o casi nunca.

Acá en la fotografía cambia un poco, acá parece más amplio, más distante una cosa de la otra de lo que estaban. Era un poco...había un poco una mezcla. Lo intenté hacer como el taller de Bispo, pero claro que fallé...Porque el museo nunca estaría de acuerdo que se movieran las piezas, las obras, mientras estaban ahí en exposición, era imposible. Habría que destruir las paredes, como les decía. Pero intentaba mantener una suerte de idea de movimiento en todo caso. E intenté también, en ese mismo sentido, ya que no se puede rechazar completamente la superficie neutral, al menos jugar un poco con lo que sería la estructura misma de la representación occidental que genera la superficie neutral. Es decir, el eje horizontal-vertical. Lo que construye la grilla. Romper con esa grilla como jugando con ella. Tenía, en esa primera sala, mesas, es decir sobre todo algo horizontal. Las mesas tenían alturas diversas. Y en la segunda sala, todo, o casi todo, estaba colgado como para reforzar esa idea de verticalidad. En realidad tuvimos que tener una pared falsa (lo tengo que confesar, no les voy a mentir) para los videos que teníamos. Había fotografías, diapositivas, y videos que tenían que estar en la oscuridad. Pero había eso, ese juego, también. Y teníamos muchos barcos, como les decía hace un rato. Porque yo tenía que elegir, lo que fue muy difícil también, un eje en la obra de Bispo. Bispo era mi eje delirante, desviado, desviante. Y la obra de Bispo es un problema hoy, porque tiene una fuerza, y es ya tan conocida, en Brasil en todo caso, que conocemos sobre todo algunas obras, algunas piezas muy fuertes. Como la veste que tiene, la vimos hace poco. Hay algunas piezas muy importantes, los estandartes. Y yo quería encontrar también un camino menos conocido en Bispo, no tan majestuoso. Otra cosa. Y me vino un día esa idea en el acervo, ahí, pensando, investigando, me vino la idea de traer sus barcos, porque tenía muchos barcos, como ya les dije.



Barcos expuestos en la sala 1 - Exposición Lugares del Delirio, Museo de Arte de Río (Fotografía Elisa Mendes)

Aquí vemos algunos de los barcos de Bispo, muchos. Empecé a incluir otros barcos de otros artistas. De hecho, teníamos muchos barcos en esa muestra. Yo misma no sabía justificarlos. Así que la gente venía cuando estábamos todavía en el montaje y me decían: “Oye, pero ¿por qué tantos barcos?”. Y yo, “Bueno, estamos en el MAR. Necesitamos barcos. Y eso era una manera de hacer una broma pero una broma que es muy freudiana. Porque Freud decía que en la psicosis las palabras son tomadas como cosas. La palabra es cosa y no una representación, justamente. Así que el MAR museo sería el mar, y necesitaríamos barcos. Lo que Freud no dice directamente es que la poesía siempre ha hecho lo mismo. Así que teníamos eso y de a poco fueron viniendo otros sentidos para estos barcos. Fue muy interesante porque de verdad no eran concientes para mí, sino que yo creo que vinieron de una manera intuitiva. La deriva, de Deleuze y Guattari. También el Barco de los Locos que está en el libro de Foucault, *La Historia de la Locura*, muy importante para todo esto. Pero se fueron revelando estas relaciones teóricas de verdad a partir de otras personas. A partir de un amigo que entra y me dice, “Ah, los barcos por lo de Foucault.” Y yo, “¡Ah, mira! Claro, claro...Lo de Foucault.” Porque no iba a decir “no, no, no había pensado en realidad en eso”.



Vista panorámica - Exposición Lugares del Delirio, Sesc Pompeia (Fotografía Everton Ballardin)

Mientras la muestra estaba en el MAR, y se quedó bastante tiempo en el MAR, vinieron personas de un centro cultural muy importante de San Pablo que se llama SESC y particularmente del SESC Pompéia y me invitaron a llevar la exposición. Tuve la suerte de poder hacer una segunda versión pocos meses después. Ahí teníamos todavía más barcos y es un lugar muy especial también. Todo estaba de verdad un poco mezclado. Y teníamos una mezcla también con la arquitectura. La arquitectura de este lugar, que es de Lina Bo Bardi, una arquitecta italiana muy importante que incluso hizo el proyecto del Museo de Arte de San Pablo, MASP. Ela lo remodel, era una antigua fábrica.

Bueno, les voy a decir solamente que eso falló, como ya saben, pero me ayudó, creo a plantear una otra pregunta, bastante simple, pero quizás radical también. La pregunta sería “¿Dónde está el arte?” ¿En una muestra? ¿En las obras mismas? ¿En lo que ellas transmiten, extrañamente, a veces, de la vida de uno y que tiene que ver muchas veces con nuestras vidas? ¿O en lo que puede pasar ahí, en este espacio? O sea, en pequeños acontecimientos. La experiencia de esta exposición, en realidad, me hizo pensar que sí, que está más bien en los acontecimientos del arte. Y les voy a contar sólo uno de estos acontecimientos. En realidad lo que hice fue un libro que todavía no está listo pero va a ser lanzado en unas semanas. En este libro ‘Lugares do Delírio, Arte e Expressão, Loucura e Política’ intento contar historias. Porque las historias de una exposición se pierden normalmente, ¿no? Las historias de todo el proceso, y sobre todo lo que pasa ahí, en ese espacio, cuando ya está la exposición. Intento ahí traer como pequeñas historias. Les voy a contar una solamente, la primera, y ahí terminamos.

Yo llegué al día siguiente a la apertura de la exposición en Río. Llegué todavía muy temprano, porque tenía que dar una entrevista. Y llegué con esta mirada de quien está montando la función. La mirada del montaje. No tiene nada de delirante. Uno se pone obsesivo, tiene que mirar si hay algo que no está bien... bueno, ya saben. Y ahí, con esa mirada, miro la sala y veo algo, un punto, un puntito blanco en el suelo, abajo de esa suerte de cortina de pequeños bar-

cos, que es una obra de Bernardo Damasceno. Y ahí me fui acercando...y... alguien había hecho un barquito de papel de estos que hacemos cuando niños o niñas, alguien lo había dejado ahí en la víspera.



Barco de papel hecho por el público debajo de la obra de Bernardo Damasceno.

Lo más sorprendente es que las personas que hacían la limpieza, no lo sacaron. Me sorprendió mucho, me conmovió mucho, y me puse a delirar, y a imaginar que quizás toda la gente iba a dejar barquitos ahí, y en unos meses íbamos a tener barcos y barcos. Y se me ocurrió pedirle al personal de la limpieza que no sacaran los barcos. Pero no, no lo hice porque... ahí me dije que tenía que dejar que pasara lo que iba a pasar. Y al día siguiente ya no estaba este barco. Pero después en San Pablo hubo barcos también, que vinieron ahí. Yo creo que hay barcos por ahí en el mundo que salieron quizás de esa exposición.

Desgrabación de Cecilia Nazar.

Revisado por la autora.

GESTOS PRODUCTORES FOTOGRÁFICOS EN EL ENTRAMADO DE LENGUAJES ARTÍSTICOS COMBINADOS

Mesa-muestra de producción de la cátedra Fotografía digital de la Especialización en Lenguajes Artísticos Combinados.

Curaduría: Alejandra Niedermaier. Producción de la cátedra Fotografía digital de la Especialización en Lenguajes Artísticos Combinados.

Obras de: Braulio Barboza, Javiera Valenzuela, Cecilia Nazar, Natacha Manzelli, Valeria Arrieta, Mariah Fraga, Emanuel Reyes, Thais Salomón, Agnees Monteiro, Adriana Bordato, Luana Brito, Santiago Ramírez Baquero, Mariana Abalo y Nai González.

Los dispositivos visuales son parte de la lógica contemporánea de intercambio material de bienes culturales y de consumo y resultan en ese sentido una herramienta de trabajo y de información que da cuenta de un imaginario. En ese sentido, el dispositivo fotográfico contribuye a la comprensión tanto de la historia como de la acción contemporánea y atisba una proyección al futuro. Al ser integrante del lenguaje visual, reflexiona sobre diversos temas -lo público, lo privado, lo psicológico, lo político- y el significado sale a la luz a través de los caminos que se crean entre lo simbolizante y lo simbolizado. De algún modo, percibir cosas y acontecimientos es un modo de experimentar el mundo a partir de su presencia sensible.

Bertolt Brecht establecía que el tema de la producción estética está “en el desorden del mundo” (en Didi Huberman, 2008). El productor visual como sujeto radarizado se hace cargo de estas preocupaciones amalgamándolas con su propia *poiesis*, con su propio gesto enunciator.

Así, el gesto del productor visual intenta, a través de distintas formas, transformar el mensaje estético en un acontecimiento. Esto sucedió nuevamente en la cátedra durante la cohorte del cuatrimestre pasado. En la misma se trabajan distintos aspectos con la premisa de que las imágenes se fusionen en un entramado de lenguajes artísticos y que, en ese cruce, se despliegue un discurso.

Durante la cursada y en las producciones posteriores se puede advertir que, en la visualidad contemporánea se pueden apreciar las siguientes y variadas preocupaciones:

- políticas: género, territorio, medioambiente/antropoceno, discriminación, desigualdad, cuerpo, migración, etc.
- la esfera de lo íntimo
- problemáticas de uso (la figura del receptor)
- cuestionamientos a las condiciones de producción (fenómenos de intertextualidad y autorreflexiones sobre los dispositivos utilizados). Entre los fenómenos intertextuales se aprecia también el expandido concepto de *reenactment* que toma material anterior o

de archivo como guión para revisarlo y reelaborarlo cumpliendo así con lo que Georges Didi Huberman llama *trayectos de pensamiento entre imágenes*.

Veremos a continuación como los proyectos realizados en el primer cuatrimestre de este año, rozan más directa o indirectamente algunas de estas temáticas paraguas. Veremos también trabajos que son hibridamente planteados dentro del lenguaje visual y otros que ensayan una combinación de lenguajes, principalmente el sonoro.

Dentro del primer rubro encontramos varios proyectos:

Javiera Valenzuela con su serie *Coordillera errante* a través de un gesto melancólico muy característico de la posmodernidad o trasmodernidad, trabaja el fenómeno de la migración que ha adquirido, durante los siglos 20 y 21, una notoria aceleración al desterritorializar los espacios nación. Los movimientos diaspóricos incluyen los sustantivos esperanza pero también pérdida y extrañamiento, entre otros. La expansión de lo geoeconómico y lo geopolítico se refleja en



identidades móviles y, por tanto, se traduce en lo geoartístico y lo geoestético. Pensar desde lo geoartístico es, pues pensar a partir del mundo, de las diferentes geografías, cada una habitada por su historia, por sus condiciones político-sociales y sus transformaciones.

Siguiendo con el territorio, para los griegos primero, para Sigmund Freud después, existe cierta indisolubilidad entre *ethos* y *pathos*, es decir, cierta relación con la morada como punto de partida y la sensación/emoción. Las fotografías relativas al paisaje urbano contienen un entramado simbólico que, a menudo, relata sobre la identidad. De este modo, provocan la posibilidad de percibir, inteligir y sentir acerca del hábitat del que se ocupan.

Así las imágenes de Cecilia Nazar contienen la figura del flaneur de la ciudad pero con un gesto indicial: su paso, su silueta, su huella queda impregnado en el muro.



Por su parte, Nai González Pedemonte aúna su cotidianeidad con una detenida mirada por los espacios por los que transita todos los días. A modo de diario semanal reunió varias imágenes agrupadas por los días de la semana para dar cuenta de los paisajes que ve todos los días al ir y volver de su actividad. Acompañado de un audio-relato fue realizado en powerpoint. Esto demuestra también que no siempre hace falta trabajar desde un software sofisticado.



A su vez, Luana Brito muestra una actitud de voyeur, del que quiere fisgonear en los paisajes interiores para conocer.



Walter Benjamin en *Tesis de la historia* mencionaba los *documentos de barbarie*. En esta serie Santiago Ramírez Baquero da cuenta del tema que nos convoca hoy, o sea lo que los 40 años de democracia aún adeudan. Las fotos muestran claramente a personas en situación de calle y se convierten así en documentos de barbarie. Mostrado como proyección, la sucesión de imágenes crea un clima de asfixia ante una dolorosa realidad. Así las imágenes interrumpen el transcurrir y habilitan 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. La imagen crea la condición de posibilidad de interrumpir lo dado, lo hegemónico, la tradición. La interrupción rompe con procedimientos administrativos alienantes de repetición y, por tanto, de abolición de la sensibilidad. La imagen opera así como pausa que convoca a la interrogación. En este caso, lo simbólico se pone en marcha articulando la experiencia de apropiación del mundo con el conflicto que emerge de la confrontación con lo Real. La imagen en este caso reúne en un *relámpago* el síntoma, el *punto crítico* de una situación. Sus fotos coadyuvan con la construcción de un espacio abierto y en permanente disputa.



Desde una estética totalmente diferente y a modo de film ensayo cuantitativo al estar basado en entrevistas, Braulio Barbosa también hace alusión a lo que falta, lo que la realidad social circundante no logra completar, a través de una hibridación de dispositivos. El movimiento del

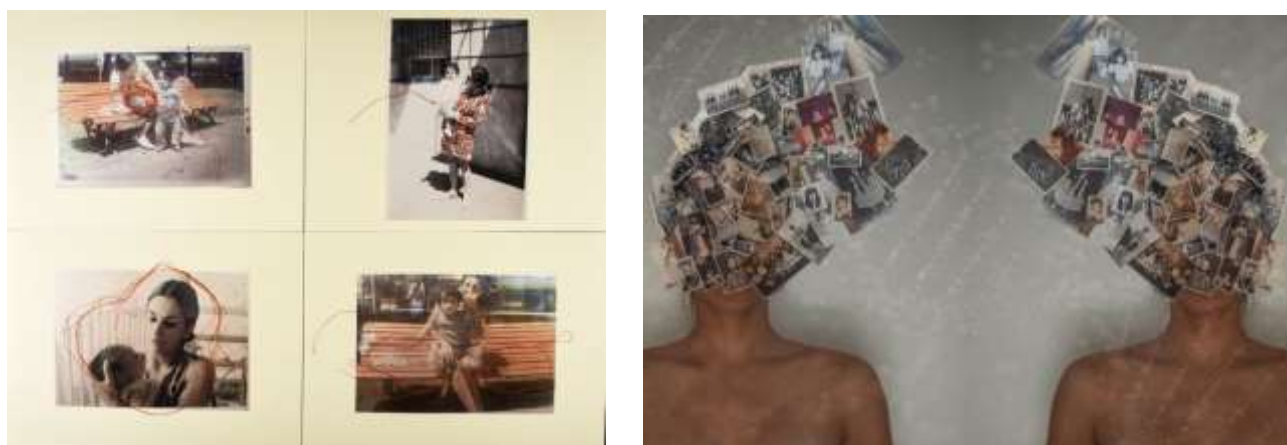
mar recuerda a una definición de verdad de Nietzsche que menciona que las metáforas y las metonimias dan cuenta de los acontecimientos en una “extrapolación artística”.⁵⁰



Dentro de la esfera de lo íntimo se hallan varios proyectos.

⁵⁰ Nietzsche Friedrich y Hans Vaihinger (1998), *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid: Editorial Tecnos, pp. 25 y 27.

Valeria Arrieta y Natascha Manzelli abordan el tema del álbum familiar. El álbum familiar se comporta como un sistema binario cuya cartografía topológica advierte de su complementariedad. Varios pares habitan en él. Por un lado, lo atinente a lo público y lo privado. El álbum se origina en la esfera privada pero se torna, en su devenir histórico, en público. Justamente, el gesto creador de Valeria y Natascha muestra su intención de una proyección pública a pesar de asomarse ante hechos privados. Estos compilados funcionan como lugar de la memoria, es decir, como un artefacto flotante de recuerdos a ser atesorados que contienen, además, marcas de afectividad. Aborda así la genealogía familiar e incide en la construcción de identidad. Uno de los aspectos más inquietantes de este artefacto es su cualidad de convocar a torbellinos de memoria que manifiestan configuraciones dinámicas y anacrónicas y que llegan a generar una memoria trasgeneracional, es decir una relación entre varias generaciones. Las fotos familiares sobreviven a sus protagonistas y se convierten así en conductos del recuerdo. Contienen hebras invisibles (o lo que comúnmente recibe el nombre de hilo rojo y que ambas remarcan claramente) que articulan la identidad familiar con el devenir del yo singular.



En otra cantidad de trabajos encontramos temáticas ligadas a la identidad, cada uno desde un gesto productor diferente y desde su propia *poiesis*. Comprendemos la identidad como una construcción permanente, no acabada, sujeta a temporalidades y a contingencias. En todas las producciones se advierte la complejidad de articular lo diverso, las singularidades y las asimetrías en tanto género, clase social, etnias, etc.

Es el caso de la instalación con sinécdoques de su propio cuerpo Mariana Abalo en *Soy fragmento de mí*. Tanto en su proyecto como en los ya vistos de Arrieta y de Manzelli aparece el bordado. En el caso de Mariana, el bordado cumple funciones metalingüísticas y poéticas, dialectiza el modo de ver el cuerpo: lo vela y lo revela al mismo tiempo. El bordado que excede el límite del marco signa la fuerza y la pujanza del trayecto recorrido y a recorrer.



A partir de la consideración de Judith Butler de que el lenguaje configura la materialidad de los cuerpos (2007), podemos asumir que el lenguaje visual (sea cual sea el dispositivo) tiene una gran influencia en esta configuración.

El próximo corpus de gestos visuales mantiene una estrecha relación cuerpo/fotografía y está dotado de un hondo carácter simbólico, siempre atravesado por lo cultural, económico, político y lo sexual. El cuerpo, como materia significativa de la identidad femenina, condensa gestos y expresiones destinados a dar cuenta de tensiones e instaura, además, una interconexión entre lo íntimo y lo éxtimo. Este es el caso de las imágenes de Mariah Fraga que, de un modo

muy poético, celebra el encuentro de dos cuerpos. Michel Foucault en *Microfísica del poder* establece que el cuerpo es la superficie de inscripción de los sucesos. El dispositivo fotográfico, en este caso, expone las reivindicaciones históricas de autodeterminación.



Adriana Bordato realiza un fotolibro en el que cuestiona las enseñanzas y los mandatos patriarcales que se han recibido. El concepto de identidad tiene estrecha relación con las condiciones económico-sociales de cada persona, que involucran matices de poder y de deseo y que pueden convertirse en violencia simbólica y real tal como lo concibe el filósofo Étienne Balibar. Así determinó que el orden patriarcal sigue incidiendo en el control del cuerpo de las mujeres y da lugar a desigualdades, violencia y discriminación contra ellas.



Continuando con el tema del cuerpo Thais Salomón trabaja con un cuerpo absolutamente contemporáneo, moldeado por los imperativos del diseño. A propósito, Boris Groys indica que estamos inmersos en un tiempo en el que el diseño imparte estrictas reglas estéticas que tienden a un consumidor pasivo que es manipulado a través de la publicidad. Así las fotografías de Thais se convierten en políticas en tanto aborda activa y estéticamente un cuestionamiento sobre el mandato del capitaloceno.



Las fotos de Agnées Monteiro hacen referencia a rituales y en ese sentido, sí tienen una coincidencia con el concepto de *reenactment* que toma material de archivo como un guión a ser nuevamente versionado.



La existencia ilumina -resulta la razón de ser de la fotografía- y a su vez, la fotografía enriquece la existencia a través de sucesivas miradas en el tiempo.

Emanuel Reyes utiliza miniaturas, a las que convierte en objetos fetiche conformando un espacio topológico donde no hay un antagonismo entre interior y exterior, sino una verdadera interacción. Para seguir analizando la producción de Reyes, podemos apropiarnos de este pensamiento de Leonor Arfuch “una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, a la contingencia, una posicionalidad relacional sólo temporariamente fijada en el juego de las diferencias.”⁵¹. La miniatura cumple así una función de recipiente, contenedora de lo imaginario. Se percibe un deseo de no establecer límites entre lo Real y su representación, entre el objeto y su imagen. Objeto e imagen participan de una misma naturaleza a través de metáforas connotativas y asociativas sumadas a una deconstrucción del tiempo. Juega también con la visibilización y el ocultamiento en términos de presencia/ausencia.

⁵¹ Arfuch Leonor (2005), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires: Prometeo, p. 24.



En el prólogo del libro *Photographie contemporaine Art contemporaine*, François Soulages habla de que el desafío de la producción estética no tiene relación con fotografiar el hecho en sí mismo sino con su posibilidad de expandirlo, de desarrollarlo. Y expandirlo y desarrollarlo invita a configurar una nueva distribución de lo sensible y lo inteligible. Esto se aprecia en los trabajos mostrados.

Vale la pena destacar que, durante el recorrido que hace la materia sobre la visualidad, se detiene en la iconósfera contemporánea, es decir, una atmósfera plagada de imágenes y si bien a todos les resulta fácilmente perceptible, lejos de funcionar como paralizante para la producción, a todos los especializandos les resulta un desafío para producir una pieza visual que no integre esa nube de imágenes que tiende a pasar rápidamente. De algún modo se ha podido visualizar algunos gestos creativos que luchan contra cierto nihilismo de “que todo ya fue visto” y que “ya no hay nada para ver”. Hemos podido apreciar gestos nada indiferentes que identifican a un productor visual situado y sensible proclive a encontrar formas nuevas o establecer conexiones entre las existentes. Todas y todos internalizaron que las producciones visuales pueden implicar un modo de interrogación y a la vez de sostén ante la tormenta ac-

tual. Es por eso que es dable mencionar una frase de André Bretón citada por Walter Benjamin: “la obra de arte solo tiene valor cuando tiembla de reflejos del futuro”.⁵²

Por eso, y como decía el fotógrafo Henri Cartier Bresson, lo importante está en alinear el ojo, el corazón y el dedito, en poner en movimiento el gesto autorial entendido como la puesta en acto de la intención del creador. Tender además a un gesto vivificador que señale lo disruptivo y que trabaje la imagen como condición de posibilidad para despertar una mirada sensible en el receptor.

⁵² Benjamin Walter (2007), “El arte en la época de la reproducción técnica”, *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata: Terramar Ediciones, p. 175.

EL SEMINARIO MITO, CELEBRACIÓN Y RITUAL AMERICANOS. PROPUESTAS, BALANCE Y DESAFÍOS A LO LARGO DE 15 AÑOS.

Alicia Martín⁵³, Milena Anecchiarico⁵⁴, Graciana Buldrini, Josefina Goñi, Guadalupe Neves, Mariana Riquelme⁵⁵.

Introducción

En esta nueva edición del Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados presentamos algunos lineamientos que orientan el programa y las experiencias formativas de nuestro seminario Mito, celebración y ritual americano de la Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados. Realizamos también un recorrido de la actividad docente a lo largo de 15 años trabajando en este seminario. Por último, presentamos a modo de ejemplo algunos de los trabajos monográficos realizados en ese lapso. Nos acompañan en esta presentación las estudiantes Graciana Buldrini, Josefina Goñi, Guadalupe Neves y Mariana Riquelme quienes cursaron el seminario en el año 2021.

Esta presentación se incluye entonces en una categoría denominada “muestras de cátedra”, es decir, no es una propuesta teórica, no es una discusión sobre algún tema de interés común, sino que es contar y pensar cómo fuimos delineando una materia o un seminario que tenga que hablar de mitos, celebraciones y rituales americanos dirigida a profesionales del arte.

⁵³ Alicia Martín. Licenciada (1980) y Doctora (2008) en Ciencias Antropológicas por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Profesora Titular Consulta del Departamento de Ciencias Antropológicas, (FFyL, UBA). Profesora estable de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Asesora en investigación del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL) dependiente del Ministerio de Cultura de la República Argentina. Sus áreas de interés se centran en las culturas populares/subalternas, folklore, arte y performance, carnavales y agrupaciones de carnaval; historia de la teoría antropológica y de la antropología argentina.

⁵⁴ Milena Anecchiarico (UBA, UNA, UNTREF). Doctora en Antropología Social por la UBA con una tesis sobre prácticas y políticas culturales afrolatinoamericanas en Cuba y en Argentina. Es Magíster en Antropología Cultural y Etnografía (Università degli Studi di Torino). Fue becaria doctoral y posdoctoral CONICET. Es docente de la Cátedra de Folklore General de la Carrera de Ciencias Antropológicas (FFyL UBA) y de la Carrera de Gestión del Arte y la Cultura (UNTREF). Dicta seminarios de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en el departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes. Desde 2011 integra el equipo de investigación Ubacyt dirigido por la Dra. Alicia Martín. Sus líneas de investigación son: políticas culturales, patrimonio y memorias de los pueblos afrodescendientes; racialización en la cultura; prácticas culturales y performance afrolatinoamericanas.

⁵⁵ Mastrandas en Lenguajes Artísticos Combinados, participantes de la materia.

Digamos, que una primera alternativa podría ser dividir geográficamente las Américas trabajando regionalmente con una selección de mitos y rituales. Esta opción rápidamente nos pareció inabordable, caleidoscópica, demasiado abarcativa sin profundizar en nada.

Entonces focalizaremos en esta mesa una de las características de nuestra materia que fuimos trabajando a lo largo de quince años, que son las salidas de campo. ¿Qué quiere decir esto? Poder intervenir observando y participando de ciertas actividades que tienen que ver con las prácticas artísticas de colectivos sociales con los que investigamos. Sobre esas observaciones, lxs estudiantes elaboran un registro de observación y finalmente un escrito donde dan cuenta de la actividad realizada de acuerdo a la categorías y perspectivas de análisis trabajadas en el seminario.

La investigación en el campo cultural

Una de las preocupaciones principales en este seminario fue desde el comienzo actualizar y acercar a la población estudiantil problemáticas del arte y la cultura actuales que refieran al contexto nacional y latinoamericano.

En los campos del arte que investigamos desde la antropología, el folklore y la cultura popular, se vienen experimentando una serie de reconfiguraciones que incluyen cambios en los usos de los espacios públicos, de las performances socio-culturales, de los tránsitos, conflictos y meditaciones centradas en espacios urbanos y rurales, y de las relaciones con el Estado, la sociedad civil y el mercado. En nuestro caso, las docentes de la cátedra, somos antropólogas sociales y formamos parte del equipo de Antropología de la Cultura y el Patrimonio de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), un equipo de antropólogxs que vienen trabajando con aspectos de la cultura popular en circo, danza, teatro, música, artes carnavalescas, candombe y tango así como instancias de reivindicaciones identitarias entre afrodescendientes y pueblos originarios.

En este ir y venir de la investigación a la enseñanza y viceversa, un nudo central es reflexionar sobre las herramientas utilizadas, “las categorías de pensamiento no pensadas que delimitan lo pensable y predeterminan el pensamiento” (Bourdieu y Wacquant 1995: 33) En tal sentido, la investigación enriquece nuestro trabajo docente y la formación de artistas y gestores culturales, a la par que la docencia nos ha permitido generar nuevas reflexiones en el ámbito de la investigación. Entendemos la práctica docente como ámbito de exploración y experimentación. En resumen, deseamos aplicar como insumos didácticos resultados de las investigaciones realizadas. Lo hacemos a través de:

- la incorporación de publicaciones propias y de colegas del equipo dentro de los programas de cátedra,
- la inclusión de reflexiones y diálogos interdisciplinarios durante el dictado de las clases,

- el diseño de instancias de evaluación que incluyen la elaboración de trabajos de investigación estudiantiles íntimamente articulados con estas temáticas.

Todo esto entendemos que no se debía traducir sólo como un compartir conocimientos y saberes teóricos, sino que se trataba de crear experiencias que intelectual y afectivamente llevaran a expandir los horizontes de la sensibilidad y comprensión de lxs maestrands.

Salidas al campo y performances culturales

Desarrollamos entonces como parte de la agenda curricular y propuesta pedagógica del seminario, la *salida al campo* como un ejercicio de investigación y producción de conocimiento, con vistas a observar y reconocer prácticas culturales que no ingresan al circuito de las llamadas bellas artes.

Estas actividades en terreno se constituyen en instancias de inestimable valor de aprendizaje, porque promueven el diálogo con destinatarios reales de nuestro trabajo académico. También habilitan una lectura epistemológica, que nos conduce a revisar en forma constante la incidencia que tiene la producción de conocimiento en las poblaciones con las que trabajamos y en las políticas culturales.

Para estas salidas al campo buscamos prácticas colectivas que puedan enfocarse como *performances culturales*. Se trata de enfoque teórico que organiza un análisis formal de las prácticas comunicativas, así como permite operacionalizar un análisis contextual integrador de factores históricos, ideológicos y políticos que encuadran tales prácticas.

La noción de performance responde a los aportes de varias disciplinas que enfatizaron el carácter activo del lenguaje y la comunicación (Langdon 2006). Dentro de los estudios antropológicos, el concepto de performance focaliza las relaciones que se establecen entre el intérprete, la audiencia y la expresión tradicional en contextos situados cultural, espacial y temporalmente. Cada instancia de actuación de expresiones tradicionales, establece una continuidad variable con instancias anteriores. Esto permite establecer la conexión con un pasado significativo y es también utilizada en la asignación de autoridad acerca de quién/es puede/n apelar al pasado (Bauman 1992, 2000). Por un lado, este enfoque brinda una perspectiva dinámica respecto del pasado y la tradición, al ubicarlos como un proceso de selección, es decir, continuidad deliberada con un pasado activado desde el presente (Williams 1982). Asimismo habilita a pensar la diferencia y la identidad como procesos abiertos en reformulación continua.

Unidades de observación, registro y análisis

Volviendo a la experiencia de campo compartida, focalizamos el análisis en las acciones artísticas y culturales de diferentes grupos, con distintas trayectorias en nuestro país pero que com-

parten en este momento una agenda común, centrada en la visibilización y el reclamo de ciudadanía y de derechos culturales que los incluya a partir de su singularidad, apelando a una retórica de la diversidad y de la cultura como “recurso” (Yúdice, 2022). Luego, en las monografías para la aprobación del seminario, lxs maestrands ponen en práctica sus competencias argumentativas, críticas y reflexivas sobre los temas trabajados y la observación realizada. En cada edición del seminario, nos encontramos siempre con trabajos fantásticos, la capacidad de observación y el registro que hacen lxs maestrands son muy valiosos, muy interesantes y permiten además un intercambio, entre las distintas personas que participan en el seminario, muy enriquecedor.

Algunas de las actividades ofrecidas fueron la observación, registro y análisis de:

2021 *El día de muertos*, celebración mexicana en el Centro Cultural Morán de Agronomía, ciudad de Buenos Aires.

2019 *Memoria colectiva y nostalgia en el teatro comunitario porteño*. Registro de observación y análisis de la obra “De clú en clú”, del grupo Los Villurqueros.

2018 La obra de teatro comunitario *Barracas al fondo*, del circuito cultural Barracas.

2017 *Desfile de candombe Lindo Quilombo*, por calles del barrio de San Telmo.

2016 Tango en la *Milonga Cochabamba*. Los Jueves de Ana Postigo.

2015 Registro y análisis de una actuación cultural. Obra teatral “*Lo que la peste nos dejó*” del grupo de teatro comunitario *Los Pompapetriyos* de Parque Patricios.

2011 Observación de la milonga “La Baldosa” Club el Píal.

2009: *Cementerio de la Recoleta: una mirada performática*. (Clara Torres y Leandro Domingo
Título: El horror que no se puede nombrar. Olvidos e intersticios de una historia familiar diaspórica).

Compartimos algunas imágenes de las salidas a campo tomadas por maestrands.

Actividad: “Los jueves de Ana Postigo”, Milonga Cochabamba. 2016



Fotografía de Ana Casal, 2016.



Dibujos de Arturo Aguilar, 2016.

Actividad: Lindo Quilombo, San Telmo, 2017.



Dibujo y fotografías de Ricardo Zamarripa, 2017.



Fotografía de Roma Vaquero Díaz, 2017.

“México en Morán. Poesía, tamales y fandango una celebración mexicana en el barrio de Agronomía, Buenos Aires”



Folleto del Centro Cultural Moran, 2021.

Y ahora les dejamos con las maestrandas que aceptaron la invitación a compartir esta ponencia y esta mesa. Ellas cursaron en el 2021 cuando realizamos la visita a la celebración del día de muertos en el Centro Cultural Morán de la ciudad de Buenos Aires.

El año anterior, 2020, durante la pandemia y el aislamiento social total, no pudimos realizar trabajos de campo, visitas ni registros de actividades. En 2021 retomamos la propuesta. Cabe recordar que en el 2021 tampoco había mucha actividad pública, así que no había mucho para elegir y todavía regían cuidados especiales por la pandemia. De hecho, el cementerio de Flores estaba cerrado, que era un lugar que nos interesaba visitar para ver el ritual del día de muertos de la comunidad boliviana. Entonces el Centro Cultural nos abrió sus puertas y realizamos este ritual colectivo en ese momento tan especial de regreso a la vida social.

En la celebración del Centro cultural Morán, el propósito del evento era el reunir a la comunidad mexicanas que residen en Buenos Aires y rendirle homenaje a los caídos, muertos o desaparecidos por el narcotráfico en México, en particular a las y los trabajadores de la prensa.

MARIANA RIQUELME (MR): A nosotras nos pasó lo que decían tanto Milena como Alicia, de que estas performances culturales del día de los muertos se tomaron como un acto vital de transferencia, no solamente para la comunidad mexicana en participar en el encuentro, sino que también para nosotras como estudiantes volver a la presencialidad, o esta idea de convivio. También fue super enriquecedor en la Cátedra.

Había una un texto muy interesante que leyó Cecilia González, la periodista mexicana que presentó el evento, en el que hablaba sobre el Día de Muertos como una práctica que se hacía desde la infancia, un poco hablaba sobre la idea de la muerte, como era tratada con humor e ironía por la comunidad mexicana. Me llamó mucho la atención que nosotros que estábamos pasando por una pandemia, donde era una cosa un poco tenebrosa juntarse. En los registros fotográficos de ese día la gente aún todavía usa barbijo y un poco escuchar a esta gente que hablaba de la muerte como si fuera algo gracioso, algo irónico tenía una cosa que era un poco divertida, también contradictoria, como que culturalmente hay un choque, porque también estaba esta situación de que es una comunidad migrante que estaba como tratando de revitalizar un mito a través de este rito compartiéndolo con la comunidad Argentina de Buenos Aires.

Había un eje también que tenía que ver con un altar donde después la compañera hablará de esto. Se habla mucho de los muertos producto del narcotráfico en México, en particular de la prensa. O sea los mártires de la prensa mexicana, cómo recordarlos a través de las fotografías, de la palabra, volvían a estar presentes en este rito.

JOSEFINA GOÑI (JG): Música, lenguaje sonoro y verbal. Música y lírica, poesía lenguaje sonoro verbal, lectura a voz viva y lírica.

Yo quería rescatar eso que la comunidad mexicana puso en valor al reunirse. Aparte fue como una plataforma, un acto político de exponer toda esta denuncia de los muertos por el narcotráfico y la prensa. Fue rico en la participación esta doble actualización, este doble giro que tuvo el rito en el espacio del Centro Cultural Morán.

Después por lo menos en nuestras investigaciones ya vueltas a los escritorios, la idea fue utilizar una metodología basada en estos cuatro lenguajes que son el eje de nuestra Maestría, para poder desglosar elementos que entendíamos eran constitutivos de esa performance cultural. Segmentamos algunos con estos mini gráficos que parecieran como los cuatro más centrales, donde la música y la poesía, estos dos lenguajes convivían y ahí veíamos como el sonoro verbal, era un gradiente de intensidad del uso de estos lenguajes, pero lo que identificamos como aquellos elementos constitutivos del evento donde había presencia de los cuatro lenguajes. Era el caso de la música y la poesía, son simples palabras, que estaban expuestas cómo la música, los gestos, la lectura a voz viva y la lírica, obviamente había presencia de los cuatro lenguajes.

El fandango, algo que es muy propio de la cultura. Y las proyecciones visuales que, si bien no había presencia, o había una presencia verbal un tanto itinerante por así decirlo, si bien era un

elemento constitutivo de la obra, pero bueno iba y venía. En el evento había un escenario, no desglosamos el espacio, si bien hicimos un análisis del espacio. Estaba el escenario, había como un auditorio todos sentados y el espacio central, o nodo donde confluía la atención. La proyección se sucede como una constante durante todo el evento. Intentamos identificar estos eventos donde confluían los cuatro lenguajes. Esto fue un intento de diseccionar que es absolutamente forzado, es como intentar poner en casilleros una cadena, es virtualmente imposible pero fue un intento por entender cómo los lenguajes funcionaban para la construcción de los discursos en el marco de un mito reactualizado por un rito, que tenían este bucle de la relocalización de la comunidad y este giro político en el armado del evento.

GRACIANA BULDRINI (GB):

Como decía Alicia, Mariana y las chicas fue muy emocionante la propuesta de la cátedra porque fue una propuesta de salir después de un año de estar aislados y encerrados, y fue atrevido. Primero el encuentro, yo fui con mi madre y con mi hija, con toda la parentela al evento para aprovechar este reencuentro, la salida, la celebración, comer, beber, tocarnos, bailar. Hicimos un montón de cosas que no hacíamos hace tiempo. Pero estábamos todavía con bar-bijo durante todo el evento.

AM: Menos para comer. ¡Qué comieron! (risas)

GB: Primero lo que encontramos en el lugar era la ofrenda que es un altar. Yo entré y fue lo primero que vi, y me puse en papel de periodista. Había llevado un grabador de sonido, dije bueno, vamos a hacer notas y entonces encontré a la organizadora del evento, a un poeta, a unos músicos y me encontré con Marta Megan, la artista que creó el altar, que hizo una instalación que estaba en la entrada del Centro Cultural. Y entonces le hice una pequeña entrevista y descubrí montón de cosas, de detalles que desconocía obviamente. Les quiero leer la transcripción de la entrevista, que es muy cortita, pero es muy interesante para mí.

Dice Marta: “Armé una ofrenda tradicional mexicana lo más cercana posible a lo que son las ofrendas tradicionales allá en México, con la falta de materiales que tenemos usé flores de *cempasúchil* en balsas, pues acá están hechas de papel crepé, el papel picado de seda recortado en figuras tradicionales que se usan para recibir y alegrar a los muertos que vienen a visitarnos. Usar sal para tener lejos a los malos espíritus, se supone que hace de barrera sólo donde sólo pueden entrar las almas de los que queremos que vengan. Velas para alumbrar el camino, tienen agua, bebida, algo de tequila, salsa, frijoles, pan de muerto para que se den un deleite en el viaje tan largo que tienen.” Todas estas cosas estaban en este altar.

Las velas son para iluminar su camino y el incienso, el copal para limpiar el lugar de los malos espíritus así las almas podrán volver sin riesgo alguno, las flores y el papel picado son para alegrarles, una esterilla en el suelo es para que descansen.

Sigue Marta: “En las calaveritas de azúcar se le pone el nombre de la persona a la que están esperando o que quieren poner en el altar, siempre en el altar hay una presencia para a quien

se está llamando que venga, pero también de quién lo puso, por eso también ponemos espejos una vez que los deudos se reflejan en el espejo, o sea nosotros también. Está su imagen puesta a modo de recordarte todo el tiempo que tú también en algún momento vas a estar siendo partícipe de la ofrenda desde el otro lado. Los espejos se suponen que son el medio que tienen los muertos para poder ver a los deudos, como si fuera una camarita, solamente a través del reflejo pueden vernos a nosotros, por eso los espejos hay que dejarlos en el altar. Y hay una varita de incienso de copal que es una sabia sagrada de un árbol mexicano que usamos para sahumar y purificar el aire. Hay varias fotos, en este caso había fotos de los periodistas asesinados en México y fotos que trajeron otras personas.”

“Yo llevé fotos y mucha gente dejaba fotos y otros objetos. Para nuestra ofrenda pusimos originalmente, estaban los periodistas asesinados este año en México. Hay una imagen que a mí me llamó mucho la atención. De un santo que es un luchador de México de lucha libre que es muy reconocido e importante en México. Todo el tiempo a este luchador lo idolatran y siempre lo ponen en el altar”, me contó Marta Megan la creadora del altar sobre todos los detalles que estaban ahí.

Compartimos también comida, bebida, muy rica, que fue toda una situación porque estaba el tema de poder compartir, sacarte el barbijo para poder comer, y los panes tenían formas de huesitos. Cada vez que uno tomaba un pedazo de pan se comía un huesito de uno de los muertos.

JG: Y en todo momento tenías el encuentro del pan de muerto y la pizza, el sincretismo.

GUADALUPE NEVES (GN): También a mí lo que más me impresionó fue justamente esa síntesis, entre estar acá y el estar allá, el ser inmigrante festejando en un evento que en realidad tampoco era oficial porque era un evento organizado por una ONG, una organización de escritores y entonces un poco hablaba de memoria, pero también hablaba de una herida, de un drama social que de alguna manera necesitaba suturarse, entonces estaba todo México encerrado en ese centro cultural.

GB: Había otros elementos que no tenían que ver con el lenguaje corporal, pero que sí eran elementos simbólicos de la cultura como son las flores de cempasúchil que es la flor del día de los muertos, que en realidad es una leyenda que tiene que ver con unos enamorados que van a entregarle las flores al Dios del Sol. Uno de ellos va a la guerra y entonces ella va a rogarle al Dios del sol que se encuentre con su amado, entonces este Dios del Sol la convierte en flor y a él que ya murió en la guerra lo convierte en picaflor. A partir de ahí esta flor de cempasúchil siempre está como una manera de acercar a los muertos a la vida, no como una cosa de amor eterno. Como ese vínculo, ese afecto que tiene que ver con la memoria y había muchos elementos que tenían que ver con la cultura mexicana, una cuestión de identidad y que de repente había que investigar para conocer esos elementos, esos símbolos, ese peso simbólico que tenía cada uno de esos elementos.

Cuando uno se pone a investigar el papel picado, en realidad es de un lugar de México, que es Puebla, que en realidad los mismos campesinos, los mismos obreros que estaban trabajando en los distintos campos estaban obligados a ir a comprar a esas casas en donde se vendía de todo. También se vendía ese papel de seda que era chino y que lo traían de Europa. Entonces a partir de ahí se empezó a hacer popularmente este tipo de trabajos en Puebla, que de hecho se llama artesanía pueblana. En México unos días antes se llena de la ciudad, las calles de con este papel picado y de hecho en el evento, en estos videos que se pasaban atrás mientras se cantaba, había como tutoriales de cómo hacer papel picado por ejemplo, tutoriales de cómo hacer la cempasúchil, las flores con papel de seda, tutoriales de todas estas artesanías que en realidad son conocimiento de la cultura popular y que eran hermosos.

También tutoriales de cómo hacer las calaveras, de cómo hacer la Catrina. Porque también estaba la Catrina que es un ícono popular; investigando en realidad fue un artista, José Guadalupe Posada, quien la crea vestida con muchísimos trajes y la llama calavera garbancera a principio del siglo XX. Pero en realidad era una crítica a los garbanceros, que pretendían ser europeos o sea que se vestían con mucha pompa, pero en realidad querían ser lo que no eran. Había una crítica social muy fuerte en esos dibujos, también en los fanzines que luego toma Diego Rivera, y es Rivera quien le pone el nombre de Catrina. Ahora Catrina es de todo el pueblo, es absolutamente popular, la Catrina está siempre presente en todo lo que tiene que ver con la identidad mexicana.

Lo más interesante de la experiencia, me parece que fue esta cosa de encuentro, de recepción de una cultura que es muy fuerte y tiene muchos símbolos detrás, y que además estaba siendo narrada desde la experiencia del desarraigo, desde la experiencia de estos periodistas, estos escritores que habían decidido en este drama social que estaban viviendo: ser migrantes. Por eso yo en el trabajo por ejemplo puse también un bordado de unas inmigrantes, son unas bordadoras que cuentan la misma experiencia pero desde el bordado que son mexicanas y que están en Estados Unidos. Cuentan esta experiencia del migrante, esta experiencia del desarraigo, por eso habíamos terminado el trabajo con ese poema de Mariana Brito. ¿Querés leerlo?

Ella lo lee como parte del evento cuando hay un momento de lectura de poesías, yo después lo encontré que está publicado en México, esta cosa de estar acá y estar allá, ella lo cuenta en el poema. El poema dice así:

“POEMA NUESTRAS CASAS AJENAS

Escribo desde un departamento vacío en el barrio de Once de Buenos Aires,
además de esta computadora y las dos maletas que traigo conmigo
aquí no hay nada.

Hablo y mis palabras resuenan en el cuarto, el baño, la cocina y
en esta sala vacía en la que ahora escribo sobre esa casa y sobre otras, sobre la misma
Pasan los días en mi casa,
esta casa ajena que sin embargo es mía
se va construyendo a partir de desechos,

de maderas encontradas en las calles,
de muebles hallados afuera como si nos esperaran,
de utensilios donados por amigas y amigos.
La estética de mi casa es en ese sentido bastante irregular
tengo una silla de madera pintada de blanco al lado de una negra,
un tamaño mucho menor, la primera es clásica y jovial,
la segunda es moderna, minimalista y obstinada.

Hay también una mesa roja de madera que es de una amiga chilena,
que cuando se fue se la dejó a una amiga salvadoreña,
que cuando se fue me la donó a mí.

La madera es delgadita y está sostenida por dos caballetes,
lo que me recuerda a algunos tablones como los que usan los arquitectos para trabajar.

Esa idea me hace pensar en la mesa
como el espacio para realizar mis propios planos, bocetos, maquetas, ensayos.

Tengo un librero que encontré en la entrada del edificio
y con los palets y madera que recogí por las calles,
construí una mesita de noche y una cama.

Me gusta pensar que yo soy un poco como mi casa,
algo construido con cosas de aquí y de allá, del norte y del sur.

Martín Heidegger decía que habitar
era una forma de ser en el mundo, de estar presente en la historia
y que este acto estaba intrínsecamente ligado al hecho de construir.
Construimos lo que habitamos.”

Ese era el texto que ella leyó en el evento y que a mí me parecía que resumía esta cosa de
muchos de los que estaban presentes, mexicanos, de estar acá, de estar allá, traer lo de allá
acá. Y nosotros tratar de comprender también el peso simbólico que tenía cada uno de los
elementos, que habían traído, que habían puesto en ese evento, el fandango es un baile, pero
es mucho más, las flores, cada una de las cosas que estaba ahí tenían que ver con su identidad.

AM: Sí, además es muy interesante como lo estás enfocando Guadalupe, porque ya la propia
cultura mexicana es una cultura híbrida, de mezcla, el fandango en realidad es una música que
viene de la península y luego hay otra transformación, esta idea de que, en realidad, la cultura
siempre hay que hablarla en plural y siempre es mixta, siempre es híbrida, siempre está mez-
clando y recuperando tradiciones de acuerdo a las necesidades del presente, eso me parece
muy rico.

GN: Cuando le hicimos la entrevista a Cecilia González, el último día de clase

AM: Claro, el rectángulo que está encuadrado en azul es la periodista mexicana, que había organizado el evento y todos los demás son nuestras caras, o medias caras, es un buen recuerdo de lo que fue la pandemia, por eso lo queríamos traer para compartir. ¿Parece mentira no? Ya lo hemos olvidado, y fue ayer, y tiene un peso en la vida cotidiana todavía muy importante. ¡Bueno, muchísimas gracias!

Imágenes del Día de Muertos en el Centro Cultural Morán, 2021, tomadas por las estudiantes.



Altar de ofrendas.



Pan de muertos



Calaveras de Azúcar.

PREGUNTAS DEL PÚBLICO PRESENTE:

Le quiero preguntar algo, cuando hicieron el encuentro con el pan y todo eso, ¿rompieron el protocolo de la distancia?, porque traían el barbijo, y obviamente que para comer uno tiene que retirarlo.

A.M.: Sí

¿Pero seguían manteniendo la distancia?

A.M.: Más o menos, no había distancia, estaba así el lugar (hace gesto con las manos de muy lleno) era un lugar un poquito más grande que esto, con un escenario sobre el fondo y debíamos ser como ochenta personas, que se renovaban.

M. R.: Igual en un momento la gente se sacó el barbijo, más al final de la celebración el grupo de fandango que era muy grande como once personas, invitó a los participantes a bailar.

J. G.: No era 2020 era 2021, que ya había determinadas licencias.

Público: ¿Los barbijos los adornaron? Porque en México se vendieron también, que eran de Frida Khalo, de Catrina, tenían emotividad con los barbijos

GB: Yo fui con mi hija, y con mi mamá. Milena también fue con su hija, vestida y maquillada. La gente podía ir a llevar ofrendas, o ir vestidos/das como quisieran.

A.M.: Invitaban a poner en la mesa las ofrendas para los difuntos propios, eso fue muy performático, el barbijo no sólo se sacaba para comer, sino también para beber.

Público: Me parece re interesante la manera de celebrar esto que para los mexicanos es muy importante, yo creo que es la celebración más importante del año. Para mi es la favorita porque es una manera de vivir el duelo muy peculiar. Y me parece interesante que, en este conjunto de migrantes, es bueno recalcar, que en todo México si bien hay cosas que nos atraviesan, hay cosas que son similares como el altar de muertos que a veces es de tres niveles, a veces es de siete niveles, y que tiene que ver con el sincretismo tan fuerte que vivimos con nuestras culturas originarias y con los españoles. Pero en cada región se celebra distinto, entonces me parece como importante recalcarlo, porque por ejemplo el fandango que es de la parte de Veracruz, fandango jarocho es la celebración, si es un género musical, pero es la celebración en sí, está la tarima, están los músicos, hay improvisación. Pero si vas a la zona del desierto tal vez se pueda bailar lanza, el venado, todo el tiempo es una tradición viva que se le van sumando, por lo tanto, la simbología y todos los signos se van haciendo cada vez, van mutando. Aun así seas de ciudad sigues poniendo altares a los muertos, siendo inmigrante yo hice un altar para mi abuelo, pero si vas a un pueblo, realmente es una fiesta, te están dando de comer todo el tiempo, te están dando de beber todo el tiempo, la música es la que al muerto le gusta también, o sea si al muerto le gusta el mariachi, le pones mariachi; si al muerto le gus-

ta el rock le ponen rock. Se contemporiza, quería aportar eso, así de grande que es México, hay cosas que nos igualan, pero también la celebración tiene un montón de tradiciones.

A.M.: Quiero compartir que en esta cursada virtual o como se llame, había una colega Ruth Zieber que es riojana, y entonces desde La Rioja no pudo venir al Centro Cultural Morán, y ella comentó que donde vive que es un pueblo más pequeño, la comunidad boliviana celebra el día de muertos, de una manera totalmente distinta por supuesto. De modo que Ruth hizo su trabajo final monográfico con esto que logró concretar, y le decía en la devolución a Ruth que sin ser antropóloga, ella entrevistó a tres familias bolivianas, en un tema que es muy íntimo, por más que vayan al cementerio y le canten al muerto y pasen todo el día con ellos y le lleven sus comidas preferidas, etc. Una riojana en la comunidad boliviana sigue siendo una extranjera, y realmente logró un trabajo extraordinario, porque pudo compartir con esas personas, con esos familiares que le permitieron sacar fotos, además. Es una celebración en lo formal, la gramática ritual es totalmente distinta, los altares se hacen en las casas, y se va luego del almuerzo donde se supone que está el espíritu del difunto. Compartiendo se va luego al cementerio, pero las celebraciones son como más privadas, y además para el resto de los riojanos tampoco es algo demasiado notorio. Yo sabía que en muchos pueblos, sobre todo de la zona de la cordillera, pueblos del norte, para el día de difuntos se les va a cantar a los muertos al cementerio. Esta celebración que Ruth pudo registrar y analizar es mucho más compleja, involucra también una comida ritual, una vigilia, se está esperando desde una semana antes que llegue el 2 de noviembre, entonces se empieza a preparar ya el hogar de una manera especial para que vengan los santos de visita.

Preguntan desde el público: ¿Pudieron ir finalmente ir al cementerio de Flores?

AM: No pudimos, fuimos a otros, ¿no sé si está Carina?

Carina Ferrari (CF): Fuimos por el día de la muerte de Gardel, que le hacen tortas, le hacen de todo, le dan de fumar.

M.A.: En el cementerio de la Chacarita

A.M.: Carina, vos te harías una fiesta, porque siempre aparece algún clon de Gardel, cantando sus tangos y además hay gente que van con sus equipos para escuchar la voz de Gardel. Hay dos fechas centrales en Chacarita, donde se lo celebra a Gardel, el día de su fallecimiento y el día de su nacimiento. Nosotros fuimos el 10 de diciembre que es el día del nacimiento.

C.F.: Era como el 2011, 2012.

A.M.: Claro, en ese año el héroe habría cumplido creo que 150 años, entonces cuando nosotros llegamos al cementerio, (pero además era muy gracioso porque teníamos dos horas, porque después a la tarde seguían cursando justo cayó un sábado), entonces fuimos a un horario medio temprano y justo llega una camioneta donde baja una señora con tres tortas para festejar el cumpleaños de Gardel, una cosa muy insólita, por eso en realidad ahí es una cele-

bración de muertos pero enfocada en un personaje que es paradigmático, el clásico héroe cultural, es otra forma. Pero ese año visitamos varios cementerios Carina.

C.F.: El Recoleta

A.M.: Claro, vos Alejandra (Niedermaier) hiciste unas fotografías extraordinarias, porque en realidad el cementerio de la Recoleta, más que por una performance ritual, es un espacio escultórico digamos, es un espacio fantástico para recorrer desde lo visual, así que las señoras como Alejandra Niedermaier se hicieron un festín porque realmente hay unas criptas que son impresionantes.

C.F.: Y la señora que hacía las visitas guiadas era un personaje

A.M.: Pensar que ahora si quieren ir al cementerio de la Recoleta tienen que pagar.

Público: Quiero hacer un comentario acerca de lo diverso que es México, o sea de las celebraciones. Yo soy de Zacatecas que es del centro del país, y tengo ya como veinte años que viví en el norte. Pero cuando yo era niña que viví en Zacatecas en lugar de pedir como en Halloween, en el norte se pide Halloween, está pegado a Texas la cultura gringa. En el centro del país los niños piden muertitos, entonces pasan los niños con una caja de cartón, fuera como simulando la tumba, la decoran y todo, con muñecos y tal con la calaverita, el nombre. Pasan cantando: "el muertito pide camote, si no le das se cae el bigote". Es algo peculiar el cantito, es muy de tradición oral, me parece muy interesante porque no lo he visto en otros lugares, yo lo vivía cuando era niña con mis vecinos y todos hacíamos esa peregrinación. Pero no lo he visto en el norte, allá es Halloween con la calaverita, quería compartir eso.

A.M.: Muchas gracias.

Desgrabación del video de la Esp. Andrea Cárdenas y del Esp. Javier Sobrino

Texto revisado por las autoras.

PRODUCCIONES, PRÁCTICAS Y ACCIONES EXPERIMENTALES EN EL CAMPO EXPANDIDO DE LA CERÁMICA GRÁFICA.

Graciela Olio, Anabel González Alonso, Luciana Poggio Schapiro,.

Nuestra práctica se define por ser un espacio transdisciplinar que habilita acciones, prácticas y producciones que desarticulan el canon histórico de la cerámica, en tanto propone la experimentación desde lo expandido y los lenguajes en cruce.

En esta presentación, se desarrollan algunos planteos de nuestro marco conceptual de la Especialización en Cerámica Gráfica contemporánea que se realizaron durante los años de nuestra gestión, entre el 2021 y 2023 inclusive.

Experiencias del cuerpo y el barro.

El Seminario *Cerámica Experimental* de la ECGC propuso, desarrollar una metodología, que promovió producciones tanto teóricas como prácticas desde una perspectiva anclada en el marco conceptual de "la materialidad cerámica expandida". En las clases se realizaron ejercicios de carácter efímero indagando la materialidad en relación con diferentes propuestas que retomaban un vínculo íntimo y primitivo con los materiales que se han estudiado en profundidad para redescubrirlos y redescubrirse.



Mitos y Rituales. Gabriela Berutti. 2023.

Algunos ejes de trabajo fueron: la incorporación de materiales cerámicos expandidos (barro crudo, cemento, yeso, vidrio); la práctica con diferentes estados (seco, polvo, pasta, líquido); el uso del cuerpo como herramienta y soporte en diálogo directo con lo cerámico gráfico y el contexto como elemento central de la construcción de sentido.



Entretejidos de pelo, barro e imágenes, Luciana Firpo, TIF ECGC - 2023

En los ejercicios presentados se pone de manifiesto un “corrimiento” de la práctica del espacio interno del taller, hacia una búsqueda personal para vincularse con los propios territorios. Poniendo al contexto particular como parte esencial del diálogo con la materialidad.



Desprenderse, Verónica Córdoba, 4:03', Las Rabonas, Córdoba, 2023.



Mariana Braile, TP 6 “Huella Mnémica”, 1:23. Mar del Plata. 2023

El seminario *Relación Materia y Temperatura*, también formó parte de dicha especialización, buscó indagar el concepto cerámico en función al desarrollo de la materialidad y su transformación por acción del fuego, la localización geográfica de cada uno de las y los participantes del seminario, las disciplinas desarrolladas con

anterioridad, los conocimientos previos, los deseos y búsquedas personales han guiado dichas experiencias.

Se planteó la posibilidad de crear un registro sensible vinculando las exploraciones personales, los territorios y las posibles interacciones. Entre estas experiencias se encuentra el trabajo grupal titulado *Cartografía Subjetivas, proyecto de exploración material, poética y sensible*. El desarrollo de la experiencia en este caso puntual se constituye en la construcción de un método de indagación sobre los propios orígenes y las derivas de los territorios que habitan nuestro quehacer como artistas – ceramistas.



Cartografías Subjetivas - 2022

En otra investigación se trabajó con las posibilidades expresivas a partir de la interacción de un biomaterial en diálogo con las arcillas, teniendo en cuenta su potencial en estado crudo como material que pueda permitir la construcción de formas flexibles. La experiencia de conformación de los *Objetos Vestimentarios*⁵⁶ resultó muy lúdica y propuso una investigación activa, un descubrimiento de las posibilidades que nos brinda este material en el vínculo entre el cuerpo y la materia.

⁵⁶ BIOMATERIAL MINERAL. Investigación y experimentación de bioplásticos con incorporación de arcillas. VERÓNICA CÓRDOBA. MARÍA FLORENCIA SABATINI, MARÍA INÉS BRECCIA



Biomaterial Mineral - Verónica Córdoba. María Florencia Sabatini, María Inés Breccia - 2023

En cada una de las exploraciones pudo observarse una puesta en práctica de una metodología propia y un acercamiento a los materiales, una experiencia que nos revela información fundamental para la creación artística a pesar de prescindir de métodos certificados. La utilización del registro audiovisual, la cartografía y las acciones relacionales dan cuenta de una producción de cruce de lenguajes. Pensar la investigación en artes desde esta perspectiva nos permite atravesar fronteras disciplinares, tener en cuenta saberes ancestrales, percepciones sensibles entanto no canonizar las imágenes y los modos.



¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE LENGUAJES?

Mónica Kirchheimer, Alfredo Rosenbaum, Carina Ferrari, y Camila Juárez. Modera Guadalupe Neves y participación del público.

G.N.: Vamos entonces a empezar la mesa debate. La problemática es “De qué hablamos cuando hablamos de lenguajes”. Los integrantes de la mesa son: Mónica Kirchheimer, Alfredo Rosenbaum, Carina Ferrari, y Camila Juárez. Bienvenidos.

A.R.: Quiero aclarar que en el formato de esta mesa nosotros no tenemos exposiciones.

M.K.: O sea, estamos acá para que nos miren pero no para que hablemos...(risas)

C.J.: Tenemos disparadores.

A.R.: El tema es preguntarnos, como hicimos en otros simposios ya, por algunos de los ejes y problemáticas que atraviesan el posgrado. Mónica me sugirió la mesa, por qué no preguntarnos por el lenguaje porque todos los profesores -o casi todos los profesores- de la Especialización y de la Maestría hablamos de *lenguajes* pero no hablamos de la misma manera ni desde el mismo lugar, o no sabemos desde dónde hablamos, o sabemos *demasiado* desde dónde hablamos. Entonces la idea es esa, abrir problemáticas, cerrar algunas. Yo creo que no nos vamos a ir con ninguna certeza, pero a lo mejor con la cabeza un poco más movilizada o sacudida, para seguir discutiéndolo, ¿no? Pero es un eje realmente central de la carrera, que se llama “Lenguajes Artísticos Combinados” y en general uno se pregunta mucho por la última palabra -por la combinatoria, los modos de combinatoria, etcétera, menos por lo artístico, y casi nada por la primera. Entonces parece bueno preguntarse por esa primera, una vez, acá, entre todos y todas.

A.R.: Bueno, si quieren empecemos hablando un poquito...

C.J.: Sí ¿Existen “los lenguajes”?

A.R.: Ah, ¡muy bien!...No sé...Bueno, hay una primera cuestión que a mí me parece...Quiero decir esto: a mí me parece que hay una primera gran diferencia de enfoque entre -más allá de los que estemos en esta mesa- entre los que hablan de un lenguaje más pegado al modelo lingüístico, vamos a decirlo así, o sea, lo verbal, y las/los que hablamos de *lenguajes*, ¿sí?, que es más bien el modo en que se armó el posgrado, y nombramos en el posgrado cuatro lenguajes (pero bueno, después ese es ya otro plano de la discusión, digamos, o del pensamiento, si son cuatro lenguajes, si son veintiocho lenguajes. Son como dos niveles de discusión). Me parece que hay uno muy básico, que tiene que ver con esas dos posiciones. No sé si estamos de acuerdo, seguro que no. Pero, digamos, una posición que se acerca a la lingüística...

M.K.: Eso ocurre, sí.

A.R.: Sí, por eso, más allá de quién tome esa posición, y que piensa el lenguaje fundamentalmente desde el modelo lingüístico, desde el modelo verbal, particularmente desde el modelo de de Saussure... (¿Todos acá cursaron Semiótica? Ah, sí...) y otros que hablan desde el lenguaje como cierto modo de constitución de los signos, que pueden no ser verbales, y pueden tener, además, y por lo tanto otras características distintas de lo verbal, ¿sí? distintas de lo lingüístico. Esas semióticas surgen...por ejemplo, en el teatro hay semióticas de ese tipo. La semiótica teatral es una semiótica de ese tipo; hay disciplinas que usan semióticas de ese tipo. La semiótica teatral dice que hay lenguajes, y en general, todas las semióticas de lo teatral, con distintas divisiones, enumeran lenguajes. Y dicen que el teatro no es un lenguaje sino una conjunción, un entramado de distintos lenguajes, digamos, Y hablan de lenguaje verbal y de lenguajes no verbales.

M.K.: Es que me generaba esto de... Yo repasaba antes de venir para acá el *Curso de Lingüística General*...

G.N: ¡No repasamos nada nosotros...!

M.K.: ¡Y sí! Por mi culpa existe esta mesa e iba a venir a hablar acá, entonces... ¿cómo de Saussure presentaba esto? Y de hecho, no lo define. Es como la sorpresa hermosa de que...No recuerdo en qué capítulo hay algo así como una caracterización pero no una definición, y entonces, tomando las últimas dos mesas, en algún momento se habló de los cuatro lenguajes, ¿no? sonoro, verbal, corporal y visual. Y en la mesa anterior, se habló del problema de la jerarquización de los sentidos y la...lo voy a decir en mi lenguaje, por así decir, la poca semioticidad que tienen ciertos sentidos ¿no? Desde lo que hacemos oralmente, los sonidos que emitimos tienen alta semioticidad pero sobre el gusto y el olfato, en el otro polo, están esos que tienen poca formalización y poca...

A.R.:...el tacto...

M.K.: El tacto tiene más semioticidad o más formalización, en términos de su cuestión vinculada con...

A.R.: ...lo corporal...

M.K.: .sí, vinculado con el cuerpo, etcétera. Efectivamente, el problema es si podemos caracterizar o definirlo de alguna manera, desde el punto de vista, digamos, de la producción de objetos comunicativos, o desde el punto de vista de la recepción, que tiene que ver con eso ¿no? lo sensible, la noción de lenguaje en alguno de esos dos polos. Porque el problema no es si son cuatro u ocho sino en qué se constituye el problema del lenguaje. Si son cuatro, ocho, veinticinco, cincuenta y dos...Lo que sí está definido, por decirlo de alguna manera, por de Saussure, es esa cuestión de que un lenguaje es un conjunto de regularidades normadas. Entonces, cuando -y yo voy a tirar acá la primera bomba de humo y me voy para atrás- cuando pensamos visual, corporal, sonoro, no alcanza, para mí, para pensar -ni siquiera verbal, porque con lo verbal podemos hacer muchas cosas- para definir esas regularidades normadas. Lo visual son

muchas regularidades normadas; lo corporal...no es lo mismo esta forma de lo corporal acá que otra forma de lo corporal como la escénica, o la dancística. Ahí, las configuraciones de esos cuerpos en términos del repertorio de recursos para poner en obra los constituyen regularidades normadas diferentes a esos cuerpos; son cuerpos modelados de un modo distinto.

A.R.: A ver, a mí me parece esto, primero con respecto a de Saussure, definitivamente él no hace una descripción del lenguaje porque él habla muy en general de la masa de lenguaje, que es eso que está... y separa inmediatamente, su famosa separación en *lengua* y *habla*, ¿no? Y él dice “estas regularidades, las sistematicidades, regularidades de los signos es lo que se puede estudiar en lingüística, la *lengua*, y el *habla* la deja de lado, fuera de la posibilidad de ser estudiada. Es decir, lo que se produce efectivamente, los intercambios con palabras, no se puede analizar, dice de Saussure.

M.K.: No es que no se puede analizar. No, ahí está la famosa frase que nos mata cuando dice...

A.R.: Él dice: si no se puede analizar lo regular, etcétera, etcétera...

M.K.: No, hay un par de frases, pero, igual, ahí dice “eso sería territorio de una semiología, de una semiótica que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social”, Nos regala, no sé...décadas y décadas de traducción...

G.N.: Pero, por ejemplo, el grupo mío del que hablábamos el otro día de Semiótica visual, más que centrarse en de Saussure, tengo entendido que se centran en Peirce.

M.K.: Claro.

A.R.: Claro, claro, sí, totalmente.

G.N.: Es el que abre esta posibilidad de otros lenguajes...

M.K.: Lo que hermana a los semióticos es la noción de lenguaje.

G.N.: Claro, pero bueno, ellos ya consideran que eso es lenguaje, digo, el grupo de Semiótica visual se centra en que lo visual es un lenguaje.

M.K.: Eso lo dejamos para conversar...

A.R.: Sí, lo que no sé es si... A esto iba yo, no sé si lo definen como un conjunto de regularidades.

C.F.: Sí, sí, lo consideran como un conjunto.

C.J.: Sino no sería un lenguaje.

G.N.: Sino no sería un lenguaje. De hecho, habría que ver hasta qué punto...

C.F.: Demasiado regular, casi...Demasiado regularizado, porque si vos decís, si ponen tres puntos acá, pasa esto; si ponen dos, no pasa esto. Son como exactos.

G.N.: Son como los análisis semióticos de tapas de revistas Para Ti, donde ven cómo el color se maneja, y la verdad es que una vez que vi la ponencia, dije "Ah, tenían razón, realmente el color tiene una función regular y está funcionando a nivel comunicación", ¿no?

C.J.: Igual, es probable... no sé, de repente empiezo a pensar, ¿no? que quizás hay una diferenciación también por épocas históricas, porque quizás de Saussure nos sirve para cierto momento histórico occidental, además, dónde...y qué sé yo, yo podría decir, bueno, sí, existe una sistematización, una gramática común del lenguaje sonoro, recontra existe. Ahora, esa gramática, se corta, se quiebra. Entonces, ¿qué hago ahí? ¿Se genera otro lenguaje? ¿Se genera una tensión muy fuerte que lo que hace es estallar ese lenguaje? Ese lenguaje, ¿se empieza a cruzar con otras cosas? Seguro, porque estamos acá porque se cruzan los lenguajes. Pero a la vez, ¿eso produce una nueva sistematización? ¿O quizás pasa por otro lado? Digamos, en música, por lo menos en la Historia de la música, siempre decimos, bueno, hasta el siglo XX, había una gramática común, todos sabíamos lo que quería decir esto, esto, esto.

G.N: En occidente.

C.J.: En occidente, sí, en la música clásica y en la música popular, en ambas, no folklórica, ¿sí? popular, urbana. Ahora, a partir de las vanguardias, y todo esto, ya hay gramáticas como muy locales, cada uno tiene que ir indicando, cuando yo hago esto, lo que quiero decir es esto, esto, y esto. Y después se generan tradiciones. Me parece que es eso, que son diferentes tradiciones. Y también registrar qué hacemos con todo eso luego, ¿no? Si el lenguaje audiovisual es un nuevo lenguaje... Yo venía pensando eso también, bueno, ¿cuántos lenguajes podemos inscribir, digamos, en esta historia? Un montón ¿no? ¿Qué pasa, además? Siglo veinte, veinte/veintiuno, ¿qué pasa con el advenimiento de las nuevas tecnologías? Es como que hacen un bollo con todo esto que creíamos. Hay un descentramiento de estas categorías de la modernidad occidental. Yo me refiero sobre todo a lo que yo trabajo que es la música y el sonido ¿no? Pero muchas veces no nos sirve pensar el arte sonoro con esa categoría. ¿Por qué? Porque no es una tensión que esté esperando una resolución. Porque está, porque hay una vivencia, porque hay una experiencia. ¿Cuánto dura? Cinco días seguidos. ¿Dónde empieza y dónde termina? No importa, no hay...no empieza ni termina, etcétera. No sé, se me ocurre, así, rápidamente. Pero me venía preguntando sobre eso, además, ¿qué pasa con las nuevas tecnologías? Cómo eso hace como virar un poco y fuerza la cuestión. Y si nos sigue sirviendo de Saussure para seguir pensando eso. Al menos yo, no lo pienso desde ahí, pero tampoco quiero desmerecer a las personas que lo hacen.

Público: Las tecnologías también desde el contexto occidental ¿no?

C.J.: Siempre desde el contexto occidental.

Público: Tener el conocimiento de que hay una musicología ¿no? Que hay que hablar de esas regularidades normadas en otras culturas, con sus sonidos y con su clasificación.

C.J.: Totalmente de acuerdo, pero a la vez...

G.N.: ...y se entenderían las propias, las propias rregularidades.

Público : ... claro, que hablar de lenguajes antropológicos...

C.J.: Si yo les digo, qué tipo de músicas escuchan, me pueden decir de todo, india, china ¿no? O folklórica, no sé cuánto. Ahora, ¿por dónde escuchan? Por Spotify. Estoy poniendo ejemplos, así, generales. Ahora, todo lo que entra ahí, también está “regulado” por un tipo de grabaciones, por un tipo de productos. Digamos, no es que escuchamos todo. Y las escalas, por ejemplo, se regulan de acuerdo al esquema occidental por más etnográficas que sean, cuando entran ahí, digo. ¿Por qué? Porque si no suena todo desafinado para nosotros. Es otra cosa.

C.F.: A nosotros en la traducción de lo visual nos pasa algo similar. O sea, vos, cuando estás con dispositivos, depende de cómo esté calibrado tu dispositivo, vas a ver diferente, vos, que vos, que vos, que vos. Entonces, en realidad, no tenés nunca acceso a cómo sería la pieza original si fue hecha por computadora. Una pieza que fue hecha digital, lo que ve el tipo que lo hizo, nunca sabés si es igual. Y esto se comprueba cuando vos estás proyectando algo desde la computadora, y vos acá en el celular lo ves de una forma y en la pantalla lo ves de otra. Y colores que viran y que viran mucho, y que eso se nota con lo que se sube a Instagram, que se nota, bueno, cuando uno está conectado por un Zoom y tiene que ver trabajos. Entonces, si nosotros decimos, y en esto, coincido un poco con Camila, o sea, el grupo Mμ es para mí, como muy cerrado. Es más, yo pensaba que era, así, agarraron, qué se yo, veinte tipos y dijeron: bueno, si yo pongo esto, y pongo esto...Hicieron una estadística y dijeron, ganó esto. Porque para hacer eso es absolutamente desde lo perceptual, entonces uno entiende que sí, que construyen como una serie de sentidos, digamos, de significantes que terminan funcionando de determinada manera, que para mí tiene que ver con esto estadístico, digamos. No se me ocurre de qué otra manera pudo haber sido hecho. El tema es esto, cuando se rompe todo, a mí me parece que mucho de lo que trabajamos acá en el posgrado, tiene casualmente esta posibilidad, digamos. O sea, esto que les decimos, estamos tratando de indisciplinarnos. Entonces no digan “voy a hacer una instalación performática sonora con texto de no sé qué”. Vos decís, estamos hablando de que estamos rompiendo, como que estamos forzando estos límites, y le tenés que poner un rótulo. Y hay una parte que analizar estos elementos básicos de cada lenguaje permite también corrernos...o sea, yo puedo analizar, qué sé yo, el color, como decía Guadalupe, en función de lo que estoy viendo, más allá de que sea en una pantalla, en el espacio, en un cuerpo, o en una pintura. Lo puedo analizar igual, cómo funciona, en relación al contexto en el que está. Entonces, digo, ahí hay una parte, y yo lo noto mucho cuando la gente de visuales, más formal, digamos, o la gente de audiovisuales viene a la materia de Análisis y Producción, y quizás te hacen un análisis que vos reconocés como un análisis formal de visuales. Entonces dicen bueno, los cuerpos que están en el espacio tienen una clave baja dominante...”. Y vos decís ¿Cómo una clave baja? Porque están todos oscuros. Es cierto, a ver, tienen todos ropa negra, pero hablar de “claves” me parece que no corresponde al contexto. Entonces, esto del grupo Mμ, o de quien sea, o el léxico técnico o como quieras llamarlo, hay una

parte en que hay que pensarlo desde otro lugar. Sí, a ver, esto de que sea oscuro o que sea todo negro, está diciendo algo, ¿cómo lo relacionamos?

G.N.: Sí, tal cual.

C.F.: Entonces vos, si lo pensás desde lo simbólico, más bien, qué puede implicar este color elegido por el artista, lo podés llegar a entender. Si lo vas a pensar como claves, a alguna vez una clave pero con un acento porque pasó una paloma blanca...es como que te vas a otro tipo de análisis que no te sirve para esto. Y pensarlo desde los elementos, podés ir mezclando los otros, porque seguramente eso negro tiene un sonido que lo está acompañando que quizás está en una clave menor -no sé, desconozco- que acompaña determinada forma, o un ritmo del cuerpo. Pero me parece entonces, esto de descomponer en estos elementos permite hacer como un análisis, que si nos quedamos con la cosa más canónica, digamos, del análisis, no alcanza.

Público: Aunando lo que dice Mónica, y también Camila, en que es difícil decir que lo visual, por ejemplo, es un lenguaje. A mí me parece que es más convincente decir *lenguajes de lo visual, lenguajes de lo corporal, lenguajes de lo sonoro*. Es decir, lenguajes que se constituyen a partir de esa expresión, que al final siempre es corporal. Al final hasta lo verbal, o sea, el cuerpo como eje. A partir de ver, a partir de la visión surgen lenguajes a partir de la necesidad de comunicarse. A mí me parece mejor. A partir de lo de lenguajes de lo visual hay infinidad de lenguajes que se están mutando con el tiempo.

A.R.: ¿Pero qué serían los “lenguajes de lo visual”? No entendí.

C.F.: Sí, me perdí ahí.

Público: Decir *lenguaje visual* es como decir que ver ya es un lenguaje, para mí.

C.F.: No, no.

Público: Para mí. Y me parece más conveniente decir “lenguajes que surgen a partir de lo visual”.

A.R.: ¿Pero qué sería? ¿Por ejemplo, qué?

Público: Y...no sé...

M.K.: A mí me parece que hay algo que... Yo estoy de acuerdo, más allá de la provocación, estoy de acuerdo con lo que se decía. Hay algunas materias perceptivas y expresivas, que tienen una alta codificación, la música ¿no? Lo que decía Camila. Hay un momento en el que esa codificación, la propia historia de los lenguajes la hace estallar en función de un campo expresivo nuevo, nuevas sonoridades, nuevas materialidades, etcétera. El asunto es que esa naturaleza sonora cambia. Entonces no soporta el mismo rango expresivo: lo electroacústico que ciertos instrumentos tradicionales o el ruidismo. Digo, hay campos de lo expresivo y de lo poético que

algunos lenguajes pueden abarcar y otros no. No importa cómo los llamemos, porque no es que yo quiero acá venir a defender a de Saussure, ni mucho menos. No trabajamos desde ese marco, además. Pero...bueno, si nos metíamos con la noción de lenguaje...ahí estamos. Sí entiendo, y es algo que en las clases también tratamos de pelear -es una pasión como tantas otras- a partir de esta idea ¿no? ¿Qué es lo visual? Bueno, lo visual, cuando yo lo pregunto en clase, lo primero que me dicen es "Bueno, los lenguajes visuales son los que se dan a la percepción visual". Saludos, o sea, ¿la puerta es lenguaje visual? No. ¿Y entonces? Si yo la estoy viendo ¿no? Ahora, lo arquitectónico, digamos así, como vocabulario, sí pareciera constituir un conjunto de regularidades normadas ¿no? Entonces por ahí no lo vamos a llamar visual, lo vamos a llamar arquitectónico, aunque lo vea, lo toque. Hay algo de un tipo de materialidad expresiva que tiene unas regularidades y habilita un campo poético. Digo, para pensar en un posible territorio de caracterización. Yo entiendo por eso, *lenguaje*. Entonces la pregunta sobre lo audiovisual: bueno, lo audiovisual es una particular combinatoria de elementos que separados son otra cosa. Es la palabra hablada; si no está el tipo filmado en una situación particular es distinta que si el tipo está filmado en una situación particular. El montaje combina de una manera; el sonido combina de una manera. Es decir, siguiendo a Metz, eso requiere una particular combinatoria de materialidades expresivas que permiten un rango de lo decible. Porque si no, sólo es combinatoria de lenguajes cuando... El audiovisual ya es una combinatoria de lenguajes, y no un lenguaje en sí mismo. Pero hay una cantidad de regularidades sobre lo audiovisual que sí lo constituyen como un lenguaje. Estoy pensando en...

A.R.: Sí está muy bien, pero a mí me parece, no sé... Como siempre, hay un problema terminológico de discusión, y detrás de lo terminológico está la tercera guerra mundial. A ver, el posgrado tiene ese nombre y va a seguir teniéndolo por muchas razones que puedo explicar otro día. Y que Mónica, que fue muchos años secretaria de investigación y Posgrado del rectorado, puede explicar mejor que yo, todavía.

M.K.: Eso no va a cambiar nunca. Se va a llamar así, y abajo va a haber un gran asterisco: y desde entonces nos dedicamos a otra cosa.

A.R.: Pero, dicho esto, y volviendo un poco a de Saussure y a todo lo demás, digamos, más allá de que se nombre, se diga "lenguaje", en realidad, me parece que estamos hablando ya de otra cosa, de otra materialidad, de otras regularidades. Lo que pasaba con de Saussure, además al estudiar la lengua, y todo esto que ya sabemos, no lo voy a repetir, y si no lo sabemos igual no lo voy a repetir, deberían saberlo... se empieza a olvidar que él está trabajando con abstracciones. Se empieza a olvidar de eso. O por lo menos, para no echarle la culpa tanto a de Saussure, los que recogieron sus clases, los que editaron el curso y los que las usamos después, nos empezamos a olvidar de eso. Está Bajtín, que se acordó de eso, por ejemplo, y le discutió bastante. Eso en Rusia, acá a occidente llegó mucho tiempo después, en los años '50, pero ya le discutía en los años '30, esa cuestión de la abstracción y de que no se puede sistematizar de alguna manera el estudio de lo que de Saussure llamaba el habla, lo que Bajtín empieza a llamar enunciado, y lo que después muchos llamamos discursos, que también tienen, generan otro tipo de regularidades contextualizadas, tienen, me parece, un poco de lo que estamos

hablando. No sé si por ahí podemos acordar alguna cosa. Que van cambiando históricamente y que van cambiando según zona, cultura, etcétera, que son regularidades culturales. Entonces, aunque los sigamos llamando lenguajes, que es una confusión, estamos hablando más bien de ese otro tipo de regularidades, yo, por lo menos ¿no? Hablo de ese otro tipo de regularidades, que uno puede hacer un esfuerzo cada vez. Cuando damos lenguaje corporal hacemos ese esfuerzo de volver a hacer una abstracción por fuera de las categorías lingüísticas, y llegar a esos cuatro elementos básicos que se combinan, es como decir casi nada, cuerpo, movimiento, espacio, y tiempo, que por ahora son grandes regularidades, de lo que yo entiendo como lenguaje, discurso corporal, diríamos bien ahora, para ser más precisos. O enunciados corporales, y que conforman en occidente y desde hace mucho tiempo, y se sigue conformando, como gran regularidad. De todas maneras, después hay regularidades más historizadas que van cambiando otros elementos posibles, otras combinatorias, determinando horizontes de combinatoria, horizontes de posibilidades. Y nosotros como artistas, en general, tendemos no sé si a romper, pero por lo menos a pensar esas regularidades, esas normatividades. Digamos, la idea de la segunda palabra es esa, cuando lo ponés en una función artística, es porque de alguna manera, esas regularidades, convenciones culturales, etcétera, sobre las cuestiones del cuerpo, sobre las cuestiones de lo visual, de lo visible, de lo audible, y ojalá de lo táctil y lo olfativo. Hay que empezar a hacer eso.

M.K.: Lo gustativo.

A.R.: Hay que empezar por ahí. Gramática del gusto.

M.K.: Pero totalmente. No como gramática...

A.R.: Pero es fácil, es salado, dulce, amargo...

C.F.: No, y el otro...y el umami. El umami te faltó.

A.R.: Ah, y el umami

M.K.: No hay como hipótesis, de lo que le cuerpo percibe internamente, la vista está siempre hacia afuera. Y por eso debe de tener un alto privilegio de los lenguajes de lo visual, por así decir, que pareciera resistirse a la capacidad humana de describir esas sensaciones. Es como en lo gustativo, es esto, es dulce, amargo, agrio, ácido, salado...pero después te comés uno de esos caramelos que son fríos y cálidos...¿los probaron? Esos que tienen dos partes: una parte se siente cálida en la boca y otra fresca.

A.R.: No, no los probé (ni los voy a probar).

M.K.: Son una experiencia maravillosa.

G.N.: ¿Qué cosa es?

M.K.: Unos caramelos que tienen dos temperaturas. ¿Cómo describimos eso? No tenemos...

G.N.: Picantes...

M.K.: Bueno, pero tenemos muy poco lenguaje... muy pobre al lado de otras cosas.

C.F.: Yo descubrí que era dulce, después te agarraba el bicarbonato...

A.R.: Sí, no está... Pero me parece que es justamente eso, no está culturalmente jerarquizado...

C.J.: Y me parece que desde los sentidos es desde donde podemos capturar algo.

A.R.: Un enólogo te diría "no, no, hay ventisiete mil quinientas variedades de sabor.

G.N.: Pero, digo, esta necesidad de que para que un lenguaje tenga un conjunto de regularidades... para hacer un *allegro* uno no usaría notas bajas...

A.R.: ¡Es que uno ya no hace un *allegro*! ¿No? Algunos hacen un *allegro* pero... ¡ya está!

G.N.: ¿Pero usaron notas bajas para hacer un *allegro*? Para hablar de alegría no usamos el negro. Entonces ciertas regularidades que se dan en el ámbito de lo visual, en el ámbito de lo sonoro...

M.K.: Sí, es que el nivel de la materialidad misma no es el único nivel de regularidades en el intercambio comunicativo. Ese es uno, y es el de la materialidad.

G.N.: El de la materialidad elegida también.

M.K.: Sí, sí, pero quiero decir, sobre eso, además tenés géneros, además tenés el tipo de autor, además tenés región, además tenés momento histórico.

G.N.: No, pero yo lo digo no desde el mundo del arte. Dije negro pero digo, cuando uno se comunica con un japonés, y el japonés llora, ahí hay una comunicación, porque sabe que está llorando por algo en determinado contexto. Ese algo le da sentido a ese llanto. Entonces hay una regularidad en la comunicación corporal también.

M.K.: Sí, claro, hay más de una.

A.R.: Sí, claro.

M. K.: En este espacio hay pertinencias e impertinencias sobre nuestros cuerpos. En otros espacios, habrá otras...

A.R.: Estamos de acuerdo en eso.

M.K.: ...y modelan distinto al cuerpo.

G.N.: Sí, yo coincido con vos y con lo que estás diciendo.

A.R.:(al público) ¿Y ustedes? Esta mesa nos separa del resto del mundo.

Público⁵⁷: Yo pienso, por ejemplo, después de escuchar todo esto, que lo artístico, lo que usamos, son distintas articulaciones de eso. Entonces, por eso puede ser que una reconozca la mano de un director de escena, de una película, esta película es esto, o escuchás una mínima frase... ¿Qué es la música? Y... es Bach. Y buscás, y es. Y mirá que tienen mucho para decir esas cuatro notas son Bach. Y bueno, porque tienen que ver con articulaciones personales de los artistas. Ahí no importa qué es cada lenguaje. El tema es encontrar el propio, me parece, que es la manera de articularlos uno, digo yo.

Público: ¿Como las propias regularidades, decís vos?

Público: No, como posibilidades de articulación de uno. Ellas están trabajando con la cinta, la palabra...Yo presencié dos performances. Pero ahora, hoy, después de ver en ese trabajo otra manera de articular, esta manera de abrir, que otros escriban, bueno, entonces ahí hay una impronta. Esa sería la palabra antigua, una impronta de maneras de articular con lo que uno trabaja, que en definitiva son como masas. Si no son lenguaje, son como masas, con las que uno hace distintos pulóveres ¿no? Qué sé yo....

M.K.: Vos, ibas a decir algo...

Público⁵⁸: Iba a decir... pero no lo tengo elaborado... así que tendría que sentarme a pensar, pero este asunto de los lenguajes cómo intuitivamente uno dice, bueno, son instrumentos de comunicación, y de hecho se habló mucho de comunicación acá. Desde Lacan, toda comunicación es malentendido. La comunicación está siempre equivocada. El emisor no es el receptor, el receptor no es el emisor. El mensaje en el arte contemporáneo...hay que ver qué nos importa, qué no nos importa del mensaje, cuando presentaba una ponente como emisor-receptor-mensaje, bueno, en el arte contemporáneo todo eso estalló ¿no? Entonces, también eso hace que repensemos si de lo que hablamos cuando hablamos de lenguaje es efectivamente de lenguajes en el arte contemporáneo, o estamos hablando de otra cosa que no sé qué es. Nosotras desde nuestra materia, más allá de que hablamos de los lenguajes y todo, sí estamos interesadas en los sentidos, y ponemos el énfasis ahí. Pero también es algo que estamos explorando porque estamos hablando de los sentidos desde el espectador. Porque lo que nos parece desafiante de las obras que llamamos de cruce de lenguaje, que no podemos encasillar, que no son... Ponéle lo que hacemos nosotras con la cinta de papel, por ahí para alguien es literatura...qué sé yo...no sé, puede ser ¿entendés?...no es visual...

A.R.: No creo ¿eh?

Público: Y bueno, no sé...

⁵⁷ Participación de Ita Scaramuzza.

⁵⁸ Participación de Ana Casal.

A.R.: ...conociendo el paño...

Público: ...es una cuestión experimental

A.R.: Eso es otro campo y otra gente.

Público: Pero, digamos, que van del lado de las letras, quiero decir.

C.F.: Pero yo vengo de la poesía experimental y te puedo decir que sí.

Público: Pero no es poesía experimental, no es artes visuales, no es ni, no es ni, no es ni, pero algo es. Es una performance, decimos. Pero que lo importante es que apelan a ese espectador con todos los sentidos activados, que para nosotras es que no apela sólo a lo visual sino que incluye a lo visual y despierta otras sensibilidades. Y para nosotras eso es lo que está muy en juego, lo que vamos viendo ("lo que vamos viendo", todas metáforas visuales que uno dice porque estamos impregnados por esto) pero bueno, es lo que vamos palpando que podemos trabajar desde esto que llamamos la obra del cruce de lenguaje. Y no tanto preguntarnos por el lenguaje en sí mismo.

A.R.: A mí me parece que son dos cosas, dos planos, que es muy bueno lo que decís. Una es preguntarse por la cuestión del lenguaje en sí, digamos, la cuestión, definición, o concreción de qué es un lenguaje en sí, y otra es... insisto con, yo lo digo así, la función artística del lenguaje que es con lo que trabajamos nosotros. Pero, digo, antes de la función artística me parece que es importante tener más o menos claro qué es lo que piensa uno que es un lenguaje, digamos, de qué manera se articula un lenguaje previo a su uso artístico. Por eso yo te diría que desde la cuestión de lo artístico y lo que llamamos como decís vos, lo que llamamos cruce de lenguajes, a mí siempre me sirvieron más los conceptos de los llamados postestructuralistas, digamos, me sirve más el concepto de red, me sirve más el concepto de significancia de Kristeva, mucho más el concepto de lo rizomático en Deleuze y Guattari, donde dice que cualquier elemento incluso no semiotizado puede entrar en relación con cualquier otro. Entonces me parece que nosotros cuando trabajamos esto que llamamos obras de cruce, lo que hacemos es, de alguna manera conciente y sistemática o intuitiva, no importa en principio, es desarticular las regularidades previas de lo visual, de lo sonoro, de lo corporal, de lo literario, etcétera, desarticularlas en sus significantes y rearticularlas como querramos, digamos, en principio, o de maneras que tienen sus propias tradiciones, pero otras ¿sí? Como que desarmamos todo esto y entonces tenemos un significante sonoro, uno visual, etc. Lo del tejido que está diciendo Ita, me parece. Yo no tejo pulóveres, porque no sé. Me encantaría. Tendría muchos más pulóveres y ropa. Pero, digo, me parece que ya pensando en lo artístico y en lo que hacemos nosotros, a mí me sirve más este tipo de conceptualización, que las saussurianas, seguro, y que las estructuralistas en general.

M.K.: A mí me parece que en un punto la mesa se preguntaba por ese término que aparece sobreentendido del lado del posgrado. Pero para mí tiene la importancia de poner en obra, y asumir hasta dónde retomo, quiero, una suerte de poner en valor esta idea de regularidades

normadas, por decir así, para cada posibilidad expresiva, que me permite tensar la cuerda hasta algún lugar, digo, como volverlo operativo para la creación. Porque no estamos acá para pensar idealmente qué entendemos por lenguaje, o cuánto cerca o lejos estamos del giro lingüístico, o cuánto nos domina la lingüística, o la semiótica, o el postestructuralismo...

A.R.: ...o el neoliberalismo.

M.K.: Ése ya nos gobierna a todos. Eso es de otro nivel. En el postestructuralismo empezaron a aparecer todas esas formulaciones, digamos, más necesariamente vinculares pero si yo no sé hasta dónde hay una regularidad, algo así como una gramática que viene siendo trabajada, entonces no voy a poder saber cómo puedo operar sobre ella. Hasta ahí tiene que ser operativo, sino...

C.J.: Y además, creo, que también trabajamos...por más estallido que hagamos, trabajamos siempre desde una enciclopedia. O sea, no es todo. Bueno, esto es. Esto es lo que veo, esto es lo que escucho. Ahora, ¿hay más cosas que podría llegar a ver y escuchar? Seguro. ¿Palpar, gustar? Seguro. Entonces es eso. Me parece que trabajamos sobre lo que tenemos la posibilidad de asir, para quebrar o para lo que fuera, ¿no? y hacer otro tipo de obra, piezas

G.N.: ¿Alguien quiere preguntar algo?

Público: Yendo un poco para atrás, yo probé ese caramelo y es una cosa muy extraña.

M.K.: Es una experiencia ¿no? No es como comer un caramelo. Es como...

C.F.: Es que es calentito y después es fresquito.

Público: Con ese caramelo me pasó que yo no podía describir o no tenía las palabras...

M.K.: Exacto.

Público:... o con palabras no podía describir la sensación que me provocaba tener ese caramelo en la boca.

M.K.: Totalmente.

Público: Poder decir qué rico, o qué raro.

C.F.: ¿En serio?

A.R.: Son estos.

C.F.: Yo estos los conozco. Mento Plus 2. Y yo estos los probé. No me hizo la sensación de...

A.R.: Hay varias marcas.

M.K.: Hay muchos sabores.

G.N.: ¿Y? ¿Cómo lo describirían? Hagamos la experiencia.

C.F.: Es cálido y es frío porque uno es dulce y el otro es mentolado. En vez de estar juntos. Hay uno que es ácido y otro que es más mentolado.

M.K.: Describir el gusto de un caramelo por la temperatura

C.F.: El ácido es... Frío Cherry, ¿ves?

Público: Tendríamos que seguir hablando, del gusto, del olfato pero enseguida lo abandonamos.

A.R.: No te escuchamos, ¿Ustedes la escucharon?

M.K.: Ella decía que tenemos que seguir hablando de esto de manera de construir descriptores porque como nos resulta difícil, lo abandonamos rápidamente. Gusto, olfato, tacto como problema.

C.F.: Hay un libro de Le Breton. ¿De qué habla? ¿Del gusto? Ahora digo, ¿será del olfato?

C.J.: Yo vi muchos antropológicos de los sentidos.

G.N.: Bueno, ahora la neurociencia está buscando como codificar, ¿no? La vez pasada leí que hubo una experiencia en donde se colocó a veintiseis personas a escuchar *The Wall* Luego a partir de las ondas generadas lograron reconstruir la parte que cada uno había escuchado. Sólo analizando las situaciones del cerebro. Evidentemente la ciencia está muy ocupada en decodificar lo que escuchamos.

M.K.: Bueno, la noción de código nos ha hecho mucho daño, en general.

G.N.: A mí me asustó porque dije: si entran en nuestras cabezas...

M.K.: ¡Pero ya han entrado! O sea la cultura entró en todo lo que vemos...

G.N.: Sí, ya sé.

M.K.: ..vemos como dice la cultura que hay que ver, digamos, sino tenemos los instrumentos que tenemos y los estamos deformando, transformando, en función de los objetos tecnológicos con los que nos vinculamos. Esto es así. El cuerpo no es un cuerpo independiente del entramado cultural en el que se inserta. Ese cuerpo está modelado por el entramado cultural.

Público: Voy a decir algo en función de esto que decís, pero lo que pasa es que me falta como el dato fuerte del asunto, Una antropóloga española que investiga lo que ella llama prehistoria, que es grupos de personas que no entraron a la escritura. Investiga por ejemplo, esto es en Brasil, durante varios años, va, está conviviendo con estas personas, en...Manaos, me sale Manaos pero no es ahí, en el Amazonas. Entonces ella quería estudiar cómo estas personas conceptualizaban el tiempo. Y entonces decía "qué pregunto, qué no pregunto" y entonces al final

se le ocurrió una batería de preguntas muy sencillas, que era, ¿cómo se da cuenta cuál es la hora de ir a almorzar, cómo se da cuenta que es la hora de...

M.K.: ...que es el momento para...

Público: Hizo todas esas preguntas y notó que había una diferencia muy marcada de género que era que los hombres respondían todo a partir de la vista: “porque veo que la sombra es de determinada longitud, o que no tengo sombra entonces es la hora de ir a almorzar, o es la hora de levantarme,” etc. Y en cambio las mujeres contestaban todo desde lo sonoro, que era “porque escucho el ruido de la selva que crece y entonces ese es el momento de tal cosa, escucho que se apagan los sonidos, escucho las conversaciones o el ruido de los niños...” Entonces, cómo esto, no? Cómo estamos más... los sentidos están marcados por cómo estamos inscriptos y por un montón de cuestiones, por el género, y etcétera, etcétera. Y por todo, porque, no sé, si a nosotros nos preguntaran cómo sabemos que es la hora de ir a almorzar, contestaríamos otras cosas también, ¿no? “Porque miro el reloj.” “Porque miro el celular”, por ejemplo.’

C.F.: Bueno, les decía que está *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos* de David Le Breton. Que aborda estos temas, que tienen algo que ver con lo que vos decís. Dice: “Nos muestra que el individuo sólo cobra conciencia de sí mismo a través de los sentidos, que experimenta su propia existencia mediante resonancias sensoriales y perceptivas. Nos recuerda que la condición humana antes de ser espiritual, es completamente corporal.” Y terminamos.

A.R.: Vamos entonces a cerrar la mesa. Agradecerle a Mónica y a Camila, que hayan venido, y a Guadalupe también. Y a todos y todas ustedes por participar.

Desgrabación de Cecilia Nazar.

LAS PRODUCCIONES ARÍSTICAS DE CRUCE EN LOS 40 AÑOS DE DEMOCRACIA.

Artistas invitados: Ana Alvarado, Ramiro Larrain y Claudio Mangifesta. Modera Carina Ferrari, con participación del público.

C.F.: Antes que nada agradecerles a Ana Alvarado, Claudio Mangifesta, y Ramiro Larraín por estar acá con nosotros. Para mí es un honor presentarlos. Son artistas de muchísima trayectoria, que pasaron también por esto que hablábamos, por estos momentos difíciles, y que nos van a contar un poquito cómo fue esa transición hacia la democracia y cómo llegamos hasta acá, pasando por distintos momentos, que tienen que ver obviamente con el contexto político. Primero voy a presentarlos. Los voy a presentar a todos juntos así después, como esto va a ser más una mesa, cada uno va a presentar un poquito de su campo. Pero después va a ser más una mesa de intercambio con ustedes, entre nosotros, como para ir armando lo que fue, o lo que es, ¿no? y sigue siendo este entramado que tiene que ver con lo político, con lo artístico, y con el regreso a la democracia, que es el tema que nos reúne en este simposio.

Voy a presentar entonces a Ana Alvarado. Directora y autora teatral. Dirige espectáculos para adultos; escribe y dirige obras teatrales para niños. Su obra se caracteriza por la investigación en el campo de la escena expandida y los cruces entre el teatro de actores, el de objetos y los nuevos medios. Ha participado con las mismas en festivales y eventos de América, Oceanía y Europa, entre otros: el BAM de New York, Kunsten Festival de Bruselas, Cervantino de México, Porto Alegre em Cena, Theatre der Welt de Berlín, Festival de Aviñón, Melbourne Festival, Festival de Bogotá, Festín de Títeres, Guadalajara, Festín Iberoamericano de Teatro, Mar del Plata. En forma individual y/o grupal ha ganado sucesivamente menciones y premios del Fondo Nacional de las Artes, Argentores, Ciudad de Buenos Aires, Konex, Teatro El Mundo, ACE, María Guerrero, Primer Premio en el Festival de Edimburgo, Javier Villafañe, ATINA, ALIJA, Teatro XXI, ARTEI, Festival Iberoamericano de Teatro, Cumbre de las Américas, entre otros. Docente de universidades nacionales, dirige la carrera de posgrado de Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios de la Universidad Nacional de las Artes. Formó parte del cuerpo docente de la Licenciatura en Artes Escénicas de UNSAM, Argentina. Realiza permanentemente asistencias técnicas en el país y en el exterior. Entre sus últimas publicaciones se cuentan: *Teatro de Objetos. Manual dramático en teatro*, Bs As, 2016; *Cosidad, carnalidad y virtualidad. Cuerpos y objetos en escena* (compiladora-textos de la UNA); *Sistemas y metodologías de la enseñanza de dirección escénica en la universidad*, codirectora del proyecto de investigación, UNA, Bs. As 2020; *Proyecciones de los sistemas y metodologías de la enseñanza de dirección escénica en la universidad*, codirectora del proyecto de investigación, UNA, Bs. As. 2022. Colaboró con artículos en publicaciones internacionales que tienen como material de investigación fundamental el teatro objetual. Sus obras para público infantil se editaron

en Argentina a través de las editoriales Jacarandá Editora, Aique, Atuel, Estrada, CELCIT, Centro Cultural de la Cooperación, Biblioteca Nacional, entre otros. Bienvenida.

Claudio Mangifesta es psicólogo, egresado de la Universidad Nacional de La Plata. Psicoanalista formado en la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Poeta visual y experimental. Trabaja, además, en disciplinas como el arte correo, el libro de artista, el arte objeto. Ha desarrollado actividades de investigación interdisciplinaria en Creatividad en la Facultad de Arquitectura, Diseño, y Urbanismo, de la UBA, en la FADU. Es docente de Clínica Psicoanalítica con Adultos en la Escuela de Especialización y Posgrado del Colegio de Psicólogos de la provincia de Buenos Aires. También es docente de la Escuela de Bellas Artes Carlos Morel de Quilmes. Ha participado de numerosas muestras individuales y colectivas, tanto nacionales como internacionales, siendo convocante y organizador de la Exposición Internacional de Poesía Visual y Experimental Espacio Cero EMBA, Buenos Aires, en tres oportunidades, 2015, 2017, y 2019. Participó en Perpendicular, Bienal de San Pablo, en 2014. Participó en la 2da, 3ra, 4ta, y 5ta Bienal de Poesía Visual en Francia, 2015, 2017, 2019, 2021. Obras seleccionadas por jurado para su exposición en el Premio Internacional de Poesía Visual Euzkadi, Juan Carlos Eguillor de España, 2015. Intervención y residencia artística en Poéticas del Cuerpo, en Espacio AT/AL 609, Campiñas, Brasil, febrero 2016; en el VI Encuentro Internacional de Videoarte. Ha participado en el VI y VII Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora, y Experimental, 2003 y 2004 de Vórtice en el Centro Cultural Recoleta. Participó en la muestra de Poesía Visual en Piccolo Spazio Sperimentale. Intervención en Poéticas del Espacio, Universidad Nacional Jauretche. En noviembre de 2015, invitado a participar en las Primeras Jornadas de Poesía Experimental organizadas por la UNSAM. Muestra individual en la Galería Zona de Arte. Muestra individual en el Centro Cultural de la Cooperación de la Ciudad de Buenos Aires. Muestra individual en la UNQUI, de Quilmes, en la Casa de la Cultura de Quilmes. Intervención poética en el 6to Encuentro de Performance en Galería Umbral. Muestra individual en el Colegio de Psicólogos de la Provincia de Buenos Aires. Exposición Internacional de Arte Correo "En el medio del camino" en Minas Gerais, Brasil. Exposición colectiva de Poesía Visual Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata Emilio Petorutti. Como poeta visual ha sido incluido, entre otras publicaciones, en el libro *Poesía Visual Argentina* de ediciones Vórtice; en la antología de *El Punto Ciego*, en el libro de 2016; en el libro *Poéticas Oblícuas: Modos de Contraescritura y Torsiones Fonéticas en la Poesía Experimental*, entre otros. Ha dictado, además, seminarios en distintas instituciones públicas y privadas, y colaborado con distintos medios periodísticos. Colabora con diversas publicaciones sobre el tema. También ha recibido varios premios y distinciones. Sus poemas han sido publicados en España, Italia, Francia, México, Brasil, etcétera.

Bueno, hay una extensa bibliografía que, acá me dice Claudio, podemos obviar. Bienvenido Claudio.

Ramiro Larrain Pumará recibió en el principio de su búsqueda la amistad y tutoría de León Ferrari, Elda Cerrato, y Luis Zubillaga en medios visuales, dramáticos y sonoros con conciencia política. Formado en artes visuales, música, y medios audiovisuales analógicos y

digitales, en ESBA Ernesto de la Cárcova, Conservatorio Manuel de Falla, la Asociación de Cine Experimental, el Instituto Di Tella, el Centro CAO-FADU, Hangar Centre d'Art Experimental. En Argentina desde 1968 a la actualidad trabaja en música experimental y concreta electrónica, arte de acción, teatro musical Dadá, medios audiovisuales híbridos y multimedia, videoarte. Con presentaciones en el Teatro Colón de Buenos Aires, en el Centro Cultural San Martín, Centro Cultural Recoleta, Centro Cultural Dardo Rocha, Centro Cultural Las Malvinas de La Plata, el museo MALBA, la Casa Museo Víctor Magariños de Pinar, Julián Centella de Buenos Aires, la Casa Museo del Bicentenario, Notorious, Puesto 86, etcétera. Hizo también muestras en la Plaza de Rubén Darío, en MAMBA, Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca. En Europa, en la Galería Siquart de Cadaqués, Galería RED de Barcelona, muestras colectivas en Girona, Castell de Feis, etcétera. Conciertos de música de improvisación libre, que escuchamos recién en la ponencia de Pablo Paniagua, hablando de estas presentaciones que estuvo haciendo desde los '60-'70, y especialmente las que hicieron ahora, no hace tanto, con Zubillaga, Blarduni, Gerardi, y de Gil, que es el Grupo de Improvisación de La Plata, Gandini, Bencic, IBA (Improvisadores de Barcelona Asociados), Derek Bailey (Rumania), Stephan Prins (Bélgica), Jakob Draminsky Hojmark (Dinamarca), Rut Barberan, entre otros. Actualmente trabaja en arte multimedial, música de improvisación libre con medios híbridos en convivencia con improvisación libre en tiempo real en video digital. Realiza obras de videoarte sobre la obra de otros artistas (Víctor Magariños, Mireya Baglietto, Elda Serrato). Performance callejera con los grupos El Entre, con dirección de Blanca Rizzo, Mariposas auGe experimental, teatro y dirección, Juliana Beltre. Presentación en 2018-2019, *La utilidad de lo frágil*; en 2020 con *Hibrus*; en 2022, *Una anatomía de la Sombra*, de A. Tantanian. Entre las obras multimediales se encuentran máquinas mecánicas y electrónicas, performance, teatro, danza, e improvisación libre con medios híbridos.

Luego de un breve repaso por el extenso catálogo de los artistas aquí presentes, los dejo con ellos para que hagan una presentación sobre cómo consideran ellos que fueron estos períodos desde el retorno de la democracia para acá. Supongo que quizás tienen que hablar un poquito de la etapa anterior. Pero ahora los dejo con Ana Alvarado.

Ana Alvarado.:

Bueno, las fotos en realidad no representan nada de lo que uno hace porque yo hago teatro; o sea, actividad escénica, pero me sirven a mí como postas para hablar de mi propia obra, cuando vi cuál era el tema de la mesa.



Esta imagen que ustedes ven es de Máquina Hamlet, del grupo El Periférico de Objetos que yo integré, y que inició en el año '95 el espectáculo, cuando se estrenó. En ese momento el trabajo nuestro fue muy acorde con el tiempo, una integración entre los cuerpos de los actores y los cuerpos de los objetos, que quizás es el espacio más original de la propuesta del Periférico de Objetos, que después hizo un largo recorrido de dieciocho años. Pero también había un despliegue dramático muy de reflexión, en esa época post dramática o postmoderna, que después fue mala palabra pero que en ese momento se usaba, la idea

de la desaparición del relato único y demás. Nosotros hacíamos una dramaturgia que incluía textos teóricos, imágenes proyectadas, objetos, cuerpos, y demás. Esto cortaba con algunos de los conceptos de la dramaturgia anterior, o del pensamiento anterior sobre qué es el teatro. Era una propuesta en esa dirección. ¿Por qué muestro esta foto? Porque yo creo que los ejes que tenía este espectáculo, a pesar de que eran los años '90, tenía que ver con cómo los jóvenes que éramos en ese momento habíamos podido mostrar en escena algo del horror o de lo vivido en los años de la dictadura. Como encontrar respuestas estéticas para algo bestial. O sea, un poco la representación del horror. Nosotros trabajamos mucho esa zona, lo siniestro, el horror, la violencia en la escena, modos de representación de eso, rupturas, y demás. Entonces lo pongo ahí. Por supuesto había terminado hacía varios años la dictadura, pero no la reflexión sobre la misma, que es interminable, y que para nosotros estaba inscripta en el propio cuerpo generacional; o sea, éramos todos jóvenes en ese momento. Yo tenía dieciocho años en 1976. O sea que los años de la dictadura nos atravesaron completamente. Entonces, uno no termina de hablar de algo, digamos. En ese momento, todavía la herida era poderosa.



La siguiente obra se llama *Los débiles*. Esta es una obra que yo dirigí, a partir de textos de Guillermo Arengo, y trabajamos el concepto de debilidad, desde muchos aspectos filosóficos. Solíamos acompañarnos con intelectuales, y demás, para tocar determinados temas, con especialistas en distintas áreas. Y trabajamos el concepto de lo débil. También creo

que era un tema de época que la gente fuera al teatro y saliera conmocionada por determinadas emociones, y demás, ¿no? Un poco menos distanciado, más provocador, más poner algo en escena que quizás no estaba dentro de lo correcto, ¿no? El tratamiento incorrecto de algunos temas. No había ningún maltrato, por supuesto, hacia este actor, que era maravilloso, Miguel, que trabajaba con nosotros en esta obra, pero sí había un tipo de provocación o posición, una idea de la época también, de provocar, de generar estallido con algunas cuestiones.

Bueno, acá yo ya estoy en el siglo XXI, inicio del siglo XXI. En las siguientes fotos, que son varias, con las fotos yo voy a ejemplificar algo que me parece que para mí fue muy importante, pero creo que también representa algo de la época. Durante varios años, desde el 2003, y casi yo diría más de diez años, trabajé fuertemente -y sigo trabajando, pero esos años fueron significativos- en la universidad, en la UNA, en Artes Dramáticas, y en la UNSAM en Artes en ese momento (Artes y Patrimonio se llama ahora). Y trabajé con grupos jóvenes. O sea, yo lo considero un período muy fuerte y muy poderoso para la universidad pública. Hubo muchas ganas en ese momento y a mí me arrasó, me llevó, me llevaron los propios estudiantes a determinados lugares.



Entonces esto por ejemplo, que representa sólo un aspecto de una performance era parte de *Cartografías de Control*, que fue un proyecto que hicimos en la UNA con distintos departamentos, de intercambio con la Universidad de San Pablo, el proyecto MAGA. Y trabajamos la idea del control, de los mecanismos de control. Con un despliegue... Esto es una performance en la calle, que hicimos acá en Buenos Aires, con distintos dispositivos... pero, bueno, hubo muchas más cosas. Trabajaban otras coordinaciones, estaba Gabriel Gendin, Eli Sirlin, o sea, hicimos un trabajo de relevamiento, por ejemplo, de las dos ciudades, de Buenos Aires y San Pablo, de los sistemas de control que existían. Nos divertimos muchísimo haciéndolo, estudiantes y docentes... Porque, bueno, registramos tantas cosas que uno cree que son sistemas de seguridad, y en realidad no son nada, y cómo la gente necesita ponerse esas distintas intervenciones para estar seguro, que no le sirven para nada, pero las pone y se tranquiliza. Veíamos desde barreras que no se podían usar, cámaras que no funcionaban, un personal de seguridad... O sea, montones de cosas que finalmente terminaban no sirviendo para nada, pero que parecían tranquilizantes.



Esto es otro evento que hicimos en la Recoleta con un grupo de estudiantes, con el concepto de spa conceptual. Tenía que ver con “Hacerse una soledad”, así lo llamábamos. El momento del spa, cuando empieza ese momento de “Bueno, quiero estar bien con mi cuerpo sano...”. El análisis que el grupo hizo fue que eso tenía una visión muy individualista, también, ¿no? O sea, era “yo voy al spa, me meto en el barro, me hacen el masaje, ya está”. Entonces, nosotros desplegamos un montón de máquinas críticas, y como, bueno, yo me de-

dico sobre todo al teatro de objetos, o sea que hicimos un montón de maquinitas donde la gente interactuaba, le pasaban cosas que eran críticas. Un poco una versión aggiornada de Duchamp, pero muy interesante también lo que provocó.



Esto es *Vaticinio*. Esto, en realidad lo pongo también porque bueno, otro trabajo que hice a partir de la universidad, Artes Dramáticas en este caso. Era Artaud y los vaticinios funestos, digamos. Pero aparece ya el video mapping, la reflexión sobre lo analógico y lo digital en una imagen. Trabajamos mucho eso, el diálogo entre lo digital y lo analógico, el concepto de simulacro. Estábamos metidos ahí en el videomapping y la fotografía analógica que podían convivir en escena, qué cosas podían contar.



Sigo. Esta es otra experiencia más de la UNSAM. En la UNSAM, en la época en que yo estaba ahí, había una compañía de títeres y objetos, y un centro de artes. Y esto fue una intervención en el centro de artes que hicimos con toda la compañía de títeres y objetos. Y esta es una de las cuestiones. Era sobre los quince años de cada uno, que tenían distintas edades. Y trabajaron con diversas opciones de video, objetos, y música. Cada uno trabajó con una música que representaba sus quince años, y demás.



Bueno, este todavía lo estoy haciendo... Acá lo que yo quería marcar...Yo les di un rango de trabajo grupal que fue desde más o menos del 2003 a, supongamos, al 2014, donde, bueno, la universidad me llevó a un lugar de mucha convivencia con grupos, y con provocar, y con la calle, y con esta experiencia. Y los pensamientos de los jóvenes críticos sobre la sociedad en que vivían. Y este es un espectáculo mío de pandemia. Y donde hubo de alguna manera...Yo como artista me agarré de nuevo de mis propias preocupaciones, ¿no? Como algo... ¿Qué es la teatralidad? ¿Qué es el teatro? ¿Qué es la actuación? ¿Qué es...? Me volví a casa, digamos. Ya no me expandí tanto sino que hice como un regreso. Ah, bueno, y ahora...¿de qué quiero hablar, no?

Esto se llama *Pieza para Maniquíes y un actor de reparto*, y es una obra de Gabriel Penner, que está escrita por otra persona, pero que a nosotros nos sirvió para retomar cosas. La hicimos en streaming, exploramos la posibilidad de hacer un streaming, que era algo nuevo para nosotros, después la hicimos presencial, y ahora la volvemos a hacer en estos días. O sea... Mis preguntas sobre el teatro. Tiene una cosa casi biográfica el espectáculo. Sobre qué es el teatro, qué son los objetos, qué son los géneros teatrales, qué es el género en las personas, qué es la actuación. Bueno, eso.



Y este espectáculo también, este lo pongo como ejemplo de eso. O sea, años en que vuelvo a pensarme en funciones más estéticas, donde ya tengo apropiadas un montón de cuestiones, digamos, la animación digital en mis espectáculos, o el videoarte, todo esto ya está inserto en la lógica del espectáculo, y entonces, bueno, me dedico a temas, por ahí, ¿no? Este es un tema sobre lo femenino, digamos, hecho en el 2019. Pero me gustaba traerlo como ejemplo de la trayectoria de una persona, ¿no? Desde mucha necesidad de provocar, de conmocionar, de sacudir, etcétera. Mucha necesidad de pensar lo social en forma colectiva... Un repliegue. A decir, bueno, yo soy directora teatral, me obsesionan estas cosas, incorporé tales tecnologías, tales pensamientos, bueno, ahora hago esto, más en forma individual, sobre lo que yo quiero. Y creo que un poco representa las distintas épocas de este país.

Claudio Mangifesta:

Ante todo agradecer a Carina y a Alfredo. Están en esta mesa, que para mí es un lujo y un honor compartir, Ana y Ramiro. Me dijeron que había que ser breve. Voy a tratar de hacerlo pero me topé con un imposible en la organización de esto para hablar. Porque se marcaron las etapas, ¿no? Los '80, el retorno a la democracia, del '90 al 2000 fue la etapa menemista, de pizza con champagne. Tenemos todo en el cuerpo, como dice Ana. La crisis del 2001, y 2003 hasta el presente que es como un bloque muy homogéneo, que, en realidad, no es homogéneo porque pasan, y pasaron, y siguen pasando muchas cosas, ¿verdad? Entre ellas, la pandemia, y entre ellas, ciertos gobiernos. Me gustaría hacer un correlato, has-

ta donde pueda, entre estos tiempos, demarcados para la presentación de la mesa, lo que se ha considerado en la historia reciente de la poesía visual y experimental, hablo de los últimos libros que aparecieron, que marcan plataformas, que tienen que ver con estas correlaciones históricas, fundamentalmente tres, ahora estaríamos en un cuarto momento. Es discutible eso, ¿sí? La organización de esas plataformas, ahora las voy a nombrar. Y por ahí dar, si puedo, también, como alguna... Como es un campo amplio, heterogéneo, muy mixturado, de muchos mestizajes, dar algunas de las orientaciones principales. No todas, porque es imposible todo esto en cinco o diez minutos.



Vamos a la primera imagen: Vigo. Retorno a la democracia. Esa es la primera plataforma, antes de las épocas demarcadas para la mesa, pero que tiene todo un arrastre hacia los

tiempos de los que nos toca acá hablar. Edgardo Vigo y el grupo de Diagonal Cero, allá por fines de los '60 / '70, irradiando el trabajo de Vigo. A Vigo muchos lo consideran el padre de la poesía visual aquí en la Argentina, no sólo porque a partir de su neodadaísmo podríamos decir que introdujo muchas tendencias, el arte correo, la poesía visual. También otros trabajaron activamente por esas épocas. Y este movimiento, Diagonal Cero, en La Plata, constituido por Luis Pazos, a quien tenemos que rendir homenaje porque, ahora vamos a ver un poema de él, acaba de fallecer no hace mucho, con quien tuve el gusto y el honor de compartir una larga amistad, Carlos Guinzburg, Jorge de Luján Gutiérrez, y Omar Gancedo. Sabemos que Vigo trabajó muchos años hasta su muerte también con Juan Carlos Romero, con Hilda Paz, Graciela Gutiérrez Marx. Todos nombres que han trabajado y movido mucho en este aspecto. Podríamos tener la tesis tal vez, o la idea, de que la historia del arte podría verse y leerse desde la teoría del trauma, si me permiten. Trauma sobre trauma, desgarró sobre desgarró. Porque, bueno, no eran solamente los años del Proceso, para poder llegar a los '80, a la democracia, ¿sí? El trauma del horror, como decía claramente Ana, de la representación del horror, de la presencia y la activación de lo siniestro, sino también que sobre eso se montó Malvinas. Me alegra ver que hay mesas acá en el simposio sobre el tema Malvinas, además. Pero no fueron los únicos traumas. Tuvimos el 2001, trauma económico. Y si entramos a ver en microscópico, ¿sí? los traumas económicos -hablo en plural, no ha sido uno-, parece que tenemos uno sobre otro. Entonces, desgarró sobre desgarró, trauma sobre trauma, ¿y cómo elaborar eso? ¿Cómo llevar eso al campo del arte? Algo hizo Ana alusión a esto, en el sentido de poder representar el horror, pero también trabajamos con la idea de lo irrepresentable. No sólo lo que se puede representar de lo siniestro, del horror, sino también qué núcleos representables hay en la historia argentina, lo que nos marca los cuerpos, y que podemos pasar allí, lo que podemos, lo que podremos pasar de allí, digamos, al campo del arte, de la experimentación, de las estéticas, etcétera. Eso ya es un posicionamiento. Es un posicionamiento ideológico, político en más amplio sentido, político en el sentido de que trabajamos con el lenguaje, y los posicionamientos con el lenguaje -hay algo sobre el lenguaje también al final del simposio- implican posicionamientos políticos, implican ver de qué lado se está desde la guerra del lenguaje, se acepte o no este término. O no. Eso se podría trabajar mucho. Saben que Vigo tuvo un hijo desaparecido, Palomo.

Y bueno, esta estaba reeditada, es del '96 pero hay una versión anterior. A mí me parece un sello fuerte, un poema fuerte "Sembrar la memoria. Poema visual. Opus tal...Para que no crezca el olvido 2/96" Pero hay una versión anterior.



¡Está despedido! (2020)
You are fired!

Luis Pazos

Luis Pazos dije recién. Luis Pazos, que estaba en el grupo Diagonal Cero, trabajaba mucho con lo fonético. Porque todo el grupo se había propuesto ya a fines de los '60, estamos hablando 1969/1970, trabajar con los bordes del lenguaje y con las materialidades del lenguaje, ¿no? muy tempranamente. Todo esto lo nombro porque tiene arrastre hacia fines del siglo XX y hacia comienzos del XXI. Entonces, Luis trabajó mucho con las onomatopeyas, con cierta estética pop también, en la construcción de algunos poemas visuales de los tradicionales de él, los que aparecían en la revista Diagonal Cero, después en Hexágono, son revistas clásicas ya. Pero este es un poema del 2020, para ver cómo ya, en otra etapa de su vida, Luis seguía trabajando lo fonético...PÁF! Y cuando uno lee ahí abajo "Está despedido". Lo tenemos en el cuerpo, son nuestras marcas en el cuerpo.



León Ferrari. Se trata siempre de levantar los mandatos de silencios y de inducción al olvido que había dejado el Proceso. Yo creo que eso llevó mucho tiempo en los inicios de la democracia. Y no sé si afirmar lo que llevó mucho tiempo, y no decir que todavía estamos con gran parte de esas marcas en el cuerpo, y viendo qué hacemos. Cuando, como dije antes, se montó trauma sobre trauma, ¿verdad? Y además lo que aparenta como retorno. Como diría Deleuze, retorno en lo diferente también, ¿no? Que parece igual pero es diferente. Bueno, levantar esos mandatos de silencios, de inducción al olvido, la inducción a sentimientos de culpa, a considerar las disidencias políticas como falta de adaptación a la sociedad, ¿no? O como no-salud, directamente, ir por el lado de la locura. Por eso me parece que hubo todo un período de producción de obra muy cifrada y de escrituras deformes.

Entonces, bueno, León, muy tempranamente trabajó con sus escrituras, jugando con los grafismos, con la kinestesia, con el cuerpo, también con el contenido semántico en estas.

Porque había "Carta a un general", había cartas al Papa. Estoy hablando de distintas épocas de su producción, y de una vertiente de su producción, por supuesto, no se puede abarcar todo. Pero ya se ven estos juegos de ir deformando, y algunas obras de él, de gráfica sobre todo, aparecían con muchas deformidades de acuerdo al contexto histórico. Obras a veces cifradas, que tenían que ver. Porque lo cifrado fue... ¿Cuándo se utiliza, digamos, el criptograma? En épocas de represión, para dar algún tipo de mensaje al otro, ¿sí? Y tratando de evadir esta cosa de represión, y los intentos de quebrar la resistencia.



En consonancia también Mirta Dermisache. Ha habido por suerte una muestra muy importante en el MALBA. Mirta también ya venía de los '70 trabajando con lo que hoy llamamos *escrituras ilegibles*, toda una rama importante de la poesía visual en nuestros días son las escrituras asémicas, donde puede no tener un significado, o un sentido directo en el sentido del diccionario, pero por ejemplo, en estas obras, esto es "Diario", creo que es el "Diario". A veces también estaba la carta. Están los formatos, ¿no? El grafismo no dice en el sentido explícito de lo que entendemos tradicionalmente por el lenguaje o escritura, pero sí evoca otra cosa. Evoca lo kinestésico, ese placer de lo kinestésico que Roland Barthes destacaba en las obras de Mirta Dermisache. Saben que se enviaron cartas, ¿no? Pero además el formato, al tener el formato la tapa de un diario, o el formato de una carta, por ahí, eso dispara ciertas significaciones al lector/espectador. A mí me gusta hablar del lector/espectador para estas cosas.

Bueno, los '80. En los '80 hubo un grupo, la segunda plataforma. La primera, recuerden, fue Diagonal Cero, con Vigo y todo el grupo, con Luis Pazos, etcétera. La segunda el grupo Paralengua. Más o menos estuvo activo entre 1989 y 1998. Corresponde al menemismo. Entre sus fundadores está Fabio Doctorovich, Carlos Estevez, Roberto Cignoni. También participó mucho Jorge Perednik que, lamentablemente, también falleció muy joven, que en los '80 editó una revista importante, la revista Xul en el campo literario, y hubo un número dedicado en Xul a la poesía visual, el número 10, en el año '93. Ese número se llamó *El Punto Ciego*, y *El Punto Ciego* termina siendo después el título de un libro que es una antología magna de la poesía visual argentina. Pero el libro ese va a salir mucho más tarde. Paralengua se describía a sí mismo como un grupo proteico, multiforme, que trataba de ampliar el concepto de lo poético más allá de los límites de lo ya heredado, con recursos diferentes de los tradicionales. Estimulaba así el uso y la experimentación con nuevos soportes tecnológicos, donde se incluía también la acción performática, lo sensitivo, lo festivo, sin dejar de lado lo conceptual. Es también la época donde empieza a intervenir más la tecnología de otra manera, los nuevos soportes, la computación, los programas de computación... Yo hoy tomé un sesgo que es fundamentalmente gráfico. Pero no se guíen solamente por este sesgo de los poemas que estamos mostrando. Porque el poema, ya desde Vigo, cuando hacía las revistas ensambladas se sale de la hoja, aparece despegado del libro, ¿verdad? Entonces va al poema-objeto, va al poema-instalación, va al videopoema, va al poemaperformance, entonces hay toda una serie de tendencias que es muy difícil de abarcar en pocos minutos pero tenemos que nombrarlas.



Entonces este poema de Fabio Doctorovich... Tenemos la suerte de tener en Argentina dos antecesores de todo lo que fue la poesía virtual reconocidos internacionalmente: Pablo Gyori y Fabio Doctorovich, y ambos son ingenieros, además, además de ser poetas y poetas experimentales. Este es un poema más contemporáneo de Fabio que en otro momento utilizaba unos programas para ver poemas visuales en la computadora, y se movían todas las frases, la espacialidad, todo lo que nos llega de Mallarmé en adelante, y de Duchamp también, por supuesto, trabajado con código QR. Quien acerca el código QR, puede leer muchas cosas de la constitución argentina, de la política argentina. Ahora los poetas visuales nos andamos juntando en distintas ciudades y haciendo muchas actividades. El año pasado hicimos en Pergamino, e hicimos una en Junín, y nos tocó hacer performance en un pueblo al lado de Junín. Y después esto se hizo grande, como en una infografía grande, como un banner, y salimos a hacer una performance por todo el pueblo, todos los poetas visuales con esto, y además, haciendo música, y con un micrófono, como si fuera una manifestación. Con bastante suerte, porque habíamos ido a almorzar a un club... Cuento la anécdota para que vean que el poema no queda en el libro. Y salimos medio a hacer la performance en un pueblo de esos, imagínense, unos cuantos locos y locas y loques, ¿no? Con tanta suerte que dimos vuelta la esquina y nos encontramos ya con la comisaría. En un pueblo de esos que no están habituados a este tipo de cosas, toda una experiencia. Pero bueno, Fabio está trabajando mucho con los códigos QR.



Juan Carlos Romero, otro amigo. Con Juan Carlos hicimos una de las antologías. Con Juan Carlos e Hilda Paz, una antología de poesía visual, allá por el '94. Saben también de una vertiente de una obra con Carlos cuando trabajó con los afiches, afiches callejeros, violencia, cuando hizo toda su instalación famosa en el CAyC, si no recuerdo mal. Bueno, siguió trabajando esta obra desde el 2000, existe desde el 2000, y se estaba arrimando la cosa y empezando el 2001, estamos ahí, ¿no? Ya trabajando con medios digitales también, otra de las vertientes que tomó Juan Carlos. Y esta cosa de cortar la letra. Siempre el trabajo con la materialidad, ¿no? Y a veces en grandes instalaciones. El año pasado sacamos un libro que se llama "Pegatinas" porque trabajamos con todo un grupo de artistas haciendo pegatinas en la calle, con afiches artísticos, con distintas materialidades, con distintos valores de imagen y de textos poéticos-políticos, cuando digo políticos, no necesariamente partidarios, pero... bueno, toda una actividad que ya tiene que ver con ganar la calle, ¿no? Y llevar

el arte. Y la tradición del afiche artístico, no es cualquier afiche. Saben que Juan Carlos también los imprimía en los afiches de bailanta, ¿no? Y eso es toda una experiencia interesante cuando hace la pegatina, la movida grupal que se arma. También participó Juan Carlos de mucho de esta tendencia, no sólo en su vínculo que tuvo con Vigo, sino en Paralenguas.

Y la tercera plataforma es Vórtice. En 1996 se inicia el proyecto Vórtice Argentina fundado por Fernando García Delgado. En el '98 se inaugura la Barraca Vorticista, donde participan activamente entre otros, Ivana Vollaro, Juan Carlos Romero dio un empuje y trabajó muchísimo con eso, Omar Omar, que es alguien que trabaja mucho de grafitero en la calle pero además hace unos poemas visuales muy interesantes. Bueno, ahí en el archivo hay obra tanto de León Ferrari como de Mirta Dermisache, como de Juan Carlos. Se hicieron encuentros internacionales de poesía visual, sonora y experimental. Y esto va coincidiendo más o menos a partir del '98. Estamos pisando el 2000-2001. Es decir que el menemismo, para mí, generó dos cosas: por un lado había cierta libertad en el artista, tratábamos de desmarcar todavía los trazos de la represión, del proceso, pero al mismo momento -y esto es para discutir- hubo todo un sector de obras y de producciones que me parece que fueron para el lado de pizza y champagne. Pero esto implica juicios de valor de las obras, de las producciones... Por ejemplo, ciertas zonas del arte correo eran convocar, convocar, convocar, y mandar y mandar. Y me parece que a veces no había el tiempo suficiente de elaboración en eso que se mandaba. Pero, bueno, son temas, ¿no? Lo cual tiene que ver con el kitsch, la posmodernidad, que estuvo nombrada antes.

Vamos pegando un salto al 2016. La crisis del 2001 hizo que nos metiéramos para adentro, para adentro del bolsillo, a ver qué encontrábamos... no encontrábamos mucho... Pero también para adentro de la casa y también para adentro de uno. Esta cosa de salir, las aperturas, y las regresiones, aperturas y encierros obviamente están muy vinculados a los movimientos históricos, políticos, lo que nos acontece. Y cambia la producción de los artistas. No es lo mismo cuando uno está trabajando en áreas de interioridad, porque sabemos que el afuera está difícil, el afuera es peligroso porque está la represión. Algunos artistas lo toleran más y pueden cifrar eso y producen otro tipo de obras. Otros no. A otros les pega mucho en el cuerpo y aparecen inhibiciones a nivel del arte, largas etapas de silencio, o un cambio cualitativo en su producción. Esto habría que hacerlo para un trabajo mucho más detallado del que venimos haciendo pero la mesa puja para ese lugar, me parece a mí. Y hay como un retorno importante a partir del 2003-2007. Muy de a poco se van recomponiendo los cuerpos, algo de la economía también. Creo que ahí tuvimos bastante más aire, por lo menos yo lo digo en lo personal, aire económico, social, político, y eso potenció muchas cosas, ¿no? Lo que fue el festejo del Bicentenario, para mí es una marca importante. Nunca estuve tanto en la calle tanto tiempo junto. Cuando conté cuánto tiempo había estado, no podía creerlo, quiero decir, el día entero, ¿eh? El día entero en la calle. Y al otro día, también. Bueno, con todo lo que implicaba de estéticas, de movimientos... Y me parece que hubo todo un empuje que fue haciéndose en esos años. Y que inclusive fue más allá del 2015. Creo que en el 2016 hubo mucha actividad. Un año que fue fundamental el año ése para la poesía visual por algunas cosas que voy a decir, y voy terminando.



Hilda Paz, “Noche sobre Palestina” también vinculado a las políticas y a las convocatorias que se hacían desde el interior para el exterior del país. Hubo arrastre de toda la época kirchnerista que me parece que en el primer año del macrismo también había mucha producción pero porque venía de un arrastre productivo muy fuerte. A tal punto que en 2016 se realiza una muestra muy importante, que organiza Juan Carlos Romero, curada por él y por Fernando Davis, ahí justamente en Suipacha, en OSDE, “Poéticas Oblícuas: Modos de contraescritura y torsiones fonéticas de la poesía experimental”. Ese año hubo la que fue, para mí, la primera retrospectiva importante de la obra de Vigo en el Museo de Arte Moderno, y ese año sale *El Punto Ciego*, que es una de las antologías importantes acerca de la poesía visual. Y también otra cosa, al otro año salieron también un par de libros. Porque el tema es que en la Argentina, a diferencia de otros países, no había mucha producción de libros y materiales. A partir del nuevo milenio hubo una proliferación de revistas de poesía visual, de libros, de muestras, coincidente con esos momentos más interesantes.

Tendencias principales: ‘70-’80 una tendencia signada por la experimentación con marcas y trazas escriturales, grafismo nómades y expresivos, escrituras deformadas, escrituras ilegibles, ya nombré algunas cosas de estas ¿no? Que apuntan muchas veces a lo asemántico y a la ruptura o crítica del sentido. En los ‘80, una voluntad de trabajar con las zonas de interlenguaje y sus zonas de borde, intentando romper las estructuras lógicas, gramática-

les, incluso semánticas del lenguaje. Se acentúa así un trabajo con la materialidad del lenguaje, sus dimensiones gráficas, visuales, sonoras, verbales, que desbordan toda clasificación y jerarquización posible, siendo esto un rasgo general de muchas vanguardias poéticas contemporáneas. A ver, el sintagma “poesía visual” ya es un cruce de lenguajes, para mí. Podríamos discutirlo. Otra de los ‘80, la dificultad de romper con la linealidad del significante y cuestionar el modo enigmático de la línea, que es una frase de Derrida, hace que una marca importante de la poesía visual argentina, destacada por varios autores, sea la presión o uso de lo discursivo que se ejerce sobre ella. Uso discursivo del cual, a veces, parece difícil desasirse, y que se orienta entonces hacia fines paradójicos o de encuentro con poéticas de la imposibilidad. En los ‘80 hay presencia insistente del humor corrosivo y la ironía incandescente. En los ‘80 y los ‘90, el poema como forma de acción o provocación política, como cuestionamiento de lo instituido, del establishment, como lugar importante en las guerras de lenguajes y de la lucha antihegemónica. Esto que sirva como síntesis.

En los ‘90, la insistencia o persistencia, tendencias de poemas matemáticos compositivos, donde ecuaciones y algoritmos -esto ya venía de Vigo también, ¿no?, de la tradición de Vigo- emergen con finalidades poéticas, antes que con fines matemáticos o científicos. Vinculado a lo anterior, la sostenida presencia de poemas electrónicos virtuales, los V-poemas de Gyori, la poesía QR de Doctorovich, que acompañan una amplia exploración de los entornos virtuales y digitales. Por último, tendencias marcadas por una clara orientación hacia la investigación poética del cuerpo, la performance, la danza, la acción, y a partir de allí, de variadas posibilidades de intervenciones poéticas-políticas en el espacio urbano y social. Y dejo aquí. Gracias por la escucha.

Ramiro Larrain

Bueno, buenísimo. Yo puedo ser breve porque la mayor parte de lo que mis compañeros, compañeres han dicho hubiera formado parte...tenía acá una enumeración de una cantidad de cosas como para ponernos en situación, y ellos lo han dicho de una manera tan clara y tan buena que hay cosas que ya no necesito decir. Sí necesito mostrar, o remarcar, ya lo había hecho en la conversación anterior, cuando hablé de la terminación de la conversación, la representación de los otros tres presentadores, que había como coincidencias. Y me encantó ahora escuchar esto, ¿no? Qué bueno. En épocas difíciles, en épocas arduas, hostiles, y desesperantes como las que hemos vivido. En la infancia y en la adolescencia, muchos de nosotros nacimos y nos criamos... no nacimos, yo nací bajo el peronismo, en el ‘45. Pero que después lo vimos con los Aramburus y los Onganías, y los otros (no quiero decir más palabrotas en público. No quiero decir malas palabras en público)

C.M.: Pero da libertad eso.

R.L.: Sí, sí. Pero no quiero ensuciar el aire con ciertos nombres malditos, ¿no? Y que a pesar de todo eso, no se perdieron nortes, no se perdieron cosas que son, que eran... que son, para mí, esenciales y creo que para muchos de nosotros, como la presencia del cuerpo. Y

no del cuerpo mío, el cuerpo yo, aquí, solito y desesperado bajo unas dictaduras u otras, bajo unos rodrigazos, martillazos económicos del terrorismo económico, el terrorismo empresarial, el terrorismo militar, el terrorismo policial. Bajo todo eso, no olvidarnos nunca de esta conciencia del cuerpo colectivo que tenemos, que aparece. Nosotros tres no hemos trabajado juntos nunca. Nos conocemos, sabemos quiénes somos, pero no porque hubiéramos trabajado juntos. Sino porque los emergentes de los dolores del cuerpo colectivo aparecen todo el tiempo, ¿no? Entonces aparecieron por allá por los '60-'70, hartos de dictaduras militares, del imperio de la estupidez, que ahora está a punto de comenzar de vuelta. El imperio de la estupidez con los dictadores imbéciles estos que tuvimos que soportar. Y sin embargo, dentro de todo eso, ¿qué hacemos? ¿Qué hacemos con esto? A veces cuando me desespero mucho, mi compañera me dice "Hacé obra, hacé obra". Entonces, después de haber llenado una página muy densa de cosas, acá sobre el final iba tomando noción clara sobre que valía la pena aportar algo. ¿Cuál fue nuestra tarea? Hacer visible lo invisible. Afirmar lo negado, ¿no? Decir lo indecible. Y no de una manera alegórica, realismo-socialista-stalinista de baja estofa sino desde la metáfora, desde lo incomprensible, desde lo que inquieta mucho más. "¿Qué te dijo?" "Tal cosa." "¿Y qué quiso decir?" "Tal otra." "Buenísimo. Listo." No, no. "¿Qué dijo?" "No lo sé bien." Vimos el otro día una película de Agresti que se llama "El Acto en Cuestión", ¿no? Y es una película que cuando la vi me inquietó muchísimo justamente porque habla de todo y no habla de nada. Estas coincidencias.

Mi historia empezó con Elda Cerrato y León (Ferrari). León que venía de hacer cerámica, esto, lo otro. Cuando lo conocí me mostró una escultura que tenía de metales torcidos, y me dice "Estos son unos de mis colchones de resortes." con su habitual sentido del humor. No tenía límites para lo que necesitaba hacer. Terminó ya de muy grande trabajando con plástico expandible y metales achatados.

A.A.: Y preservativos.

R.L.: Y preservativos. Y tengo obras de él con fosforitos, y garabatos. Te los regalaba en los cumpleaños. Venía a los cumpleaños y te los daba León. Y Elda, era más explícitamente política, fuertemente política. Y fuertemente multimedial porque ella era docente de la FAU [Facultad de Arquitectura y Urbanismo] en la primera época. Estaba en la cátedra de Gianello. Estaba en el grupo de investigación del color. Yo empezaba mi carrera y por un lado, tenía que trabajar de algo, y trabajaba con una comunicación visual y audiovisual, hacía audiovisuales y fotografía, y había muchas cosas que se nos escapaban. Así que mi primer contacto con la Teoría del Color Aplicada a la Comunicación Visual, vaya título, fue con Elda, que tenía ese grupo y que me invitó. Y después, conocí a Elda y conocí a Luis Zubillaga, su compañero, que era músico y que estaban en el Grupo de Improvisación de La Plata. Yo trabajaba simultáneamente con tres grupos, aparte de todo lo que se abría todos los días, que era el Grupo de Improvisación de La Plata, el GILP, el Free Ensemble, que era

un grupo de música de jazz, de improvisación libre, y el Movimiento Música Más, y ya Pablo⁵⁹ explicó bastante sobre su historia. Voy a corregir algo: Música Más no era tan claramente político y no hablaba tan claramente los temas políticos como dijeron que lo hacía. No es cierto. Algunos de nosotros dentro de Música Más éramos políticos; algunos otros no lo eran en absoluto. Un detalle. Un matiz. Pero sí se era político desde el ejercicio de la libertad. El ejercicio de la libertad creativa en colectivo. Ahí es donde yo creo que aparecía más claramente lo político. Más que con decir que estaba pasando lo que estaba pasando. Bueno, después de eso hubo una... lo acabás de decir vos recién, Claudio, alguna gente durante algún tiempo quedó paralizada y no pudo trabajar en nada. Yo fui uno de ellos. Desde el '74 aproximadamente, cuando comenzó una debacle que no esperábamos. Esperábamos otra cosa, pero comenzó la debacle allí, con la aparición de las tres A y algunos otros chistes por el estilo. Empezaron a desaparecer compañeros, se rompieron los grupos, el GILP desapareció. El de Luis se fueron otra vez al exilio de Caracas. Blarduni, del GILP, se escondió. No nos podíamos saludar en la calle cuando nos cruzábamos, apenas nos mirábamos a los ojos. Músicos, compañeras, compañeros de todo tipo y color fueron desapareciendo de distintas maneras. Algunos, ya sabemos cómo, y otro porque tuvieron que irse al exilio. Y nosotros acunamos una palabra que se era el *incilio*. Algunos se fueron del país y se exiliaron en otros lados; otros, nos cerramos hacia adentro, nos *inciliamos*, lo que no impidió que fuéramos presos y corriéramos riesgo de vida de todas maneras. No necesito contarlo muy en detalle porque vos explicitaste muy bien esto del trauma sobre el trauma. Claro, cuando terminó, cuando se retiraron los militares, después de sus fracasos y sus payasadas, yo no pude volver a trabajar durante unos... acá había sacado la cuentita... desde el '74 al '87 en que me dediqué solamente a tratar de sobrevivir, a tratar de no ser encontrado y, por otro lado a trabajar y mantener a mi familia. Pero estuvo el juicio a las Juntas, y eso nos abrió ventanas. Se abrieron un montón de nuevas carreras en el país, en particular en donde yo había estado muchos años atrás, entonces, me gustó volver a la FAU, que ahora era FADU [Facultad de Arquitectura, Diseño, y Urbanismo] a dar fotografía para diseñadores, y eso me empezó a abrir la cabeza. Y de pronto empezaron a aparecer personajes. Yo no quería preguntar. No sé si les pasa a ustedes, pero a veces uno no quiere preguntar por otra persona, porque no sabíamos si estaba vivo o no. Me vinculé en un momento dado con el Coco Bedoya, haciendo unos trabajos y unas historias que tenían que ver con el under, y me dijo "Hay un artista que ha vuelto hace un tiempo al país y está por hacer una muestra. ¿Por qué no venís y lo vamos a ayudar?" "Bueno, cómo no." No me dijo el nombre. Cuando entré en la sala de la Recoleta donde había una letra minúscula, donde había una jaula y cosas, ¿qué era? Era León. Y entonces fue cuando todo el mundo en la época menemista quiso hacer lo que trató de hacer España y fracasó, "pasar página". Y nosotros dijimos, "¿Pasar página?" Vamos a vivir lo que..." como lo dijimos muy académicamente en aquella época. "¿Pasar página? ¡Las pelotas!" No se va a pasar página nada. Vamos a recordar lo irrecordable, vamos a decir lo que no se debe decir y mala suerte si no

⁵⁹ Ver ponencia de Pablo Paniagua en esta misma publicación.

les gusta, si no les cae bien. No les cayó bien. No nos importó nada. Así que trabajamos sobre esto y trabajamos, y excavamos, y pasamos una época muy muy dura, muy amarga. Me voy a citar a mí mismo porque me citó otra persona: Era muy difícil hacer fotos nítidas, enfocar con los ojos llenos de lágrimas. Uno se cree que el dolor pasa con el tiempo, pero no pasa. Así que...bueno. Pero bueno, trabajamos, hicimos obra con ese dolor, hicimos obra con esa indignación. Indignación que no moviliza, decimos nosotros, enferma.

Así que... entonces... bueno, y lo que pasó fue que lo que tenía que habernos debilitado y habernos dispersado nos reunió, nos fortaleció, y nos pusimos sumamente duros y capaces. Y simultáneamente apareció una novedad muy importante que fue la tecnología, la virtualidad, los medios, y los territorios, nuevos, completamente nuevos... ¡descontrolados! Porque hasta ese momento nosotros necesitábamos que nos dieran un cine para pasar la peli, que nos pusieran una galería para colgar los cuadros, necesitábamos un teatro para hacer la obra. Aun cuando con Música Más agarrábamos la calle, la calle tiene sus límites. Hay ciertas obras que pueden ser hechas en la calle o en un balcón; otras que necesitan un escenario, las luces, ¿no? Entonces de pronto se nos abrió un territorio nuevo. Yo hago mi obra y la pongo. La obra no puede ser objetual, por ahora. Hasta donde yo sé, hasta el día de hoy. No será objetual pero todo lo demás lo podemos hacer. ¿Y quién nos juzga? ¿Quién nos cura? ¿Quién dice que lo nuestro es bueno o malo, para qué mercado, si eso no es un mercado; si no hay quien lo juzgue? Sino la gente que lo mira y dice “Tuvo setenta y dos visitas.” “Fue ejecutado su video dieciséis veces.” Mi video quizás no hubiera salido nunca a ninguna parte. Nunca hubiera sido visto. Entonces eso nos fortaleció más todavía. Y hubo un período en los ‘90 en donde se empezó a trabajar muy fuerte con esto, y ya aparecen otros personajes. Está un sitio virtual que se llamó arteUna, que fundó Anahí Cáceres, que duró bastante tiempo. Y donde por otro lado, persistía, porque no sé si ustedes se acuerdan que apenas hubo esta posibilidad de acceso al territorio de los medios virtuales, uno que agarró la manija totalmente fue León. León inmediatamente: “¡Qué bueno! ¡Vamos con eso!” Así que nos abrió mucho mundo. Y la otra cosa que pasó muy de ella, cuando las primeras marchas y recordatorios que hicimos, después de la desaparición de la dictadura, fue la enorme cantidad de gente joven que estaba ahí, al lado, en las calles. Entonces digo, vamos a ir los siete veteranos locos de siempre y... ¿Y? No, “¿y?” ¡nada! Estaba la calle llena. Y sigue estando la calle llena, todavía está la calle llena. En algún momento habíamos hecho un grupo que se llamaba Artistas Solidarios, Artistas Plásticos Solidarios. Después yo pedí que sacaran lo de “Plásticos” porque yo no soy ni dejo de ser plástico... Hagamos Artistas. Y en un momento dado cuando León ya estaba muy grande y Juan Carlos ya estaba bastante grande, dijo Juan Carlos, “Ahora nos vamos a llamar, de acá en adelante, ‘Artistas Solitarios’”, porque éramos menos.

Pero noto al día de hoy que muchísimas constantes de preocupación, emergentes del dolor del cuerpo colectivo, de los desastres, de los traumas no del todo trabajados y para nada resueltos, siguen siendo el territorio del trabajo nuestro. Hacemos mucho trabajo sobre el cómo, con qué, dónde, para... Pero me encanta reconocer que reencontrar una y otra vez, que el decir lo que no se debe de la manera que no se autoriza, en un lugar inadecuado, etcétera, etcétera, es una de nuestras tareas más fuertes, ¿no? Por ejemplo, de las últimas

cosas que estuvieron magníficas, bueno, el Puesto 86, un cubículo en el medio de un mercado semivacío que se llena, se llena y resplandece. Ahora el Cubo Verde. Y volver por ejemplo, a las performances frente a la Cooperación, en la calle Corrientes, empezaron hace poquito tiempo. El tomar la calle, tomar la calle, tomar la calle. No hay tal torre de marfi, no hay tal galería cerrada. No estamos colgados en los palacios. Estamos en la calle. Y eso me parece magnífico. Tengo ya varias dictaduras y varias recuperaciones, y un montón de años encima.

Otra de las cosas que me parece muy interesante en este momento, son las uniones horizontales, la comunicación horizontal y vertical. Me invitan a algún evento colectivo, etcétera, etcétera, y hay gente de diecisiete, dieciocho años, y gente como yo de setenta, ochenta años, Hemos estado trabajando con Elda hasta un mes antes de que se fuera. ¿Qué tenía, noventa y tres años? Vale la pena decir que con Elda en los '60 hicimos una película basada en su obra plástica, que en realidad estaba hecha para ser proyectada sobre el grupo de música, mientras el grupo de música en improvisación libre trabajaba, y proyectábamos esto. Pero también filmábamos esto en 16 mm., el evento este, para luego volver a proyectarlo sobre el evento una y otra vez. Uniones, ¿no? Uniones de cuarenta, cincuenta, setenta años, de cien años. Y seguimos permanentemente trabajando sobre esto. Había ahí en una de las fotografías que yo mandé como muestra, un día medio lluvioso, se ve, y frío, por como están todas...



Este es el grupo AUGe, Acción Urbana de Género. Un grupo gestionado y liderado de alguna manera por Blanca Rizzo, que trabajaba sobre... algunos trabajando con el Entre sobre desocupación, desafiliación, violencia, abandono. Y de pronto apareció Blanca diciendo, "Ché, acabo de descubrir algo terrible". Y nos cuenta que había descubierto algo terrible. Que había conocido a Margarita Meira, una mujer cuya hija fue secuestrada -*groomeada*, en realidad- para ejercer la prostitución, y que la recuperó muerta, de diecisiete años, embarazada. ¿Qué hacemos con esto? Como dice Hanna Arendt, no todo se puede mirar con los ojitos abiertos y una sonrisa. Bueno, pero ¿qué hacemos? ¿Vamos a repartir volantes, diciendo todo esto para que la gente lo lea, volantes que la gente agarra y los tira por arriba del hombro? ¿Qué sabemos hacer nosotras, nosotros? Hacer visible lo invisible. Entonces los terceros viernes de cada mes, en la Plaza de Mayo hacíamos una ronda de personas vestidas de rojo que rondaba sobre la misma ronda de las Madres, que ha quedado marcada como una ruta de fuego ahí. Mientras que los músicos que estábamos ahí atrás tocábamos unos pulsos con percusión, que tenían que ver con la respiración, con el cuerpo, con ese cuerpo colectivo que late sin ser escuchado, y con el que trabajamos durante una cantidad de años. Hasta la pandemia, prácticamente. Ahora se regeneró en otros grupos. Es más, me preguntaron el otro día si yo iba a seguir con esto. No puedo estar haciendo mucho la calle ahora. Ya hemos hecho ver lo que había que ver, y ahora hay otra gente que lo mantiene vivo, así que no hay problema con eso. Pero siempre trabajando desde la metáfora. Nosotros no diríamos cosas obvias. ¿Qué son las cosas obvias? Son fotografías de chicas que han sido secuestradas para la trata. Margarita Meira, la madre de esta persona, que es como la líder del grupo de Madres Víctimas de Trata, ponen todos sus carteles. Ellas ponen lo que se les da la gana. Nosotros los artistas hacemos lo que nos parece que es conveniente hacer para que esto se vea y se sienta. Así que este es uno de los casos.

Creo que hay alguna cosa más que yo había mandado...



Bueno esto es una improvisación libre, absolutamente libre. No sabíamos lo que íbamos a hacer. No se ve a otra persona que está del otro lado de la foto, que es músico y performer Dadá también, y yo estoy jugando allí, trabajando, y ella es Ximena Romero. Nos encontramos los tres ahí... bueno, ¿qué hacemos? Listo. Escena: un teatrillo pequeño que se llama La Ranchería. Siempre tenemos la costumbre de esperar un momento, dejar que se tranquilice todo. Es como el momento en que se apaguen las luces y todo lo demás en el teatro donde entramos en cierto clima... y Ximena intervino rápidamente. Ojalá hubiera podido seguir más, sólo que mis rodillas no daban para tanto.



Y esto que es un trabajo durante la pandemia. Durante la pandemia hicimos... Siempre hemos hecho sonoro lo insonoro, es decir, lo que no... ¿Ese es tu instrumento? ¿no? Entonces, para nosotros el universo, como para vos, Ana, el universo es el teatro y los personajes, para nosotros el universo es la vida, la tierra. Todo es un instrumento. Todo es una orquesta. Entonces durante la pandemia yo había ido juntando cosas para buscar sonoridades y armé este aparato y le puse de nombre "Derrelicto". Derrelicto es el nombre que tienen las embarcaciones. Por viejas y obsoletas, no se hunden, pero no sirven para navegar y quedan abandonadas, y flotan en el mar. Uno podría subirse y mirar qué hay adentro pero no se pueden navegar, ya no sirven para eso. Un *derelict*, un abandonado. Busqué los abandonados y con eso armé una especie de balsa, una base hexagonal de madera que eran unos pallets, a la que le puse ruedas, y luego armé, con unas cosas de madera que encontré en la calle, un marco alto, alto alto. Para mantenerlo erecto lo sujeté como el mástil de un barco con cuerdas de contrabajo, alambres y piolines. Y luego fui atornillándole cosas por todos lados. Luego le puse micrófonos de contacto, lo que hace que esto se convierta en una hecatombe porque, claro, se amplifica, y además tenía tres tarjetas de efectos. Y había instrumentos de viento, tuberías, embudos, caños, cables, láminas. Por ahí se ve en algún lado, hay unos de estos... bidones de bebedero... etcétera. Y... bueno, pero... ¿qué hacíamos con esto? Porque yo lo monté adentro de mi estudio. No era transportable. De hecho, hace un tiempo atrás lo desarmé para armar otras cosas. ¿Y en qué terminó esto? En cómo los lenguajes y los oficios y todo lo demás, van detrás de las ideas, ¿no? Mejor dicho, van *delante* de las ideas; los oficios van detrás. Entonces todos estos oficios que se fueron cua-

jando aquí... de pronto habíamos estado trabajando con el grupo de teatro experimental, y nos comunicábamos mucho por Zoom. ¿Qué hacemos con esto? Y bueno, hicimos una obra que se llamó "Hibrus: el deseo en tiempos de epidemia", de pandemia, de encierro, donde estábamos Gabriela (Gabriela Gabs Martínez) trabajando, haciendo video. Había armado un video como base, luego de eso montaba video sobre el video; yo ejecutaba música sobre esto. Ella me grababa ejecutando la música. Por una cámara salía yo tocando y haciendo cosas; por otra línea salía un video base que tenía una duración, y por otro lado salía el video que ella iba construyendo hasta ese momento. Todo esto iba a parar a la casa de la directora, que era la que ponchaba todo lo que salía. Y en una segunda casa estaban Nana Simone Micheli con Vicky. Entonces Nana hacía toda una performance sobre el que se proyectaba el video que le mandábamos desde nuestro taller. Eso lo capturaba Vicky y se lo mandaba a Beltre que, con todo eso, hacía una obra. Así que desde tres casas diferentes, en plena época de encierro, nosotros hacíamos una obra de teatro y de performance, con parte de improvisación libre y partes pautadas, que se vio en todo el mundo y que tuvo premios, y no sé qué cosas por el estilo. Y toda esa experiencia de trabajo, terminó otra vez más transformándose porque terminado esto, tomamos una obra de un autor teatral, y cuando la leímos nos produjo una revolución así instantánea, porque desde el punto de vista de lo que pensamos hoy día sobre el género, la obra era atroz. Entonces dijimos...La que la había propuesto, dijo "Sí, sí, yo no lo traje para que lo obedezcamos sino para que lo destrocemos" Así que por eso hicimos una obra en que, también, otra vez, hubo proyecciones en video, hubo música. Y yo que soy más bien músico y performer que actor, tuve que actuar, de alguna manera, así, de una manera, digamos, teatral. Este es el lado más anecdótico, digamos, de cómo todo esto se cuaja y cómo funciona, y cómo está perfectamente vivo y capaz. Y nos hace muy felices dentro de un contexto que no es para nada para hacerlo a uno feliz, si no tuviéramos estas herramientas. Para transformar y para soportar.

Carina Ferrari:

No nos queda mucho tiempo pero quería hacer un comentario en general para los que estuvieron ayer. Me parece que ustedes tres van hilando cosas que estuvimos viendo. Ana con lo que habló Gabriela (no sé si ya se fue o no), con esto de los celulares y todas las obras de teatro que se pueden hacer con eso. Ayer hubo una presentación sobre el Archivo Vigo de arte correo, cómo están tratando de clasificar lo que él recibía; entonces se habló también de Vigo. Me parece que esto echa luz también a un montón de cosas que se venían hablando. Bueno, lo tuyo también con lo de Pablo, y con estas cosas que tienen que ver con tomar la calle, ¿no? Y hablábamos mucho, me parece también cuando estuvo la mesa de cerámica, con esto de romper estas barreras. Me parece también en la mesa de escenografía, cómo irse corriendo de lo que son las convenciones, las disciplinas. Nosotros siempre hablamos esto de que somos un poco indisciplinados, ¿no? Entonces me parece que tienen una cosa indisciplinada, que es hacia lo que apuntamos. Y, por supuesto, con esto de la resistencia. Entonces, a mí, mientras ustedes iban hablando se me venían a la cabeza todas las ponencias que estuvimos viendo ayer, y que tienen relación con estas cosas. Entonces

me parece que es muy rico en ese sentido, ver que no es algo que ahora está sucediendo, ¿no? Uno a veces piensa -yo tampoco soy tan joven- si los estudiantes que uno recibe, que muchas veces son muy jóvenes... cuánto conocen de esto, ¿no?. Yo creo que recién ahora se están empezando a hacer publicaciones, o se está empezando a contar un poco más, con todas las facilidades que ahora hay. Yo me enteré de muchas cosas pero eran casi de transmisión oral. Yo en la época de la dictadura tenía cinco o seis años, pero en el '83 yo ya estaba en segundo año de secundaria. Entonces toda la parte de silencio de la dictadura generó en nosotros como un bache de información a la que no teníamos acceso más que por transmisión oral. Me parece que ahora estas posibilidades de conseguir estas documentaciones, estas cosas que antes eran inaccesibles abre también todo un mundo. No decir mucho más sino sólo esto, para que vayamos uniendo. ¿Alguien quiere hacer algún comentario breve?

Ita Scaramuzza:

Yo quería hacer un comentario. Me pareció muy interesante cómo los tres pusieron sobre la mesa la movilización personal para producir lo artístico. Porque me parece que eso es el motor, ¿no? Si no está ese motor, la movilización, no vale la pena hacer nada. Eso me pasaba. No sé... Y a veces, como dijeron, prender ese motor, sacarlo con determinados contextos, como el de ahora, cuestionan. Es decir, ¿vale la pena? ¿No se puede? ¿Por qué este proyecto es tan difícil de poner afuera? Todo eso, de repente nos está pasando a muchos.

Público:

Yo quiero agradecer a los tres, grandes artistas con un gran recorrido, que hayan estado acá. Pero también hay algo de lo que me pasó al escuchar a Ramiro, al final hablando además de una experiencia personal, colectiva también, pero hay algo de la transmisión. En un momento dijiste "Tengo muchas dictaduras y muchos años encima" y hay algo de tu exposición, o de lo que pudiste compartir que me atravesó, que siento que a varios nos atravesó, siento que yo lloré bastante. Siento que hay algo de ese testimonio vivo, quizás algunos no nos damos cuenta. Yo me enteré de la dictadura en 2006, cuando fue una ley, y a los trece años. En ese momento fue mirar para atrás y preguntarme, "¿Por qué nadie me dijo todo esto?" Y solamente quería valorar el hecho de que estén acá, habiendo atravesado lo que atravesaron, para poder transmitir un poco de esa memoria viva que está en sus cuerpos, en sus historias, para que luego eso pueda... nosotros, que quizás no lo vivimos, tener algo de eso y de esa lucha, revitalizarla. Y también tener un poco de esperanza, porque siento que, como decían varios, los tres, en tiempos futuros, tener ese lugar, esa covacha, esa trinchera que es el arte, recordarlo y poder hacer algo con eso reconforta, y quita un poco la desesperación que, al menos yo, he tenido durante esta semana.

Carina Ferrari:

Yo creo que eso tiene que ver con la primera imagen que proyectó Claudio, con la de Vigo, ¿no? *Sembrar la memoria para que no crezca el olvido*. Me parece que es esto, ¿no? Que todavía se pueda contar, que todavía se pueda decir, y que quienes no lo atravesaron, esto, ¿no? *Sembrar la memoria para que no crezca el olvido*. Vos te enteraste en el 2006; yo me pregunto ahora cuántos más se enteraron. A mí me impresiona mucho. Yo ya dije mi edad, todo... Y es lógico, aparte. Los chicos lo ven como historia pasada, como nosotros veíamos la Segunda Guerra, que no era tan lejana. Para nosotros era historia lejana. Y ellos con la dictadura ven una historia tan lejana como esa, ¿no? Entonces, no deja de impresionarme. Lo ven como algo realmente histórico. Entonces, sembrar un poco la memoria, me parece que en estos tiempos en que uno avizora como complejos, es necesario.

Claudio Mangifesta:

Un poco contestando a lo que decían del ¿para qué? Me parece importante saber hacer. El saber hacer del arte, cuando uno encuentra ese lugar te sostiene, sostiene el psiquismo. Si no, es impensable de otra manera, por lo menos para mí. Entonces el trabajo, la tarea, el arte nos sostiene, o sea hay que encontrar ese lugar que pueda sostenernos y no sucumbir, ¿no? Frente al silencio, frente a la inhibición, frente al horror.

Ana Alvarado:

Yo hace unos años participé con una obra porque me pidieron, pero vi una muestra que hizo la Red de Conceptualismos del Sur que se llamó "Perder la forma humana". Hay bibliografía y demás. Para mí el fenómeno, lo que me pasó a mí, fue poder decodificar los años '80, de mucha resistencia, y de mucho de lo que hablamos acá y demás, y poder ver los distintos espacios en los que las cosas estaban pasando, algunos más legitimados que otros, porque también aparecían ahí las disidencias sexuales, lo que era el under, la temática más política o militante, digamos. El afiche, la performance, fue un panorama así enorme. Debe de haber habido otras muestras; yo me acuerdo de esta, ¿sí? ¡Con perdón para todos los que habrán hecho millones de cosas! Pero para mí ese momento fue importante. Pude ver ese tiempo como en un panorama general. Y ver cómo todo, en las marchas, en las calles, tenían esto -bueno, nombraste a Bedoya, vos-, todas las cosas que pasaban tenían una lógica visto desde la muestra. Bueno, tenemos que seguir con esas cosas, actualizar todo el tiempo la memoria. Y por qué, por qué esto ocurría acá o en este otro lado, ¿no?

Alfredo Rosenbaum:

Yo les agradezco a los tres. Me pareció que los tres relatos, los relatos con reflexión, lo que aparecía es que no terminamos de resolver aquel problema, Está clarísimo -para mí lo

estaba- pero me parece que está clarísimo y hay que poder transmitirlo a los más jóvenes, que este problema que instaló la dictadura, que venía con una violencia feroz, pero además para imponer cierto plan económico, cierta visión del mundo, etcétera, no está resuelto, Nos pareció que mejoró mucho en un período. En los '80 hubo toda esta eclosión, todos salimos a hacer todo lo que no se podía antes. Los que recién ingresábamos al trabajo artístico también, aprovechamos la volada, digamos. Los '90 fueron una década de más resistencia, como mostraba Ana. Las obras del Periférico son como paradigmáticas en ese sentido, desde aquel impulso de los '80 pero en los 90 un período donde la democracia se debilitó. La democracia real, no la formal, que vamos y ponemos el voto, quién ganó, quién perdió, sino la democracia real, es decir la que está en las calles, poder vivir, poder hacer, poder comer en muchos casos, etcétera. Y de todas maneras...Una cosa que no me acuerdo ya cuál de los dos lo dijo, que no vamos a dar vuelta la página, hay que seguir negándose a eso, digamos. Vienen tiempos que no sabemos qué grado de oscuridad va a llegar. Entonces me parece importante remarcar y en el trayecto de lo que los tres contaron me parecía que estaba esa cuestión. Seguimos con algo no resuelto que ahora está volviendo a salir a la superficie, ¿no? Y hay que volver como a nuevas maneras de pelear desde los lugares nuestros que son los de la producción.

Ana Alvarado:

No hay llegada. No hay un lugar único de llegada.

Alfredo Rosenbaum:

No, no, claro, por eso. Es como la resistencia permanente.

Ana Alvarado:

Así es.

Desgrabación de Cecilia Nazar.



visuales.una.edu.ar