

Cortázar, Silva, Tomasello y Jonquières

Obras conjuntas

Joaquín Almeida

jalmmedios@yahoo.com

Facultad de Bellas Artes y Facultad de Periodismo
Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

En este artículo se trabaja sobre las obras conjuntas realizadas por el escritor Julio Cortázar y por los artistas plásticos Julio Silva, Luis Tomasello y Eduardo Jonquières, quienes además mantuvieron una fuerte relación de amistad con el escritor. A lo largo del texto, se analizarán las formas en se produjeron esas obras conjuntas y las diferencias y las similitudes que tuvieron.

Palabras clave

libro objeto, arte, literatura

Julio Cortázar mantuvo a lo largo de su vida una fuerte relación de amistad con varios artistas plásticos que ejercieron una atracción particular en el escritor y viceversa. Esa unión de miradas y de energías creativas derivó en obras producidas en conjunto que significaron un momento importante en las carreras profesionales del escritor y de sus amigos, los pintores.

En el presente artículo se analiza la relación creativa entre Julio Cortázar y los artistas plásticos Julio Silva, Luis Tomasello y Eduardo Jonquières. En los productos culturales que Cortázar realizó con cada uno de ellos se ven elementos en común, pero, también, diferencias, ya que las fuertes individualidades determinaron modos de acción diversos.

Julio Silva

Nació en Entre Ríos en 1930. Su familia se desplazó muy pronto a Buenos Aires. En la escuela primaria tuvo como profesor a Leopoldo Marechal, quien lo animó a seguir su inclinación por las artes plásticas (Silva, 2012). En 1950 ingresó al taller de Juan Batlle Planas, con quien se introdujo en los imaginarios del surrealismo. En su estudio de la calle Esmeralda empezó a pintar y, en una pensión ubicada en el barrio de Belgrano, comenzó los arreglos para instalarse en la capital de las artes plásticas del momento: París. Durante los primeros años sus obras se movieron entre la figuración, el surrealismo y la metafísica. Aún no había descubierto sus figuras inquietas, ni el trazo libre que lo caracteriza.

Al poco tiempo de su arribo a Francia, en 1955, y a través de Saúl Yurkievich conoció a Julio Cortázar a quien leía en la Argentina (Bonet Planes, 2013). *Bestiario* había sido editado en 1951. En ese momento, el diseño de las tapas de

este libro no dejaba conforme ni al lector Silva, ni al escritor, quien comenzó a consultarlo sobre su próxima novela. Al respecto, Silva explica:

Fui a visitarlo con un pretexto cualquiera, porque en 1955 Cortázar no estaba tan solicitado como en los últimos años de su vida. Él era un solitario y con la gente que se le acercaba era muy amable [...]. El caso aquí es que nos fuimos acercando, poco a poco, me dio a leer la versión original de *Rayuela* y yo me quedé como si te dan una bomba y no sabes cómo desarmarla. Me quedé quince días sentado en una silla sin saber qué hacer, no trabajé (Chávez, 2008).

Cortázar le solicitó ayuda a Silva para resolver las cuestiones de diseño de la novela *Rayuela*, que sería editada en 1963, a la que había imaginado con una tapa en la que se representara una rayuela dibujada con tiza, como la dibujan los niños en las calles de los barrios para jugar¹. Así comenzó una de las formas de trabajo conjunto entre Silva y Cortázar, el gráfico, que se vería plasmada en varios libros del escritor, así como en sus diferentes ediciones. Pero hubo otra forma de compartir el amor por la amistad, por la literatura y por las artes plásticas.

En 1966 encararon juntos *Les discours du Pince-gueule*, la primera obra escrita por Cortázar en francés. Editado por Michel Cassé, era un libro de artista de 19 páginas, con litografías originales de Silva y con una tirada de 100 ejemplares firmados por el escritor y por el pintor. Este libro estaba compuesto de textos breves:

On dessine une petite étoile
Et non et non et non
Façon très simple de détruire une ville
Petit déjeuner
Refusé par Maggy et même par Knorr

On est plus conditionné qu'on pense
Tout ira bien jusqu'au jour où
Valse viennoise (à l'Opéra café)
Où j'habite
La protection inutile
Des choix insolites
Discours du Pince-gueule
Cortázar & Silva, 2002).

Varios de los textos aparecieron, luego, en otros libros de Cortázar, como en *La Vuelta al día en ochenta mundos* y en *Último round*. En éste último se reprodujo, traducido seguramente por su autor, el texto *Les discours du Pince-gueule* como *Los discursos del Pincha jeta*.

Julio Silva y yo estamos haciendo un libro en común, una de estas carpetas para bibliófilos en papel japonés, etc. Julio pone una serie de litografías que me gustan mucho, y este otro Julio se divierte aportando pequeños textos en francés que llevan títulos tales como *Le discours du pince-gueule* y *Comme quoi on est très handicapé par les jaguars*. Supongo que el libro aparecerá hacia mayo, y que no lo comparará nadie, mais les deux Jules s'amuseront comme des fous² (Cortázar, 2012).

Posteriormente, la editorial Fata Morgana realizó una nueva edición, en 2002, pero de carácter regular, con una tirada mayor, que incluía un texto de Silva.

Al final del verano de 1965, Julio Cortázar me trajo una docena de textos que componían *Les discours du Pince-gueule* que había escrito en Saignon³, en Vaucluse. Era la primera vez que escribía directamente en francés un texto destinado a ser editado, alejando de esta manera de su lengua vernácula esas páginas ahora impregnadas de la lavanda de Lubéron (Cortázar & Silva, 2002).

¹ Los arreglos y las discusiones se hacían, en ese momento, por carta o por teléfono. Incluso las correcciones de libros completos debían enviarse de manera postal, que era muy costoso

² "Pero los dos Julios se divierten como locos".

³ Pueblo de Francia donde Cortázar y Tomasello tenían casas de veraneo.

De esta manera, comenzó una colaboración diferente a la de *Rayuela*: la obra del Silva conformaba un solo núcleo con la obra del Cortázar. Ya no pensaban en cuestiones de diseño, sino que era un concepto diferente de obra, en la que el pintor y el escritor se acompañaban mutuamente.

1966 también fue el año de la primera edición de *Todos los fuegos el fuego*. En este caso, Cortázar volvió a consultar a su amigo. El resultado fue una de las más interesantes propuestas: un pasadizo de un lugar a otro. Esto surgió porque, para la carátula del libro, Silva pensó en el cuento “El otro cielo”, en el que un personaje transita del Pasaje Güemes⁴ (ubicado en la ciudad de Buenos Aires) a la Galería Vivienne (en París)⁵. De este modo, una imagen del pasaje en la tapa se relacionaba con otra de la galería en la contratapa. Las letras de título se leían espejadas en esa contratapa y un filtro rojo teñía a ambas imágenes.

El editor Francisco Porrúa lo recuerda y explica:

Había que decidir la carátula y un día pensé [...] en ese cuento, “El otro cielo”, en que se entra en el Pasaje Güemes y se sale en la Galería Vivienne, y entonces le escribí y le dije que me parecía que en la portada podíamos poner una fotografía de la galería de entrada, y en la contratapa la otra. Él, mientras tanto, me estaba escribiendo otra carta, se cruzaron en el aire, donde me contaba que el dibujante Julio Silva, un argentino que vive en París, le había propuesto que pusieran en la primera carátula el Pasaje Güemes y... etcétera. Absolutamente lo mismo (Álvarez Garriga, 2000).

Al año siguiente, en 1967, los dos artistas encararon un nuevo proyecto en el que ambos desplegaron toda su libertad creativa: *La vuelta al día en ochenta mundos*. En esta obra se con-

jugaron textos breves de Cortázar con grabados del Siglo XIX, imágenes de libros de Julio Verne, fotografías contemporáneas y dibujos de Silva. La tarea era como un juego para ambos; la tijera y la cinta hacían uso libre de las revistas y de los libros leídos en la infancia o encontrados en la biblioteca. En este momento aparecieron “los Julios”. En el texto “Un Julio habla de otro Julio”, se puede leer:

Se conocen tan bien, se han habituado tanto a ser Julio [...] que de golpe hay uno de ellos que se sobresalta porque se ha dado cuenta de que el libro avanza y que no ha dicho nada del otro, de ése que recibe los papeles, los mira primero como si fuesen objetos exclusivamente mensurables, pegables y diagramables, y después, cuando se queda solo, empieza a leerlos y cada tanto, muchos días después, entre dos cigarrillos, dice una frase o deja caer una alusión para que este Julio lápiz sepa que también él conoce el libro desde adentro y que le gusta. Por eso este Julio lápiz siente ahora que tiene que decir algo sobre Julio Silva [...] (Cortázar, 1967).

Sin embargo, el trabajo conjunto, si bien agradable, tuvo sus ecos problemáticos en rezongos de Silva y en un apodo que Cortázar hizo aparecer en sus cartas: “El Patrón”. Sobre los avances, Cortázar le cuenta a Jonquieres: “El libro va teniendo de todo: criminología, pequeños cuentos, *mirabilia*, en fin, un almanaque. Creo que te dije que se llamará *La vuelta al día en ochenta mundos*” (Cortázar, 2010).

En este libro la diagramación no se pensó, solamente, por una idea de Cortázar, como sucedió con *Rayuela*, sino que la selección llegó por un trabajo conjunto y por un entendimiento muto, aunque con los límites y con los alcances que proporciona el texto de Cortázar. Una continui-

⁴ También conocido como Galería General Güemes. Es un edificio inaugurado en 1915 que posee un pasaje peatonal interior que une la calle Florida con la calle San Martín.

⁵ La Galerie Vivienne, de París, tiene salidas por la rue Vivienne, rue de la-Banque y rue des Petits-Champs.

dad entre imagen y texto que se puede realizar directamente o de forma aleatoria, sin ataduras.

En los 60 Silva desarrolló sus fantasías surrealistas, plagadas de seres en constante movimiento, actores de un teatro inventado que se mueven entre selvas, hojas gigantes, monstruos juguetones. A estos años (y también a los 70) pertenecen la mayoría de las obras realizadas con temperas y con tinta (que son más de 80) sobre diferentes tipos de papel; salvo dos –que tienen grandes dimensiones–, realizadas con óleo sobre tela, que atesora el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata (MACLA) y que fueran donadas por el artista.

Con el libro *62 Modelo para armar* la colaboración de Silva regresó para diseñar la sobrecubierta del libro, editado en 1968. La carátula era negra, con un recuadro rojo que en su interior contenía impresas letras negras y blancas. La sobrecubierta tenía el diseño de un detalle de un mapa de París que, hacia los bordes, se desdibujaba con trazos de Silva, como si la ciudad estuviera siendo inventada.

Incansables, en 1969, se sumergieron en un nuevo experimento: *Último Round*. Este libro tenía la particularidad de estar impreso en dos pisos –uno inferior, más angosto; y otro superior, más ancho–, que podían leerse independientemente; incluso, tenían sus propios índices, lo que permitía hacer infinitas combinaciones entre textos e imágenes. La tapa era la representación de un diario formato sábana, con “Ultimo Round” escrito como titular catástrofe al que debajo le seguía el texto, en tres columnas, al estilo de los diarios de la época. La impresión era muy difícil, en esos tiempos, para los requerimientos del equipo. Al respecto, contó Silva: “Lo pudimos imprimir en Italia donde estaba más avanzada la tecnología, y la calidad del papel nos permitía imprimir fotos” (Chávez, 2008)⁶.

En uno de los textos de este libro, titulado “Uno de los tantos días en Saignon”, que se refiere al pueblo francés donde Cortázar y Tomasello tenían sus casas de veraneo, se puede leer:

12.25. Por el sendero del pueblo viene bajando Julio Silva que lleva ya cuatro días viviendo en casa y en ese tiempo se las ha arreglado para pintar diez cuadros, sin contar la gastronomía que él es capaz de potenciar a alturas dignas de ese sultán persa (Cortázar, 2010).

Acompañaban al texto fotografías de Silva pintando en la casa y del pueblo medieval, construido con piedras. El libro cuenta, también, con una serie de fotografías tomadas a una muñeca –que los autores pusieron en una cama– con poses sugestivas y que luego desmembraron. Luego de la sesión de fotos, sus autores se sintieron incómodos, como si hubieran realizado un acto de perversidad sin retorno posible.

Con *Silvalandia* llegó, en 1975, una forma de colaboración diferente a las anteriores, ya que esta vez fue Cortázar quien escribió textos basados en los dibujos de Silva. A partir de ellos, el escritor ideó un mundo que se fusionó con el imaginario del pintor, una obra en la que ellos mismos fueron cronistas.

En este libro, un dibujo con dos figuras en tonos azules ilustraba la tapa. Una de ellas, más grande, semejava una flor con una amplia sonrisa; la otra, más pequeña, se ubicaba abajo, quizás sosteniendo a la mayor. Sobre ambas, Cortázar escribió en el primer capítulo que se titula “¿Quién es quién en Silvalandia?”:

Ah, pero en Silvalandia es diferente. En Silvalandia es muy diferente porque las astutas criaturas que allí habitan pasan gran parte de su tiempo entregadas a la tarea de reírse, y toda ocasión les pare-

⁶ La edición de 2010 fue impresa en China.

⁷ París está dividido en veinte distritos (arrondissement).

ce buena para revolcarse entre carcajadas de múltiples colores. La primera prueba la proporciona la portada de su libro, en la que dos de ellas se han puesto debajo de los nombres de los Julios, sus cronistas, con la maligna intención de jorobarlos. Fíjese bien antes de entrar en Silvalandia, tenemos el deber de advertírselo: los desprevenidos, los inocentes pensarán que el más alto representa a Silva y el chiquito a Cortázar. ¿Qué se puede hacer contra tanta travesura? (Cortázar & Silva, 1977).

El motivo de ese dibujo se repetía en el final del libro. Estaba allí el pequeño, pero el grande creció aún más, se desarrolló como en una sucesión de círculos. Y si lo vemos con atención, es el mismo que aparece en la tumba de Cortázar en el cementerio de Montparnasse, pero en este caso, realizado con mármol. La tumba, diseñada por Luis Tomasello, está ejecutada en mármol blanco y dividida en dos. En una parte se lee “Carol Dunlop”, esposa de Cortázar, fallecida en 1982; en la otra, figura el nombre del escritor, que murió dos años después que ella. Sobre ambas se levanta una pequeña escultura, diferente en estilo, que replica al personaje del final de Silvalandia. Juego imaginativo de adultos, *Silvalandia* soñó con ser un libro infantil, un desfile de colores, de cuentos y de alegría.

En 1978 Cortázar le pidió a Silva la diagramación del libro *Territorios*, que buscaba homenajear a 18 artistas que él había admirado y sobre los que había escrito. Entre ellos, los artistas plásticos Pierre Alechinsky, Leopoldo Nóvoa, Antonio Saura, Leopoldo Torres Agüero, Hugo Demarco, Luis Tomasello, Julio Silva y las fotógrafas Sara Facio y Alicia D’Amico. El libro contenía imágenes de los artistas y de sus obras, junto con textos y con poemas escritos por Julio Cortázar en otros momentos, como, por ejemplo, para el catálogo de una muestra o, en el caso de Silva, en *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Julio Silva colaboró, con alguna de sus obras, en sucesivas reediciones de libros de Cortázar, pero después de este libro no trabajaron en proyectos conjuntos, uno a la par del otro.

Luis Tomasello

Dos años después, en 1980, Julio Cortázar se embarcó en nuevo proyecto con un artista plástico, esta vez con su amigo Luis Tomasello.

Tomasello nació en 1915 en la ciudad de La Plata. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires y en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. En sus primeras obras se vislumbra el interés por el volumen de los cuerpos, por el estudio de la obra de Cezanne y, de allí en adelante, por las vanguardias geométricas.

Interesado en conocer a los maestros directamente, realizó un primer viaje a Europa en 1951. A su regreso, participó del núcleo fundacional del Salón Arte Nuevo, de Buenos Aires, junto con Virgilio Villalba, Gregorio Vardánega, Carmelo Arden Quin, Manuel Álvarez, Martín Blaszko, Ana Sacerdote y Tomás Monteleone “Tomas”. Participó en varias muestras colectivas y en 1957 partió definitivamente a París para establecerse. De familia de constructores, Tomasello tenía conocimientos que le permitían ganarse la vida con pequeños trabajos de albañilería o de pintura. Así fue como conoció a Julio Cortázar. Tomasello realizó algunos trabajos en la casa que el escritor tenía en el 15ème arrondissement⁷, de París, y en la que su viuda, Aurora Bernárdez, todavía vive. Construyó unos muebles en la cocina, que todavía existen, y realizó trabajos de pintura en

En el primer departamento de París, al volver de Italia, fue que conocimos a Tomasello. Me parecía tan triste París en 1952 que nos fuimos a Italia a traducir la obra de Poe. Luego, con el dinero de esas traducciones y unas más, compramos en 1960 el departamento. Él lo pintó y armó, además, la cocina, las puertas. Éramos todos muy pobres en esa época, pero no nos dábamos cuenta. Ese departamento es en el que todavía vivo (Almeida, 2012a).

De esta forma, comenzó una amistad que duró toda la vida. “Mi relación con Julio fue fundamental en mi vida –explicó Tomasello–. Yo no

soy un intelectual, pero la conversación con él era tan agradable, que cada vez que lo veía, yo salía nuevo” (Almeida, 2012b).

Fue en Francia donde Tomasello comenzó a trabajar el arte cinético. En sus obras lo fundamental era la luz y el cambio que se originaba al trasladarse el espectador frente a la obra. En 1980, el editor suizo Sybil Albers lo convocó para realizar un libro y Tomasello propuso a Cortázar. Del trabajo de ambos surgió *Un elogio del tres*.

Yo primero hice el dibujo en una hoja usando los tres colores primarios. Arriba de la hoja, una barrita en pintura amarilla, después el azul y después el rojo. Serían la mujer, el hombre y el hijo. Y después, en esa misma dimensión, pero en otra página, hice que esos elementos se movieran, se juntaran y se divirtieran. De ahí, Julio pensó el texto, del uno al tres, la alegría, la desgracia, toda una vida, ¿no? Y así nació ese libro. Era muy lindo trabajar con Julio, le encantaban esas cosas (Almeida, 2012b).

Cortázar y Tomasello utilizaron el mismo método que, en 1975, había sido implementado por Julio Silva y por el escritor en *Silvalandia*. Es decir, a partir de las pinturas o de los dibujos, Cortázar escribía un texto que, en este caso, fue poético. Algunas estrofas dicen:

EL DOS NO VOLVERÁ
TAMPOCO EL UNO
EL UNO YA NO ES UNO SOLO
NI EL DOS ES SOLAMENTE DOS
FUERON ORIGEN FUERON
ACASO TAMBIÉN PENA
(Cortázar & Tomasello, 1980)

En una carta dirigida al pintor, Cortázar comenta cómo surgió el texto fácilmente:

Trabajé como lo hago siempre en casos análogos. Miré y miré mucho tus composiciones, las tuve varios días como una baraja de póker sobre mi mesa, y cuando sentí el ritmo y vi que del UNO se pasaba al DOS, del DOS al tres y que a partir de ahí el TRES

empezaba a jugar manteniéndose siempre en tres, el texto nació solito, y el parto fue absolutamente sin dolor (Cortázar, s/f).

El libro objeto *Un elogio del tres*, se expandía en forma de acordeón y tenía una medida de 22 cm, una tirada de 100 ejemplares y todos estaban firmados por sus autores.

Trabajaron, de manera similar, en 1984, con el libro objeto *Negro el Diez*, que también fue un pedido de un editor, en este caso, de la Galerie Maximilien Goyol de París que solo deseaba hacer una tirada de diez ejemplares.

Tomasello aplicaba en sus obras el concepto de atmósfera cromoplástica, a partir del cual la luz rebota sobre una superficie pintada y refleja el color sobre un fondo blanco. Pero en los 80 exploró la ausencia total de luz en sus obras y sus posibilidades. Así nació la serie *Lumiere noir*, en la que pequeñas hendiduras generaban un negro más oscuro que la pintura. Dentro de esta serie, realizó diez serigrafías destinadas al libro objeto, que llevó a Cortázar al hospital donde estaba internado, poco antes de morir, para que él escribiera un texto basado en las obras.

La forma en que Tomasello lo cuidó en el hospital dio la talla del amigo que era. Lo veía todas las mañanas y como a mi, Julio nos veía como a una prima- vera. Con Negro el 10, Julio estaba internado y Luis le dijo de hacer algo juntos, que fue realmente una buena idea (Almeida, 2012b).

El libro estaba conformado por 10 serigrafías, acompañadas de un poema, ubicadas dentro de una caja negra. Cortázar relacionó ese hecho y el color negro, con la ruleta, para pensar el título.

Cedes a estas metamorfosis que una mano enamorada
cumple en ti, te llenas de ritmos, hendiduras, te
vuelves tablero, reloj de luna, muralla de aspilleras
abiertas a lo que acecha siempre del otro lado,
máquina de contar cifras fuera de las cifras, astrolabio
y portulano para tierras nunca abordadas, mar

petrificado en el que resbala el pez de la mirada (Cortázar; Tomasello, 1984).

Luis Tomasello explicó cómo fue el trabajo conjunto hasta el último momento:

Ya habíamos hecho el libro y yo siempre lo llevaba en el cofre del auto para que lo firme, y él estaba mal y yo no le iba a decir "firmame esto", pero tres días antes de morir me dijo: "¿Tenés Negro el diez acá? Sí, lo tengo en el coche", le respondí. Lo fui a buscar, se sentó e hizo las setenta firmas. Yo, a la mitad, le dije: "Dejalo para mañana", y me dijo: "No, no vaya a ser que...". Tres días después se murió (Almeida, 2012b).

Amigos inseparables, Tomasello se construyó también una casa en Saignón, cerca de la de Cortázar, para pasar las vacaciones. Allí compartieron grandes momentos junto con escritores, como Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes.

Varios años antes, en 1978, Cortázar publicó un texto escrito para una exposición de Tomasello en el libro *Territorios*.

La complicidad sutil y como displicente de Luis Tomasello juega a ordenar lo desordenado, a peinar minuciosamente la cabellera de la luz, pero por debajo de esta disciplina hay un placer de liberar, en pleno rigor geométrico y plástico, algo como las emociones de la materia, su murmullo azul o naranja (Cortázar, 1978).

Eduardo Jonquières

El pintor y poeta Eduardo Jonquières mantuvo una extensa relación de amistad con Julio Cortázar, al igual que su mujer María Rocchi y sus hijos Maricló, Alberto, Sandra y Valeria. Nació en Buenos Aires en 1918. En la Escuela Normal de Profesorado Mariano Acosta conoció a Julio Cortázar. Artista geométrico, en sus trabajos consigue contornos precisos y limita perfectamente los campos del color. "Limpio recinto de la línea",

fueron las palabras del escritor para definir la pintura de su amigo.

En 1955 ya había realizado varias exposiciones en la Argentina y era reconocido en el ámbito local por sus obras abstractas. Fue profesor en la Universidad Nacional de La Plata y publicó numerosos libros de poesía. En 1958 decidió mudarse con su familia a París, donde se instaló hasta su muerte, en 2000.

Editada por Alfaguara en 2010, la obra conjunta entre Eduardo Jonquières y Julio Cortázar era su extenso intercambio epistolar, realizado entre febrero de 1950 y febrero de 1983. Tanto es así que este diario de viaje de vida fue publicado cronológicamente, lo que permite transitar experiencias, trabajos, mudanzas y aventuras de estos dos amigos y de otros, en los que se habla en las cartas. En ellas, Cortázar se mostraba como una persona muy interesada en las artes plásticas, tanto que gustaba de recorrer museos e inauguraciones.

Empieza el frío, los museos asumen su aire confidencial y acogedor, y además qué delicia nace de toda familiaridad. Yo me tuteo con el Louvre, entro por él con el aire del que vuelve a su casa, y hasta el hecho de no pagar (bendito *laisser-passer*) ayuda a sentirse *at home*. En las galerías de París vuelve la gran pintura. Vieira da Silva me gusta. Y Zao Wu Ki. Y Piaubert, un abstracto (Cortázar, 2010).

El contacto continuo le permitió a Jonquières tener el privilegio de conocer el proceso creativo del escritor y descubrir cada una de sus invenciones. En una carta, con fecha de 20 de septiembre de 1952, Cortázar escribió:

Tú conoces ya a mis cronopios. Estoy copiando y te mandaré, *Historias de cronopios y de famas*. Los famas son distintos que los cronopios. Por ejemplo tú y yo somos un poco cronopios, y Comi es un fama. Ya verás, son cuentecitos y poemas muy graciosos (no arquee las cejas) (Cortázar, 2010).

Y en una posterior, 14 de Junio de 1952, en París, se lee: “Como prueba de mi apuro te hago saber que he escrito dos cuentos, uno de ellos muy bueno. Se llama ‘Axolotl’, nombre de unos animalitos mexicanos que descubrí en los acuarios del Jardin des Plantes, y que me produjeron terror” (Cortázar, 2010).

Ese contacto se realizaba desde diferentes puntos cardinales. Debido a su trabajo como traductor en la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y al amor a viajar, Cortázar escribió desde Uganda, Austria, Cuba, Suiza, Nicaragua, India, Las Antillas, Dinamarca, Brasil, Italia, Kenia, Inglaterra, México, Argentina y Francia. Incluso con pocos recursos, Julio y Aurora se las arreglaban en sus inicios para pasarse una estadía anual en Venecia o en otras ciudades de Europa. Los envíos eran muy caros en esos momentos, por eso, la correspondencia estaba escrita en páginas muy finas, con caligrafía pequeña o a máquina.

Es notable cómo Cortázar, en varias de sus cartas, intentaba levantarle el ánimo a Jonquières, quien al parecer tenía una postura negativa sobre la vida, actitud que su amigo buscaba revertir. Le escribió, desde Firenze, en 1954:

Sí señor, pinte, pinte mucho, pinte cada vez más y naturalmente cada vez mejor. Convierta las ideas en colores, y se le mejorará el hígado. Convierta también los colores en ideas y siga escribiendo poemas. Trabaje. Es el único colagogo seguro. Te lo dice un hepático crónico, que a pesar de las mil y pico de páginas de Poe está sano y contento (Cortázar, 2010).

También, ofrecía sus puntos de vista sobre la obra poética de Jonquières, quien escribió *La sombra* (1941), *Permanencia del ser* (1945), *Crecimiento del día* (1949), *Los vestigios* (1952), *Por cuenta y riesgo* (1961) y *Zona árida* (1965). En una carta escrita en 1956, desde París, se lee:

Creo que lo que ocurre es que has llegado ya a una capacidad de síntesis tal, que de golpe la

carga se concentra en un momento determinado del poema, en dos palabras o dos versos, y se tiene entonces la intuición del núcleo, del fuego central (Cortázar, 2010).

La amistad es la sustancia que movilizaba ese intercambio. Puede leerse en las cartas a María Rocchi y a sus hijos. Notas amables, cariñosas, pequeños cuentos que llegaban en sobres para ser leídos en las tardes de familia. Es profundo el sentimiento cuando le escribe a Jonquières desde París, en 1952:

Creo que te gustará saber que fui a Auvers-sur-Oise, cumpliendo con un maravilloso día de sol y tibieza, y mis deseos de conocer el sitio de los últimos días de Van Gogh. (Su pintura de la iglesia de Auvers, que el hijo del Dr. Gasquet acaba de donar al Louvre, me estimulaba a ir allá). Vi la iglesia, el pueblito (adonde me iré a vivir cuatro o cinco días con mi bicicleta apenas haga calor), vi la alcaldía que él pintó, el café donde vivía, su piecita sórdida que conserva aún el papel original. Vi el billar donde lo acostaron agonizante, y por fin su tumba y la de Théo, en un pequeño y delicado cementerio entre los trigales –con esos cuervos y esas nubes bajas que él pintaba hacia el fin. Te extrañé mucho ese día, hubiera sido tan justo y tan necesario que estuvieras allí [...]. (Cortázar, 2010).

El relato sobre los tres amigos de Cortázar es similar. Él era una persona especial, única, con una fuerza interior capaz de movilizar proyectos y de activar energía creativa para ponerla en acción. Estos tres artistas, generaron junto con Julio Cortázar, un conjunto de obras impulsadas no solo por la admiración mutua (él no era condescendiente), sino también por la amistad; un sentimiento que el escritor mantuvo, incluso, a la distancia. Una forma de ver la vida y de compartirla en momentos, en comidas, en encuentros. Por ellos, quizás, escribiría en su poema, “Los amigos”:

Los muertos hablan más pero al oído,
y los vivos son mano tibia y techo,
suma de lo ganado y lo perdido.

Así un día en la barca de la sombra,
de tanta ausencia abrigará mi pecho
esta antigua ternura que los nombra.
(Cortázar, 2011).

Bibliografía

Almeida, J. (2012a). "Entrevista a Aurora Bernárdez". París: Mimeo.

_____ (2012b). "Entrevista a Luis Tomase-
llo". París: Mimeo.

Álvarez Garriga, C. (2000). "Julio Cortázar, epis-
tolario de su vida". Periódico ABC. Madrid. Bonet
Planes, J. (2013). Rayuela. El París de Cortázar. Pa-
rís: Instituto Cervantes.

Cortázar, J (sin fecha). "Carta a Luis Toma-
sello, Saignon". Francia: Archivo Tomasello.
Cortázar, J. (1967). La vuelta al día en ochenta mun-
dos. México: Siglo XXI.

_____ (1978). Territorios. México: Siglo XXI.

_____ (2010). Cartas a los Jonquières. Bue-
nos Aires: Alfaguara.

_____ (2010). Último round. México: Edito-
rial RM.

_____ (2011). Salvo el crepúsculo. Buenos
Aires: Alfaguara.

_____ (2012). Cartas. Buenos Aires:
Alfaguara.

Cortázar, J.; Silva J. (2002). Les discours du Pin-
ce-gueule. París: Fata Morgana.

_____ (1977). Silvalande. París: Groupe-
ment Graphique Gamma.

Cortázar, J.; Tomasello, L. (1984). Negro el diez.
París: Galerie Maximilien Goiol.

_____ (1980). Un elogio del tres. Zurich: Sy-
bil Albers.

Chávez, M. (2008). Papeles, trazos y testimo-
nios. Ciudad de México: Revista de la Universidad
de México.

Silva, J. (2012). Según su ser. Andalucía: Univer-
sidad de Córdoba.

Las representaciones por la memoria de "El Rancho Urutaú"

Marcela Andruchow

marcela_andruchow@yahoo.com.ar

Melina Jean Jean

melinajejejeje@hotmail.com

Verónica Save

vero.hav@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

En el trabajo se estudian las acciones por la memoria realizadas por el Espacio de Cultura y Memoria "El Rancho Urutaú", en el marco del proyecto "Mosaicos en el espacio urbano de la ciudad de Ensenada". Se dilucidarán los rasgos identitarios de los desaparecidos que el grupo refleja en sus acciones, con relación al pasado traumático que ha quedado difuso en la colectividad y al perfil personal de los desaparecidos que homenajean en sus representaciones. A su vez, se esclarecerán los aspectos que invisten identidad al grupo como agentes de memoria.

Palabras clave

memoria, desaparecidos, arte, identidad, representación

Terrorismo de Estado y memoria

Entre finales de la década del sesenta y principios de los setenta se vivió, en la Argentina, un momento de movilización social y popular que fue continuado por un período de extrema violencia. Como anticipación al terrorismo de Estado desatado por el golpe cívico militar de 1976 apareció la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), un grupo paramilitar que sembró en muchas ciudades del país un miedo atroz mediante acciones homicidas manifiestas que resultaron impunes. Después, la dictadura militar extendió el terror con detenciones y con procedimientos en la vía pública y en establecimientos oficiales y privados. Esto tuvo como consecuencia la reclusión concentracionaria, la desaparición y el asesinato de los detenidos (Memoria Abierta, 2009).

El golpe cívico militar tuvo un objetivo político y no militar: institucionalizar el poder de la gran burguesía y el capital financiero para incorporar al país en el proceso de mundialización capitalista. Para lograr ese objetivo era necesario el disciplinamiento del movimiento social por medio del terror. En especial, se propusieron subyugar económicamente a la clase obrera con el retroceso del salario y la quita de la base de sustentación a las organizaciones sindicales. De allí que las víctimas de la dictadura fueron, especialmente, los trabajadores.

La represión fue padecida por intelectuales, por artistas, por sacerdotes, por estudiantes, por políticos, por amas de casa, pero los delegados de fábrica, los dirigentes sindicales de base, los estudiantiles y los integrantes de organizaciones barriales fueron los que engrosaron el porcentaje mayoritario de personas desaparecidas y asesinadas (Carpintero & Vainer, 2005). A

partir de esta configuración, la condición de *subversivo* no se refería sólo a quien realizaba atentados, sino a todo aquel que pensara de manera diferente al gobierno dictatorial.

La represión desatada abarcaba todas las áreas de la vida del país. La metodología central fue la de los campos de concentración-tortura-extermínio. El terrorismo de Estado desplegado ejerció censuras, condenas, desapariciones, asesinatos y una larga lista de violaciones a los derechos humanos. Su objetivo, en tanto poder totalitario, fue impedir la reconstrucción de los acontecimientos y privar la posibilidad del recuerdo (Carpintero & Vainer, 2005).

La dictadura militar redefinió la arquitectura de la muerte al realizarla en forma sistemática como política de Estado. El término *desaparecido* implicaba la voluntad de encubrir el destino del secuestrado y la identidad de sus asesinos. De allí que la desaparición, “no fue solamente de sus cuerpos sino también de sus ideas ya que había que asesinar la memoria” (Carpintero & Vainer, 2005).

Este terrorismo de Estado movilizó, muy tempranamente, la resistencia de grupos sociales y de organizaciones defensoras de los derechos humanos que, desde entonces, reclaman memoria, verdad y justicia por las víctimas. La entidad que simboliza los primeros esfuerzos de resistencia son las Madres de Plaza de Mayo, quienes sufrieron la desaparición forzada de algunos miembros de la agrupación. Además de los reclamos por la verdad y por la justicia –muy reciente y tardíamente respondidos–, en la sociedad argentina existe un reclamo por la memoria por la que trabajan en homenaje a las víctimas.

Esta memoria, como sostiene Elizabeth Jelin (2001) excede lo familiar y el recuerdo individual de los desaparecidos, ya que se entiende que las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente y son portadoras de la representación general de la sociedad, de sus valores y necesidades en el presente. De allí que la memoria deba ser abordada como categoría social,

porque es aquella a la que hacen alusión, política y social los actores sociales. Según Daniel Feierstein (2012), se retoma el concepto de marcos sociales de la memoria, de Maurice Halbwachs, para plantear la posibilidad de reconstrucción creativa de una memoria colectiva y, en este trabajo, de su representación como proceso social.

La *memoria colectiva*, en tanto proceso social de reconstrucción creativa, emerge como producto de interacciones múltiples de las memorias compartidas en marcos sociales de referencia y en situaciones de disputas por el poder. Ahora bien, ¿qué sucede con la memoria de hechos traumáticos acaecidos en el pasado reciente de una sociedad? La memoria, el recuerdo, la conmemoración o el olvido se tornan cruciales cuando se vinculan a experiencias colectivas, trágicas y traumáticas, de represión y de aniquilación. La memoria y el olvido, en estos casos, cobran la significación de *mecanismo cultural* para fortalecer el sentido de pertenencia en sociedades que han sufrido períodos de violencia y de trauma.

Dentro de este proceso social por la memoria, los diferentes actores sociales despliegan diversas estrategias para hacer memoria. Estos *agentes de memoria* asumen el rol activo de promover la transmisión de esa memoria a la sociedad presente y a las generaciones futuras. Son, entonces, actores sociales que, en muchos casos, no tienen relación directa con las víctimas, con los sobrevivientes o con los familiares. Sin embargo, reviven, desde el presente, el sentido de pertenencia a ese pasado y se consideran parte de esa memoria, que ya no es individual sino que es colectiva. Esta razón los lleva, directamente, a la acción y a la necesidad de transmitir y de materializar esa memoria.

Sobre la base de lo mencionado, se abordan en este artículo las acciones colectivas de un grupo de vecinos que, como agentes de memoria, promueven el recuerdo y el homenaje a los desaparecidos de la ciudad de Ensenada, provincia de Buenos Aires.

Ensenada: contexto de época

Por sus características geográficas y por su puerto natural, a lo largo de su historia y desde fines del siglo xviii, Ensenada fue un punto estratégico y de vital importancia para la provincia de Buenos Aires. Gracias a las actividades portuarias y, posteriormente, a la llegada del ferrocarril, la región se conformó en torno a las incipientes industrias; de los mataderos y de los saladeros pasó a los frigoríficos y a las industrias del siglo xx. Para mediados de la década del setenta sólo sus tres principales empresas –la Refinería de YPF de La Plata, la Propulsora Siderúrgica La Plata y los Astilleros Río Santiago– contaban con, aproximadamente, 15 mil trabajadores.

Además, en la ciudad había dependencias militares, como la Base Naval, el Liceo Naval, el Colegio Naval, el Batallón de Infantería de Marina N.º 3, el Hospital Naval Río Santiago y la Prefectura Naval Argentina. Todas contaban con un gran número de trabajadores civiles que cumplían funciones de mantenimiento y de servicio. Ensenada, entonces, se caracterizó por ser una ciudad de trabajadores que encontró su sustento principal económico en el desarrollo industrial y comercial.

Durante la época de la última dictadura cívico-militar (y, previamente, con el accionar de la Triple A) esta región fue la que concentró la mayor cantidad de desaparecidos y de asesinados (Fabián, 2012). Los trabajadores fueron el objetivo principal del accionar represivo que en esta zona fue operado por la Infantería de Marina, en estrecha colaboración con la Prefectura Naval y con la Policía Bonaerense.

En Ensenada la presencia militar en la vida diaria era muy fuerte desde los años previos al golpe por el funcionamiento de las dependencias militares en la región. Las tensiones entre el movimiento obrero y las fuerzas militares datan desde el derrocamiento de Juan Domingo Perón, en 1955, porque la sociedad ensenadense era mayoritariamente obrera y adhería al Peronismo.

A partir de ese momento, el avance productivo conseguido cesó y la persecución al movimiento peronista fue seguida por la persecución a los trabajadores.

En la década del setenta el clima era muy tenso y tras la muerte de Perón la violencia terminó por instalarse. Luchas sindicales, huelgas, tomas de fábricas, atentados con bombas, persecución, detención, secuestro y asesinato de trabajadores se incrementaron notablemente. A partir del golpe de 1976 los operativos sucedían todos los días. La mayor cantidad de secuestros y de desapariciones fue entre 1976 y 1978 (Fabián, 2012). Pero, como se indicó, la represión desatada en esta zona no se concentró sólo durante la última dictadura. Los acontecimientos de los años previos fueron decisivos y constituyeron la antesala de la máquina de terror con la que operaron los militares pocos años después. Las consecuencias fueron profundas y calaron hondo en el inconsciente colectivo de la sociedad ensenadense.

"El Rancho Urutaú" y las estrategias de identidad

Desde 2010, el grupo Espacio de Cultura y Memoria "El Rancho Urutaú" desarrolla el proyecto "Mosaicos por la Memoria". Se trata de representaciones plásticas en distintos barrios de la ciudad de Ensenada. Esas representaciones son murales en mosaicos de cerámica sobre los vecinos que permanecen desaparecidos por la violencia del terrorismo de Estado.

Como se mencionó, en la ciudad de Ensenada el proceso de conflicto y de disputas sociales por la memoria y por el recuerdo legítimo de unos u otros actores del pasado político generó un escenario peculiar respecto de otros en el país. Una situación de silencio, persistente y extensa, sobre la cual el grupo "El Rancho Urutaú" hoy imprime sus acciones.

En la actualidad, el grupo está integrado por alrededor de veinte personas que comparten experiencias sobre las consecuencias del terrorismo de Estado de la década del setenta y por

otros vecinos que no se vieron afectados directamente. El objetivo de recordar a las víctimas de la ciudad se concreta en la producción artística que conlleva una investigación previa sobre los desaparecidos y sobre los asesinados a homenajear. Las inauguraciones de los murales se desarrollan mediante actos públicos, en los que la organización refuerza el sentido de cada representación.

Melina Slobodián es la coordinadora del grupo y la responsable del trabajo plástico (diseño y dibujo de los murales). Las actividades se reparten de manera azarosa y en función de la accesibilidad y de la habilidad (en cuanto al manejo de los lenguajes artísticos) de los integrantes. El sustento económico para el proyecto proviene del aporte de los propios integrantes, sumado a donaciones que ofrecen amigos, conocidos, vecinos y algunas instituciones.

Actualmente, el grupo mantiene estrecha relación con "Allegro Ma Non Troppo", otro centro cultural ensenadense. Ambos colectivos intercambiaron sus proyectos políticos y culturales y acordaron unificar esfuerzos y colaborar mutuamente. Esta colaboración se refleja en "La Merced Cultural", un evento que realizan de manera conjunta, con el apoyo del Director de Cultura de Ensenada, Carlos Ferrari. Se trata de una jornada de actividades culturales, talleres, música en vivo, realización de murales, etcétera.

El listado de integrantes permite apreciar que no todos los miembros del grupo han experimentado en forma directa los acontecimientos históricos recientes. Si bien algunos de ellos los padecieron como presos políticos, muchos pertenecen a una generación posterior que experimentó las consecuencias directas del terror sobre sus familiares y otros, en tanto, están vinculados desde la memoria (de los hechos y del recuerdo de vecinos de la ciudad) y de una herencia compartida (Lacpra, 2006). Más allá

de un conocimiento objetivo sobre los hechos, estas personas se integran al grupo desde una dimensión de la memoria no reductible a ese conocimiento, sino a través de una respuesta afectiva, de un sentimiento hacia las iniciativas y las coordenadas de unión del grupo y de una estima hacia su propia participación (Lacpra, 2006). En este sentido, las identidades, las identificaciones y las afinidades reconocen en "El Rancho Urutaú" a un colectivo que crea y que exige un compromiso con las intenciones que se propone, pero sin cancelar las diferencias en las coordenadas experienciales de sus integrantes respecto del mismo pasado traumático.

A pesar de que las producciones artísticas no son las únicas acciones que realizan,¹ cifran en ellas su actuación sobre los derechos humanos. Con relación a esto Slobodián expresa: "El arte tiene esa función bastante liberadora de conflictos profundos, de poner en evidencia, de hablar de cosas que son terribles, de lo peor sacar arte".² Esta es la elección del grupo para enfrentar la conflictividad del tema en la ciudad. Con relación a esto, varios autores encuentran que una manifestación artística:

[...] pueda ser leída como una perspectiva significativa y crítica de la relación de una comunidad con su pasado en términos de la memoria del trauma colectivo e individual, con la posibilidad de que el arte, en sus específicas (a menudo muy mediadas, indirectas, oscuramente lúdicas, potentes pero no acotadamente documentales o informativas) formas de testimoniar o de ser testigo de ese pasado, contribuya a elaborar y a superar ese pasado, y en consecuencia permita acceder a otras posibilidades en el presente y el futuro (Lacpra, 2006).

El acuerdo sobre estas apreciaciones del arte que el grupo sostiene es uno de los aspectos de

¹ Como se indicó, el grupo trabaja con el "Allegro Ma Non Troppo". Mediante un trabajo colectivo, están impulsando el proceso de integración y de unidad latinoamericana, visitando a las diferentes embajadas latinoamericanas para contarles lo que hacen, sus objetivos y ofrecer sus espacios para llevar a cabo intercambios culturales.

² La entrevista a Melina Slobodián fue realizada por Melina Jean Jean durante 2013.

investidura de identidad más pregnante en el escenario de la ciudad. Además, es interesante el tono de sus encuentros fundantes. Inicialmente, Sebastián Nicoloff Chacaroff (hijo de "Quircho", militante preso por la dictadura y puesto en libertad, compañero de Oscar Flammini) compañero y vecino de la infancia de Slobodián, se acerca a ella y a Oscar Flammini y les ofrece la casa de su padre para convertirla en un centro cultural. Propone, también, la realización de un mural en homenaje a su padre.

El mural, pintado de manera sencilla, fue realizado en el espacio público de Ensenada. A la inauguración asistió mucha gente; entre ellos, Cristian Cobas, cuyo padre es uno de los desaparecidos de la Propulsora Siderúrgica. Slobodián lo conocía porque habían trabajado juntos en el proyecto de las siluetas de Astilleros y, en ese contexto, conversaron sobre la posibilidad de continuar con homenajes que perduren en el tiempo, de hacer algo por los desaparecidos que permanezca más allá de ellos y que el homenaje no quede solamente en el acto de inauguración. Fue así como surgió la idea de homenajear a los desaparecidos ensenadenses. A estos cuatro primeros integrantes fueron sumándose otros, hasta llegar a la conformación actual del grupo.

Si bien el origen del grupo no se produce en el momento del acontecimiento traumático fundante que une a todos sus integrantes, la mayoría de sus miembros ha padecido de modo directo o indirecto su victimización por la acción del terrorismo de Estado en el país. Lo que se puede apreciar es una experiencia común en muchos de los integrantes; especialmente, entre aquellos que han sido víctimas directas del terror o de aquellos que experimentaron la desaparición forzada, del asesinato o la muerte de sus familiares cercanos.

Esos acontecimientos son articulados por el grupo como rasgos de identificación que les dan identidad. Incluso, desde una dimensión política, los acontecimientos traumáticos que los unen coadyuvan a que el grupo reclame por su historia

y, con ello, por la historia de las otras víctimas y de la de la ciudad de Ensenada, de modo de adueñarse de esa historia, de evidenciarla, de hacerla emerger y de que se transforme en un elemento posibilitador en el presente (Lacpra, 2006).

El Proyecto "Mosaicos por la Memoria" se materializa en la realización de murales que son instalados en el espacio público, especialmente, en el barrio al que pertenecía la víctima. El Proyecto persigue los siguientes objetivos:

- Emerger del silencio en que se ha sumido a la ciudadanía. Estamos en democracia, hay que vivirla como tal, esclareciendo la historia inmediata para sintetizar la experiencia y que el "Nunca Más" sea un hecho.

- Obligarnos a convivir con esa realidad, puesto que no debemos dar posibilidad al olvido. Estos hechos pasaron en el seno de nuestra comunidad y a nuestra gente. Debemos tenerlo siempre presente.

- Ayudar a dimensionar lo acontecido, puesto que cada quien conoce a alguien pero nadie conoce la totalidad de lo sucedido ni cómo se dio en nuestra ciudad.

- Comenzar a reconstituir el tejido social que rodeaba a la persona que permanece desaparecida o fue asesinada, ayudando también a sus hijos a recomponer la figura de los padres, puesto que poseen poca información sobre su personalidad, recabando fotografías, anécdotas, comentarios, etcétera, que permanecen en el silencio.

Pero por sobre todas las cosas, revalorizar y homenajear a aquellos que hoy no están porque nos los arrebataron violentamente. No puede haber más confusiones respecto a este tema, NADIE TENÍA DERECHO A ROBARLES SUS VIDAS (Rancho, 2013).

El lugar de emplazamiento público es estratégico, ya que se busca que el mural sea visibilizado por la mayor cantidad de vecinos y de transeúntes ocasionales. Al respecto, Melina Slobodián explica: "Definimos una mecánica con el primero, que consiste en ubicarlo siempre en un espacio público y lo más cerca posible del domicilio de la persona, justamente para que los vecinos, que en general no hablan de ese tema, empiecen a hablar, como una forma de obligarlos a hablar".

En cuanto al tipo de representación con el que se elige plasmar al homenajeado, la realización del primer mural, "Nato" Fortunato Agustín Andreucci [Figura 1], marcó no sólo la dinámica de trabajo, sino también el perfil identitario del desaparecido a representar.



Figura 1. Mosaico "Nato" Fortunato Agustín Andreucci (2011), El Rancho Urutaú

Entonces, en el caso de Nato, ¿cómo representarlo?, ¿como obrero?, ¿como vendedor de pirulines?, ¿como murguero? Estas fueron las

preguntas que se hicieron los integrantes del proyecto. Al respecto Slobodián cuenta:

Los han reivindicado muy desde el lugar de héroes... No sé si eran héroes, eran personas. Nosotros dijimos: "Tenemos que reivindicar a las personas. No puede ser, nos faltan como 160 y acá no pasó nada. Tendría que haber 160 familias luchando para que los encuentren y eso no pasa". Lo que tratamos de hacer es de humanizar, porque si hay algo que se logró fue deshumanizar lo que sucedió, la desaparición de toda esta gente. ¿Enfrentamiento armado? A Nato lo secuestraron durmiendo. Hay confusiones que hoy no pueden estar más; hay que hacerse cargo.

También Flammini se refiere al primer mural sobre Nato: "Es importante saber quién es, qué hizo, porque se hablaron muchas cosas, rebajaron su persona, no perdonaron todo lo que había hecho. Las luchas y las organizaciones en el Astillero. Por eso lo fueron a buscar a él, no es que se equivocaron".³

Sin embargo, haciendo a un lado esta faceta militante, Slobodián explica la decisión del grupo de representar a "Nato" desde otro lugar:

El reconocimiento que hace la gente sobre la figura de "Nato" es más en su lugar de murguero o de vendedor de pirulines. Lo conocían todos los pibes, por eso lo representamos desde donde más se lo reconocía. Sin duda fue un gran dirigente de trabajadores, un luchador, no negábamos eso, pero era la faceta menos conocida.

De este modo, en este mural –y en los siguientes– se apela a un tipo de representación figurativa, fisonómica e individual que alude a una dimensión festiva, lúdica, amena y cotidiana del desaparecido. Se evita la dimensión trágica,

³ La entrevista a Oscar Flammini fue realizada por Melina Jean Jean durante 2013.

el horror y, en gran parte, la militancia y la ideología. Con relación al primer mural, Slobodián señala:

“Nato” era profundamente solidario. Hay gente que nos contaba que cuando no tenían plata él les daba los pirulines igual. Y por esto su mujer zafó cuando quedó sola y le saquearon la casa. Mucha gente se acercó a devolverle el dinero que le debían de los pirulines para ayudarla. ¿Cómo puede ser que eso no se conozca? Esto habla de la gente de Ensenada... Mirá cuánta riqueza hay que nos perdemos. Para vehiculizar eso, lo más probable es que si lo hacíamos con la visión de Carpani del obrero peleando todo esto no iba a surgir. Fue una elección bastante consciente del grupo, pero el más firme en que había que poner énfasis también en la militancia era Oscar, y yo también estaba de acuerdo con eso.

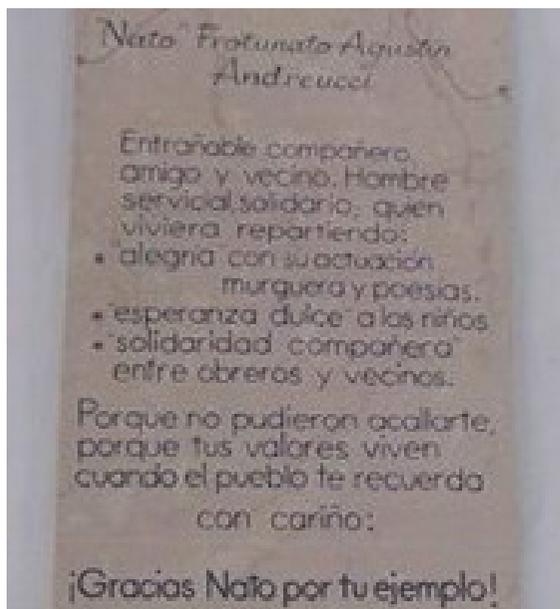


Figura 2. Placa del mosaico Fortunato Andreucci

Este aspecto, por el que también reclaman los integrantes del grupo “El Rancho Urutaú”, aparece en las leyendas de las placas que acompañan y que anclan el sentido del homenaje [Figura 2].⁴

El Proyecto cuenta con la elaboración de un registro lo más completo posible de los desaparecidos de la ciudad de Ensenada, ya que no hay datos oficiales que den cuenta de las consecuencias directas de la represión en esta ciudad. Hasta el momento, el listado cuenta con 160 nombres. Según Slobodián:

Lo que nos planteamos es hacerlos a todos. Tenemos unos listados que se han hecho con gente de esa época, militantes que se juntaron y fueron diciendo: “¿Te acordás de fulano? ¿Y de mengano?”. Los anotaron y ése es el listado que nosotros tenemos y la base sobre la cual trabajamos.

Los dos murales restantes emplazados hasta el momento (está en curso la confección de un tercero) revisten las mismas características en la representación. El segundo está dedicado a Mario Gallego y a María del Carmen Toselli [Figura 3]. La imagen es la copia fiel de una fotografía que pertenece a una de las hijas del matrimonio, Andrea Gallego. Mario y María se encuentran recostados, juntos, mirándose el uno al otro; él acaricia con la mano derecha el rostro de María, mientras ella le retribuye el cariño esbozando una sonrisa y acariciándole también la mano. Ambos están vestidos sencillamente. En el medio de ambos, sobre sus cuerpos, posa una guitarra criolla, instrumento que tocaba Mario. Al igual que en el primer mosaico, hay una placa con una leyenda que avanza sobre la faceta militante de los protagonistas [Figura 4].

El tercero de los mosaicos, que se refleja en la Figura 5, está dedicado a Carlos Esteban Alaye

⁴ Recién en el tercer mosaico aparece una alusión a la ideología política partidaria de la persona (la figura de Evita). Ellos saben que mostrar una filiación política puede llegar a generar antipatía.



Figura 3. Mosaico *Mario Gallego y María del Carmen Toselli* (2011), El Rancho Urutaú



Figura 5. Mosaico *Carlos Esteban Alaye* (2012), El Rancho Urutaú

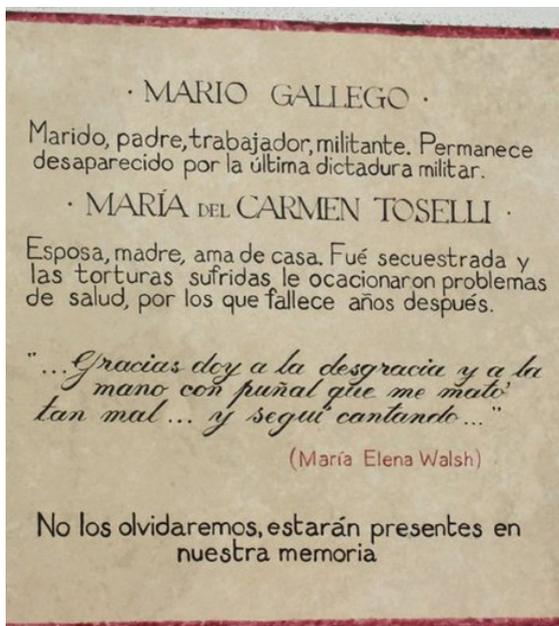


Figura 4. Placa del mosaico *Mario Gallego y María del Carmen Toselli*

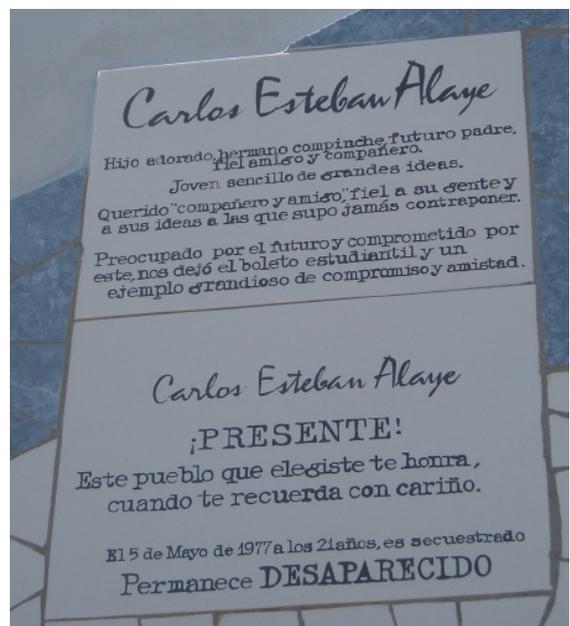


Figura 6. Placa del mosaico *Carlos Esteban Alaye*

[Figura 5]. A diferencia de los anteriores, la composición se torna mucho más densa y compleja porque la figura de Esteban se repite dos veces y porque se manifiestan, en mayor número, elementos simbólicos que aluden a sus gustos y a sus actividades cotidianas. Además, en este procedimiento no hay copia fiel de una fotografía.

En este mosaico la identidad del homenajeado se construye con diversos rasgos seleccionados de su personalidad que, entrelazados, identifican de manera compleja al joven desaparecido. El mural posee una placa en el frente y una leyenda en el revés [Figura 6].

Reflexiones finales

Las producciones artísticas por los derechos humanos que realiza el Espacio de Cultura y Memoria “El Rancho Urutaú” se enmarcan en los diversos modos de representación en los que fue abordado el terrorismo de Estado en la Argentina. La elección que el grupo hace de estos modos de representar a los asesinados/ desaparecidos expone las ausencias mediante imágenes cotidianas. Se representa lo que se perdió: la vida compartida de esos vecinos.

“El Rancho Urutaú” asume esta modalidad de representación porque es la que les parece más adecuada para expresar su pensamiento, su necesidad de hacer emerger el debate, el reconocimiento, la búsqueda, la reparación de ese pasado trágico de la ciudad del que no se habla y de transformar los acontecimientos traumáticos del pasado en elementos posibilitadores en el presente, para recuperar la historia de las víctimas y la suya propia. Todo esto es para ellos una estrategia de memoria. Tratan de instaurar un *lieux de mémoire* de los testigos más directos para que se transforme en un lugar para todos.

Con respecto al perfil de identidad del grupo y con relación a sus acciones por los derechos humanos la mayoría de los integrantes del grupo fueron víctimas directas del terrorismo de Estado. Esta experiencia que los acerca a los desaparecidos, por ser familiares directos, por herencia compartida o por una posición subordinada (Lacapra 2006), se amalgama con la experiencia compartida de la vecindad. Esos padres, esos hermanos, esos hijos o esos esposos asesinados o desaparecidos pueden ser los suyos, los que tampoco están y, en ese sentido, esas identificaciones pueden ser, para los miembros del grupo, un motor más de su lucha por la memoria.

Bibliografía

Carpintero, E. y Vainer, A. (2005). *Las huellas de la memoria II. Psicoanálisis y salud mental en la Argentina de los 60 y 70*. Buenos Aires: Topia.

Fabián, D. (2012). *Relatos para después de la victoria (sobre obreros desaparecidos)*. La Plata: De La Campana.

Feierstein, D. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Jelín, E. (2001). *Los trabajos de la memoria. España: Siglo XXI*.

Lacapra, D. (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Memoria Abierta (2009). *Memorias en la ciudad. Señales del terrorismo de Estado en Buenos Aires*. Buenos Aires: eudeba.

Militancia y prácticas artísticas

Una reflexión sobre el proceso de investigación

Verónica Capasso

verito_capasso@hotmail.com

Becaria de Investigación Tipo A
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

En el presente trabajo se piensan algunas cuestiones en torno a la teoría y a la realidad social, para luego dar cuenta de diferentes aspectos que pueden aportar al análisis y a la caracterización de las prácticas artísticas y de militancia de los colectivos de arte Sienvolando y luli y del artista Luxor Magenta, todos de la ciudad de La Plata.

Palabras clave

militancia, prácticas artísticas, colectivos de arte

El artista Luxor Magenta y los colectivos de arte Sienvolando y LULI, todos de la ciudad de La Plata, realizan intervenciones artísticas, principalmente murales, en el espacio público. Mediante sus producciones, visibilizaban diversas cuestiones sobre los derechos humanos, el femicidio, la desidia estatal, la violencia institucional, las desapariciones en democracia, etcétera.¹ La aparición de estos sujetos coincidió con la crisis política e institucional de 2001. En este contexto, que favorecía la formación de grupos y de colectivos de organización y de trabajo, aparecieron otras formas de militancia y de canalización política.

Hay algunas preguntas que permiten pensar los vínculos entre estas formaciones grupales y colectivas, y el arte y la política, que están atravesadas por el contexto histórico, por el tiempo y por el espacio. ¿Cómo fueron interpelados desde el campo de la política para adoptar una militancia en términos artísticos? ¿Qué relaciones se pueden establecer entre la aparición, la mutación y la desaparición de los colectivos de arte y sus prácticas? ¿Qué hizo posible la constitución de un espacio común, participativo y colaborativo? ¿Se pueden identificar diferentes ciclos de militancia artística? ¿Los cambios se deben sólo a cuestiones coyunturales de lectura política? ¿Cómo operan los vínculos afectivos?

Es posible reconstruir redes de relaciones que se armaron y se desarmaron durante la década estudiada. Es interesante, entonces, observar a estos sujetos y a estos grupos que, en cierta coyuntura política, adoptaron una militancia a través de prácticas artísticas grupales y/o indivi-

¹ El artículo se desprende de la investigación para la tesis del Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

duales y estudiar cómo sus prácticas adquirieron diferentes características a lo largo del periodo analizado cambió en el tiempo.

Para comenzar con el análisis, es importante retomar la noción de *culturalización de la política*, concepto que utiliza Katia Valenzuela Fuentes (2007) al adoptar una idea de Rossana Reguillo. Este concepto supone mirar, resistir y hacer política desde la cultura. Se genera, de este modo, un desplazamiento desde *la política* hacia *lo político* con prácticas desarrolladas en la esfera de la vida cotidiana, donde la cultura aparece como territorio de disputa.

En el presente trabajo se piensan algunas cuestiones en torno a la teoría y a la realidad social, para luego dar cuenta de los diferentes aspectos que pueden rescatarse para el análisis de los tres casos seleccionados y que aportan a su caracterización. Por último, se hará una conclusión sobre lo abordado, sin que ello signifique un cierre, sino más bien, el planteo de nuevos interrogantes para continuar el desarrollo de la investigación.

Relaciones entre la teoría y el momento histórico

El corpus teórico es la parte estable del proceso de investigación, mientras que la realidad social es un momento complejo que se caracteriza por el dinamismo. Por esto, no se debe reducir la realidad a la teoría, sino que es necesario ver la pertinencia de la teoría según el objeto de estudio y la correlación entre teoría y momento. La realidad social es una construcción compleja, que se caracteriza por estar en movimiento, por la relación entre individuo y colectivo, y por la conformación de sujetos sociales –con capacidad de construcción y de intervención– que se transforman en cada momento histórico. Entonces, lo que hay son procesos y relaciones dinámicas, no acabadas ni fijas.

Por un lado, con relación al corpus teórico, se puede señalar que usar categorías y dar cuenta

de diversos fenómenos a partir de sus particularidades históricas, implica un uso categorial flexible. Muchas veces, la realidad (en tanto lo que se nombra) cambia más rápido que lo que nombra. Esto supone no adherir ciegamente a teorías previas ni utilizar categorías que no explican lo que investigamos. Por eso, tal vez se requieren nuevos nombres o nuevas definiciones para lo nombrado.

Por otro lado, es importante pensar desde qué contexto y desde qué momento histórico se toma posición y no permanecer con lo dado. Es decir, se debe realizar un recorte de la realidad en el que lo que se estudia no aparezca aislado, sino que se encuentre en relación con muchas cosas. Por ello, el problema de investigación debe problematizarse y complejizarse, reconociendo en la realidad relaciones entre procesos y multidinamismos.

En el estudio propuesto se identificaron, al menos, tres momentos históricos que permiten ver una realidad en movimiento: 1) el período que va desde la crisis política e institucional de 2001 hasta los primeros años de estabilidad económico-política. Este momento coincide con la proliferación de estos sujetos que, con una modalidad colectiva, actúan en el espacio urbano y con el uso de recursos artísticos con la voluntad de tomar posición y de incidir de alguna forma en el territorio de lo político; 2) los momentos de solidaridad entre estos colectivos de arte y otros sujetos sociales, como los movimientos sociales de desocupados (el Frente Popular Darío Santillán) y los de derechos humanos (la Agrupación H.I.J.O.S. de La Plata); 3) el repliegue de los colectivos de arte del espacio público urbano y sus acciones. Frente a esto, cabe preguntarse: ¿Dónde están estos sujetos? ¿Conforman nuevas agrupaciones? ¿Cuáles son sus características? ¿Se puede hablar de un nuevo ciclo de producción?

En el presente planteo hay dos categorías que deben ser revisadas y que son un desafío, porque existe el peligro de aplicarlas y que no puedan responder a lo emergente. Por un lado,

la cuestión del colectivo de arte; por otro, la de las prácticas artístico-militantes. En el primer caso, puede indagarse acerca de la adscripción identitaria de estos sujetos y acerca de cómo se autopresentan: ¿Se reconocen como un colectivo de artistas? ¿Qué significa y qué supone esto? En el segundo, la noción de prácticas artístico-militantes surge de la forma en la que los sujetos denominan a su práctica y sirve para hacer referencia a estas acciones. Por ello, el desafío constante es analizar si es necesario resignificar o construir nuevos conceptos.

Aportes teóricos para el análisis empírico

Los contratos estéticos y los contratos sociales son así: nadie pretende volver a la edad de oro en la Tierra, sólo se pretende crear modus vivendi que posibiliten relaciones sociales más justas, modos de vida más justos, modos de vida más densos, combinaciones de existencias múltiples y fecundas. El arte ya no busca representar utopías, sino construir espacios concretos.

Nicolas Bourriaud, 2008

A nivel teórico hay cinco cuestiones que podrían servir para pensar el análisis propuesto: las prácticas artísticas como forma de militancia; el arte contextual y relacional; el rol del dispositivo; la emoción y la pasión como motores de la acción, y el arte como sistema de fuerzas y de relación.

Con respecto a las prácticas artísticas como forma de militancia, algunos autores indagaron acerca de la politicidad de los colectivos de arte a partir de la multiplicidad de grupos surgidos luego de la crisis de 2001. Es necesario aclarar que la politicidad no se reduce a la temática de las prácticas artísticas, sino que tiene relación con el modo de producción (individual o colectivo), con la forma de intervención (en el espacio público, en el espacio institucional), con la materialidad con la que se configura la obra, con los modos de interrelación, con la circulación, etcétera. Para Pablo

Russo (2008) las prácticas artísticas colectivas, a través de la intervención callejera, proponen una participación activa, una crítica a la institucionalidad y un campo para ejercitar solidaridades entre movimientos sociales y artísticos. Este tipo de prácticas, según Ana Longoni (2010), se pueden definir en términos de “activismo artístico”; producciones y acciones que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir, de alguna forma, en el territorio de lo político.

El arte contextual, para Paul Ardenne (2006), agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y que se muestran deseosas de tejer con la realidad. O, como sostiene Nicolas Bourriaud (2008), el arte contemporáneo, en lugar de inspirarse en la trama social, se inserta en ella. Una realidad que el artista quiere hacer, más que representar, que lo lleva a abandonar las formas clásicas de representación y a preferir la relación directa entre la obra y lo real (Ardenne, 2006), para generar una estética comunicativa y de intercambio con la sociedad. Se trata de un arte enfocado en la presentación, en el modo de intervención aquí y ahora y en la primacía del contexto.

Los dispositivos, según Jacques Aumont, son “los medios y las técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación, reproducción, y los soportes que sirven para difundirlas” (1990). Es decir que los dispositivos implican una cuestión temporal y espacial, que no se circunscribe sólo a la mera representación visual, porque son espacios de construcción de lo real. En los casos analizados priman, entonces, dos tipos de dispositivos: el mural y la web. Aquí entran en juego las nociones de territorio y de lugar como espacios de anclaje de las prácticas y como espacios de significación.

Con respecto a la emoción y a la pasión como motores de la acción de estos grupos es importante pensar en regímenes afectivos en el arte, en los tipos de relaciones que se construyen en la acción artística, en el motivo por el que se apegan a cierto tipo de prácticas artísticas (particularmente, a las realizadas en el espacio público), y en cómo juega

lo colectivo en estas realizaciones. En relación a esto, podemos preguntarnos ¿qué hizo posible la constitución de un espacio común y colaborativo?

Finalmente, sobre el arte como un sistema de fuerzas y de relaciones deben remarcarse dos cuestiones que desarrollan Jorge Sepúlveda e Ilze Petroni (2013). En primer lugar, que las categorías de *lo bello* y *lo verdadero* no sirven para el momento actual del arte; y en segundo lugar, que interesa más el análisis del sistema del arte –en el que se contemplan los modos de creación, de circulación, de legitimación y de apropiación de la obra; los diferentes actores que pueden intervenir en ella y los lugares en los que el arte genera espacios de encuentro– que el objeto.

Sienvolando, luli y Luxor

El análisis se centra en tres casos que se consideran paradigmáticos por diferentes razones: Sienvolando, por ser uno de los colectivos más fructíferos, a nivel de intervenciones en el espacio público, además de haber perdurado siete años; luli por el tipo de acciones que desarrolló, por el trabajo que realizó por la desaparición de Julio López y por el uso que hizo del dispositivo web para difundir y para producir obra; y Luxor Magenta, porque instauró una estética propia, fácilmente asociable a él, y porque su trabajo sigue vigente.

El grupo Sienvolando, formado en 2002, entendía a la expresión y a la producción artística como herramientas para intervenir en la realidad social. Antes de conformar el colectivo, muchos de los jóvenes estaban insertos en otro tipo de experiencias de sociabilización colectivas, como talleres de títeres, murgas y otras experiencias muralistas. El grupo realizó articulaciones con diferentes organismos, con los que desarrolló trabajos en conjunto; por ejemplo, con la Coordinadora contra la

Represión Policial e Institucional (Correpi), con el Centro Social y Cultural Olga Vázquez, con los obreros de la fábrica textil Mafisa, con el sindicato docente Suteba, con Autoconvocados contra el sida, entre otros.

Sienvolando se disolvió a mediados de 2009, luego de siete años de presencia en el espacio urbano platense. Sin embargo, no fue una ruptura radical, sino que varios integrantes continuaron participando en otros proyectos y colectivos de arte locales, como luli y Luxor Magenta. Era un grupo heterogéneo porque no todos provenían de las ramas artísticas y era un espacio abierto, sin integrantes fijos. No era sólo un grupo muralista, sino que también estaba orientado a la comunicación y a una pluralidad de estrategias, incluso al momento de intervenir una pared.

El colectivo de arte luli se formó en 2009 y muchos de sus integrantes, como en Sienvolando, provenían de experiencias colectivas de arte y de diferentes disciplinas. El grupo se separó a fines de 2011. A lo largo de su trayectoria realizó diversas intervenciones en el espacio público: algunas estuvieron acompañadas por campañas en la web; otras se realizaron específicamente en el espacio virtual.

Este colectivo hizo hincapié en la comunicación y muchas de sus intervenciones se articulaban con otras organizaciones. Si bien produjeron diversas manifestaciones artísticas en el espacio público, las prácticas que caracterizaron a luli se relacionaban con el uso del espacio virtual en tanto registro, realización y circulación de sus producciones, como campo de acción fructífero. Dentro de las definiciones que plasmaron en su blog, se definieron como “grupo paredista, programador web, expedicionario, comunicador en un sentido amplio, docente”.² Se caracterizó, también, por accionar con una lógica de redes, articulando con otros actores sociales.

² Extraído de <http://lulitieneblog.wordpress.com/>

Luxor Magenta comenzó a intervenir paredes en 2010. Comenzó la carrera de Grabado y Arte Impreso en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, pero no la terminó. Tal como sostienen Graciela Di María y otros (2011), el artista concibe sus pinturas en el espacio público como grafitis y como murales al mismo tiempo, por las características del soporte y por la narratividad. Además, ve en el uso de este tipo de dispositivo la resistencia y la canalización de una disputa simbólica y la posibilidad de interpelar, no solo al transeúnte, sino también a otros para intervenir ese mismo espacio y generar un diálogo con otras obras y con otros grafitis.

Luxor compartió con el colectivo Sienvolando muchas intervenciones que refirieron a situaciones puntuales (Mafisa en Lucha, Autoconvocados por el Sida, Masacre de Magdalena, López, entre otros). Algunas de sus intervenciones se circunscribieron a mensajes feministas porque para este artista el feminismo es el único camino posible hacia el cambio social. En este sentido, Luxor reconoce que su objetivo es divulgar un mensaje de empoderamiento hacia las mujeres, para dar cuenta de que se está ejerciendo violencia contra ellas en muchos aspectos de la vida.

Actualmente, lleva adelante, junto con otras personas, el proyecto colectivo "Volver a Habitar", que tiene el objetivo de visibilizar en los barrios, a través de murales, la inundación que ocurrió en la ciudad de La Plata el 2 de abril de 2013.

Con sus producciones artísticas, estos sujetos construyeron mediante sus demandas, sus acciones y sus proyectos otros lugares de participación política, de enunciación y de comunicación; lugares de encuentro y modos de *estar juntos*. Demandaron justicia e hicieron visibles, en el espacio público callejero, temáticas en torno a las desapariciones en democracia, a la violencia institucional, a la violencia de género, a la discriminación, etcétera. Estas prácticas artísticas son la forma de militancia que adoptan, tanto en el espacio público urbano como en el virtual.

Es necesario tener presente que no sólo el sujeto colectivo es un sujeto activo que construye prácticas, sino que también el investigador, como sujeto social, produce, en este caso, conocimiento. Finalmente, debe pensarse qué responsabilidad tiene el investigador, como sujeto activo, en la construcción del objeto que será investigado desde la complejidad y qué injerencias tiene en el reconocimiento de potencialidades emergentes.

Bibliografía

- Aumont, J. (1990). *La Imagen*. Barcelona: Paidós.
- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual*. Murcia: Cendeac.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di María, G. y otros (2011). "Arte de acción en La Plata: Luxor Magenta". *Actas VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en la Argentina*. La Plata: fba-unlp.
- Longoni, A. (2010). "Activismo artístico en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López". *Cuadernos del INADI*, (1). Buenos Aires: inadi.
- Valenzuela Fuentes, K. (2007). "Colectivos juveniles: ¿Inmadurez política o afirmación de otras políticas posibles?". *Última década*, (26). Valparaíso: cidpa.

Fuentes de Internet

- Russo, P. (2008). "El encuentro entre arte y militancia y la publicidad de ideas políticas en el espacio público callejero. El ejemplo del gac". *Question*, 1 (18). La Plata: fpysc-unlp.
- Sepúlveda, J. y Petroni, I. (2013). "Del objeto de arte a la relación de arte (contemporáneo)". *Curatoría forense* [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <<http://www.curatoriaporense.net/niued/?p=2062>>

Los museos de Ramoneda y de Soto Avendaño

Tensiones del relato moderno

Pablo Fasce

pablo_fasce@gmail.com

Instituto de Altos Estudios Sociales
Universidad Nacional de General San Martín
Argentina

Resumen

El trabajo aborda la trayectoria de los artistas Francisco Ramoneda y Ernesto Soto Avendaño en el contexto de la modernidad estética en la Argentina. En el análisis se busca destacar el rol de ambos artistas como dinamizadores culturales en el contexto de la provincia de Jujuy a partir de la creación del Museo Francisco Ramoneda, en Humahuaca, y del Museo Soto Avendaño, en Tilcara. En el texto se sostiene, como hipótesis principal, que en el accionar de estos artistas, en diálogo con su contexto, puede encontrarse un nuevo sentido para el término *Modernidad*, pasado por alto hasta la actualidad.

Palabras clave

Modernidad, museos, arte argentino

El proceso por el cual la Modernidad se instituye como relato hegemónico encierra una paradoja. Pensada como el inicio de una nueva experiencia vital que se opone al antiguo orden social, todo lo que queda en los márgenes de la dirección de su avance es condenado al olvido y a la atemporalidad. Raymond Williams lo advertía de este modo: "El Modernismo queda confinado a este campo altamente selectivo y negado a todo lo demás en un acto de pura ideología, cuya primera ironía inconsciente es que, absurdamente, para en seco la historia" (2002).

Desde hace, aproximadamente, veinte años la historiografía del arte argentino se enfrenta con la tarea de cuestionar y de repensar el relato de la Modernidad. Las investigaciones recientes han logrado poner en tensión las categorías provenientes de los países centrales y articularon nuevos marcos de análisis para desarmar este relato y para reconfigurarlo en una nueva forma, que contemple el sentido activo del arte proveniente de los países emergentes. Este modo de trabajo amplió el sentido del término, que aún hoy continúa incorporando matices.

En las siguientes páginas presentaré el caso de dos artistas argentinos del siglo xx: Francisco Ramoneda y Ernesto Soto Avendaño, cuyas trayectorias están marcadas por elementos comunes. Mediante el recorrido de sus historias, pretendo rescatar una serie de aspectos que le imprimen a sus proyectos estéticos un sentido particular en su contexto. En especial, me interesa reflexionar sobre un punto central: la articulación entre sus obras y los museos que cada uno de ellos fundó en la provincia de Jujuy, hechos en los que se puede encontrar un aspecto más de la Modernidad que, hasta la actualidad, ha sido pasado por alto. Entonces, la pregunta que busco responder es: ¿Qué posición construyeron

estos artistas al interior del campo artístico argentino? ¿Cuál es su sentido?

El caso de Francisco Ramoneda

Francisco Ramoneda nace en 1905 en la ciudad de Barcelona. Dos años más tarde, su familia se traslada a Buenos Aires y se establece en el barrio de San Telmo, donde transcurrirán la infancia y la escolaridad del artista. Ramoneda comienza a asistir a talleres particulares a los nueve años y, a partir de 1918, se vuelve alumno de la academia libre de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, donde toma clases con Eugenio Daneri, entre otros maestros. Su carrera despegó en 1920, cuando empieza a participar en certámenes oficiales y a recibir galardones. En 1921 participa en el Salón Anual de la Mutualidad de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes (MEEBA) y es premiado por la obra *Mi hermano Jaime* y por el dibujo *El escultor Biscardi*. En 1922 ingresa, por primera vez, al Salón Nacional de Bellas Artes con un óleo titulado *Cabeza de joven* (autorretrato). En la edición de 1927 se les adjudica la Medalla a los Artistas Extranjeros por la pintura *El escritor Fuentes* (1926) [Figura 1], obra que participará, en 1930, en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en Madrid y, en 1932, en el Salón de Otoño, en Barcelona. Su primera exposición individual se concreta en 1928, en el espacio del café Tortoni que era auspiciado por la agrupación Gente de Artes y Letras La Peña, formación en la que participa desde 1926 y que le permite entablar con Quinquela Martín una amistad que durará hasta el final de sus vidas.

En la década de 1930 acontecen los sucesos que le dan su particularidad al caso. En 1932, la Dirección Nacional de Bellas Artes decide otorgar diez becas a escultores y a pintores para trabajar, durante un lapso de tres meses, en la localidad

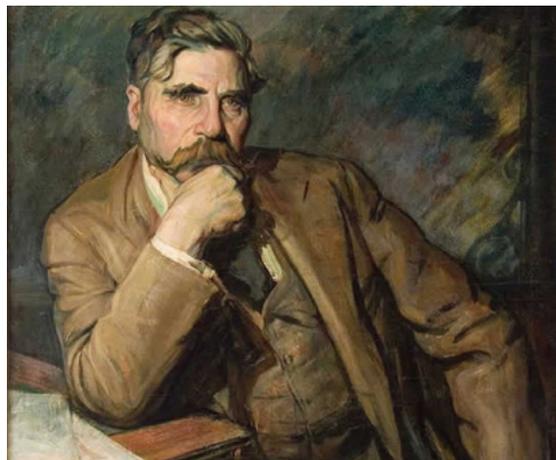


Figura 1. *El escritor Fuentes* (1926), de Francisco Ramoneda

del país que eligiera el beneficiario. Ramoneda es uno de los seleccionados y elige, como destino, la ciudad de Humahuaca. Los motivos que explican la decisión son desconocidos. Según el hijo del artista, Ramoneda tuvo contacto con Pío Collivadino y fue influido por la opinión del viejo maestro, quien creía que el paisaje del noroeste argentino requería de un temperamento fuerte y de un dibujo riguroso para ser interpretado, cualidades que veía en el becario.¹ Ramoneda parte desde Buenos Aires en 1933, en compañía del escultor Soto Avendaño y del arqueólogo Fernando Márquez Miranda. Transcurridos los tres meses de la beca, retorna a la capital y realiza una exposición en la Galería Nordiska en la que muestra los resultados del trabajo. A fines del mismo año, decide volver a Humahuaca para radicarse allí definitivamente.

El afincamiento en el noroeste produce cambios en la trayectoria del artista. El más evidente es de orden temático: la obra del período de Buenos Aires se centraba, fundamentalmente, en el paisaje urbano y en el retrato, mientras que en

¹ Entrevista realizada por el autor a Luis Ramoneda, hijo de Francisco Ramoneda, en 2010.

la nueva etapa predomina el paisaje andino y las escenas de tipos y de costumbres regionales. El giro también parece ser estilístico. Las pinturas del primer grupo se distancian de la severidad académica y dan muestra de elementos similares a los de algunos lenguajes de vanguardia europeos, particularmente, al Novecento italiano: figuras con indicios de geometrización, colores que tienden a la planimetría y personajes que parecen habitar escenarios atemporales o metafísicos. Las obras del noroeste, en cambio, guardan una similitud formal con otra estética, originada alrededor de los artistas que durante el Centenario conquistaron los espacios de legitimidad del campo por medio de una pintura de paisajes y de asuntos folklóricos que la crítica y los intelectuales de la época consideraron como la verdadera expresión de lo que debía ser un arte de esencia argentina (Muñoz en Wechsler & Penhos, 1999).

Esta estética, denominada "Nativismo" por algunos estudios, mantuvo su vigencia a lo largo de la primera mitad del siglo xx, tal como lo demuestra su presencia amplia y sostenida en el Salón Nacional de Artes Visuales (Penhos en Wechsler & Penhos, 1999). En líneas generales, las investigaciones más recientes coinciden



Figura 2. *El curandero Zapana* (1947), de Francisco Ramoneda

en los términos con los que caracterizan a esta tendencia: estereotipante y retardataria porque ofrece un tratamiento del paisaje y de sus habitantes sin marcas de tiempo, de individualidad ni de conflicto social. A primera vista, este cambio en la obra de Ramoneda lo ubica en la vereda conservadora del campo artístico [Figura 2], pero es necesario mirar su obra con relación a otra novedad en la etapa del noroeste.

De acuerdo con su hijo, Luis Ramoneda, el pintor regresa a Humahuaca con la intención de actuar como intermediario entre la Comisión Nacional de Bellas Artes y el gobierno de Jujuy para facilitar la fundación del Museo de Bellas Artes de la Provincia. El proyecto no prospera y, finalmente, queda trunco. Motivado por este resultado, e instado por Quinquela Martín, en 1936 Ramoneda decide transformar la mitad del espacio de la casa colonial que ocupa en Humahuaca en una sala de exposición permanente para exhibir sus trabajos y los de otros artistas. Desde ese año, la vivienda funciona como museo privado; además de contener la mayor parte del trabajo de Ramoneda, posee obras de Antonio Alice, Luis Perlotti, Quinquela Martín, Larrañaga, Soto Avendaño e Indalecio Pereyra, entre otros. Si bien la dirección del Museo fue la actividad principal del artista en el ámbito de la gestión cultural, otras acciones lo vincularon con su entramado social: fue maestro en la Escuela Normal de Humahuaca, fue docente de la Universidad Nacional de Tucumán y, por un tiempo muy breve, fue intendente de su pueblo de residencia.

Para interpretar el sentido de la segunda etapa de su trabajo, el museo debe ser tomado como un punto relevante en lo que puede pensarse como un proyecto integral. El pintor se ubica en una posición diferencial dentro del campo artístico cuando decide que, para poder hablar sobre el noroeste, debe hacerlo desde el noroeste. De este modo, el museo funcionará como una consolidación material del vínculo entre Ramoneda y la región, ligando de modo tangible a su obra con el contexto. Pero, al mismo tiempo, la aper-

tura del museo implica una apuesta por el empoderamiento simbólico de Humahuaca. Frente a la ausencia del Estado provincial, el pintor adoptó el objetivo de moldear una trama institucional mediante la cual la región tuviera una voz para intervenir en el ámbito artístico.

El caso de Ernesto Soto Avendaño

Ernesto Soto Avendaño nace en 1886 en la ciudad de Olavarría. Según su propio relato, en 1905 se traslada a Buenos Aires, contra la voluntad de su familia, decidido a convertirse en escultor (Soto Avendaño, 1930). Ingresó a la Academia Nacional de Bellas Artes, donde estudia con Lucio Correa Morales. Su carrera está marcada por una amplia serie de reconocimientos. En el Salón Nacional se le adjudican, en 1913 y en 1914, el Premio Adquisición; en 1918, el Segundo Premio; en 1921, el Primer Premio y, en 1948, el Gran Premio Adquisición "Presidente de la República". También oficia como jurado del certamen en quince ocasiones entre los años 1922 y 1952, y es homenajeado especialmente en la edición de 1954. Además, en 1920 y en 1930 obtiene el Primer Premio Municipal; en 1939, la tercera medalla del Salón de Viña del Mar, entre otras distinciones. También se destaca como docente de la cátedra de Dibujo de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación.

Los núcleos en los que José León Pagano (1937) divide la obra de Soto Avendaño pueden servir como una primera aproximación al trabajo del artista. Pagano delimita un primer período, al que denomina "época de labor dolorosa", y lo sintetiza en las obras *La pena* (1915), *El cansancio* (1920) y *El trabajo* (1921). Lo destaca, también, como retratista consumado y nombra, entre sus obras, el busto del doctor Enrique Mouchet y el del artista José Martorell. Un último grupo es denominado por Pagano como "ejemplos de raza", en los que el escultor realiza figuras de indígenas y de tipos regionales. Un ejemplo de las preocupaciones plásticas de Soto Avendaño podemos

encontrarlo en una de sus obras más célebres: *El trabajo*, ganadora del Primer Premio del Salón Nacional de Bellas Artes, en 1921, y adquirida por el Concejo Deliberante para ser emplazada en la Plaza Primero de Mayo de la ciudad de Buenos Aires [Figura 2]. La escultura presenta a un hombre desnudo, de edad madura, que sostiene un gran martillo sobre el brazo y el hombro derecho, mientras avanza con el pie izquierdo y gira el eje superior del cuerpo en la misma dirección. El gesto del rostro, la expresividad de la torsión y la anatomía exagerada recuerdan al estilo de Auguste Rodin; la asociación no es fortuita, dado que el mismo Soto Avendaño hizo explícita su admiración por su par francés en un artículo que publicó en la revista *Plástica*. También menciona a Henrik Ibsen, Fiódor Dostoievski, Friedrich Nietzsche, Ralph Emerson y Walt Whitman quienes, junto con el referente anterior, forman un conjunto de pensadores que han revelado la nueva condición del hombre actual (Soto Avendaño, 1936).



Figura 3. *El trabajo* (1921), de Ernesto Soto Avendaño

Pero la obra más importante de la carrera de Soto Avendaño y la que lo liga, en primera instancia, con el noroeste es el *Monumento a los Héroes de la independencia*, emplazado en Humahuaca [Figura 4]. La historia del monumento se inicia el 11 de octubre de 1926, cuando se sanciona la Ley 11383 que prevé la creación de una comisión especial encargada de llevar a cabo un concurso entre artistas argentinos –orientado a la realización de un monumento conmemorativo de la Independencia en Humahuaca–, y de dos pares de columnas ubicadas en la entrada y en la salida de la Quebrada, con representaciones de los hechos acontecidos en el norte durante las guerras de liberación. El 20 de julio de 1927, la comisión (presidida por Ricardo Rojas) da a conocer las bases para el concurso. El certamen se cierra el primero de marzo de 1928 y, antes del primero de abril del mismo año, el jurado (compuesto por Ricardo Rojas, Ernesto Padilla, Leopoldo Lugones, Enrique Larreta, Martín Noel, Benjamín Villafañe y Carlos Ibarguren) debe seleccionar al proyecto ganador y a los de segundo y tercer orden de mérito. En mayo de 1928, Soto Avendaño es declarado ganador.

A partir de una conferencia que el escultor dictó en el Instituto Libre de Segunda Enseñanza se puede conocer parte de la génesis del proyecto. Allí, Soto Avendaño (1942) revela que realizó un primer viaje en 1927 para hacer estudios y en esa misma ocasión concibió el tema. El escultor relata su primer ascenso al cerro Santa Bárbara, que se transformaría luego en el espacio donde se erigiría la obra. Al llegar a la cima se topa con un antigal (nombre local para los antiguos cementerios indígenas); Soto Avendaño afirma que es en este primer encuentro con la presencia del “antepasado indio” que nace la idea que da tema al monumento. El artista también describe la composición: los grupos laterales retratan a

gauchos norteros que protagonizaron los combates librados en el norte, mientras que la figura mayor representa la potencialidad del pueblo argentino naciente. Las figuras de hombres y de caballos parecen surgir del cerro y avanzar en dirección al pueblo. El gran desnudo monumental del centro replica el movimiento y parece estar sostenido por el grupo delantero que vigila. El tratamiento formal de los cuerpos es similar al de *El trabajo*, pero, en este caso, predominan los rasgos nativos en los rostros.

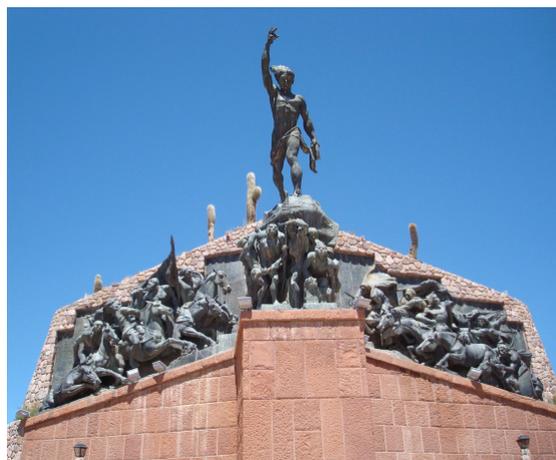


Figura 4. *Monumento a los Héroes de la Independencia* (1928-1950), de Ernesto Soto Avendaño

En el desarrollo de la conferencia, Soto Avendaño se detiene en un extenso elogio al indio del norte, cuya comunión física y espiritual con el ambiente le otorgan una sensibilidad equivalente a la del artista a la hora de vivenciar el contenido mágico de las imágenes (Soto Avendaño, 1942). El tema de la obra, nuevamente, se acerca a un terreno próximo a la estética del Nativismo.

Existen, hasta hoy, pocos datos certeros sobre el devenir de la realización del monumento. El re-

² Un dato parece respaldar esta hipótesis: en el museo de Ramoneda se conserva un busto del escultor que retrata a un personaje que aparece en cuadros del pintor. Según Luis Ramoneda, se trataría de Zapana, un anciano residente de Humahuaca.

glamento del concurso estimaba un plazo de dos años hasta la finalización de la obra pero, por motivos aún desconocidos, los tiempos se dilataron mucho más. Por el relato de Fernando Márquez Miranda (1939) es posible saber que Soto Avendaño viajó, junto con el arqueólogo y con Ramoneda, al norte, nuevamente, en 1933. Es factible que los dos artistas hayan compartido taller durante el transcurso de los trabajos del monumento.² La obra, finalmente, se inaugura el 23 de agosto de 1950, en un acto en el que estuvieron presentes el gobernador de Jujuy y representantes del senado nacional y otros gobiernos provinciales.

Pero es necesario poner en juego un nuevo dato de la trayectoria de Soto Avendaño. En 1965 el escultor hace pública su intención de donar una porción significativa del corpus de sus obras a la ciudad de Tilcara. La provincia responde al ofrecimiento recién en 1968 y acepta un total de 42 obras, entre las que se encuentra el tercio del monumento de Humahuaca y una copia en bronce de El trabajo. El Museo Soto Avendaño inicia sus funciones en 1969, en la Escuela Sarmiento de Tilcara. El 27 de enero de 1974 inaugura su sede actual, frente a la plaza principal de la ciudad.³ (Fasce, 2012). De este modo, el escultor sella el vínculo que une a su obra y a su figura con el noroeste. Además, con su accionar apuesta al fortalecimiento de la trama institucional necesaria para posicionar a la región en el campo artístico argentino. En ese sentido, el proyecto del museo complementa, en el plano de la gestión cultural, el significado que el escultor pretendía para el monumento.

Consideraciones finales

El recorrido por los dos casos permite vislumbrar varios puntos de contacto entre ambos artistas. Más allá de los momentos en que trabajaron

lado a lado, sus proyectos estéticos –enmarcados en los dos museos– tienen un sentido similar. Ambos decidieron ligar su producción al noroeste mediante un mecanismo que va más allá de la evidencia de lo temático. En el contexto de la dinámica del campo artístico argentino en el siglo xx, ¿cómo debemos interpretar las decisiones de Ramoneda y de Soto Avendaño?

La historiografía reciente ha dado cuenta de cómo los artistas locales se sirvieron de las instancias institucionales para insertar y para legitimar las propuestas de avanzada. Esto supone un cambio fundamental respecto de sus pares europeos, cuyo embate contra las plataformas tradicionales marcó el ritmo de la Vanguardia. Así, en la Argentina la irrupción de los modernos implicó el cuestionamiento de las reglas de la *institución arte* a partir de la reformulación del mapa institucional (Wechsler & De la Fuente, 1993). Esto dio como resultado una cultura de mezcla en la que los diferentes matices de la novedad entraron en diálogo con los temas y con los espacios que les antecedieron (Wechsler, 1999). Si bien los temas trabajados por Ramoneda y por Soto Avendaño se alejan, en buena medida, de aquellos predilectos por la Vanguardia, su papel de dinamizadores culturales obliga a reconsiderar su posición en el campo. Se puede encontrar un nuevo matiz para nuestra idea de Modernidad en la intención de ambos artistas de ampliar y de reconfigurar la trama institucional del arte; esta característica disruptiva cobra más valor si consideramos la falta de iniciativa estatal en Jujuy, dato que distingue a la provincia del resto de las del noroeste.

Ahora bien, ¿cuál fue la fortuna de esta faceta de la Modernidad? El silencio de la historiografía es sintomático. Solamente el clásico libro de Pagano (1937) que se mencionó dedica unas cuantas páginas a ambos artistas. En el resto de las historias generales sobre el arte argentino,

³ Entrevista realizada por el autor a Walter Apasa, director del Museo Ernesto Soto Avendaño, en 2012.

Soto Avendaño sólo figura como un nombre más dentro de una lista y Ramoneda no aparece. Sus museos nunca son mencionados. Detrás de esta omisión se oculta un síntoma: la hegemonía de Buenos Aires en el campo cultural. Al ligar su obra al noroeste, los dos artistas se escapan de la forma de un relato que tradicionalmente privilegió el escenario de la capital por sobre las provincias; el caso de Soto Avendaño incluye el agravante de concretar su proyecto de museo en un momento en el que los intereses del mundo del arte estaban ligados a la internacionalización y a la conquista de espacios en el extranjero (Giunta, 2001).

Ambos museos y sus patrimonios permanecen abiertos. Disponer nuestra mirada hacia otros matices de la Modernidad puede revelar nuevos territorios de sentido en los que se tejen otras tensiones con el relato de la historia del arte.

Bibliografía

Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Márquez Miranda, F. (1939). *Cuatro viajes de estudio al más remoto noroeste argentino*. Buenos Aires: Coni.

Pagano, J. L. (1937). *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: mimeo.

Soto Avendaño, E. (1930). *Una vocación*. La Plata: unlp.

_____ (1936). "Auguste Rodin". *Plástica* (6). Buenos Aires: s/f.

_____ (1942). *El monumento a la Independencia en Humahuaca*. Buenos Aires: Liga Argentina de Educación.

Wechsler, D. (1999). "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945". En Burucúa, J. E. (comp.). *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana.

Wechsler, D. y De La Fuente, S. (1993). "Teoría de

la Vanguardia: del centro a la periferia". *Actas V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes Arte y poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: caia.

Wechsler, D. y Penhos, M. (coords.). (1999). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Williams, R. (2002). *La política del Modernismo*. Buenos Aires: Manantial.

Espacios para lo fotográfico

La Plata y Buenos Aires 1980-1991

Natalia Giglietti

nataliagiglietti@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

El trabajo examina la construcción de nuevos circuitos públicos e independientes entre 1980 y 1991, mediante el análisis de determinadas exposiciones, de reseñas de prensa y de testimonios que indican el avance de la fotografía en el campo artístico. El período elegido para la investigación toma como punto de referencia tres hechos sobresalientes que acontecieron entre estos años: la inauguración de la Fotogalería Omega (1980), la censura de la primera muestra del Núcleo de Autores Fotográficos (1986) y la polémica que generó la exposición "Reflexiones de una década" (1991), de Ataúlfo Pérez Aznar.

Palabras clave

fotografía, circuitos, década del ochenta

En octubre de 1980, durante los últimos años de la dictadura más cruenta que sufrió la Argentina, en el centro de la escena platense emergió la Fotogalería Omega, una iniciativa propulsada por Ataúlfo Pérez Aznar y Helen Zout, que se convirtió en la primera galería del país dedicada a la fotografía. Unas semanas después de la inauguración –que se realizó el 10 de octubre–, se lanzó el primer emprendimiento público: una exposición colectiva de fotógrafos denominada "Exposición de autores nacionales e internacionales". La muestra enmarcó el perfil de la Galería que estaba destinada a difundir, principalmente, el trabajo de fotógrafos argentinos. Además, contó con la participación de numerosos expositores y con una tarjeta postal en la que se indicaban los lineamientos de la galería y el listado de obras exhibidas.

De acuerdo con el texto inicial, Omega se presentaba como un espacio dedicado a promover el desarrollo profesional de los fotógrafos y el conocimiento del público sobre la fotografía. Asimismo, en la tarjeta se rescataba una concepción poco frecuente para la época: la generación de un circuito de consumo de imágenes fotográficas. Al respecto, Pérez Aznar y Zout explicaban: "El público debe sentir que puede colgar una foto en su casa con el mismo placer que un cuadro o que un grabado" (1980). En efecto, esta cuestión se profundizó a lo largo de los años con la conformación de una colección fotográfica propia de la Galería. La política de adquisición de obras se efectivizó por medio de las exposiciones: por cada muestra realizada, los fotógrafos debían donar dos imágenes, además de acordar previamente que la selección se encontraría a cargo del director (Pérez Aznar, 2011).

En el período analizado, se llevaron a cabo dos exposiciones sobre la colección que ponen

de manifiesto el incremento del acervo durante la década y una mayor diversidad de propuestas visuales: "Acervo. 5 años de fotografía 81-85" (1985) y "Fotografía argentina de los 80. Visión de una década" (1990). A su vez, la incorporación de una gran cantidad de fotógrafos jóvenes y de obras en exhibición permite observar las numerosas exposiciones individuales impulsadas por Omega, como también la activa y la prolífica participación de los fotógrafos en este nuevo espacio.

En este contexto, resulta interesante focalizar en el concepto de *fotografía* que proponía la Galería. Según un artículo de la prensa local, los trabajos recibidos debían perseguir "una calidad integral determinada por la temática, la unidad, la técnica y el contenido" (*Gaceta*, 1981). Sin embargo, estas consideraciones acerca del tema y de la técnica no eran las premisas fundamentales de los creadores de Omega, sino de qué manera éstas habilitaban la configuración de una obra personal, de una fotografía de autor. El concepto de *fotografía de autor* surge en esta época como reacción a los criterios de los fotoclubes y de los premios nacionales, enmarcados en una estética tradicional en la que predominaban el retrato, el paisaje y las composiciones nacionalistas y naturalistas. Valeria González advierte que, en los primeros concursos del Foto Club Buenos Aires, durante los años cuarenta y cincuenta, las obras "persistían en esa narrativa folclórica ingenua y sentimentalista" (2011). Ahora bien, a pesar de las críticas impulsadas por la nueva generación, las fotografías de los ochenta no estaban del todo alejadas de algunas de las pautas compositivas y formales de aquellos años, como el uso del blanco y negro, el formato estándar (40 x 50 cm) y la rigurosidad técnica.

Un espacio institucional para lo fotográfico

En mayo de 1983, Ataúlfo Pérez Aznar y Oscar Pintor se hicieron cargo de la curaduría de "Los fotógrafos / Autorretratos I" presentada

en Omega ese mismo año y en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (cccba), en abril de 1984. En este último caso, se editó un catálogo que contenía una imagen por expositor y textos del director general del cccba, Osvaldo Giesso, y del periodista platense Leopoldo Brizuela. Esta "extensa exposición de autorretratos de fotógrafos operó como carta de presentación en el cccba de quienes también ocuparían las salas con sus imágenes" (Usubiaga, 2012). Durante los primeros meses de la recuperación democrática se intensificó la presencia de la fotografía en espacios oficiales; en el cccba, a partir de 1984, con exposiciones periódicas hasta que, en 1986, se creó el FotoEspacio, y en el Teatro Municipal General San Martín con la Fotogalería que se formalizó en 1985.

Tanto en la Fotogalería Omega como en el cccba convivieron diferentes concepciones de la imagen fotográfica que podrían resumirse en la fotografía documental de tema social y en la fotografía artística. De hecho, la muestra "Los fotógrafos / Autorretratos I" incorporó la noción de fotografía de autor en ambas vertientes. La muestra incluyó a fotógrafos representativos que confluían en "lo que es definido como la valoración de la imagen de autor" (Giesso, 1984). Bajo una misma consigna, se encontraron variadas propuestas de cada expositor que, más allá de sus perfiles profesionales o de sus propias líneas de trabajo, reforzaron la idea acerca de la fotografía creativa y de la libertad de expresión individual.

En este escenario, en el cccba se sucedieron numerosas exposiciones, como "Historia fotográfica de 70 años" (1984), del foto-reportero Juan Di Sandro; la 8va Muestra de fotógrafos publicitarios (1984), "25 años de fotografía" (1985), de Sara Facio y Alicia D'Amico, entre otras, hasta la llegada de Oscar Pintor, en mayo de 1986, como coordinador del flamante FotoEspacio. Además de su labor como coordinador, Pintor se encargaba de diseñar los catálogos, de gestionar la compra de los marcos y de preparar el enmarcado

para montar las diferentes exposiciones. Según recuerda el fotógrafo, diseñador y publicista:

La intención era tener un espacio donde se les diera cabida a todos los fotógrafos jóvenes que venían surgiendo, porque ya estaba el San Martín que traía muestras de afuera. Nos pusimos de acuerdo con Giesso para que fuera un espacio donde los autores no tuvieran que enmarcar, que trajeran la foto y nosotros la colgábamos y la exponíamos [...] Para eso, naturalmente, tenían que traer la carpeta y entrevistarse con cada uno. Algunas veces, podía proponer yo alguno que conocía pero siempre había que mantener un mínimo plafón de calidad.¹

Además de abrir la convocatoria a los fotógrafos emergentes, de facilitarles el montaje de las obras y de despegarse de la Fotogalería del Teatro San Martín, el FotoEspacio aspiró a la creación de un ámbito de formación. La exposición “Clínica de Fotografía” (1986) da cuenta de esta intención. Propuesto por Giesso, el proyecto consistía en una convocatoria pública a todos aquellos interesados en exhibir sus producciones y en analizarlas grupalmente, para compartir las sugerencias y las opiniones de importantes fotógrafos.

Uno de los ejes centrales de la gestión de Pintor fue la constitución de instancias de formación, mediante clínicas, seminarios o exposiciones de fotógrafos de reconocida trayectoria. A principios de 1988, Pintor decidió dedicarse a su producción fotográfica y a su agencia de publicidad y propuso a Eduardo Gil en su lugar. En una primera etapa, el nuevo coordinador continuó con los lineamientos con los que se desarrollaba FotoEspacio. Sin embargo, entre 1988 y 1991 se produjeron algunos cambios que terminaron de definir las características del espacio. Al iniciar sus actividades, Gil reconfirmó con Giesso que la

selección de los fotógrafos y de los criterios curatoriales quedaba a su cargo y, a los pocos meses, decidió nombrarse curador. Según comenta el propio Gil, definirse como curador implicaba “utilizar un término un poco raro para la época, aunque de hecho era la denominación que describía mejor las tareas que realizaba: vendía portafolios permanentemente, decidía, ponía las luces, etcétera”.²

En 1989 asumió el nuevo director del cccba, el arquitecto Rodolfo Livingston. A partir de su gestión, el FotoEspacio se amplió y pasó a ocupar unas de las salas más visibles del cccba en la planta baja. Este notable cambio espacial propició una jerarquización de la fotografía y una mayor envergadura en lo que refiere a la organización de las exposiciones. La primera muestra, “Fotografías de Mario Giacomelli”, se realizó en junio de 1990, bajo la dirección general de la arquitecta Diana Saiegh. Ese mismo año el CCCBA pasó a denominarse Centro Cultural Recoleta.

Hacia el final de la década, cuatro exhibiciones colectivas sirvieron para realizar un estado de la cuestión sobre la fotografía argentina durante esos diez años. En el catálogo de una de ellas, “Muestra fotográfica colectiva” (1989), de Gabriel Valansi, se planteaba un resumen de los logros alcanzados por los fotógrafos y se subrayaba la importancia de las redes en diferentes grupos que posibilitaron el mejoramiento de las problemáticas presentes en el campo de la fotografía a principios de los ochenta (Valansi, 1989). Esta actitud reflexiva sobre los caminos transitados se reiteró en las exposiciones colectivas siguientes: “7 jóvenes autores” (1989), “La nueva mirada II” (1990), “Cinco años de FotoEspacio” (1990) y “La nueva mirada 1991” (1991), que fortalecieron el compromiso del FotoEspacio con las generaciones emergentes. Así lo describía Gil en uno de los catálogos:

¹ Entrevista realizada por la autora a Oscar Pintor en 2013.

² Entrevista realizada por la autora a Eduardo Gil en 2013.

Nuevamente, la convocatoria realizada por FotoEspacio a todos los jóvenes fotógrafos del país culmina en una expresión que pretende ser incentivo y reconocimiento para aquellos que transitan las primeras etapas de la expresión autoral [...]. Confiamos en que la posibilidad de exponer sus trabajos en la Galería Fotográfica Permanente del Centro Cultural Recoleta sea para los jóvenes autores que hoy presentamos el catalizador que, sumado a su talento, los aliente a proseguir sus búsquedas expresivas con la energía y la autenticidad que a la fotografía argentina le está faltando últimamente (Gil, 1991a).

A lo largo de la década, la Galería del Centro Cultural Recoleta renovó la formación de fotógrafos, como Alberto Goldenstein, Marcelo Grosman, Gustavo Frittegotto, Julio Pantoja, Andrea Ostera, Julio Grinblatt, Daniel Pessah y Diego Sandstede, muchos de los cuales participaron, años más tarde, en la Fotogalería del Centro Cultural Ricardo Rojas. De este modo, las actividades propulsadas desde La Plata y desde Buenos Aires potenciaron nuevos modos de circulación que, en el marco de la recuperación democrática, favorecieron la creciente legitimación de la fotografía al interior de las artes visuales.

La fotografía en el territorio de las artes escénicas

A partir de un proyecto de Sara Facio, presentado al Director del Teatro Municipal General San Martín (tmgsm), Kive Staiff, junto con FotoEspacio se creó una de las primeras foto galerías públicas del país. Conocida como la "Galería del San Martín", comenzó a funcionar en mayo de 1985 con un claro objetivo: constituirse en el espacio que "expusiera mejor la fotografía nacional y extranjera" (Facio, 1990). Según comenta Facio, a partir del retorno de la democracia la escena cultural se volvió "explosiva", signada por un afán de exhibir toda la producción y de participar activamente en grupos de discusión a fin de

modificar la situación desfavorable en la que se encontraba la fotografía en ese entonces.

Ahora bien, ¿cuáles eran los parámetros que definían esta noción?, ¿sobre qué presupuestos se concentraba? Consideramos que un acercamiento concreto lo ofrecen las exposiciones organizadas durante estos años. La muestra inaugural "El retrato: maestros contemporáneos" (1985) pretendió construir una genealogía de la historia de la fotografía argentina a través de las figuras de Grete Stern, Annemarie Heinrich, Horacio Coppola y Anatole Saderman. Sin embargo, a medida que pasaron los meses, la Galería adquirió un perfil cada vez más internacional y promovió una gran cantidad de exhibiciones abocadas a fotógrafos de Alemania, Italia, Francia, Holanda, España, Chile, Brasil, etcétera.

En efecto, se intentó instalar a la Fotogalería como un espacio diferenciado del circuito que se desarrollaba en Buenos Aires y en La Plata. Uno de los motivos era omitir, en los catálogos y en el libro editado por Facio en 1990, el impulso de otras iniciativas –como las mencionadas anteriormente–, que contribuyeron a visibilizar el papel de la fotografía mediante exposiciones, seminarios, jornadas, colecciones y clínicas. La distinción radicaba en caracterizar estas iniciativas bajo la idea de un *vale todo* propiciado por la ausencia de personalidades idóneas que pudieran reconocer la calidad de las obras. Además, se hacía mención a los modos de montar las fotografías, a la carencia de espacios preparados y a la improvisación en la programación de las muestras.

Se advierten aquí algunos de los presupuestos que, de alguna manera, restringieron o, al menos, intentaron reducir la concepción acerca de la fotografía que Facio aspiraba exhibir en el tmgsm; entre ellos, la técnica perfecta, el tema contundente y la expresión individual: "Somos fieles a nuestros principios: no habrá reproducciones ni fotocopias, por más perfectas que fueren. Las que presentamos son todas copias originales, ampliaciones manuales, facilitadas por sus autores, por La Azotea Editorial y pertenecientes a la Colección María Cristina Orive" (Facio, 1992).

Más allá de esta rígida postura y del estricto control sobre la excelencia de las copias es necesario valorar el papel de la Fotogalería en el marco de una época marcada por el intento de reconstruir, constantemente, los vínculos sociales y las libertades personales censuradas por la dictadura.

Entre la ética y la estética

A pesar del aluvión de muestras, de seminarios, de jornadas y de grupos de discusión sobre la fotografía, no todo fue celebración en esta incipiente cultura democrática, en la que persistían los resabios del pasado militar. Entre el 6 y el 30 de junio de 1986 se organizó, en el Centro Cultural Las Malvinas de la Ciudad de Buenos Aires (Florida 753, hoy Galerías Pacífico), la primera muestra del Núcleo de Autores Fotográficos (naf), constituido dos años antes. La exposición, compuesta por más de 100 fotos y auspiciada por la Secretaría de Cultura de la Nación, recibió elogios de la prensa local, que describía extensamente las características de estos jóvenes fotógrafos, dispuestos a formular una nueva mirada. "Comparados con artistas de su generación [...] parecen vivir otro momento, captar otro tipo de realidad" (Oldenburg, 1986). Otras opiniones rescataron la exhibición como una oportunidad para confirmar la exploración audaz y la riqueza de propuestas de la fotografía de los ochenta. "El coraje de esta búsqueda y la alta calidad de los medios que se utilizan es lo que unifica al grupo como tal, y convierte a la exposición en una experiencia movilizadora para la indiferencia" (Guareschi, 1986).

Sin embargo, a pocos días de la inauguración se produjo un hecho que sentó un primer antecedente en estos primeros años: la denuncia de la exposición en el Juzgado Nacional por la supues-

ta *obscenidad* que presentaban los desnudos de Enrique Abbate, Gianni Mestichelli y Ataúlfo Pérez Aznar. Por orden del juez Eduardo Sabatini, en la tarde del 19 de junio la Policía Federal secuestró 21 fotografías que fueron reemplazadas por carteles en los que se indicaba que habían sido retiradas por orden judicial.³ En la querrela, se culpaba también al Secretario de Cultura, Marcos Aguinis, y a la Directora Nacional de Artes Visuales, Teresa de Anchorena, por "fomentar la difusión y la exhibición de una serie de obscenidades en un ámbito solventado por el impuesto ciudadano y abierto al público en general sin restricción alguna", como declaraba el denunciante Alfredo Antonio Pertini (Gacitua & Jabif, 1986).

Resulta de interés remarcar las atribuciones del Juez que, en plena democracia, decretó, sin ningún recaudo, una orden sumamente violenta: la intervención y la expropiación de las imágenes. De hecho, Luis Priamo, en una extensa crítica, analizaba los alcances del artículo 128 del Código Penal⁴ para señalar las ambigüedades de su aplicación, que quedaba a cargo de la libre interpretación de los jueces.

La sociedad está condenada a confiar en el sentido común, en el buen gusto, en la sensibilidad y en el juicio crítico que cada uno de ellos haya podido o haya querido desarrollar en el curso de su formación humanista [...]. Entretanto las fotos –y con ellas los fotógrafos y los responsables de la Secretaría de Cultura querrelados– deberán demostrar su inocencia [...]. Y todo esto por la opinión de dos personas: un particular y un funcionario judicial al que nadie requirió prueba de aptitud para juzgar la moralidad de las representaciones culturales. Creo que nadie puede, responsablemente, llamar Justicia a este juego de azar autoritario (Priamo, 1986).

³ En algunas fuentes se mencionó que habían sido los miembros del NAF los que colocaron los carteles para visibilizar la ausencia de las fotografías secuestradas, puesto que la muestra continuó con las imágenes restantes.

⁴ Este artículo dictaminaba, entre otras cuestiones, la categoría de lo obsceno y sus penas correspondientes.

Los fotógrafos del naf realizaron una conferencia de prensa para difundir la situación. A causa de ello, muchos medios se hicieron eco de la noticia y durante esa semana el episodio se convirtió en un hecho destacado por el periodismo local. La amplia repercusión condujo, incluso, a un controversial debate y a fines de noviembre se organizaron unas jornadas de discusión denominadas "Democracia y obscenidad", de las que participaron trabajadores de la cultura y funcionarios de la justicia, como el Dr. Zaffaroni (Sanguinetti, 1987). Un año después, en mayo de 1987, los fotógrafos fueron sobreesidos de la causa por falta de pruebas y se dictaminó que los desnudos no habían sido obscenos.

La imprevista censura, además de marcar un primer antecedente y confirmar que aún permanecían las sombras de la dictadura, posibilitó la apertura de un debate más profundo referido a la historicidad de las categorías y a los límites entre lo estético y lo moral, lo obsceno y lo pornográfico. En un lúcido artículo, Beatriz Sarlo problematizaba la situación desde otra perspectiva y explicaba:

Están en juego no sólo cuestiones éticas y estéticas, sino también la forma en que una sociedad, en vez de prohibir, propone alternativas que nos liberen de la pinza entre un mundo infantilizado por vigilancias ideológicas y una industria cultural cuyas propuestas pueden ser más obscenas que sus transgresiones morales (1986).

Hacia el final de la década, la fotografía afirmaba su multiplicidad de usos, en especial, su indiscutible función política.

Cinco años después, los desnudos fotográficos exhibidos en espacios públicos continuaron siendo el eje de las problemáticas. Como cierre de la programación anual del FotoEspacio, Gil

convocó a Pérez Aznar para presentar los trabajos realizados durante los últimos años. La muestra "Reflexiones de una década" se inauguró el 22 de noviembre de 1991, un hecho significativo según cercioraba Gil en el catálogo: "Nos complace sobremanera, y hasta podríamos decir que es emblemático, cerrar un ciclo de FotoEspacio con esta muestra de Ataúlfo Pérez Aznar a quien nos une una historia de proyectos, de discusiones y de logros en pos de jerarquizar la fotografía de autor (1991b).

En ese entonces, el flamante director del Centro Cultural Recoleta, Miguel Briante,⁵ no había establecido una buena relación con el curador del FotoEspacio y los entredichos comenzaron desde el principio. Según señaló Gil, "su primera conversación conmigo al asumir su función fue para pedir que deje la sala que ocupaba la galería en la planta baja, cosa que me negué a aceptar. El tema fue recurrente en cada uno de nuestros encuentros" (Mangliardi, 1992).

Pocos días después de la apertura de la muestra, Gil afirmó que dos de las obras expuestas habían sido descolgadas por orden de Briante. El Director, sin embargo, sostuvo:

A la entrada del pasillo del Centro habían colocado un cartelito que decía: "Comunicamos al público que el contenido de algunas imágenes puede herir su sensibilidad". Volví a mirar las fotos que son fuertes, que incluyen serenos desnudos femeninos y dos desnudos masculinos y, acostumbrado a la libertad que siempre tuvo el Centro, el cartelito no me pareció pertinente. Más bien me pareció la causa, el disparador de la ira de algunas de las maestras que concurren con sus alumnos [...]. A mí me andaba sobrando el cartel. Hablé con Ataúlfo Pérez Aznar por teléfono y supe que, alguna vez, las fotos exhibidas en una galería habían provocado un escándalo, o un juicio [...]. Pérez Aznar me

⁵ Miguel Briante comenzó su gestión como director del Centro Cultural Recoleta en marzo de 1991.

dijo que mientras no se le quitara una sola foto, él no se sentiría censurado y me sugirió cambiar de lugar las fotos que podrían provocar más escozor, las de los desnudos masculinos (Briante, 1991).

Pérez Aznar refuerza la versión del Director del Centro y confirma que éste le había pedido sacar algunas fotos y que el traslado de las obras se debía a una negociación entre ellos y no a una decisión autoritaria de Briante. "Le expresé que bajo ningún punto de vista estaba de acuerdo en llevar toda la muestra al FotoEspacio, ni con descolgar ninguna foto. Como las fotos cuestionadas eran los dos desnudos masculinos, le planteé la alternativa, que ya había charlado con Eduardo, de ubicarlas en un pasillo lateral" (Pérez Aznar, 1992).

En las versiones de los tres protagonistas resulta difícil comprobar cómo se desarrolló el retiro de las obras antes del correspondiente aviso al curador y al fotógrafo. Lo que sí resulta contundente es la desatención a los criterios propuestos por Gil, quien desde un primer momento se opuso a cualquier cambio en el montaje: "Lo llamé inmediatamente puntualizándole que de ningún modo aceptaba ese acto de censura y de autoritarismo de su parte, exigiéndole que ponga las obras en su lugar. Briante sugirió cambiar las fotos fuertes a un lugar menos visible, lo que consideré aún peor" (Mangliardi, 1992).

Ante esta situación –y sumado a la relación conflictiva que mantenían el curador y el director–, Gil decidió renunciar. Ese mismo día, Pérez Aznar y Briante ubicaron las obras en otro recinto cercano a la sala y con el mismo cartel que había ocasionado la polémica.

Gil consideró que se trató de acto de censura y distribuyó su carta de renuncia en varios medios. Pérez Aznar, por su parte, desestimó el episodio y lo atribuyó a una cuestión interna: "Mi muestra se convirtió en un campo de batalla de cosas de arrastre, de enfrentamientos ya existentes, como lo denota la carta de renuncia de Eduardo, si no, no me parece que correr dos fotos sea argumento suficiente como para sacar

de modo intempestivo una muestra" (Mangliardi, 1992).

Finalmente, es necesario atender a dos cuestiones: los presupuestos que guiaron la decisión del Director, sobre todo, por la semejanza con el caso de 1986, y la controversia que adquirieron las temáticas en torno al cuerpo y a la sexualidad, aún en los años noventa. Estos síntomas son, quizás, el inicio de una nueva etapa signada por la progresiva disolución de los vínculos constituidos a lo largo de la década y por la discontinuidad de las actividades y de las exposiciones de la fotografía de autor. Tal vez, una de las razones sea el alcance de la tan ansiada legitimidad por parte de los fotógrafos y el surgimiento de un nuevo espacio que pretendía renovar la escena artística. En este sentido, cabe preguntarse: ¿será la Fotogalería del Centro Cultural Ricardo Rojas la que presente una propuesta superadora con artistas aún más jóvenes? Sin duda, esta es una cuestión que resultará interesante indagar y examinar en trabajos futuros.

Bibliografía

- Briante, M. (1991). "De la censura en el Recoleta". Página12. Buenos Aires.
- Facio, S. (1990). *La FotoGalería del Teatro San Martín*. Buenos Aires: La Azotea.
- _____ (1992). "Ocho años. Noventa exposiciones". Catálogo de la exposición. Buenos Aires: TMGSM.
- Gacitua, M. y Jabif, N. (1986). "Vivir el erotismo, no fotografiarlo. Dos caras de la justicia". *El periodista de Buenos Aires*, (94). Buenos Aires: De la Urraca.
- Giesso, O. (1984). "Autorretratos de fotógrafos". En AA.VV. "Los fotógrafos / Autorretratos I". Catálogo de la exposición. Buenos Aires: cccba.
- Gil, E. (1991a). "La nueva mirada 1991". Catálogo de la exposición. Buenos Aires: cccba.
- _____ (1991b). "Reflexiones de una década". Catálogo de la exposición. Buenos Aires: cccba.
- González, V. (2011). *Fotografía en la Argentina: 1840-2010*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luis Castillo.

Guareschi, R. (1986). "El coraje de la búsqueda. Doce autores fotográficos". Clarín. Buenos Aires.

La Gaceta (1981). "Una exposición donde la foto es protagonista". La Plata.

Mangliardi, S. (1992). "Que sucedió en FotoEspacio". *Fotomundo*, (285). Buenos Aires.

Oldenburg, B. (1986). "Fotos para una nueva realidad". *La Razón*. Buenos Aires.

Pérez Aznar, A. (2011). "Acervo. 30 años de fotografía". Catálogo de la exposición. La Plata: Centro de Fotografía Contemporánea.

Pérez Aznar, A. y Zout, H. (1980). "Exposición de autores nacionales e internacionales". Catálogo de la exposición. La Plata: Fotogalería Omega.

Príamo, L. (1986). "La censura tan temida. El artículo 128 del Código Penal, una rémora autoritaria". Buenos Aires: *Reportero Gráfico*.

Sanguinetti, R. (1987). "128-Rémora o mordaza". *Fotomundo*, (230). Buenos Aires.

Sarlo, B. (1986). "Libertad estética y libertad moral". *La Razón*. Buenos Aires.

Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables*. Buenos Aires: Edhasa.

Valansi, G. (1989). "Muestra fotográfica colectiva". Catálogo de la exposición. Buenos Aires: cccba.

Las figuras de espectador en el arte contemporáneo

El caso del bioarte

Natalia Matewecki

nmatewecki@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

En este artículo se describen las distintas figuras de espectador que construyen las obras de bioarte asentadas en los diversos dispositivos del arte contemporáneo, tales como instalaciones, ambientaciones, eventos participativos o performances. De este modo, emergen las figuras del espectador-observador, el espectador-testigo, el espectador-invitado, el espectador intruso, el espectador-protagonista y el espectador-coprodutor que serán analizadas y descriptas mediante un corpus sobre el bioarte argentino e internacional.

Palabras clave

espectador, arte contemporáneo, bioarte

Este artículo continúa la línea de un ensayo titulado "Nuevos espectadores para nuevos comportamientos artísticos. El net-art en la Argentina", escrito por Nicolás Bang, María Noelia Correbo y Natalia Matewecki en 2002. En él se planteaban tres estrategias de vinculación entre las obras y el espectador (interacción, interactividad e intervención) que generaban tres tipos de espectadores diferentes. En aquella oportunidad, se trabajó con el *net.art*, un género artístico reciente y pujante que gozaba de la novedad dada por el medio en el que se asentaba: la red de Internet. Al cabo de unos años, el género perdió vigencia al masificarse tanto la Internet como los softwares de diseño y de postproducción que posibilitaron que cualquier persona, dedicada al arte o no, ejercitara su lado creativo. Esto dispuso un poco la especificidad del género y el carácter problematizador con el que había sido desarrollado en un principio.

Una década más tarde, el tema de la figura del espectador aún sigue vigente porque existen otras prácticas artísticas que continúan tensionando los límites del arte para que se vuelva a pensar en el rol del espectador. El bioarte,¹ en tanto género artístico contemporáneo que combina arte, ciencia y tecnología, presenta sus obras a través de dispositivos, como instalaciones, intervenciones, ambientaciones, eventos participativos o performances que demandan la participación activa del espectador. Esta clase de obras experimentan una apertura posible hacia un intercambio ilimitado entre el artista y el espectador al negociar un tiempo y un espacio que varía con cada participación. En ese intercambio,

¹ En julio de 2010 la revista dejó de ser publicada. En palabras del coleccionista: "Todo tenía que estar reflejado, sin el recorte (natural) de los grandes medios gráficos. Lo bueno, lo malo, así como las opiniones divergentes sobre una misma muestra, libro, evento, actividad, etcétera" (Lemus, 2012).

el artista le exige al espectador distintos grados de participación al negociar con él relaciones más o menos abiertas (Bourriaud, 2006). De este modo, las obras de bioarte establecen nuevos espacios de negociación y de intercambio y constituyen diversos modelos de relaciones sociales en las que el lugar asignado al espectador oscila entre observador, testigo, invitado, intruso, protagonista o coproductor de la obra.

A partir de una selección de obras de bioarte argentinas y extranjeras se describirán cada uno de estos modelos que establecen las nuevas figuras del espectador en el arte contemporáneo.

Espectador-observador

La figura de *espectador-observador* es la más cercana al arte tradicional ya que plantea la menor participación del espectador con la obra. Sin embargo, las competencias que el bioarte exige al espectador para su comprensión dan cuenta de la problemática contemporánea sobre la interpretación y la legibilidad de la obra.

Ejemplo de esto es la obra *May the mice bite me if it is not true* (2008), de Verena Kaminiarz. En ella, el espectador sólo puede observar el registro de un procedimiento experimental al que puede acceder, únicamente, la artista y el grupo de científicos que ayudaron en el desarrollo de los ratones modificados genéticamente. Durante tres meses la artista observó y cuidó de los ratones como parte de la obra: los alimentó, los ejercitó en cintas mecánicas y les construyó una casa con muebles, escaleras y ruedas giratorias para que tuvieran una vida más digna, a pesar del inevitable final que tienen todos los animales de laboratorio. La relación generada entre la artista y los ratones fue documentada diariamente por Kaminiarz en una bitácora que incluía fotografías, videos, dibujos y bocetos.

Los registros visuales y audiovisuales que componen la obra *May the mice bite me if it is not true* fueron exhibidos en la University of Western

Australia (uwa) desde 2008 hasta 2011 (tiempo de vida estimado de los ratones en condiciones normales). El público que visitaba la obra –entre ellos estudiantes, científicos, artistas, historiadores del arte, críticos, curadores y público general–, sólo observaban los documentos del proceso de vida de los ratones Félix, Joseph, Gilles y Franz. Su presencia no modificaba ni el tiempo ni el espacio de la obra, pero creaba una situación que seguramente obligaba a preguntarse sobre las convenciones científicas, las prácticas artísticas biológicas y las implicaciones éticas y filosóficas del cruce de estas disciplinas.

Otro trabajo que problematiza la intersección entre el arte y la ciencia es *Move 36* (2004), de Eduardo Kac. La obra se exhibe como una instalación que aborda una partida de ajedrez: en el centro de la sala se erige un tablero hecho de tierra, para los casilleros negros, y de arena, para los casilleros blancos. No hay ninguna pieza de ajedrez sobre el tablero, únicamente una planta de hojas rugosas ubicada en el casillero en el que *Deep Blue* –la computadora que le ganó al campeón mundial de ajedrez Gary Kasparov–, hizo su movimiento 36. La planta que se exhibe es transgénica y fue creada a partir de lo que el artista denominó “gen Cartesiano”, una secuencia genética artificial que transcribe la frase *Cogito ergo sum* (“pienso luego existo”), de Descartes. Las letras que forman la palabra fueron pasadas, primero, a código ascii (código binario) y, luego, a código genético (A, C, G, T). El resultado fue la constitución de un gen artificial de cincuenta y dos bases que fue incorporado en la semilla de una planta de hojas planas junto a otro gen que provoca curvaturas. En aquellos lugares en los que, a simple vista, se podía observar la ondulación de la planta se encontraba presente el gen Cartesiano. La instalación se completaba con dos pantallas enfrentadas que simulaban tableros de ajedrez, cuyas casillas eran *loops* animados digitales.

Aquí el espectador no tiene posibilidad de participar en la partida: no es un jugador, ni si-

quiera un fantasma de aquél. Cada elemento dispuesto en la sala tiene una función, está allí esperando que el espectador lo contemple, lo interprete y, tal vez, que establezca un juicio crítico. El lugar del espectador no es el de Kasparov, ni el de *Deep Blue*, sino el de un observador que reflexiona acerca de los límites entre lo vivo (animales, vegetales, humanos) y lo no vivo (máquinas, redes), entre lo artístico y lo científico, entre lo real y lo ficcional.

El espectador-observador que se para frente a estas obras -o que a lo sumo las rodea, se acerca o se aleja-, ve a simple vista unas imágenes de ratones o una planta en un tablero de ajedrez. El hecho de mirar no alcanza para comprender la obra -y no me refiero a hallar una respuesta, a buscar que la obra sea transparente para que refleje el mundo o, sencillamente, para que le dé tranquilidad al espectador-, sino que los objetos materiales presentados en la sala son sólo una parte de la obra, porque ésta se completa con la idea que tuvo el artista para crearla, con los motivos, objetivos, problemáticas que lo impulsaron a la producción y con los aspectos técnicos y metodológicos implícitos, entre otros. Por ello, cuanto más informado y especializado sea el espectador que observa estas obras mayores serán los "mundos develados" que obtenga y los cuestionamientos y los juicios críticos que le provoquen. Éstos últimos estarán vinculados, seguramente, a la ética y a la bioética, a los límites entre lo artístico y lo científico, y a las prácticas sociales y culturales contemporáneas. Por esta razón, Javier De Lorenzo (2010) considera que es una exigencia de esta época que el espectador esté preparado para poder interpretar la obra.

Espectador-testigo

Luego de que las vanguardias introdujeran nuevos elementos a la práctica artística, los soportes tradicionales, como la pintura o la escultura, comenzaron a expandirse y a incorporar

otros lenguajes, como la danza, el teatro, la música y el video. Hacia fines de la década del cincuenta la materia de algunas obras era transformada en energía y en movimiento, y dio origen a lo que se denominó "arte como acción" (Lippard en Alonso, 2011). La obra *18 happenings en 6 partes* (1959), de Allan Kaprow, fue el inicio de la incorporación del público general a los actos en vivo que los artistas solían hacer de manera privada para sus amigos. Kaprow consideraba que "ya era hora de aumentar la responsabilidad del observador" (Goldberg, 2002). Por ello, decidió incluir al espectador en una nueva experiencia temporal y, sobre todo, espacial: expandió tanto la obra que la volvió inseparable de su entorno extra artístico (Lippard en Alonso, 2011) y tornó difuso el límite entre obra y no-obra. Esta nueva dimensión espaciotemporal de la obra performática, que incluye tanto al artista como al espectador, es para Nicolas Bourriaud la esencia del arte contemporáneo: "El arte de hoy nos obliga a pensar de manera diferente las relaciones entre el espacio y el tiempo: es lo esencial, allí reside su mayor originalidad" (Bourriaud, 2006).

Las artes preformativas son, entonces, artes del tiempo, artes efímeras que necesitan materializarse de alguna manera para poder perdurar. Los registros fotográficos y videográficos son el medio más usado para dar cuenta de la acción en vivo, pero también la presencia del público en tanto *espectador-testigo* se convierte en una suerte de escribano que autentica y que da fe de la acción que allí ocurre. Su experiencia real con la obra como testigo directo contribuye al reconocimiento y a la perdurabilidad de la obra a lo largo de la historia.

Bio-Wear (2012), de Joaquín Fargas, es una obra desarrollada en etapas. La primera consistió en una performance realizada en el hall del Teatro San Martín de la ciudad Buenos Aires, donde el artista tomó una muestra de su propio tejido epitelial. La acción en vivo, realizada en la zona más transitada del teatro, fue observada tanto por los espectadores que fueron específicamen-

te a ver la muestra como por aquellos otros que estaban de paso hacia otros lugares del teatro. De manera casual o informada, todos ellos participaron en la obra como testigos del doloroso proceso de incisión y extracción con bisturí de tejido epitelial del brazo del artista, además de presenciar el momento en que las células fueron colocadas en un recipiente estéril y fueron transportadas rápidamente al Laboratorio de Bioarte de la Universidad Maimónides para su cultivo.

La serie de performances *Inthewrongplace-ness* (2005), de Kira O'Reilly, se desarrolla de modo inverso a Bio-Wear. La artista comenzó cultivando su propio tejido de piel junto con el tejido de piel porcina durante una residencia de ocho meses en el laboratorio Symbiotica donde trabajó con cerdos recién muertos, usados para la investigación médica. El trabajo con cadáveres de cerdo implica la disección, el cultivo, la nutrición y el mantenimiento de las células. La artista tomó algo que se sentía muerto y, a partir de su cultivo y de su cuidado, pudo dar vida a esos pequeños fragmentos celulares que ahora se manifiestan como organismos semivivos. La labor diaria con estos cultivos provocó, en O'Reilly, "fantasías inesperadas de metamorfosis, combinación e interacción entre especies que comenzaron a parpadear en mi conciencia".² Así, surgieron las performances *Inthewrongplace-ness*, llevadas a cabo desde 2005 hasta 2009, en las que la artista interactuó con un cerdo recién sacrificado.

En las performances O'Reilly se presenta desnuda, se mueve lento, camina, gira, parece bailar con el animal de piel pálida similar a ella. Introduce su cabeza dentro del cuerpo del cerdo, la sangre se mezcla con su sudor, los gérmenes de ambas especies se transportan de un cuerpo a otro. Los espectadores se ubican muy cerca de la acción, a menos de un metro, anulando prácti-

camente los límites entre el espacio ficcional de la performance y el espacio real del espectador. Aunque solamente observa la situación, el espectador queda involucrado en un encuentro íntimo al convertirse en testigo ocular de la relación entre especies.

En estas obras, como en tantas otras obras preformativas, aunque queden registros gráficos o videográficos de las acciones efímeras, la presencia real del espectador lo convierte en un experto cualificado, en un notario, en un testigo, para dar testimonio de los hechos ya ocurridos.

Espectador-invitado

La participación de los espectadores en happenings, performances, ambientaciones, intervenciones e, inclusive, en instalaciones, se ha vuelto una constante en la práctica artística contemporánea. Para Bourriaud cada vez son más las obras exhibidas en galerías, museos o bienales que presentan un contrato preciso con el espectador, que le otorgan una propuesta de participación al que mira. El espacio de intervención del espectador en la obra de arte se resuelve dentro de una cultura de lo interactivo que va más allá del dominio del arte: "en todos los vectores de la comunicación la parte de la interactividad crece cuantitativamente" (Bourriaud, 2006), debido, principalmente, al desarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación y a la imagen, pero también por el deseo colectivo de crear otros espacios de sociabilidad e instaurar nuevos tipos de transacción frente a la obra.

De esta manera, el espectador es invitado a interactuar con la obra, a ejercer formas de acción social comunicativas con las producciones artísticas del mismo modo en que lo hace con otros sujetos o con otros textos (Bettetini & Co-

² El texto en el idioma original dice: "unexpected fantasies of merngence and interspecies metamorphoses began to flicker into my consciousness". La traducción es de la autora del artículo.

lombo, 1995). Interacción e interactividad son dos términos que para Gianfranco Bettetini implican, en primer lugar, un vínculo comunicativo que parte del sujeto y, en segundo, que parte de la máquina. Por lo tanto, el *espectador-invitado* se involucra, principalmente, con obras tecnológicas interactivas que requieren de la cooperación del sujeto para su funcionamiento.

Génesis (1999), de Eduardo Kac, es una instalación que presenta un gen sintético producido a partir de la frase bíblica: “Que el hombre tenga dominio sobre los peces del mar, sobre los pájaros del aire y sobre todo ser viviente en esta tierra”, traducida primero a Código Morse y luego convertida en la base de adn del gen. La bacteria portadora de este gen sintético es colocada en una placa de Petri junto con una cámara de microvideo flexible, una caja de luz ultravioleta y un microscopio iluminador. Estos dispositivos permiten que los espectadores puedan efectuar cambios en la bacteria y observarlos seguidamente. El proceso se realiza a través de una conexión a Internet que posibilita que, tanto los espectadores que visitan la muestra (donde hay una computadora instalada en la sala) como aquellos usuarios remotos conectados a la página del artista, puedan interactuar con la obra al hacer clic en un link que permite encender la luz ultravioleta que logra la mutación de la bacteria. Cuando la muestra finaliza y se vuelven a traducir los diferentes códigos (del código genético al Morse y, luego, al alfabético) la frase original cambia producto de la intervención del espectador.

Invernadero lúdico (2008), del colectivo argentino Proyecto Untitled, es una instalación interactiva que simboliza un ecosistema del siglo xxi al proponer la idea de invernadero biotecnológico formado por orquídeas cultivadas *in vitro*. La obra se emplazó detrás de una gran vidriera del Centro Cultural General San Martín, de la Ciudad de Buenos Aires. Sobre el vidrio que separaba el espacio interior de la obra del espacio exterior en el que se encontraba el pú-

blico se colocaron tres sensores fotoeléctricos que se activaban cuando la mano del espectador bloqueaba la entrada de luz. Al detectar un nivel mínimo o nulo de luz, cada sensor disparaba una señal que accionaba un ventilador –cuya función era imitar el movimiento del viento–, una bomba de agua –que recreaba la caída de lluvia–, y una roldana –que sacaba de adentro de una semiesfera de acrílico una orquídea *in vitro*, en alusión al nacimiento de un neoorganismo de diseño.

En ambas obras, la propuesta de participación efectiva genera un vínculo entre el espectador y la naturaleza manipulada que apunta al interés por acercar al hombre a una nueva realidad transformada con el fin tomar conocimiento, de reflexionar y de participar *en* ella.

Espectador-intruso

El público que participa en obras procesuales o comportamentales pone en juego un sistema de intercambio que tiene que ver con las decisiones que debe tomar con relación a la obra. Las producciones artísticas se presentan como un lugar de cohabitación con el público en las que se ponen a prueba el comportamiento del espectador que debe ser conciente del contexto en el que se encuentra y de la propuesta de la obra. En este caso, las obras comprueban el comportamiento ético del espectador que actúa como un intruso al interferir en el desarrollo normal de la obra, porque con su intervención la hace desaparecer, porque detiene la evolución del ciclo vital de los organismos o porque provoca algún tipo de catástrofe.

La obra *Late* (2010), del colectivo Proyecto Untitled es una instalación interactiva formada por nueve cubos de vidrio rellenos de agua en los que se proyecta el crecimiento de un embrión hasta la fase de feto. El desarrollo de la instalación es normal mientras no haya espectadores cerca: el embrión evoluciona, crece dentro de los cubos con agua que le otorgan un marco de

protección ideal (en clara alusión al útero materno) y el sonido acompaña, paulatinamente, este proceso de embriogénesis. Sin embargo, cuando un espectador se acerca demasiado a la obra los sensores de movimiento se disparan y actúan como alarmas que tratan de disuadir a quien está acechando. La interferencia del visitante provoca la reversión del proceso, los embriones frenan su evolución decreciendo semana tras semana hasta alcanzar nuevamente el momento de la fertilización, su origen.

La obra interactiva necesita del espectador para su funcionamiento, pero aquí el espectador es rechazado, su interacción es intrusiva y la obra responde reaccionando severamente ante tal intromisión. El visitante obstaculiza con su presencia el proceso natural de la evolución del embrión que, paradójicamente, ha sido gestado bajo circunstancias no naturales siguiendo los protocolos de un procedimiento artificial.

Otro colectivo artístico llamado Critical Art Ensemble se caracteriza por desarrollar obras que cuestionan la falta de ética política y científica con la que se llevan a cabo ciertas investigaciones en el campo de la ingeniería genética. *GenTerra* (2003) es una instalación performativa, abierta al público, que explora en vivo la variedad de discursos acerca de la transgénesis en relación con el riesgo ambiental y con las políticas de salud humana. Los espectadores accionan una máquina robótica denominada *Transgenic Bacteria Release Machine* (Máquina de Liberación de Bacterias Transgénicas) que contiene diez cápsulas de petri sobre una plataforma circular. Una de las cápsulas presenta, en su interior, un cultivo transgénico de la bacteria e-coli, las nueve restantes contienen muestras de moho y de bacterias recolectadas de los alrededores de la exhibición.

Los espectadores interactúan con la máquina al presionar un botón que acciona el giro de la plataforma circular que se detiene de manera aleatoria luego de unos segundos. Una vez que frena el movimiento, el brazo mecánico de la

máquina baja y abre la cápsula de petri correspondiente. La posibilidad de abrir la cápsula que contiene el cultivo transgénico es de uno en diez. Cuando un espectador la abre se enciende una luz roja, a modo de alerta; cuando abre alguna de las otras cápsulas que contienen las muestras de bacterias silvestres se enciende una luz verde. Accionar la máquina significa tener la posibilidad de interferir en el ecosistema, es una decisión ética que toma cada espectador, quien debe comprender y evaluar los riesgos que implica liberar el cultivo de la bacteria transgénica.

Bajo una forma aparentemente lúdica dada a partir de máquinas, de interfaces y de sensores interactivos, las obras *Late* y *Transgenic Bacteria Release Machine* plantean diferentes problemáticas éticas que ubican al espectador en una disyuntiva, ya que su participación implica convertirse en un intruso, en una entidad infractora, entrometida y hasta inoportuna, que pone en riesgo el medioambiente y a los seres vivos que habitan en él.

Espectador-protagonista

Las obras que se centran en recrear un vínculo con el espectador generan una forma de producción artística netamente contemporánea que se traduce en distintos modos de encuentros, como reuniones, citas, fiestas, etcétera. El acceso a la obra y a su temporalidad está sujeto a un acuerdo entre las partes, a un horario que se estipula, una duración que se prevé, un tiempo que depende de la audiencia que convoca el artista. En suma, la obra que suscita encuentros y que da citas administra su propia temporalidad (Bourriaud, 2006), pues la experiencia de la obra procesual y performativa se hace necesariamente en el tiempo.

En el caso de aquellas obras procesuales, comportamentales o preformativas que requieren de una recepción individual, pautada y activa le asignan al espectador el lugar de protagonista, se concentran en su experiencia, en el inter-

cambio, en las relaciones de puestas en presencia recíproca y en la dialéctica intersubjetiva del que observa y de aquello que nos mira (Didi-Huberman, 1997).

El 27 de marzo de 2008 la artista Tagny Duff envió un e-mail en el que invitaba a formar parte de la performance *in-situ (in-vitro?)* en la que realizaría maniobras de laboratorio en el Instituto de Arte Contemporáneo de Perth (pica). Al igual que el turno que uno solicita con el médico, para asistir al evento en el pica se debía pedir una cita con la artista. Duff agendó a los espectadores que asistirían y los recibió en el horario pautado ataviada con una bata descartable y con guantes de látex, sentada detrás de una mesa en la que reposaban materiales de laboratorio.

La performance consistía en el simulacro de un análisis de hiv en el que los supuestos donantes eran los espectadores citados. La prueba constaba de siete pasos –siete pequeños tubos con un líquido transparente– que debían manipular los espectadores a partir de las indicaciones de la artista. El espectador no sólo asistía a una cita programada con la artista para hablar sobre ciertos aspectos de la práctica de laboratorio, sino que se convertía en el protagonista principal al ser el donante (ficticio) de un test científico que se lleva a cabo en el marco de una performance artística.

La obra *Meart - The Semi-Living Artist* (2001), de Douglas Bakkum, Chao Zenas, Phil Gamblen, Guy Ben-Ary y Steve Potter, utiliza un microchip llamado *Multi Electrode Array (MEA)*³ para captar las ondas cerebrales que emiten las neuronas y traducirlas a un lenguaje visual. Desarrollada en los laboratorios de la uwa, el grupo de artistas, biólogos e ingenieros involucrados generaron un par de brazos robóticos que se movían de acuerdo a las órdenes dadas por la actividad de un cultivo neuronal para producir una serie de dibujos. En una primera instancia, la obra fue exhibida en Ars

Electrónica de Austria, con todos sus componentes emplazados in situ. En una segunda ocasión, fue expuesta de manera disociada, es decir, el “cerebro” (el cultivo neuronal) estaba ubicado en Atlanta, Estados Unidos, mientras que el “cuerpo” (el brazo robótico) estaba en el Instituto de Arte Contemporáneo de Perth, Australia. El cerebro y el cuerpo interactuaban entre sí a través de una conexión a Internet en tiempo real generando un *loop* cerrado, una doble vía de comunicación que recogía y procesaba la actividad neuronal tanto en Perth como en Atlanta.

La novedad en esta segunda instancia fue que el cultivo montado en un sustrato de vidrio (mea) contaba con sesenta electrodos de lectura de la actividad neuronal y era estimulado por un único espectador cada día. La captura de una imagen fotográfica de ese espectador era descompuesta en sesenta píxeles, en correspondencia con los sesenta electrodos de estimulación neuronal. La información de la imagen del espectador viajaba por Internet desde Perth hacia Atlanta para incentivar y estimular la actividad neuronal. La respuesta de la actividad llegaba cada cuatro segundos en forma de datos capaces de ser procesados por el microcontrolador que regulaba el compresor de aire de las válvulas de relé que movía los brazos robóticos. De esta forma, el visitante fotografiado se convertía en el protagonista del dibujo que realizaban los brazos durante toda la jornada, una suerte de retrato individual que luego era expuesto en las paredes de la sala.

in-situ (in-vitro?) y *Meart - The Semi-Living Artist* son dos obras muy diferentes. Una es una acción preformativa y la otra una instalación robótica, pero tienen en común el lugar protagónico que se le asigna al espectador, un rol indispensable para que la obra adquiera, en cada oportunidad, un sentido diferente, único, e irrepetible como cada sujeto participante.

³ Multi-Electrode Array: Cadena de electrodos múltiples. El nombre de la obra proviene del juego de palabras en inglés que forma el nombre del chip MEA y el agregado final de las letras R y T que en conjunto se traduce como “Mi arte”.

Espectador-coproductor

Desde los *happening* y las performances de principios de los sesenta –que incluyeron al espectador en el entramado de la obra– hasta la incorporación de los nuevos medios y las redes informáticas –que definen el vínculo comunicacional con el usuario de manera interactiva–, cada vez se le está dando más lugar al espectador en la producción y en el desarrollo de la obra de arte contemporáneo. El espectador contemporáneo debe asumir una posición más participativa y, en ocasiones, trabajar conjuntamente con el artista en la producción de la obra. Por esta razón, Henry Jenkins (2008) utiliza el término “prosumidor” (acrónimo de productor y consumidor) para dar cuenta del lugar que enfrenta el espectador de los nuevos medios al involucrarse tanto con la producción como con la recepción de los contenidos.

El espectador-coproductor del bioarte colabora en el desarrollo de la obra a partir de las indicaciones que el artista le proporciona, de lo que resulta una obra colectiva y conjunta dada en un entorno relacional. Es decir, que el artista se preocupa más por el diálogo y por la participación del espectador para conformar la obra que por cuestiones vinculadas a la autoría o a la huella dejada en la producción artística.

Esto ocurre en *Free Range Grain* (2003) una obra del Critical Art Ensemble –con Beatriz da Costa y Shyh-shiun Shyu–, que expone algunos principios de la ciencia y de las políticas corporativistas globales sobre la manipulación genética. *Free Range Grain* hace partícipe al espectador que asiste a una acción performativa en vivo sobre los procesos rutinarios de la ciencia para que puedan verlos, practicarlos y comprenderlos de una forma más cercana. Mediante el montaje de un laboratorio portátil, los artistas invitan a los espectadores a traer alimentos que consideren sospechosos de ser manipulados genéticamente para testarlos con pruebas de laboratorio. Luego de 72 horas de pruebas se puede corroborar

si las sospechas son justificadas. El espectador se involucra con la obra en todos los aspectos: desde la contribución del aspecto material –con el aporte de alimentos– hasta la posterior ejecución mediante pruebas de laboratorio y la reflexión final sobre los problemas éticos, políticos y de salubridad que provoca la modificación genética de la comida.

Otro tipo de actividad que incluye al espectador en la producción conjunta de la obra son los denominados *lab workshops* o talleres laboratorio. En ellos los artistas brindan sus conocimientos teóricos y técnicos para la elaboración de productos biotecnológicos que pueden ser incluidos, posteriormente, en alguna exhibición artística. Este es el caso de Beatriz da Costa, su workshop introducía a los participantes en las técnicas básicas de la biología sintética para construir un sensor de contaminación basado en el cultivo de levadura. Los resultados obtenidos de las prácticas de los participantes dieron lugar a la creación de la obra *Experiments in Biosensing* (2006) en la que continuó desarrollando, junto con el público participante, sensores biológicos que captaban la contaminación de dióxido de carbono del aire.

Estos colectivos artísticos trabajan con los espectadores no sólo para desarrollar un objeto artístico, sino también para abordar un concepto más general que refiere al conocimiento y a la concientización del campo biocientífico. De esta manera, artistas y espectadores colaboran y trabajan a la par persiguiendo un mismo objetivo.

El arte contemporáneo, complejo y diverso, incorpora soportes como la instalación, los nuevos medios (que abarcan desde el arte online hasta ambientes sonoros controlados digitalmente) y la performance y establece nuevas formas de concebir y de percibir a la obra de arte. La variedad de abordajes que requieren esta clase de producciones establecen distintos contratos con el espectador, quien deberá observar, ser testigo, invitado, intruso, protagonista o coproductor de la obra. El bioarte, en tanto género

artístico contemporáneo, pone en evidencia los roles que ocupa el espectador en la actualidad, a la vez que cuestiona y tensiona permanentemente los límites del arte.

Bibliografía

Bettetini, G. y Colombo, F. (1995). *Las nuevas tecnologías de la comunicación*. Buenos Aires: Paidós.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

De Lorenzo, J. (2010). "La noción de Estilo en matemática y arte". En Castro, S. y Marcos, A. (eds). *Arte y Ciencia: mundos convergentes*. Madrid: Plaza y Valdés.

Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manatíal.

Goldberg, R. (2002). *Performance art*. Barcelona: Destino.

Jenkins, H. (2008). *Convergence culture*. Barcelona: Paidós.

Lippard, L. (2011). "La desmaterialización del arte". En Alonso, R. (comp). *Sistemas, acciones y procesos 1965-1975*. Buenos Aires: Fundación Proa.

Matewecki, N. (2011). "El bioarte y los problemas de su definición". *Arte e Investigación*, 13 (7). La Plata: fba-unlp.

Fuente de Internet

Bang, N.; Correbo M.N. y Matewecki, N. (2002). "Nuevos espectadores para nuevos comportamientos artísticos. El net-art en la Argentina". *arteUna* [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <<http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/Nuevos%20espectadores%20%28Net%20Art%29.pdf>>

Desde el afecto y por la historia

Aproximaciones a la colección Bruzzone

Francisco Lemus

franlemus09@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

En 1994 el juez federal Gustavo Bruzzone comenzó a adquirir obras de artistas contemporáneos argentinos congregados en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA. Fue uno de los mayores coleccionistas de la década del noventa en Buenos Aires. Su acervo posee características, como las afectividades y la generación de proyectos de intervención y de difusión de las artes en el campo artístico. El siguiente trabajo abordará la cartografía afectiva del coleccionista con relación a sus adquisiciones y a los componentes que lo contextualizan en el escenario del coleccionismo de arte.

Palabras clave

coleccionismo, exposiciones, distinción, formaciones

El presente trabajo analiza la colección de Gustavo Bruzzone, el mayor coleccionista del conjunto de obras expuestas en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, durante la gestión de Jorge Gumier Maier, entre 1989 y 1996.¹ A partir de un recorte cronológico, se indaga sobre su primer acercamiento a las obras de arte, sobre la frecuentación con artistas clave para el período y sobre la cartografía afectiva que incentivó sus principales adquisiciones.

La reconstrucción del mapa de relaciones por el cual el coleccionista activó su consumo artístico en el llamado "Grupo del Rojas"² se debe a la particularidad que reviste el acervo en un panorama amplio y diverso, como lo es el coleccionismo argentino. Dilucidar si existen características comunes a aquellos antecesores en la actividad local, o si es posible identificar elementos constituyentes de lo que algunos autores denominan "nuevo coleccionismo" (Pacheco, 2002), es parte esencial de los interrogantes que articulan algunas de las ideas esbozadas en el trabajo.

El límite de este recorte es una exposición que sintetizó la primera puesta en valor de la colección de Bruzzone en el escenario público –*Algunas obras colección Bruzzone. Un recorte del arte de los 90* (1999)– y la presentación de un proyecto editorial abocado a las artes visuales –*ramona* (2000-2010)–. Ambas instancias perfilaron un tipo de legitimidad específica al interior del campo artístico que se describe y se analiza a continuación.

¹ En 1985, desde la Dirección de Cultura de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos Aires, se fundó el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. Dentro de este panorama, Gumier Maier –artista y periodista de revistas como *Cerdos & Peces*, *El Porteño* y ex militante del GAG (Grupo de Acción Gay)–, fue designado coordinador del Departamento de Artes Plásticas para luego devenir en el curador de la Galería.

² Algunos de los artistas más representativos del grupo son: Marcelo Pombo, Cristina Schiavi, Omar Schiliro, Ariadna Pastorini, Alfredo Londaibere, Miguel Harte, Graciela Hasper, Sebastián Gordín, Benito Laren, Elba Bairon, Feliciano Centurión y Lux Lindner.

Los primeros pasos

En 1991 el fiscal Bruzzone compró una tinta informalista sin título, de 1963, firmada por Alberto Greco. Nunca imaginó que esa primera adquisición casual y poco premeditada significaría el inicio de su actividad como coleccionista. Bruzzone formaba parte de un sector medio acomodado profesional que decidió innovar en este terreno de prestigio y de poder sociocultural. Si bien en un principio la actividad constituyó un pasatiempo encausado en un gusto particular, su accionar se sistematizó bajo una sola premisa: adquirir las obras del Grupo del Rojas para dar cuenta de lo sucedido en una época que él mismo había vivido y experimentado.

Dos años después, Bruzzone inició un taller de dibujo dictado por los artistas Pablo Suárez³ y Nora Dobarro y tomó clases de pintura con Marcia Schvartz. Suárez frecuentó de manera constante la Galería, primero a causa de una serie de exposiciones que encabezó junto con Miguel Harte y con Marcelo Pombo y, después, por afinidad con su curador, Gumier Maier. Una de las piezas fundamentales de la colección de Bruzzone es su pintura *Trementina el duende da a su pintura la fluidez necesaria* (1988). En ella se ve a un desgarrado y desnudo duende salido de un bídón de plástico que rasga una densa capa de chorreaduras de color sucio que impiden visualizar un fondo claro y azulado. Suárez explicó que con esa obra quiso proporcionar una imagen retórica

acerca de la sospechada ruptura entre los años ochenta y los noventa en el arte. El supuesto caso de un tipo de pinceladas habría sido inducido por la presencia de otros artistas en el escenario metropolitano, los del Rojas. No obstante, los avatares históricos de la relación dialéctica entre la tradición y lo nuevo permiten ensayar otras lecturas. Una vez sucedido el impacto que admite el quiebre, se evidencian líneas de diálogo y de continuidad entre ambos períodos temporales. Y estos vínculos, como se abordará más adelante, se observan en la colección.

Desde un primer momento, la amistad entre Bruzzone y Gumier Maier estuvo embebida por las ideas estéticas que el curador sostenía desde 1989 en sus escritos y en sus exposiciones. En mayo de 1995, el coleccionista asistió al seminario "El Tao del Arte", dictado por Gumier Maier, en el que se contactó con artistas como Alicia Herro y Cristina Schiavi. Previamente, había presentado una carpeta con dibujos para exponer en la Galería. En este entramado de afectividades, en los años posteriores al armado de la colección fue central su amistad con el artista Roberto Jacoby.⁴ En un principio, los vínculos estuvieron dados por los Fabulous Nobodies y, también, por su relación con Suárez. Jacoby frecuentaba varios espacios emergentes de la posdictadura y rápidamente tomó contacto con el modelo estético del Rojas.

Estos incipientes intercambios fueron clave en la diagramación de las adquisiciones de Bruzzone.

³ Pablo Suárez comenzó su carrera en la galería de arte Lirolay, en 1961. En 1965 participó de La Menesunda, en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella y, en 1967, expuso en Experiencias Visuales 67, del mismo Instituto. Hacia 1968 su obra abandonó los sentidos más caricaturescos y adquirió nuevas connotaciones políticas en línea con los conceptualismos de la época. Un año más tarde, participó de Tucumán Arde, junto con Roberto Jacoby, Raúl Escari, Juan Pablo Renzi, entre otros. Entre los años ochenta y noventa realizó una serie de pinturas realistas de escenas cotidianas y, finalmente, eligió continuar con las parodias y las citas. Dentro de esta producción desarrolló objetos, esculturas e instalaciones de una fuerte narrativa literal acerca del hombre y de sus "dilemas" en sociedad; a veces, grotesca, lunfarda y camp; en ocasiones, mitológica.

⁴ Artista conceptual y sociólogo, al igual que Suárez integró el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. En 1966, junto con Raúl Escari y Eduardo Costa, escribió el "Primer manifiesto del arte y los medios". Participó de Experiencias Visuales 68 y también de Tucumán Arde. Durante los años ochenta compuso letras para el grupo musical Virus y en 1988 desarrolló la agencia publicitaria ficticia Fabulous Nobodies, junto con su pareja de aquel entonces, Mariana "Kiwi" Sainz. Hacia el 2000 inició redes, como Proyecto Venus y Bola de Nieve.

[...] querer tener presente en las paredes de mi casa lo que habría ocurrido en un determinado período (que me era muy próximo, muy próximo en afecto, muy próximo en el tiempo, muy próximo en absolutamente todo) fue un giro importante. Y esto, cuando digo de la preservación y de qué manera tratar de preservar aquello que había ocurrido, empezar a interesarme, no ya en las mejores obras que podrían llegar a tener, sino de todo lo que reflejara un momento y un lugar. Una época (Bruzzone, 2001).

Con la configuración de estos lazos afectivos se aclaran las motivaciones que justifican el guión del acervo: resguardar aquellos objetos que simbolizan un proceso artístico en la historia cultural de una ciudad.

Una característica de Bruzzone fue la configuración de su figura pública como pionero en la búsqueda de las primeras obras de un artista y de series perdidas en talleres o a punto de ser desechadas. De este modo, en 1994 adquirió *Cárcel* (1993), una obra temprana de Beto De Volder. Con las mismas coordenadas siguieron otras compras: *El infierno de Dante* (1993), de Sebastián Gordín; y varias obras de Miguel Harte, como *Lloro por ti como podría hacerlo esa piedra* (1989-1990) y *Autorretrato con río seco* (1989), que adquirió por recomendación de De Volder. A estas piezas prosiguieron otras, como *Empanada criolla*, *Ydishe Mame* (1988) y algunas piezas de *Pizzería Harte*, artículos de arte (1988), obtenidas por un canje. También habría que añadir *Winco* (1986), de Marcelo Pombo; y *Dweller in the Innermost* (1990), *Fractales aleatorios* (1990) y *Tosa Mitsunori* (1990), de Fabio Kacero. El armado de la colección siempre estuvo mediado por sugerencias de los artistas y, principalmente, por recuerdos de exposiciones relevantes en la trayectoria del grupo, que significaron hallazgos y compras precisas.

La profundización de adquisiciones sobre un artista y la generación de un recorte temporal con el fin de reconstruir una historia son esenciales para comprender el guión de Bruzzone.

Marion Helft, otra importante coleccionista, explica: “Lo cierto es que hay quien colecciona más en ancho que en profundidad. Algunos quieren tener una obra de cada artista y otros, como nosotros, una vez que algo les gustó, quieren armar una historia a su alrededor” (2000). Bajo estos mismos criterios, Bruzzone se cerró hacia otras adquisiciones y aumentó variaciones y líneas exploratorias que refractan y que generan nuevas lecturas sobre los mismos objetos. En consecuencia, la colección posee esta apuesta en tres instancias: refuerza la posesión de obras expuestas en el Centro Cultural Rojas y en su órbita; suma obras que quedaron por fuera de las elecciones curatoriales de Gumier Maier (como Morocho (1990), de Marcia Schwartz; *Personaje en círculo* (1998), de Gustavo Marrone; y *Violín* (1994), de Claudia Fontes); y promueve el acceso a obras que indican los primeros pasos de un artista (como las obras de Sebastián Gordín, Fabio Kacero, Miguel Harte y Benito Laren).

Lo señalado permite comprender que la apropiación simbólica (y mercantil) de las obras de arte implica, antes que nada, tiempo, ya que al igual que con otros bienes este accionar forma parte del proceso de producción del objeto elegido (Bourdieu, 2012). En este tiempo detenido los coleccionistas otorgan y proyectan otros sentidos a las obras.

Una colección es un “sistema marginal” (Baudrillard, 2003). ¿Dónde radica esta característica en el consumo artístico? Quizás, en su carácter irracional y disfuncional en las estructuras de colocación de los objetos, ya que al fin y al cabo una colección es una inversión afectiva de objetos amados. Sin embargo, en términos de distinción, como fue mencionado antes, Bruzzone es un profesional perteneciente a instituciones públicas, como la Justicia y la Universidad, ámbitos que han propiciado su circulación por espacios de producción de saberes culturales e intelectuales. Este tipo de lazos configuraron su vida cotidiana en una clara correspondencia entre su rol como coleccionista y su pertenencia a un sector con determinados hábitos y costumbres socializantes.

No obstante, al momento de analizar a Bruzzone se perciben otras potencialidades mediadas por el afecto en su accionar. Anécdotas, recuerdos compartidos y testimonios se complementan con una actitud de avanzada en materia de atesoramiento de “lo nuevo” y de valoración de una comunidad de artistas que, entre esteticismos, disidencias y afianzamientos, logró intervenir el entramado cultural de una ciudad.

El coleccionista en contexto

Al momento de analizar el consumo de obras de arte en la actualidad, autores como Marcelo Pacheco (2002) han esbozado la categoría de “nuevo coleccionismo” para definir, de manera general, las similitudes entre los nombres más relevantes del escenario porteño. Es posible incluir el caso Bruzzone dentro de esta categoría. ¿Cuáles son las continuidades y las lejanías de este tipo de coleccionismo con referencia al coleccionismo fundante en el país? Al respecto, el citado historiador explica:

Lo que llamamos nuevo coleccionismo está definido, sintéticamente, por su interés central en el arte contemporáneo, por su dinámica de instalación en el campo artístico, por sus identificaciones con segmentos de consumo transterritoriales, por su visibilidad en los medios de comunicación, por sus redes transnacionales del arte actual, y por su ubicación diversa en el mapeo social (Pacheco, 2002).

Seguido de estas líneas, nombra a diferentes coleccionistas de arte contemporáneo; entre ellos, Eduardo Grüneisen, Gabriel Werthein, Juan Vergez, Ignacio Liprandi, Marcelo Argüelles y Gustavo Bruzzone. En su mayoría, estos coleccionistas no poseen obras de los años setenta y ochenta, a excepción de pintores como Kuitca. A su vez, se encuentran relacionados con la producción de los años noventa por condicionamientos

económicos o por gusto artístico y, en paralelo, han sido influenciados por las últimas investigaciones académicas acerca del arte argentino. Pese a que esta categoría es valedera, al releer estas características son muy pocos los elementos que generan una diferencia clara entre los iniciadores de la práctica en el siglo xx y aquellos atesoradores de la contemporaneidad (a excepción de los intercambios en arenas globales). La movilidad ascendente de determinados sectores sociales, gestada al calor de la historia y de la proliferación de un mercado artístico, cuyo crecimiento fue continuo desde 1930, generó la actualización y la sustitución de algunos actores sociales en un campo cada vez más mediatizado.

Esta diversificación de actores declinó en la década del sesenta a causa de los exorbitantes valores de algunas firmas locales en un mercado ya consolidado (Bermejo, 2011). Queda verificar si en la actualidad esta situación ha sido revertida por las nuevas dinámicas de la economía global y local. Por ende, de manera muy sintética, el “nuevo coleccionismo” es una expresión acabada de las elecciones estéticas de aquellos miembros de profesiones liberales y de su modo de poseer en conjunto con otras intervenciones en el arte y en la cultura. Sin embargo, más allá de que se identifican variaciones específicas en las estrategias de distinción, un gran número de características comunes persiste a lo largo de la historia y dificulta el establecimiento de categorías cerradas al momento de analizar los usos y las costumbres de estos grupos sociales en materia de apropiación. Pese a que la prensa local se ha encargado de consolidar esta conceptualización en reiteradas ocasiones (Battistozzi, 2002; Aubele, 2008; Villa, 2008; Helguera, 2013), al indagar en la historiografía local es posible revisar su aplicación para definir el presente del coleccionismo.

Enfocada en otro período de la actividad en la Argentina, Talía Bermejo (2011) proporciona algunos elementos que ayudan a matizar la suelta diferenciación. Según la investigadora, en las primeras décadas del siglo xx se registra un

viraje del coleccionismo local hacia el arte argentino contemporáneo y, en este modo de operar, se evidencia un cambio con respecto a aquellas primeras elecciones de pintura europea de las familias notables de Buenos Aires. Pasada la década del veinte, la convivencia de autores locales con otros extranjeros fue constante, incitada –en un mayor nivel– por los llamados “nuevos lenguajes plásticos” experimentados en el país durante el período de entreguerras.

Al comparar estos análisis, abocados a épocas diferentes, se perfilan continuidades en el coleccionismo argentino que se unifican en una zona de convergencia bastante atemporal. En este sentido, se pueden localizar otros casos particulares y trazar homologaciones con la especificidad que reviste a Bruzzone, como las bellísimas y justas colecciones de Aristóbulo del Valle, de Luis León de los Santos y de Luis Arena. Al igual que el Juez, estos coleccionistas formaron parte de un sector acomodado profesional, con ingresos medios, y sus compras fueron medidas, pero con un gusto en ocasiones moderno y, en otras, por lazos de cercanía afectiva. Tanto De los Santos como Arena construyeron vínculos amistosos e intelectuales con varios artistas y su modo de operar superó, ampliamente, la mera transacción económica, ya que diversas preocupaciones artísticas e intelectuales tuvieron lugar en sus residencias personales (Baldasarre, 2006; Bermejo, 2001).

De esta manera, aquello que da cuenta de la presencia de un *nuevo coleccionismo* puede quedar relativizado ante una historia diversa y entrelazada por elementos transitivos que definen el consumo artístico en Buenos Aires.

Retomando la trayectoria del coleccionista, la exposición *Algunas obras colección Bruzzone. Un recorte del arte de los 90* (1999), ideada por Londaibere y curada y diseñada por el propio co-

leccionista en la Galería y en la Fotogalería del Rojas, formó parte de las acciones que intentaron concluir retrospectivamente el período, así como también una plataforma de despegue en el diseño de su figura pública. Un texto enfático y político sobre la importancia del coleccionismo en el país (escrito por Bruzzone) y una variada selección de los artistas del acervo fueron los bastiones de la muestra.

En este sentido, tanto una colección como una exposición deben ser concebidas como un dispositivo cuya fuerza simbólica en el campo social puede ser medida en diferentes fases: el mercado, los museos, la crítica y la historia del arte. Sumado a este proceso, ese mismo año fue publicado por el Fondo Nacional de las Artes el libro catálogo *Artistas Argentinos de los 90*. En el proyecto, dirigido por Luis F. Benedit y bajo la curaduría editorial de Pacheco y de Gumier Maier, 32 de los 57 artistas que integraron la recopilación son parte de su colección. Un año después, Bruzzone dio a conocer un proyecto editorial ambicioso, la revista de artes visuales *ramona* (2000-2010). Iniciada en el 2000 –junto con Jacoby, Gumier Maier y Rafael Cippolini, más infinidad de colaboradores permanentes–, a diferencia de otros suplementos de arte, la revista no contenía imágenes pero sí un gran número de notas editoriales, entrevistas y publicaciones de corte académico. Su incidencia en el campo artístico fue intensa, sumado a la sustitución de las palabras del crítico de arte por la de los artistas. De este modo, mes a mes se entretajeron fuertes debates entre diferentes agentes como así nuevas legitimidades.⁵ Según Cippolini (2005), *ramona* puede ser entendida como una continuidad de su colección, como un guión móvil y dinámico. Todo parece indicar que las obras de Bruzzone comenzaron otro recorrido por fuera de las paredes que las contienen.

⁵ En julio de 2010 la revista dejó de ser publicada. En palabras del coleccionista: “Todo tenía que estar reflejado, sin el recorte (natural) de los grandes medios gráficos. Lo bueno, lo malo, así como las opiniones divergentes sobre una misma muestra, libro, evento, actividad, etcétera” (Lemus, 2012).

Aunque la colección no es de carácter público, se enmarca en un momento en el cual algunos acervos privados del arte argentino y latinoamericano tomaron otros caminos en su promoción. Según Andrea Giunta (2009), es posible percibir dos cambios importantes en las colecciones: la apertura paulatina de los acervos privados en la escena pública y la generación de políticas de lógica pública desde los mismos. Sucedieron algunas modificaciones en aquellas redes de usos sociales por las que transitan las obras de arte, ya que estas han ido modificando sus objetivos en relación con la coyuntura internacional y local.

De manera constante, pueden perfilarse otras vías que varían entre el apoyo económico y la producción artística, las ferias de arte, las residencias, las instituciones formativas, los proyectos editoriales, los repositorios documentales, las plataformas de información en la web, etcétera. Bruzzone, como coleccionista, ha sabido valerse de estas estrategias para diagramar su imagen y su actividad y para consolidar un modelo estético complejo, como el del Rojas.

Al momento de reflexionar sobre la colección estudiada resulta difícil intentar ordenar la figura del coleccionista en una categoría, ya que desde la óptica de este trabajo es más fructífero hilvanar en el tiempo aquellas coordenadas comunes entre los coleccionistas a lo largo de una misma historia. Gustos, búsquedas, lecturas, relatos, exposiciones, mecenazgo y, por sobre todo, un guión pensado y permeable, que da cuenta de un período, es lo que encontramos en la selección de Bruzzone.

Si bien es posible distinguir acciones inmanentes en el consumo artístico, el trazado de un mapa afectivo y la capacidad de dinamizar el pasado con sus adquisiciones constituyen particularidades propias. En este sentido, la colección amplía los discursos fundacionales sobre la Galería y profundiza círculos temporales en los cuales los artistas se conectaron a expensas de la figura de Gumier Maier y sus "curadurías domésticas".

A su vez, las historiografías recientes que rondan sobre el arte de los años noventa y sobre el papel protagónico del Rojas han posicionado a la colección Bruzzone como un espacio en el que es posible iniciar relecturas acerca del arte argentino, tanto en sus avatares pasados como en su devenir presente.

Bibliografía

- Aubele, L. (2008). "No hace falta dinero para formar una colección". *La Nación*. Buenos Aires.
- Baldasarre, M. I. (2006). *Los dueños del arte*. Buenos Aires: Edhasa.
- Battistozzi, A. M. (2002). "Los nuevos coleccionistas". *Clarín*. Buenos Aires.
- Baudrillard, J. (2003). *El sistema de los objetos*. Ciudad de México: Siglo xxi.
- Bermejo, T. (2011). "El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d'art*". En Baldasarre, M. I. y Dolinko, S. (comps.). *Travesías de la imagen*. Buenos Aires: Archivos del caia iv-eduntref.
- Bermejo, T. (2001). "El coleccionista en la vidriera: el diseño de una figura pública (1930-1960)". En AA.VV. *Poderes de la imagen*. Buenos Aires: caia.
- Bourdieu, P. (2012). *La distinción*. Buenos Aires: Taurus.
- Cippolini, R. (2005), "Un guión desbordado. La continuación de una colección por otros medios", *ramona* (53). Buenos Aires: Ad-hoc.
- Giunta, A. (2009). "Coleccionismo y agendas públicas". En Giunta, A. (comp). *Museos y coleccionismo ante el desafío del Bicentenario*. Buenos Aires: arteBA.
- Helft, M. (2000). "Un colección es algo más que cuadros sueltos". *Ramona* (2). Buenos Aires: Ad-hoc.
- Helguera, D. (2013). "Nuevos modos de coleccionar". *La Nación*. Buenos Aires.
- Pacheco, M. (2002). "Nuevas tendencias en el coleccionismo argentino de los noventa". En Ramirez, M. C. y Papanikolas, T. (eds.). *Collecting Latin American Art for the 21st Century. Houston: International Center for the Arts of the Americas/ The Museum of*

Fine Arts.

Villa, J. (2008). "Coleccionismo atp". *La Nación*. Buenos Aires.

Fuente de Internet

Bruzzone, G. (2001). "El papel de las colecciones en la actualidad". *El Basilisco. Residencia de artistas*. Transcripción de la mesa redonda integrada por Andrea Giunta, Gabriela Salgado, Marion Helft y Gustavo Bruzzone en la Alianza Francesa. Buenos Aires: agosto de 2001.

Consultado el 3 de abril de 2014 en <<http://www.elbasilisco.com/aftrans4.htm>>

Los nuevos territorios de la mediación del arte

La mediación 2.0

Alejandra Olivio Román
aalex17@gmail.com

Isabel Fraile Martín
isabelfrailem@gmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen

En este trabajo se analiza el papel de la mediación del arte en Internet, donde la red y sus múltiples posibilidades influyen en la forma de ver y de apreciar el arte. Donde este medio, que por lo general es considerado como una simple herramienta de difusión para los agentes del sistema del arte, se convierte en la plataforma que genera la *mediación 2.0*.

Será la Red, por la naturaleza misma del medio, la que propicie y la que sostenga el cambio en la mediación del arte, que ahora es una mediación autogenerativa debido a las posibilidades de interacción y de cooperación que experimenta el usuario/público.

Palabras clave

mediación, red, usuario, comunicación, medio

Es indiscutible el papel protagónico que ha alcanzado Internet, en la Revolución Digital, como un medio de comunicación altamente efectivo en el que los conocidos *mass media*¹ perdieron el monopolio y cedieron ante el fenómeno de los nuevos sistemas de comunicación. El uso de Internet está en constante crecimiento y en 2012 llegó al 34,3% de la población mundial. En el caso de Latinoamérica y del Caribe el uso de esta herramienta aumentó en los últimos años y así, mientras en 2011 alcanzó una tasa del 39,9 %, en 2012 el uso se elevó al 42,9%. Esto equivale a un promedio de 16 millones de usuarios más en el lapso de un año. Estas cifras sólo refuerzan el notorio impacto que tuvo Internet en todas las esferas sociales.

Lo cierto es que la Revolución Digital o Tecnológica es un hecho y está en un proceso de continuo avance, la información es la materia prima sobre la que se desarrolla la Red. Al respecto Juan Ángel Jódar Martín explica: "Igual que la energía fue el motor de la Revolución Industrial, la información es el eje sobre el que gira esta revolución tecnológica" (Jódar, 2010). De este modo, la Red proporciona un espacio en el que se integra a los diferentes tipos de comunicación. Es decir, se integra, por un lado, a la comunicación interpersonal –derivada de la relación con el entorno inmediato– y, por otro lado, a la comunicación de masas –que parte de sistemas centralizados sobre los que se concentra la audiencia. Ambos tipos de comunicación se completan gracias a que Internet es un lugar en el que se difuminan los parámetros tradicionales del espacio y del tiempo.

¹ Mass Media o medios masivos de comunicación son todos aquellos medios que llegan simultáneamente a una gran cantidad de personas. Los Mass Media más conocidos son la televisión, la radio, la prensa escrita, el cine y, en los últimos tiempos, la Internet.

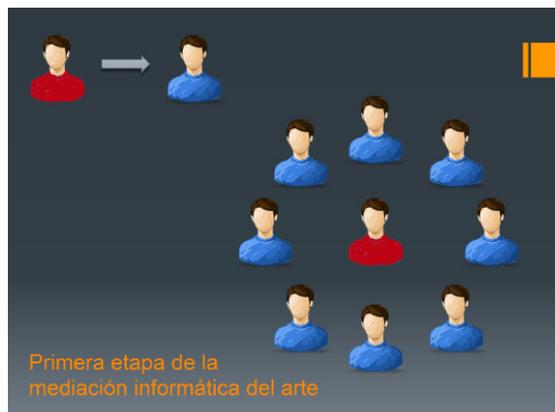
Por este motivo, el arte no podía escapar de estar inmerso en la, cada vez más accesible y popular, Red de Información. El resultado: actualmente es común encontrar páginas web de museos o de instituciones artísticas, blogs sobre crítica de arte, publicaciones especializadas *on line*, ser amigo de algún artista por Facebook o seguirlo por Twitter e, incluso, recibir notificaciones o correos electrónicos acerca de los próximos eventos culturales que se llevarán a cabo. De esta manera, la Red se convirtió en una herramienta de mediación artística fundamental que propicia la relación entre la producción, la obra, los espacios y el público. Esto trajo una serie de cambios en la manera en la que se producía, se difundía, se percibía y se valoraba el arte. Ahora podemos observar una transfiguración de las diferentes entidades que integran el sistema del arte como lo conocemos.

Hacia la mediación 2.0

Cuando hablamos de mediación en el arte pensamos en una determinada entidad del sistema del arte –museo, galería, promotor, crítico o demás figuras mediadoras– que crea, gestiona y difunde la información que usamos. Al situar esta actividad en el campo de la Red es fácil entender a Internet sólo como una herramienta contemporánea en la actividad mediadora que todo agente del sistema del arte realiza. Según esta idea, los agentes son los emisores activos mientras que nosotros, el público/usuario, somos los receptores pasivos dentro de un sistema de información tradicional.

Podríamos llamar a este proceso *primera etapa de la mediación informática del arte*. En esta instancia, el agente suelta en la Red determinada información que le interesa difundir según el esquema básico de comunicación: emisor, mensaje,

receptor y un medio o canal por el que transita el mensaje. En Internet la diferencia radica en el medio mismo, ya que permite al emisor proporcionar información de manera abierta para que los usuarios interesados accedan a ella en el momento en que lo decidan –como es el caso de las páginas web– o hacer llegar su mensaje a toda una lista de contactos previamente adquiridos. Las ventajas que este sistema posee son, además del impacto, el hecho de llegar a una gran cantidad de personas al mismo tiempo y, además, que es de bajo costo. Estas características muestran por qué la Red se ha convertido en una herramienta de mediación indispensable en el mundo del arte.



Primera etapa de la mediación informática del arte

Hasta aquí podemos dar cuenta de que la primera etapa de mediación digital sigue siendo tradicional; pese a que el medio es diferente, los emisores son los mismos, la información es estática y los receptores son pasivos.

La segunda etapa de la mediación informática del arte o de la mediación 2.0 se produce por la

² El término Web 2.0 es propuesto por Dale Dougherty, vicepresidente de O'Reilly Media, a partir de la conferencia organizada por O'Reilly Media y MediaLive International en octubre de 2004.

naturaleza misma del medio: una red. Para poder hablar de la *mediación 2.0* será necesario aclarar qué es la Web 2.0² y cómo abre la posibilidad de un sistema de comunicación más democrático, en el que todos podemos ser iguales.

Existen cuatro aspectos que caracterizan a la Web 2.0: la colaboración, con la que los propios usuarios pueden complementar, juzgar e incluso crear los contenidos; la organización, gracias a las etiquetas y a los buscadores que hacen que sea más rápido encontrar información; el continuo estado Beta o prueba, en el que lo que importa no es el contenido terminado y cerrado, sino su constante actualización; la multiplataforma, a partir de la que no sólo se pueden vincular diferentes elementos mediante un enlace –articulando una cadena de hipervínculos–, sino que también cambia el soporte, es decir, se puede acceder a la Red desde la computadora, los teléfonos móviles, las tabletas electrónicas y demás dispositivos.

El uso del término *2.0* es característico de cualquier proceso en el que la actividad principal se da por la interacción libre de las personas. Por este motivo, en el campo del arte la *mediación 2.0* se encuentra dentro de una segunda etapa de mediación, en la que el sistema básico de comunicación se transforma en un sistema complejo, amplio y descentralizado.

Los roles y las etapas de la mediación

En la *mediación 2.0* asistimos a una transfiguración de roles que creíamos definidos. Uno de estos cambios se genera en el papel de los emisores. Éstos no serán, únicamente, los agentes del sistema del arte que funcionaban como un aparato generador y promotor de contenidos culturales en la Red, sino que el mismo usuario/receptor puede generar los contenidos que busca difundir. Este es el caso de las wikis y de la creación cooperativa (que son espacios en los que el usuario puede crear, añadir o eliminar información) y de los blogs (que permiten cons-

truir espacios personales en la Red).

Según esta línea, la figura de los agentes mediadores del arte en la Red pierde su condición monopólica y encuentra competencia en la proliferación de espacios artísticos (virtuales) no institucionales o legitimados, pero que ven en este medio la posibilidad de surgir y de crecer. Los agentes del sistema del arte, que son los entes emisores y los mediadores de la información, ya no son la única fuente a la que podemos acceder. Lo anterior no implica su desaparición, sino que se convierten en una alternativa entre otras posibles dentro de la Red. Paradójicamente, estos emisores legitimados –instituciones y agentes que giran al rededor de ella– no pierden su peso porque son una fuente legítima que pertenece al sistema del arte, en comparación con otros emisores generales. De esta manera, no veremos del mismo modo a la crítica de una obra en un blog, hecha por un usuario desconocido, que a una publicación de una revista digital especializada en crítica de arte o que a una nota se encuentre en el blog personal de algún reconocido crítico de arte.

Los agentes legitimados todavía tienen un peso significativo en la Red, en la generación y en la difusión de información porque promocionan exposiciones, eventos, artistas, la compra y la venta de obras de arte; porque publican en revistas y en medios especializados, y porque divulgan la actividad artística en todos los sentidos.

Una vez que se ha dejado claro el papel de los agentes legitimados, nos podemos dar cuenta de que lo que ocurre en la Red no es muy diferente de lo que sucede en el sistema de mediación del arte, en el que las acciones que se realizan están dirigidas, en gran medida, al público del arte cautivo. Lo anterior resulta evidente porque después de que la información sale de los agentes o del emisor original llega a un determinado grupo de personas interesadas en lo que dicho emisor publica. Los contactos de correo electrónico, los amigos en Facebook, los seguidores en Twitter e, incluso, los usuarios que visitan por

motivación propia una página web pertenecen al grupo de público ya cautivo e interesado en la información y en la oferta cultural que se les pueda proporcionar.

Hasta aquí nos encontramos en *la primera etapa de la mediación informática del arte*. En ella, la información llega a lo que denominaremos *primer círculo* y que corresponde al grupo de contactos directos que el *emisor original* posee. La segunda etapa surge por la transfiguración de los roles que juegan los entes que participan en el sistema, que es la base de la transformación que sufre la mediación del arte en la Red.



Segunda etapa de la mediación informática del arte. Mediación 2.0

El modelo de *comunicación colectiva o tuba*, que propone Wilbur Schramm, plantea que

Cada individuo está conectado con un grupo o grupos -su familia, sus amigos íntimos, su grupo de trabajo o de colegio- y esto es algo muy importante que hay que recordar respecto de la comunicación colectiva. Mientras más la estudiamos más llegamos a pensar que los grandes efectos de la

comunicación colectiva se obtienen suministrando ideas e información a grupos pequeños a través de perceptores individuales (1969).

De este modo, podemos pensar que la segunda etapa de la mediación o la mediación 2.0 ocurre en el momento en el que los receptores pasivos se convierten en emisores activos, debido a que la información llega a un usuario/receptor y ésta, al mismo tiempo, se comparte y se propaga dentro de un nuevo círculo de contactos -*segundo círculo*- al que pertenece el usuario y que es diferente al círculo del *emisor original*. Por ejemplo, cuando un usuario observa una publicación que anuncia la inauguración de una exposición y la comparte, etiqueta a sus amigos, *twitea*, etcétera. Al recibir y al pasar la información el usuario se convierte en un *emisor secundario*³, es decir, en un eslabón más de la cadena que ha dejado de ser cerrada. Es así como la mediación se dinamiza y se expande a través del surgimiento de nuevos círculos en los que penetra la información. La mediación está regulada por el medio y por los propios usuarios que son los encargados de transmitir la información de un círculo a otro; ya no por el emisor original, cuya actividad de mediación se queda estática en el primer círculo.

La mediación, en este punto, se convierte en autogenerativa, ya que la información continúa circulando sin la participación activa del emisor original. Tal como lo explica Imma Tubella, la información se propaga sobre una audiencia que es masiva,

pero ya no es masa en el sentido tradicional en que un emisor emitía para múltiples receptores. Ahora disponemos de una multiplicidad de emisores y receptores, y por lo tanto de una multiplicidad de mensajes, y como consecuencia, la audiencia se ha vuelto activa y selectiva (2005).

³ Así como el emisor original son todos aquellos emisores que crean un mensaje y lo comunican, los emisores secundarios son aquellos receptores que reciben el mensaje original y que nuevamente lo comunican, convirtiéndose también en emisores pero de un mensaje que no ha sido generado por ellos.

Con la propagación de la información a nuevos círculos sociales –diferentes e independientes del círculo original o del *primer círculo*– el alcance de la información y de los objetivos perseguidos en ella se hacen cada vez más amplios. Pero con esta ampliación también se abre la posibilidad de un espacio para la modificación y para la manipulación de la información. Cuando el usuario se convierte en el nuevo emisor puede complementar o transformar la información de acuerdo con su punto de vista. Estos *prosumidores*, como los denomina José Luis Orihuela, son los “usuario[s] activo[s], que no se limita[n] al consumo de medios interactivos, sino que también participa[n] en la producción de contenidos” (2000). Esto es lo que ocurre cuando al compartir un enlace a través de las redes sociales agregamos algún comentario a la publicación que critica o que recomienda dicha información. Esto último puede afectar la manera en la que el nuevo usuario/receptor –que pertenece al *segundo círculo*– asimilará el contenido y el modo en el que actuará con respecto a éste.

Los receptores/ críticos

Otro cambio importante en la transfiguración de los roles del sistema del arte, dentro de la *mediación 2.0*, es la que se produce por la enorme oferta de contenidos y por la posibilidad de interpelación y de juicio que se abre a los usuarios. El usuario/receptor deja de ser un consumidor pasivo de información frente a los prolíficos y variados contenidos que se le ofrecen, y se convierte en un receptor crítico y selectivo que evalúa la información y a los emisores de acuerdo con diversos parámetros, uno de los cuales es el grado de legitimación. Por ejemplo, la crítica en una revista especializada tendrá mayor legitimación al estar respaldada por una fuente institucional del arte, mientras que una revista publicada en un *blog* será propensa a que duden o desconfíen de ella.

Además, el medio abre la posibilidad de interactuar y de comunicarnos de forma directa con

los emisores de un determinado mensaje, esto no hubiera sido posible con los sistemas de comunicación previos a Internet. Así, por ejemplo, el usuario puede acceder al área de contacto de una página web de un museo y expresar su opinión sobre cualquier tema relacionado con las actividades de dicho museo.

La interpelación también es más directa y efectiva según la plataforma en la que el usuario se encuentre. En el caso de las redes sociales, la comunicación puede darse, incluso, de manera inmediata, como ocurre cuando se comenta una publicación o se envía un mensaje personal –inbox–, esto promueve un posible diálogo entre el emisor y el usuario. De este modo, la distancia entre las diferentes figuras del mundo del arte se desvanece y se establece una relación más directa entre los emisores y los usuarios a los que se les da voz para dialogar y para opinar. Así, el usuario/receptor se convierte en un tipo de usuario/crítico que encuentra en la Red el medio para externar sus juicios acerca de las obras, de los artistas y de las propias instituciones.

Un sistema de generación de público

Con relación a lo anterior –y después de haber analizado algunas de las posibilidades de transfiguración de los roles del sistema del arte en la Red–, convendría abordar brevemente cómo el proceso de recepción y la asimilación de la información se convierten en factores determinantes que pueden atraer al considerado público potencial del arte.

Como sucede en la realidad cotidiana, en la Red también somos propensos a la influencia que otras personas pueden ejercer sobre nosotros, ya sean amigos, conocidos, líderes de opinión o figuras de autoridad. Las opiniones que estas figuras expresen son importantes en la postura que el usuario tomará con respecto a determinado tema. Ejemplo de esto es el constante surgimiento de sitios web en los que existe la opción de recomendar a nuestros amigos o a otra

serie de contactos, la página o los contenidos que en ella aparecen. Este es el caso de las API de Facebook que permiten, entre otras cosas, poder utilizar el famoso botón “me gusta” (*like*) en otras páginas web⁴. También, existe la opción de realizar una publicación acerca de dicho sitio mediante los enlaces, gracias al “marketing viral” de las redes sociales que permite que sea visible para todos nuestros contactos. Acciones que, por lo general, con algunas excepciones, suelen estar encaminadas a la difusión positiva de determinada información que nos gustaría que nuestros amigos conozcan y, al mismo tiempo, compartan.



Público potencial del arte

Este proceso nos lleva a pensar en las posibilidades que se abren en el campo de la generación de públicos, ya que todos los usuarios que integran el *primer círculo* forman un grupo de público cautivo que, de alguna u otra manera, estaba interesado y pendiente de la nueva información en materia de arte que proporcionan los agentes del sistema como emisores. La oportunidad de llegar al público potencial ocurre a partir del *segundo círculo* y en los sucesivos, ya que este

segundo círculo está integrado por los contactos del *emisor secundario* –el receptor que se convirtió en emisor– y estos pueden no ser usuarios interesados. Los usuarios no interesados, al convertirse en receptores de la información que el emisor secundario transmitió, son el público potencial que –gracias a las recomendaciones de sus amigos o contactos– podría verse interesado en participar o en vincularse con alguna actividad relacionada con el arte y convertirse, paulatinamente, en público cautivo.

El nuevo sistema de generación de público, como sucede con la *mediación 2.0*, escapa a las acciones realizadas por los agentes del sistema del arte –*emisores originales*– porque éstos dejan de ser los encargados de establecer acciones para la generación de público (esto no quiere decir que no esperen resultados). De este modo, el proceso de la generación de público se produce de manera desregulada y autogenerativa, al margen de las actividades que los agentes del sistema del arte realizan.

Conclusiones

Nunca antes se había podido acceder a tanta información como sucede en la actualidad gracias a la Red. Nunca antes el Arte había estado tan presente y accesible en un territorio que llega a muchos y nunca antes hubo tantos intermediarios (que pasan desapercibidos por el flujo constante y acelerado con el que se comparte la información). Es en este contexto que surgen los nuevos usuarios con perfiles más activos y con nuevas demandas.

Actualmente, el usuario/público es creador, promotor y crítico en un espacio en el que los límites entre las distintas figuras del mundo del arte se difuminan; apreciamos un panorama en el que los agentes del sistema del arte pierden

⁴ API (Application Programming Interface) es una herramienta de programación que los sitios web pueden implementar para usar otras plataformas.

el monopolio sobre los canales de acción que determinan la mediación. Ya no son, necesariamente, los generadores y, por ende, no son capaces de medir su alcance e impacto. Estos agentes podrían no participar en absoluto del proceso, pero de su participación dependerá el carácter de legitimidad de la información y la confianza con la que se la consume.

Es la Red la que proporciona las herramientas necesarias para que la *mediación 2.0* se convierta en un fenómeno autogenerativo y autorregulado sostenido por los usuarios. Sin embargo, al mismo tiempo, la mediación 2.0 es parte del sistema del arte que traspasa fronteras mediáticas y que se instala en la Red, donde la institución es la punta de lanza en la escala de valor de la información.

La Red y la mediación 2.0 propician el surgimiento de una nueva generación de usuarios más activos y selectivos, gracias a la multiplicidad de contenidos y a las posibilidades de interacción. "El foco de los procesos de comunicación pública está ahora centrado en los contenidos, no en los medios; en los usuarios, no en los [emisores]" (Orihuela, 2000).

De esta manera, podemos concluir en que la Red y sus múltiples recursos influyen de manera decisiva en la forma de ver y de apreciar el arte. Ya no solo hay nuevos usuarios, sino que también hay nuevos espectadores de arte que exigen una mayor participación. En este sentido, es necesario recordar a Marshall McLuhan (1964) quien, con su famosa frase "el medio es el mensaje", decía que los medios modifican a la sociedad, planteando que son extensiones del hombre y que por ende lo transforman y reconfiguran la relación que los individuos mantienen con su entorno y con ellos mismos, alterando de esta manera las formas de asociación humana.

Ante esto, la demanda de profesionales del

arte con una nueva visión es indiscutible. Es necesario que haya agentes del sistema del arte que entiendan el medio y que saquen el mayor provecho de él para establecer estrategias que vinculen al mundo del arte con el usuario/público. El campo de estudio es tan amplio como la Red misma y evoluciona junto con ésta. Nuevos interrogantes surgirán con la llegada de la Web 3.0⁵ que promete una mejor experiencia como usuario, en la que la máquina procesará la información de manera más inteligente. Esta nueva inteligencia semántica traerá otro cambio de paradigma en la manera de acceder a la información; será la máquina la que aprenda de nosotros y la que nos proporcione la información antes de necesitarla.

Bibliografía

McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill.

Schramm, W. (1969) *Proceso y efectos de la comunicación colectiva*. Quito: ciespal.

Tubella, I. (2005). "De la comunicación de masas a la comunicación multimedia". En Pascual, A. y Roig, A. (eds.). *Comunicación audiovisual digital*. Barcelona: UOC.

Fuentes de Internet

Jódar, J. (2010). "La era digital: Nuevos medios, nuevos usuarios y nuevos profesionales". *Razón y Palabra*, (71) [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/VARIA/29%20JODAR_REVISADO.pdf>

Markoff, J. (2006). "Entrepreneurs See a Web Guided by Common Sense". *The New York Times* [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <<http://www.nytimes.com/2006/11/12/business/12web.html?ref=johnmarkoff&r=0>>

⁵ En 2006 el periodista John Markoff publica en The New York Times un artículo donde habla sobre una Web guiada por sentido común y utiliza el término Web 3.0 para referirse a una posible tercera generación de servicios en Internet, cuya característica principal es ser una Red inteligente.

O'Reilly, T. (2007). "What Is Web 2.0: Design Patterns and Business. Models for the Next Generation of Software". *Communications & Strategies*, (65) [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <http://mpira.ub.uni-muenchen.de/4578/1/MPRA_paper_4578.pdf>

Orihuela, J. L. (2000). "Sociedad de la información y nuevos medios de comunicación pública: claves para el debate". *Nueva Revista* [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <<http://www.unav.es/digilab/nr/>>

El paisaje urbano en la Argentina (1864-1920)

Juan Cruz Pedroni
nano.jcp@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

En la segunda mitad del siglo xix el paisaje urbano en la Argentina atraviesa tensiones referidas a sus múltiples emplazamientos sociales como género discursivo-visual que acusan, por una parte, la productividad política y cultural de las imágenes implicadas y, por otra, la escasa formalización del género. A partir del análisis de las condiciones de producción y de circulación, y de los esquemas de percepción operantes en la cultura visual, en el presente trabajo se indaga sobre la constitución de los rasgos que confieren especificidad al género y que lo dotan de una estabilidad relativa. Se explora la apropiación y la elaboración de las fuentes visuales y los usos diversos de las imágenes, para señalar el proceso de establecimiento de un campo de pertenencia para estas representaciones hacia principios del siglo xx.

Palabras clave

géneros, paisaje urbano, usos de la imagen

El paisaje urbano en la Argentina en la segunda mitad del siglo xix dista mucho de reunir las condiciones de regularidad de las convenciones, la copresencia de metadiscursos y el funcionamiento de horizontes de previsibilidad; condiciones éstas que participan en la definición de un género discursivo. Si se considera al proceso de constitución de un género desde el condicionamiento de las imágenes por los mecanismos de consumo y por las demandas epocales, tal como propone Guadalupe Álvarez de Araya Cid (2009), queda habilitado el estudio de un conjunto de imágenes cuya adscripción a un género resulta problemática.

En este sentido, pueden aducirse la atomización en diversos dispositivos con su correspondiente diversidad de usos y la centralidad del paisaje rural en los debates estéticos y en la práctica artística como causales de la hipo-formalización del paisaje urbano como género unificado. El análisis de esta serie de imágenes debe abandonar, por tanto, las pretensiones de un análisis totalizador dentro de un sistema de géneros¹ y referir el sentido de las representaciones particulares a las prácticas concretas en que éstas se inscriben; esto es, producción, circulación y consumo.

Sobre la base de estas premisas, se hará un breve recorrido por seis imágenes y se analizarán las condiciones de producción (transferencias entre géneros, modos de apropiación de las fuentes visuales, construcción del lugar de enunciación y figura de autor), las condiciones de circulación (inscripción material en dispositivos y difusión) y las condiciones de recepción (en función de los usos políticos y socioculturales).

¹Se entiende al sistema de géneros tal como lo hace Oscar Steimberg (1993), que se refiere a las relaciones entre dominante-dominado, primacía-secundariedad y figura-fondo que operan en una configuración sincrónica en la que participan los géneros.

El paisaje urbano tiene antecedentes locales en las vistas de Ferdinando Brambila (1763-1832), Victor Danvin (1802-1842) y Roberto Lange (n.d. - ca. 1860) que, en la línea iniciada por los grabadores holandeses, plantearon una ciudad vista desde el barco, delineada por el perfil de torres y de cúpulas que seguían modelos altamente codificados. Estas representaciones, enmarcadas en operaciones militares y comerciales, se aproximaron a una pintura de territorio que aborda a la ciudad manteniéndose en el horizonte convencional del registro topográfico.

La historiografía considerará a Emeric Essex Vidal como el primero que pinta la ciudad “desde adentro” (González Garaño, 1943), al que seguirán las vistas persépticas del ingeniero Charles Henry Pellegrini. Junto con estas fuentes, la vertiente fotográfica documentalista (con el modelo francés de la Sociedad Heliográfica) y el álbum litográfico costumbrista proporcionarán los códigos de representación y la tradición visual en la que inscribir las primeras imágenes de paisaje urbano.

Representaciones de la ciudad

Esteban Gonnet

“Un fotógrafo de Buenos Aires ha tenido la feliz idea de sacar las principales vistas de esta capital. Con ellas ha formado un precioso álbum digno de adornar cualquier biblioteca” (citado en Alexander & Príamo, 2000). Estas líneas corresponden a una reseña publicada en La Tribuna que permitió la atribución del álbum *Recuerdos de Buenos Ayres* a Esteban Gonnet, ya que su firma no aparece en éste ni en fotografías sueltas. Hasta hace poco, las fotos de la casa comercial que dirigía Gonnet, Fotografía de Mayo, habían sido consideradas del italiano Benito Panunzi. La

falta de relaciones de atribución y de propiedad que verifiquen una figura de autor se comprueba nuevamente en la publicación de las fotografías en el *Correo de Domingo*, donde no se consigna el nombre de Gonnet.²

La profesión de agrimensor de Gonnet tienta a conectar sus vistas con la tradición topográfica, que sienta las primeras premisas del paisaje urbano vinculadas con un interés pragmático. En efecto, tal como señalan Luis Príamo y Abel Alexander (2000) los agrimensores de la época recurrían eventualmente a la fotografía para realizar su trabajo. Previo al trabajo de Gonnet se cuenta el antecedente del norteamericano Charles DeForest Fredricks (Gómez, 1986). Es posible que Gonnet haya tenido conocimiento de estas imágenes, así como de las fotos y de los álbumes de vistas y de costumbres relativamente abundantes que pudieron servir de modelos para la preparación de su álbum.

Algunos de los lugares registrados por Gonnet ya tenían antecedentes en la iconografía local: la Plaza de la Victoria, la Recova y la costa del río en la zona aledaña al fuerte.



Vista de Buenos Aires tomada del Paseo de Marte (1864), Esteban Gonnet

² Esto se comprueba también por la ausencia de menciones en la bibliografía especializada. Su nombre no figura en los trabajos enciclopédicos sobre el tema de Vicente Gesualdo (1990) y de Juan Gómez (1986).

El lugar desde el que fue capturada *Vista de Buenos Aires tomada del Paseo de Marte* [Figura 1] coincide aproximadamente con el sitio de *Vista General de Buenos Aires desde la Plaza de Toros* (1817), de Emeric Essex Vidal. La elección parece corresponder a la posibilidad de abarcar un sector urbano de tejido denso desde un lugar que a la vez es altamente significativo, sobre todo, en un momento en el que el ejército se erige como un modelo visual de la organización nacional. La temprana donación del álbum a la Biblioteca Nacional, por parte del gobernador de Buenos Aires, aporta indicios sobre los usos políticos de este discurso.

La imagen que cierra el álbum parece reenviar a las vistas de las páginas previas como mostrando el continente de los monumentos anteriormente expuestos (en efecto, la chimenea de la usina de gas de la página 18 se ve en el extremo izquierdo) y, a falta de un motivo, otorga estatus monumental a los vehículos de artillería, colocados en el centro de la imagen como los otros monumentos fotografiados, que están tapados por una cortina de árboles. El efecto de vacío del primer plano se reduce si se considera el modo corporal de recepción del álbum que condiciona una lectura diferente de la de la imagen colgada en una pared.³

Con relación a los mecanismos de consumo, Alexander (2009) señala que este tipo de material iconográfico era apreciado por viajeros de origen inglés y norteamericano. El fragmento de *La Tribuna*, por su parte, da un indicio del consumo previsto para el objeto álbum.

La preeminencia del monumento parece indicar que la mirada necesita el anclaje de motivos centrales que faciliten una legibilidad.⁴ Puede

hablarse de un proto-paisaje, en tanto no se dan todos los elementos para una *rayson paysagère* (López Silvestre, 2003).

Christiano Junior

Christiano Junior publica *Vistas y costumbres de la República Argentina – Provincia de Buenos Aires*, en 1876. Frente al anonimato de Gonnet, Junior enuncia desde un lugar conseguido en un campo fotográfico en proceso de adquirir una relativa autonomía. Esto se evidencia tanto en el reconocimiento obtenido por sus trabajos fotográficos (que hace constar en el prólogo a su álbum), como en la discusión en torno a los rasgos temáticos, que abre con los fotógrafos de la vida rural, y a la necesidad de un cuidado estético. Las críticas de Junior, formado en pintura y en dibujo, pueden leerse como una transferencia al dominio estético de lo que era un registro operado hasta el momento por profesionales de la ingeniería o de la agrimensura.

En los descuidos de la ilustración en sus ilustraciones que Junior recrimina (Gómez, 1986) se podría contar la presencia humana en la fotografía de Gonnet anteriormente analizada. Los paisajes de Junior están deshabitados, porque la "república fotográfica", al decir de Paola Cortés-Rocca (2011), se define por los espacios institucionales que permiten la identificación de lo urbano, fuera de los cuales nada tiene presencia positiva.

La demarcación es una operación civilizatoria que se realiza sobre una extensión ilimitada: el establecimiento de fronteras materiales y simbólicas se registra como una constante en la discusión de proyectos urbanísticos y militares.⁵

³ El condicionamiento de la resolución compositiva de la imagen en función del dispositivo en que circulará ha sido señalado, entre otros, por Guadalupe Álvarez de Araya Cid. El ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional está encuadrado con tapas duras que miden 24 x 34,5 cm y están forradas en cuero y tela.

⁴ Esta necesidad de un motivo que aporte interés a las vistas urbanas entronca con las representaciones de Buenos Aires de Ferdinando Bramila y de Victor Danvin, donde también aparecen vehículos a manera de repoussoirs que orientan la mirada.

⁵ Proyectos como la Zanja de Alsina, el mismo año de publicación del álbum, y a nivel urbano, de circunvalación y de canales navegables perimetrales.

En la fotografía, el encuadre funciona como una herramienta específica que “recorta” elementos de la ciudad y los integra como jalones en una narrativa del progreso.



Figura 2. Plaza de Lorea (1876), Christiano Junior

En Plaza de Lorea [Figura 2] el tanque, cuya verticalidad enfatiza el punto de vista bajo (sustrayéndolo del entorno chato) revela la adscripción a un discurso higienista que gravita fuertemente en la época mediante las prácticas que instrumenta el gobierno en la década de 1870. Los árboles en hileras funcionan en tanto naturaleza domesticada, como figura topológica clave en la construcción de la noción de paisaje urbano, convergencia de lo material y del espíritu (Cortés-Rocca, 2011). El parque en su conjunto, en tanto, revela al ciudadano que se pretende construir, interpretable desde el determinismo geográfico sarmientino por oposición al desierto que engendra la barbarie.

Por último, los paratextos acusan cambios que apuntan a la diferenciación de un género: de los *Recuerdos*, de Gonnet, se pasa a las Vistas.

Fernando Paillet

Si la dinámica de la mirada en los autores anteriores está ligada a un objeto aislable, Fernando Paillet introduce de lleno los espacios urbanos como extensiones en las que tienen lugar los intercambios sociales; sitios practicados por personas representadas con poses naturales. Según la distinción de Michel De Certeau, las fotografías de Paillet no dan cuenta de meros lugares, sino de espacios; es decir, “lugares activados por las prácticas significantes de los sujetos” (citado en Cortés-Rocca, 2011).

A diferencia de *Vista de Buenos Aires tomada del Paseo de Marte*, en la que la figura humana es sólo accidental, o de *Plaza de Lorea, Plaza de Esperanza* [Figura 3] es un espacio practicado. La obediencia a un mismo código de vestimenta y la concurrencia a una misma práctica social son exaltadas como logro en la heterogénea ciudad de Esperanza.

Según Ernesto Hourcade (1999), las representaciones sociales existentes en las colonias del sur de Santa Fe respecto de la vida urbana “civilizada” exigían una vida social e institucional intensa como vehículo para la civilización. En este sentido, la imagen de Paillet funciona como una prueba que se vale del carácter ostensivo de la imagen para demostrar la vida urbana “elevada” que Esperanza alcanza a principios de siglo. Demostración que adquiere un nuevo espesor a la luz de las representaciones personales de Paillet sobre la desigual distribución de posibilidades en la Capital y en el interior.

En una nota manuscrita, reproducida por Luís Príamo, Paillet esgrime que ha abandonado sus esfuerzos por conseguir imágenes como las del fotógrafo porteño conocido con el nombre de Chandler, ya que éste último, con los escasos recursos del santafesino, “no hubiera hecho las cosas que yo hice” (Príamo, 1987).



Figura 3. Plaza de Esperanza (1905), Fernando Paillet

El relevamiento de Esperanza que Paillet realiza en vistas a la construcción de un archivo, ancla, tal como afirma Príamo (1987), en el mito local de una ciudad pionera en el interior. A título de hipótesis, se podría agregar que esto comporta una estrategia exhibitiva: ostenta el grado de vida urbana detentado por una colonia que, asumida como periferia, muestra su representación ante un centro que se arroga el monopolio de la civilización.

Un indicio de la regulación de la circulación de fotografías por políticas del gusto lo da el envío que realiza Paillet a la revista *Correo Fotográfico Sudamericano*, en 1924, fecha para la cual ya había concluido su empresa fotográfica de documentación de la Colonia Esperanza (Príamo, 1987). Se trata de la fotografía de un Cristo yacente, tomada según los cánones del Club de París. Cuando Paillet decide mostrarse como “fotógrafo-artista” (tal era la identidad a la que apelaba la convocatoria) no escoge las vistas documentales, sino una imagen de tema religioso. El paisaje urbano no figura como un

género plausible de ser mostrado. No es osado interpretar este envío como una autocensura que revela una jerarquía de géneros en la que el paisaje urbano no figura o bien subyace como un género menor, impertinente para su circulación en ámbitos artísticos.

Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados

La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (sfaa) –fundada en 1889, entre otros, por Francisco Ayerza y Leonardo Pereyra Iraola– se interesa, principalmente, en paisajes rurales y en tipos populares, con amplia tradición en los álbumes litográficos y, en menor medida, en el paisaje urbano. No obstante, estas últimas imágenes son significativas por su papel de constructoras de un espacio urbano cuyo eje de visibilidad/ invisibilidad es organizado por el discurso positivista (Cuarterolo, 2005).

La enunciación es desde un amateurismo que queda de manifiesto en la denominación del grupo. La pertenencia de clase y la convergencia con el discurso hegemónico son las condiciones que hacen posible la paradoja de la vasta visibilidad de una producción que se anuncia como aficionada.

Los usos de las imágenes son explicitados por la sfaa: hacer una “exaltación de la Argentina moderna” (Cuarterolo, 2005) y la deliberada factura de una carta de presentación ante el mundo civilizado. El interés temático se centra en las zonas que concentran poder político y riqueza arquitectónica, y en los lugares habitados y practicados por la élite. La graduación de la relación figura-fondo y la búsqueda de simetría cumplen con la función retórica conservadora de mantener el orden convencional de lo visible. La dinámica de la mirada –constructora del género– opera una selección sobre la base de la oposición rural/ urbano que organiza el conjunto de la producción de la sfaa. Al interior de la ciudad, la selección de la zona a representar supone, por su parte, la omisión de la ciudad aluvial que crece en las orillas.



Figura 4. *Avenida de las Palmeras (ca. 1889), Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*

La fotografía *Avenida de las Palmeras* [Figura 4] pone de manifiesto los rasgos señalados, y se destaca por los valores nítidos y luminosos que connotan condiciones de orden y de salubridad. La ciudad que los debates técnicos piensan desde la figura iluminista del espacio público es proyectada desde los valores del ornato y la higiene en estas vistas, que tendrán circulación internacional en dispositivos postales. La profundidad aparece como rectora de la mirada e introduce un uso retórico de la perspectiva que coincide con el eje de circulación: la fuerte perspectiva es compensada por el doble sentido en que circulan carruajes y personas. La mirada no se pierde en una extensión allende la urbe (como ocurría, por ejemplo, en las vistas de la bajada de Barracas de la década de 1840)⁶; es una ciudad que se vuelve sobre sí misma después de la federalización (1880) y de las reformas de Torcuato de Alvear (1883-1887).

⁶ Véanse al respecto las obras de Carlos Morel, de 1840, y de Marcelino de San Arromán, de 1843.

Pío Collivadino

Pío Collivadino pondera las construcciones efímeras y las obras en construcción, que habían sido evadidas por la sfaa, con una mirada que ya no es celebratoria del progreso pero que sí es sensible a los cambios que se advierten, mayormente, en los bordes de la urbe.

Collivadino opera desde un campo artístico autónomo y desde un género en proceso de formalización. Recupera la tradición de fotógrafos que, con distinta suerte, se reclamaban artistas, y transfiere un género menor o marginal a un medio (el pictórico) y un lenguaje visual artísticos. Collivadino va a encontrar dadas las condiciones para enunciar un discurso político cuyos criterios de valoración van a ser absolutamente artísticos, condiciones con las que todavía no contaba, por ejemplo, Junior al tomar posición en los debates estéticos y políticos.



Figura 5. *Buenos Aires que surge (1920), Pío Collivadino*

En el óleo *Buenos Aires que surge* [Figura 5], del *continuum* horizontal de techos y de terrazas se levantan dos edificios, uno en construcción (sostenido por andamios) y, al fondo, un rascacielos que se eleva por encima de la línea del horizonte. La luz es administrada desigualmente: sólo en los altos rascacielos se proyectan los rayos del sol, mientras que el barrio permanece en la oscuridad de tonos azules y tierra. Catalina Fara (2012) encuentra en el encuadre una transferencia de la fotografía y comenta la amplia colección de reproducciones y de recortes que reunía Collivadino y sobre los cuales trabajaba.

La ciudad en constante cambio es legible para la pintura desde una serie de préstamos y de transferencias que abarcan esquemas compositivos italianos, vistas fotográficas y una profusa cultura visual desplegada en medios gráficos.⁷ Lo nuevo, que parece motivar la tradición de las vistas urbanas desde Gonnet, aparece en Collivadino con su contrapartida, hasta entonces evadida. La novedad es colocada junto con lo residual y con lo antiguo, no en tanto algo digno de actualizarse en la museificación solemne, sino lo viejo despreciable en tanto rémora para el progreso.

La captación de este contraste separa así el paisaje urbano de la documentación de monumentos o de la exaltación de los logros. Al enunciar desde una zona discursiva específicamente artística, retroceden los usos que conectan más directamente a otros campos. De este modo, Collivadino sitúa el paisaje urbano en el modo de uso autónomo de la contemplación, “eludiendo tanto el pintoresquismo como la mirada crítica sobre el progreso” (Malosetti Costa citado en Fara, 2009).

René Karman

El arquitecto francés René Karman se desempeña, desde 1912, en los ámbitos de la Escuela

de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires y, desde 1918, en la *Revista de Arquitectura*, órgano de la Sociedad Central de Arquitectos. El grabado realizado por Karman para la tapa de la revista, en 1918, nos introduce en los modos de apropiación del paisaje urbano y hace explícitas las proyecciones vertidas sobre imágenes con relación a sus usos.



Figura 6. Sin título (1918), René Karman

A primera vista, parece tratarse de la *Plaza de la Victoria*, de Charles Henry Pellegrini, pero un examen más detenido revela que no consiste en

⁷ Véanse las “anticipaciones urbanas” de la revista *Caras y Caretas* y las publicidades de compañías de cemento, de hierro y otras en publicaciones como *Revista de Arquitectura*.

una reproducción, sino en una reinterpretación que aparenta fidelidad al original. En el espacio intersticial que abre la transposición, Karman introduce, casi inadvertidamente, una serie de cambios iconográficos. Las carretas que en el original de Pellegrini están estacionadas, Karman las hace circular. El espacio polifuncional que implica la plaza como lugar de intercambios es absorbido por una ciudad que los discursos urbanísticos discuten desde el eje temático de la circulación. Al colocar los vehículos sobre un mismo eje, Karman enfatiza la direccionalidad de la calle frente a lo que, en la obra de Pellegrini, de 1829, es un espacio de cruces en múltiples direcciones. Los caballos que miran a la Recova son omitidos y se recorta una fachada que marca más nítidamente la ruta del tráfico. En ninguna parte se consigna el crédito correspondiente a la pintura de origen.

La inclusión de esta imagen en este sucinto recorrido reafirma lo que de forma más implícita aparece en todos los otros paisajes: la doble gravitación en la construcción de una imagen de la ciudad de la tradición de fuentes visuales y los usos políticos y socioculturales de estas representaciones.

Tensiones en la conformación de un género

La inserción satisfactoria en un proyecto modernizador favorecerá la recepción (en la década de 1860) de paisajes urbanos como los de Esteban Gonnet. En cambio, la ambigüedad sobre el campo de pertenencia (ciencia/ arte) y la ausencia de cauces de circulación mantendrá ocultas producciones documentales, como las de Fernando Paillet.

La falta de modelos de inteligibilidad unívocos para el paisaje urbano que permitan fijar su pertenencia al campo artístico o al científico se evidencia en las vistas de Junior, premiadas con la medalla de oro en la Exposición de Córdoba de 1871, y con el mismo galardón en 1877, por la Sociedad Científica Argentina (Gómez, 1986). A es-

tas tensiones se sumarán las de centro/ periferia: Buenos Aires querrá presentarse como civilizada ante Europa bajo el auspicio de la Sociedad Fotográfica de Aficionados y valiéndose de la tarjeta postal; Paillet usará la fotografía de paisaje para oponer a la vida rural el grado de civilización urbana alcanzado en Esperanza.

El uso documental se verá reformulado en la obra de Collivadino, en la que la consolidación del género tendrá como condición de posibilidad la difusión de una cultura visual que mediatiza la experiencia urbana. La doble pretensión de fidelidad y de abarcamiento de la vista declina por completo en una obra como la de Collivadino, que hace un uso expresivo de la fragmentación territorial. En consonancia con esto, progresivamente se descubren motivos urbanos que exceden el monumento –aunque la monumentalidad persista como rasgo retórico– y se tematizan configuraciones espaciales. El paisaje urbano reunirá así los rasgos que permiten hablar de un género constituido hacia la segunda década del siglo xx.

Bibliografía

Alexander, A. y Priamo, L. (2000). *Buenos Aires. Ciudad y campaña, 1860-1870*. Buenos Aires: Fundación Antorchas.

Álvarez de Araya Cid, G. (2009). "Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina". *Aisthesis* (45). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Cortés-Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina*. Buenos Aires: Colihue.

Cuarterolo, A. (2005). "Imágenes de la Argentina opulenta". *Ojos crueles. Temas de fotografía y sociedad*, 1 (2). Buenos Aires: Imago Mundi.

Fara, C. (2012). "Buenos Aires que surge. Pío Collivadino y la construcción del paisaje urbano". *Papeles de Trabajo*, 6 (10). San Martín: idaes.

Gesualdo, V. (1990). *Historia de la fotografía en América: Desde Alaska hasta Tierra del Fuego en el*

siglo XIX. Buenos Aires: Sui Generis.

Gómez, J. (1986). *La fotografía en la Argentina*. Buenos Aires: mimeo.

González Garaño, A. (1943). *Iconografía argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Hourcade, E. (1999). "La pampa gringa, invención de una sociabilidad europea en el desierto". En Devoto, F. y Madero, M. (dir.). *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo 2. Buenos Aires: Taurus.

López Silvestre, F. (2003). "Por una historia comprensiva de la idea de paisaje". *Quintana. Revista de estudios do departamento de Historia da Arte*, 1 (2). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Príamo, L. (1987). "Nota introductoria". En Paillet, F. *Fernando Paillet. Fotografías 1894-1940*. Buenos Aires: Fundación Antorchas.

Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.

Fuente de Internet

Alexander, A. (2009). "Buenos Aires 1864. Fotografías de Esteban Gonnet". *Boletín de Abgra* [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 [http://www.abgra.org.ar/documentos/pdf/newsletter/ALBUM_ESTEBAN_GONNET\[1\].pdf](http://www.abgra.org.ar/documentos/pdf/newsletter/ALBUM_ESTEBAN_GONNET[1].pdf)

Estereotipos en la imagen del indígena chaqueño

Un pasaje de la pintura a la fotografía¹

Joaquín Ponzinibbio

Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

El presente artículo aborda las implicancias entre algunas convenciones en la representación del indígena chaqueño y diversas significaciones presentes en el imaginario de la nacionalidad argentina entre 1700 y 1930. Los casos son analizados según testimonios y anotaciones que dan cuenta de una mirada que considera a los pueblos originarios como un otro cultural.

El análisis presta especial atención al pasaje de un medio visual a otro ya que, con el advenimiento de las primeras fotografías etnográficas, se mantuvieron muchos temas de encuadre y convenciones de la pintura. Un par de décadas después, las tomas con rasgos exóticos fueron recreadas en postales y en magazines para el consumo metropolitano. Este fue un importante antecedente en la instalación de una imagen estereotipada del indígena en nuestro país.

Palabras clave

indígena chaqueño, pintores viajeros, dispositivo fotográfico, etnografía

La representación del indígena chaqueño en el ideario de la nacionalidad argentina tuvo un desarrollo histórico signado por apreciaciones tendientes a hacer de la imagen del indio la de un otro cultural. Se han elegido casos en los que el tema de encuadre –“la chusma”, de carácter primitivo y despojado– se mezcla con las nociones de salvajismo y de fin bucólico desarrolladas en la pintura que antecede al dispositivo fotográfico. Esto evidencia el carácter no objetivo de la imagen fotográfica, que se explicita en las tomas de mayor producción. Cuando aparece esta impresión junto con notorias herencias de la pintura romántica se hace patente la manipulación de la imagen.

Los principales rasgos exóticos fueron originados a partir de una mirada etnocéntrica, de influencia europea, que puso el foco en la búsqueda de la tipificación racial, una relación primitiva con ambiente natural, una rústica cultura material tradicional. Por otra parte, se instalaba la identificación con la figura del gaucho como el tipo nacional dominante. En palabras de Tzvetan Todorov, “el exotismo surge del desconocimiento de los sujetos y su universo cultural, a quienes se vincula con un primitivismo caracterizado por la simplicidad, la naturaleza, el origen y el salvajismo, ubicándolo en una de las categorías colonialistas” (1987).

Aun hoy, en la representación de los pueblos originarios, continúan pareciéndonos impuros o impuestos todos aquellos elementos que den cuenta de un mestizaje o hibridación cultural: ropa de trabajo, ambientes urbanos, gustos estéticos internacionalizados, entre otros. La mirada

¹ El presente artículo se enmarca en el proyecto QOM LO`ONATAC, investigación adscripta a la cátedra Museología I, dirigida por la Profesora Marcela Andruchow.

exotizante fue hegemónica en los circuitos científicos y populares hasta la segunda mitad del siglo xx. ¿Será esta la herencia de una tendencia hacia la otredad? ¿Debemos suponer que esta manera especial de gestionar la imagen no fue ajena a los procesos históricos de asimilación forzosa de territorios y de brazos indígenas en la región del Chaco?

Tres obras del Álbum Pallière

Juan Pedro León Pallière nació en Río de Janeiro, en 1823, pero fue inscripto en el Registro Civil de Francia. A los siete años su padre lo llevó a este país donde, seis años más tarde, realizaría sus estudios artísticos. En 1855 Pallière volvió a América y se radicó en Buenos Aires hasta su vuelta al país europeo, en 1866. Este viajero no escapó al tópico romántico del exotismo atribuido al fascinante mundo de los trópicos y su obra influyó en la consolidación del género pictórico del costumbrismo rural entre 1855 y 1866.

En 1860 Pallière realizó un viaje a Brasil y en su ruta pasó por el Gran Chaco Gualamba. Unos años después, realizó dos litografías de los indios del Chaco, previas a las campañas militares de la década de 1880. Estas obras circularon en álbumes contemporáneos a la pintura de malones y de cautivas. Tal como señala Martha Penhos, Pallière plasma la naturaleza chaqueña como espacio virgen, aún no sometido a la civilización. Las palmeras y el frondoso monte adquieren, en el Impenetrable, el carácter icónico que la pita y el ombú tienen para la pampa. Conjuntamente se deslizan otros rasgos que encuentran consonancia en sus testimonios: la representación del grupo como chusma, la escena bucólica y el exotismo orientalizante.

En *Indios del Gran Chaco* [Figura 1] la selva aparece como marco idílico. Las facciones suaves, el juego entre desnudez y vestido, y la figura de la mujer, fueron apreciadas por Penhos como “una clara cita orientalista” cuyos elementos “apuntan a crear una imagen bucólica de un mundo primiti-

vo a punto de desaparecer” (2007). Con un estilo completamente distinto, en la litografía *Tobas indios del Gran Chaco* [Figura 2] el contexto lo dan las palmeras, que resaltan por su verticalidad. A juzgar por el detalle de las humildes vestimentas y de los rasgos acusados, esta obra parece tener de base una fotografía.



Figura 1. *Indios del Gran Chaco* (1864-65), J. P. León Pallière

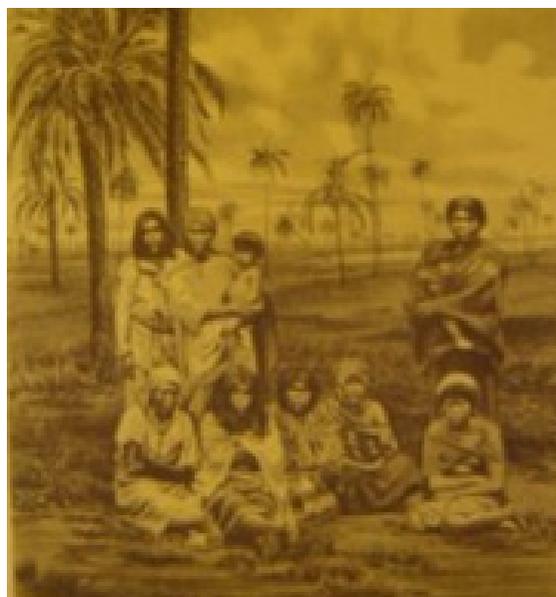


Figura 2. *Tobas indios del Gran Chaco* (1864-65), J. P. León Pallière

A diferencia de la convivencia con el gaucho –que Pallière registró en representaciones más poéticas y en variados apuntes de expresiones, de posturas y de disposiciones grupales– en el caso del indígena chaqueño el artista parece echar mano a dos soluciones al paso. La pintura romántica del siglo XIX ofrecía apreciaciones positivas y negativas de los pueblos tildados de primitivos. Se los identificó con la barbarie, principalmente mediante los temas de encuadre “invasión” y “cautiva”. Si bien la representación de lo que se considera barbarie tiene un solo sentido, debemos tener en cuenta que el arte (Plástica y Letras) permitió algunos pocos matices, según como el artista mezclara diferentes dosis de admiración, de desprecio, de temor, de identificación-proyección, de idealización, etcétera.

En los siguientes extractos de su *Diario de viaje por la América del Sud* (1945) aparecen algunas apreciaciones del imaginario exótico, plasmadas en expresiones como “virtud del salvaje”, “indios invasores”, “indios sumisos” y “palmeras similares a Egipto”.

En el momento en que me dirijo a nuestro campamento veo pasar una india desnuda hasta la cintura, lo más salvaje que jamás he visto. La sigo y descubro un villorrio muy curioso. Son chozas que no llegan a siete pies de altura, en forma de parva de paja o de heno, con una entrada circular bastante parecida a la de los nidos de pájaros. No es posible permanecer en estos refugios de bestias humanas más que acostado o en cuclillas. Estos indios, matacos, son sumisos y vienen contratados para trabajar cierto tiempo durante la cosecha (Pallière, 1945).

La posta de la Cañada está habitada por una familia india, una vieja y su hija, criatura robusta y bastante bella, que se acurrucan cerca de mí, hablando en lengua nativa con mezcla de algunas palabras españolas. La madre se empeña en que lleve a su hija a la grupa, detrás de unos matorrales,

sin duda para que le haga un regalo. El desierto no tiene nada que envidiar a la civilización; he aquí la virtud del salvaje (Pallière, 1945).

Mientras estos dos pasajes aluden a virtudes del “buen salvaje” en el siguiente fragmento se aprecia una visión negativa, con huellas del denominado conflicto de frontera:

Los indios se transformaron poco a poco en lo que son todavía: admirables jinetes; montan en pelo un potro salvaje, y manejándolo con un tiento le quitan los bríos hasta que el animal queda agotado. El gaucho, que es también admirable en estos ejercicios, reconoce en el indio una gran superioridad. Yo no sé si ella es real, pero lo creo buen juez. Lo que hay de cierto es que la presencia de un indio produce un efecto mágico sobre los gauchos, que huyen entonces a toda rienda. [...] Los indios son ladrones de ganado. Como se les teme, aprovechan esta circunstancia; pero también tienen miedo. Rauch, capitán alemán aunque soldado del Imperio, se paseaba con 200 hombres de un extremo a otro de la Pampa y los indios temblaban con sólo oír su nombre. El indio va desnudo sobre el caballo. Un trapo viejo y sucio sujeta sus cabellos, largos y duros. Tiene el rostro aplastado, ancha y chata la nariz, la boca grande y poco o nada de barba. Lleva algunas veces poncho, pieza de género de forma cuadrada y tejida por ellos, que tiene una sola abertura, por la que pasa la cabeza. En el Gran Chaco, algunos se hacen un bizarro ropaje con piel de tigre. Ya sea por pactos con los jefes de frontera, ya por medidas militares o por obsequios que los gobiernos argentinos les hicieron, las invasiones de indios son pocas; mas, debemos decirlo, es una vergüenza para el país (Pallière 1945).

La opinión de este pintor viajero varía de mayor a menor negatividad, siempre sin identificarse ni establecer la apreciación amistosa que tuvo para con el gaucho. En otra obra, *Invasión de indios* [Figura 3], recrea el tema de encuadre predilecto de la representación romántica de la barbarie, que en nuestro país se suele situar en la

pampa. *Tobas indios del Gran Chaco* es el tipo de representación grupal pasiva y desprolija y, a la vez, situada en un ambiente natural considerado rico por la mirada civilizatoria que perseguía la exploración y la explotación de los recursos de las colonias europeas. *Indios del Gran Chaco*, en tanto, parece la imagen serena y bucólica de lo diferente a punto de desaparecer.



Figura 3. Invasión de indios (1864-65), J. P. León Pallière

La importancia que Pallière le confiere al paisaje entra en consonancia con la idea generalizada de la América recóndita, como un territorio virgen a la espera de la civilización y el progreso. La actividad de los pintores viajeros muchas veces era financiada por gobiernos europeos con fines de exploración y de reconocimiento territorial. Tal aprensión simbólica del territorio y de sus riquezas fue replicada en la mentalidad decimonónica del centenario. Con el Estado moderno, la tarea exploratoria asignó roles a diversos científicos de formación europea. La imagen acompañó este proceso sumida entre las herramientas del positivismo: en el siglo XIX el punto de partida del valor de la fotografía fue la creencia en su veracidad mecánica, de allí que fuera considerada un método científico capaz de captar el dato para estudios de laboratorio.

Fotografías de indios reducidos

En Chaco, la avanzada militar fue retratada a partir del paisaje y de la presencia militar. En 1885 se publicó una edición del diario *La campaña del Chaco*, de Benjamín Victorica (1885), con el agregado de 22 fotografías de Luis Perotti.

Las tomas grupales responden a un modelo iconográfico ya consagrado: una disposición casual de hombres, de mujeres y de niños amontonados y desprolijos que transmiten ideas de desorden, de suciedad y de promiscuidad [...] muestran un grupo dócil, más o menos extenso, pasivos, de frente a la cámara (Penhos, 2005).

Se trata, nuevamente, el tema de encuadre “la chusma”, ahora ya generalizado durante el período de avanzadas militares y de conquistas (1880-1911). En Chaco, una versión del indio civilizado –apenas anterior al crecimiento de las grandes industrias– fueron las fotografías que hacían los frailes franciscanos para justificar su rol en la región. Según señala Mariana Giordano (2004a), estas tomas mostraban conversiones (bautizos, matrimonios cristianos) y logros civilizatorios (alumnos frente a la escuela, panorámica de Misiones). Este tipo de fotografías se atribuye a misioneros franciscanos como Doroteo Gianechini, Rafael Gobelli y Buenaventura Giugliani, o a anglicanos como Barbrooke Grubb y su staff; o bien son de otros autores pero encargadas por los religiosos entre 1907 y 1920.

En 1887 se realiza el primer censo provincial de Santa Fe. Félix Corte participa como fotógrafo retratando los toldos del mismo modo que se hizo en la avanzada militar. En el epígrafe de una imagen suya de la colonia de San Antonio de Obligado describe al grupo de la siguiente manera: “La chusma de indios reducidos de la tribu del Cacique Juan Chará. El grupo que está en primer término es de indias

tatuadas con pintura azul en el rostro”.²

Después de las conquistas este encuadre se mantuvo; la situación de sujeción al obraje permitió mayores manejos del modelo. Así, se establecen nuevas convenciones según se trate de una documentación de carácter naturalista o etnográfico que los científicos elaboraron en sus visitas a los obrajes. En cuanto a las convenciones de los primeros trabajos etnográficos debemos citar la interpretación que hace Giordano del recorrido histórico en el artículo “De Boggiani a Métraux” (2004b). Entre 1880 y 1820 los científicos comenzaron con tomas (de tinte más o menos estereotipado) de grupos y de individuos en las que no podía faltar la relación con la selva, con la indumentaria y con los útiles primitivos (Guido Boggiani; Alberto Fric). Posteriormente, las fotografías utilizadas en relevamientos para estudios antropométricos y somatológicos se centraron en la anatomía de sujetos retratados desnudos de frente y de perfil con un fondo neutro (Carlos Bruch para Robert Lehmann Nitsche); en forma paralela los relevamientos de corte etnográfico continuaron recurriendo al complemento de la cultura material para escenificar una toma que se pretendía casual (Otto Moessgen).

El enfoque naturalista nos interesa en tanto se toca con el afán de comparar los “otros” locales con los “otros” conocidos por el europeo. Esa asociación apelaba a la dicotomía civilización-barbarie creada por los cristianos, muy presente en España por las guerras santas y en Francia por su expansión colonial en el norte de África. La mirada europea también instaló la moda de observar los caracteres físicos atribuyéndoles determinados temperamentos y personalidades. Todo este tipo de comparaciones y de especulaciones enriquecieron su repertorio de referentes cuando los científicos

naturalistas desarrollaron sus métodos. A esto debemos sumar que en las primeras décadas del siglo xx surgió, con fuerza, una criminología que entendía la sociología como una ciencia natural con métodos extraídos de las ciencias biológicas.

Francisco Moreno nombró al alemán Carlos Bruch responsable de ilustraciones y de fotografías de la Comisión de Límites con Chile y al médico y antropólogo polaco Robert Paul Adolf Lehmann Nitsche responsable del Departamento de Antropología del Museo de La Plata (de 1897 a 1930). En 1906 viajaron al Ingenio La Esperanza, dado que Nitsche conocía a sus dueños, Roger y Walter Leach, quienes pusieron a su disposición grupos de indígenas sujetos a condiciones de trabajo semiesclavo. De aquella expedición quedaron 300 negativos. Las principales fotografías de estudio fueron las de frente y de perfil. En su estudio de Chiriguano, Chorotes, Matacos y Tobas (fotos de Bruch en La Esperanza), Lehmann Nitsche les atribuye “fisionomías hebreas”, “rasgos del hombre primitivo”, “fisionomías africanas, como la zulú” y hace extensivas muchas de sus consideraciones a todas las etnias americanas. Desde entonces, cabe la posibilidad de que el rostro se conciba como expresión de un carácter determinado biológicamente. Así el indígena pasó a ser primitivo solo por sus rasgos, aun en tomas de desnudos sin fondo selvático ni accesorios étnicos.

En cuanto al enfoque etnográfico se propiciaron varios matices que dieron como resultado composiciones y poses notoriamente forzadas. En este sentido, se destacan las imágenes de Otto Moessgen. Se encuentran algunas tomas en las que el personaje, en el contexto del espacio natural, apunta el arco y la flecha hacia un objetivo fuera de foco, aunque se advierte

² Epígrafe obtenido del Banco Fotográfico Digital de la Biblioteca Nacional de la República Argentina.

que estas imágenes nos hablan más de los elementos culturales de estos grupos –lo que le interesa documentar al fotógrafo– que de una actitud guerrera por parte del retratado, que, tanto por la pose como por la actitud, está lejos de ser tal. También hay escenas grupales de indígenas en sus toldos, en poses rígidas frente a la cámara.

Postales nacionales

Avanzada la década del veinte, la mirada de los antropólogos cambió a una perspectiva culturalista donde la acción y el hábito cotidiano cobraron mayor protagonismo (Enrique Palavecino, Alfred Métraux y Hans Mann). Sin embargo, las tomas anteriores tuvieron suficientes rasgos exóticos como para ser recicladas en postales de tipos nacionales: poses pretendidamente agresivas, grupos amontonados, desnudos, fondos selváticos, chozas y cultura material, como vasijas, armas de caza, indumentaria textil, diademas de plumas. También resultó adecuado el uso de hacer tres tomas, como tres distancias de la misma situación: una grupal extensa, un plano más corto de algunos individuos y retratos individuales.

Las postales son una mercancía que se populariza a partir de la segunda mitad del siglo XIX y toma mayor impulso con el desarrollo de la industria gráfica hacia fines de siglo: diarios y revistas; el género ilustrado, primero, y el magazine, después. Carlos Masotta (2005) las estudia y las caracteriza como Postales Nacionales sobre la base de que contengan en el epígrafe la indicación “Rep. Arg.” y estén decoradas con símbolos patrios. El autor pone énfasis en la circulación internacional y en la importancia de este nuevo hábito para la representación imaginaria del país: “La popularización del viaje turístico expandió la industria del souvenir e incrementó el flujo de correspondencia internacional que, debido a los movimientos migratorios, había provocado un intrincado complejo de empresas de correo, finalmente reunidas en una organización única a

mediados de 1870” (Masotta, 2005).

En comparación con las escenas ecuestres y de labores de las postales de gauchos, el indígena parece más pasivo. Mientras que la vida de campo se presentaba como algo mucho más familiar o reconocible, el ideal exótico garantizaba el éxito comercial de las imágenes del indio. Manuel de San Martín, Guido Boggiani, Otto Moessgen, Samuel Rimathé, Harry G. Olds –miembros de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados–, Alberto Ingimbert, Boote, Theo Fumiére, entre otros, fueron los fotógrafos metropolitanos que, aunque se podría decir que llegaron tarde, se las ingeniaron para retratar una raza primitiva, evitando en sus composiciones los índices de la civilización (ropa de trabajo, instalaciones de los obreros, presencia de blancos, etc.). Pero, prontamente, las necesidades comerciales obligaron al fotógrafo del siglo XIX a intervenir deliberadamente aquello que se consideraba veraz. Giordano señala que, en 1907, una casa gráfica de Buenos Aires publicó, con fines claramente comerciales, algunas de las postales de la colección Boggiani del Chaco paraguayo con el epígrafe “República Argentina, -(tribu)-. Chaco”. Las imágenes seleccionadas, a las que se aplicó color, reproducían tópicos heredados del período colonial (desnudez, arte plumario y tatuajes faciales, entre otros).

Al observar los epígrafes y las escrituras de puño sobre las postales, Masotta (2005) advierte una intención o función de “fakelore” (‘fake’, ‘falso folklore’), una suerte de “etnografía de sentido común” empleada en un “juego de auto exotismo nacional”. Esta etnografía aficionada quedó, en numerosos casos, limitada a la información que ofrecía, ya que bastaba con que representara la vieja dicotomía civilización/ barbarie basada en la imagen estereotipada del indígena, sin necesidad de hacer referencia al grupo étnico particular, las personas retratadas o el paraje, entre otras cuestiones.

Una de las postales con que trabaja Masotta (2005) –de las editadas por Roseaur, hasta 1910–

tiene el epígrafe “Recuerdo del gran Chaco. Rep. Arg. Cacique toba con sus mujeres”. El autor señala una de esas postales con la inscripción en puño francés “Familia de indios sanguinarios”. La foto recrea el tópico del harén, clásico del orientalismo, combinado con el del salvajismo, que es connotado por el indio con sus armas. Todos los sujetos fueron fotografiados con el torso desnudo. Al centro, el hombre de pie con su arco y su flecha. A los lados, sus mujeres. Dos portan una suerte de arma, un palo (parecido a un remo) a modo de lanza; otra, una maza. Otra mujer carga un niño. La que más llama la atención es la que está recostada en el suelo. Mientras con la mano derecha sostiene la maza, con la izquierda muestra uno de sus pechos. El erotismo, la agresividad, el liderazgo, la familia, todos los atributos del grupo salvaje se convierten en mímica, en pose, algo que comienza a perder la categoría de realidad y que, a la luz de la historia, podemos reinterpretar de manera crítica.



Figura 4. “Recuerdo del gran Chaco. Rep. Arg. Cacique toba con sus mujeres”. Postal coloreada editada por casa Rosauer (hasta 1910)

Detrás de escena

Con el auge de las postales la figura acondicionada del indígena fue objeto del coleccionismo público y privado. Mientras tanto, los grupos de mocovíes, de wichis, de tobas y de pilagaes se hallaban reducidos, enajenados de su tierra, sometidos a durísimas condiciones de trabajo y a matanzas recurrentes hasta entrada la década del treinta.

Desde que el coronel Manuel Obligado (en 1870), el general Benjamín Victorica (en 1884) y el teniente Enrique Rostagno (en 1911) llevaron adelante la “conquista del desierto verde”, el progreso encontró un lugar subalterno para el indio. Así exponen sus razones para preservar al poblador originario del Chaco y no exterminarlo como en el sur del país:

No dudo de que estas tribus proporcionen brazos baratos a la industria azucarera y a los obrajes de madera como lo hacen algunas de ellas en las haciendas de Salta y de Jujuy. Considero indispensable también adoptar un sistema adecuado para situarlos en los puntos convenientes, limitándoles los terrenos que deben ocupar con sus familias a efectos de ir poco a poco modificando sus costumbres y civilizarlos (Victorica, 1885).

Con las ideas naturalistas de adaptación al medio y de razas fuertes, los científicos se plegaron a la mirada que veía en el indígena el objeto predilecto de explotación: “El indio es considerado como mancha negra y como signo de retroceso y se le caza sin misericordia, extinguiéndose así un elemento irremplazable que debió ser destinado á hacer posible la explotación general de las regiones tropicales y subtropicales” (Lehmann-Nitsche, 1908).

El gran Chaco se sumó a la división internacional del trabajo mediante el ofrecimiento de tierras a familias de colonos rurales (según la Ley Avellaneda) pero, sobre todo, a partir de la radicación de grandes empresas que ejercían un

control directo sobre su ámbito de influencia. En 1881, La Forestal se instaló en Santa Fe; en 1882, los hermanos irlandeses Richard y Charles Hardy fundaron el Ingenio Azucarero Las Palmas del Chaco Austral; en 1876 Roger Leach llegó a Jujuy para modernizar la hacienda de Ledesma, de Don Sixto Ovejero, y en 1882 compró La Esperanza; en 1883 surgieron ingenios en Santa Fe; y en 1892, abrió La Mendieta en Jujuy (firma Alvarado y Müller).

Los ingenios han sido caracterizados como "Estados dentro de otro Estado" (Lagos, 1992); definición que también le cabe a la monstruosa Forestal para la explotación del quebracho. Estas empresas llegaron a contar con ferrocarril propio, iglesia, instalaciones para la construcción (como aserraderos, carpintería, herrería y fundición), talleres para reparaciones de la maquinaria de la fábrica y el ferrocarril, usina eléctrica, puerto, moneda propia, destacamentos policiales y fuerzas de seguridad propias; incluso, llegaron a tener barrios y, posteriormente, escuelas de indios. Los ingenios organizaban expediciones de sacadores de indios –capataces y veteranos– que entraban en las tolderías ofreciendo víveres, ropa y tabaco para convencer a los caciques de conchabar a sus paisanos.

Por el trabajo se pagaban vales que sólo se intercambiaban en tiendas de la empresa. Eran empleados, también, los niños, a los que se llamaba *osacos*. En casos de negativas a trabajar, las empresas tenían grupos de choque armados o bien recurrían a la gendarmería. Las matanzas se sucedían ante el temor de una rebelión, sugerida más por el imaginario del pasado que por las condiciones del momento. La masacre más conocida en la actualidad es el ataque a mocovíes y a tobos en la reducción Napalpí, donde se estiman más de doscientos muertos de todas las edades, emboscados de tal manera que la mayoría no pudo huir.

La culminación del período de matanzas –hasta el año 1930, a excepción de la ocurrida en Rincón Bomba– coincide con un cambio en la

estética de la imagen que Giordano señala como la confluencia de la intención artística y documental (Hans Mann, Enrique Palavecino, Otto Métraux, Grete Stern). Pero los tópicos y los prejuicios ya instalados, sobre todo en el ojo metropolitano, se reproducen no sólo en las imágenes de indígenas de la década del treinta sino también en las de la actualidad.

El sujeto nacional "indígena chaqueño" resultó identificado unívocamente con los trabajos duros del monte. La suerte de las comunidades quedó atada a los ciclos de una economía extractiva. Promediando los años sesenta y setenta, el agotamiento de estos ciclos económicos les impuso duras condiciones de vida (aunque el trabajo de los colonos en el campo se mantuvo en el tiempo). El ciclo de la explotación del tanino culminó cuando se inventaron sustitutos químicos para la curtiembre. La enorme mayoría de los trabajadores de obrajes de caña y de algodón fue expulsada con la implementación de cosechadoras. Muchas comunidades migraron del campo a las ciudades de Chaco y de Santa Fe y, posteriormente, a la provincia de Buenos Aires. En la actualidad, estas comunidades resultan invisibles ante los ojos de quienes aún buscan los tópicos exóticos de lo indígena.

Bibliografía

Lagos, M. (1992). "Conformación del mercado laboral en la etapa de despegue de los ingenios azucareros jujeños (1880-1920)". En Campi, D. (comp.). *Estudios sobre la historia de la industria azucarera argentina*. Jujuy: UNIHR-UNJU.

Lehmann-Nitsche, R. (1908). "Estudios antropológicos sobre chiriguano, chorotes, matacos y tobos (Chaco Occidental)". *Anales del Museo de La Plata*, segunda serie.

Masotta, C. (2005). "Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en la Argentina 1900-1930". En AA.VV. *Arte y Antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Pallière, J-L. (1945). *Diario de viaje por la América del Sud* (1856-1866). Buenos Aires: Peuser.

Penhos, M. (2005). "Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas". En AA.VV. *Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX*. Buenos Aires: Fundación Telefónica/ Fundación Espigas/ fiaar.

_____ (2007). *Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

Todorov, T. (1987). *La Conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.

Victorica, B. (1885). *Campaña del Chaco*. Buenos Aires: Imprenta Europa.

Fuentes de Internet

Giordano, M. (2004a). "Itinerario de imágenes del indígena chaqueño". *Anuario de Estudios Americanos*, 61 (2). Consultado el 3 de abril de 2014 en <<http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/viewArticle/131>>

Giordano, M. (2004b). "De Boggiani a Métraux. Ciencia antropológica y fotografía en el Gran Chaco". *Revista Chilena de antropología visual*, (4). Santiago. Consultado el 3 de abril de 2014 en <http://www.antropologiavisual.cl/mariana_giordano.htm>

El suplemento simbólico en la Filosofía del límite

Reflexiones entre Argentina y Alemania

Vanina Rodríguez Garcés
vanina.rodriguez@gmx.de

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
Universidad Nacional de Educación a Distancia
Madrid, España

Resumen

El propósito de este artículo es investigar ciertos conceptos de la *filosofía del límite* que propone Eugenio Trías, sobre todo el de *suplemento simbólico*, en relación con el ser en existencia, con algunos fragmentos de las realidades argentinas y alemanas y con los tres momentos temporales que se desprenden de esta filosofía: vida primera, vida segunda y muerte.

¿Qué significa habitar el *cercos fronterizo* a partir de las posibilidades simbólicas propias? ¿Cuáles son los diálogos posibles que se pueden desprender de ocupar, de tanto en tanto, ese particular *gozne* que supone el *cercos fronterizo*—lugar entre el *cercos del aparecer* (nuestro mundo concreto) y el *cercos hermético* (escondido y no verdaderamente descifrable) que posibilita todo el universo simbólico?

Palabras clave

frontera, diálogo, hermetismo, existencia, suplemento simbólico

Lo más fascinante, lo más misterioso de esa condición que somos radica en el enigma de nuestra propia inteligencia. De una inteligencia sensible que es capaz de plasmarse en formas simbólicas, acudiendo a figuras arrancadas de la percepción natural, pero recubriéndolas de un halo de signos enigmáticos, o de jeroglíficos, que confieren a esas formas familiares el carácter de lo sagrado.

Eugenio Trías, 2001.

La noción de símbolo según la *filosofía del límite* que propone Eugenio Trías es radicalmente diferente a otras concepciones. Trías habla de una irrupción del *cercos hermético* en el *cercos del aparecer*.¹ Tal irrupción, propiciada por el *evento simbólico*, por el arte desde sus diversas formas, tiene alcances únicos que sólo serían comparables—aunque sustancialmente diferentes— con las irrupciones del campo hermético que provienen de las indagaciones religiosas. Ambas indagaciones—artísticas y religiosas— tendrían un denominador común porque son las posibilitadoras de articular y de dar movimiento e impulso a la bisagra fronteriza para que se produzca la irrupción (analogía y siempre oblicua) del *cercos hermético* en el *cercos del aparecer*.

El símbolo da documentación de algo que aparece y se revela; pero que en el hecho mismo de revelarse pone a resguardo, o protege, el misterio que constituye su esencia. Tal cosa encerrada en sí, en su condición secreta y sagrada, se da forma revelada a través del símbolo (Trías, 1999).

“Tal cosa encerrada en sí” es el misterio que

¹ La Filosofía del límite se define a partir de tres campos o cercos. El primero, el cerco del aparecer, nuestro mundo concreto. El segundo, el cerco hermético, un lugar que, en gran medida, nos está vedado, por ejemplo: el tiempo y espacio matricial anterior al nacimiento; también el límite absoluto que se plantea con el fin de la vida en el cerco del aparecer y, sin dudas, también, los pequeños o grandes misterios cotidianos que hacen a cada una de las existencias. Las pasiones, por ejemplo, bordean, en gran medida, ese recinto hermético que se escinde y no encuentra asidero en lo meramente “racional”. El tercero, el cerco fronterizo, único, que posee la capacidad de articular los dos anteriores (las artes en muchos de sus formas serían unas de las habitadoras de este peculiar cerco fronterizo). Estos conceptos se profundizarán un poco más a lo largo del artículo.

linda, que conforma y que confirma toda nuestra existencia; es el enigma absoluto e insólito de la inteligencia humana. Es, entonces, que tal cosa aparece rodeándonos, como si fuera una señal pura de nuestra verdadera y efectiva existencia, el universo simbólico que envuelve y despliega el ser humano en actos prolíficos y profusiones artísticas. Símbolos en los que se reconoce el elemento familiar de lo que, necesariamente, proviene de nuestro entorno más cercano, pero que, en su curioso existir, despliega un elemento extraño. Un *halo enigmático* envuelve eso creado que no puede sino provenir del *cerco hermético* que necesariamente coexiste en cada uno de nosotros.

Halo enigmático que nos deja claro lo acertado de lo que se nos revela mediante el concepto *un-heimlich* del idioma alemán, en donde lo familiar y hogareño (*heim*) y lo extraño y siniestro (*unheimlich*) se encuentran en un complejo sistema de conexiones en donde (como pasa a veces dentro de los vericuetos lingüísticos) ambos se implican, se contrastan, se asemejan, se repelen y, también, se complementan.

Suplemento simbólico y *vida primera*²

*Esa magia está siempre presente
en la alborada de toda expresión religiosa;
también lo está en la raíz
de toda verdadera expresión artística o poética.*
Eugenio Trías, 2001

En los primeros años de la vida la experiencia, propiamente, está liberada a su más espontánea y genuina actitud. En esos dos o tres primeros años la *consciencia racional* se encuentra en estado previo y *la experiencia*, como primera protagonista de la existencia, tiene su sitio en el proscenio de la vida. Experiencia que, sin duda,

irá delimitando las características que llevarán al surgimiento en pleno de lo *racional*.

Los primeros garabatos de la infancia, descontrolados y despreocupados, describen en sus movimientos una exploración del hábitat. No se trata, en principio, de signos sino de acción. No existe una relación directa entre el brazo y el ojo. Son impulsos físicos que, a menudo, desbordan a su soporte. Se trata de un gesto placentero, un gesto que es el que confirma la propia existencia.

Esta experiencia primera, este gesto descontrolado de experimentación, conserva aún reminiscencias cercanas al arcano anterior; el cerco correspondiente al primer momento. El *ser simbólico* se agazapa en estos primeros garabatos, aún sin desenroscarse, sin producirse. Está latente en la posibilidad futura de este momento. Se trata de un primer gesto que lleva implícito una direccionalidad hacia adelante: un futuro poblado por la magia de lo simbólico que se está formando.

En esos garabatos se agazapa el lenguaje aún enroscado y encarnado en acción. El lenguaje en gestación, el inicio del ovillo, un universo particular y sus infinitas posibilidades todavía sin desplegarse. Aparece, irrumpe, desde el momento del garabato, la *magia* de eso que se encuentra en algún recinto del *cerco hermético*. Esta *magia* particular se revela como la poderosa herramienta creadora que nos caracteriza como seres humanos y como seres fronterizos y que, como sugiere Trías, se podría ejemplificar mediante ciertas etimologías del alemán en relación con los términos "poder" (*macht*), "gustar" y "querer" (*mögen*) y "hacer" (*machen*). "La magia constituye un poder creador (de ahí la expresión alemana 'machen', 'hacer', 'crear') que, sin embargo, engendra un velo de apariencias (apolíneas) en virtud de un acto de encantamiento" (Trías, 2001).

² Las tres eternidades (o tiempo fronterizo), según como lo entiende Trías, son: pasado inmemorial (o vida primera), presente perpetuo (o vida segunda) y futuro escatológico (o muerte).



Garabato descontrolado. Trazos de un niño de dos años de edad, Alemania (2011)

Desde su estado latente, el garabato significa. Lleva consigo un núcleo secreto en el que se encuentra implícito su gran potencial. El garabato, desde su gestualidad, incorpora al mundo y se incorpora en el mundo. Luego, con el tiempo y en necesaria evolución, el garabato mutará su descontrol hacia un inicio de control, un intento de intención, una primera comprensión del efecto del gesto y de su movimiento; un primer descubrimiento de ese universo simbólico que comienza a abrirse y a desderezarse.

De la maraña de aquella pura gestualidad primera, el infante empieza a reconocer y a desbrozar trazos. Trazos que atraen al sentido, que indican direccionalidad, que atraen al lenguaje. Trazos que son las primeras notas para la inscripción, para la llegada del símbolo junto con la apertura del lenguaje como elemento simbólico necesario para la existencia por venir, para la siguiente fase en el *cerco del aparecer*.

De esta forma, este garabato primordial –al parecer carente de sentido– es la punta disparadora y posibilitadora del desarrollo y de la evolución intelectual. Es el significado genuino del intelecto, su punto de partida encarnado en el gesto indagador de la infancia que, en estrecho vínculo y *recuerdo* del estado matricial, actúa recordando (en relación con la perdida etapa matricial) la forma de la experiencia corpórea que, con el tiempo, estimulará a la experiencia racional.

Un tiempo después, el pase mágico está por darse. El poder, querer, hacer (*macht, mögen, machen*), como nos ha sugerido Trías, se ha puesto en marcha. El gesto comienza a representar. Un monigote aparece desde el otro cerco y mira con grandes ojos a su autor. Pase religioso, creador y reconocedor de símbolos que hunde sus raíces en un principio común con el elemento artístico y con el poder *poiético*.

¿Cómo se da este pase *mágico* fundamental? Pase que va de la *expresión física* a la búsqueda y al hallazgo del universo simbólico. Pase que va de la pura gestualidad al desbrozo y al encuentro de la representación. Pase que proviene de lo insignificante (lo nimio, lo que aparentemente no significa), para hallar el signo, el símbolo y el universo de los significados. Del silencio corpóreo al descubrimiento de la palabra y del nombre.

Suplemento simbólico y *vida segunda*

El arte, por lo demás, tiene su propio y específico acto inaugural en el que promueve su propia revelación. No sobreviene ésta al azar, sino que se produce en un tiempo histórico específico y concreto. [...]

Pero esa revelación estética tiene su época precisa; y hay razones de fondo que determinan esa fecha.

Eugenio Trías, 2001

Probablemente aquel pase mágico se da igual que los otros estados de cambio que se experimentan en la vida. Probablemente el pase sea parecido al surgimiento del ser en el mundo. El surgimiento de este gran universo simbólico, un poco después de encontrarse el ser en el mundo, implica un pase del movimiento “irreflexivo” a la reflexión y reconocimiento propio. Se trataría, entonces, de una transición más en la curva existencial. Transición diferente, sin duda, que la “transición primera” (nacimiento) o que la “transición última” (muerte), pero con algunos componentes semejantes. Se trataría de otra estación

en este viaje, con cambio de transporte, de estado y apertura de nuevos caminos y posibilidades.

Una de esas sendas es la que ha transitado el arte tal como lo conocemos hoy (recuérdese que este modo de entender el arte proviene, también, del programa devenido de la Ilustración, pero encarna en sí una contradicción: la que asume lo artístico como un punto en donde se da la confluencia del ámbito racional y del ámbito pasional). El arte que habla de momentos, de modos, de culturas, de lenguas y que a la vez tiene rasgos de universalidad. El arte que deviene de un tiempo y un espacio específico pero que es capaz de atraer, en su ser, reminiscencias de otros momentos de la existencia humana (así las "citas" que muchas veces involucran una obra con otra).

El arte también deja filtrar tenues chispas del *otro cerco* (aquel *espacio hermético* que queda latente en toda obra). Espacio hermético que guarda recuerdos sepultados de esos resabios que se imprimen más allá de la comprensión racional. Símbolos que se reconocen como fronterizos entre lo racional y eso que permanece en sombras, vedados a la razón ilustrada.

El arte entiende al tiempo, también, de un modo particular: deja de lado la imprecisa linealidad de los años para organizar un universo temporal mucho más complejo. El tiempo en el arte se convierte en trama, en donde puntos aparentemente distantes se encuentran entre sí, confluyen en un ansiado diálogo (im-) posible, del que surgen nuevos caminos. El tiempo en el arte se puede concebir como un *retombée* o como la causa de algo que aún no ha sucedido. El tiempo en el arte se cita hacia atrás y hacia adelante, se recrea. Es capaz de trascender fronteras aparentemente infranqueables, atrayendo reminiscencias anteriores y previendo acontecimientos futuros.³ Se trata de un tiempo decididamente fronterizo.

Y, sin embargo, cada obra de arte, cada pro-

ducto *poiético*—con toda esa confluencia de tiempos y de evocaciones—, habla de un momento exacto desde donde surge; un tiempo y un lugar que son, decididamente, los que han provocado su existencia. De este modo, todos los tiempos que confluyen en una determinada obra son diversos puntos que recrean el momento exacto del presente de esa obra. El justo momento y lugar en donde se da el nacimiento de esa determinada elaboración *poiética*.

La fotografía es, quizá, el medio más idóneo para indagar la cuestión del tiempo [...] cuestión que plantean algunos artistas desde la propia muerte, desde el grupo familiar de pertenencia, desde la historia nacional...
Julio Sánchez, 1999

Mamá, mamá, abuela, abuela, yo y yo de vacaciones por fin (1997) es una obra fotográfica de Marcela Mouján que muestra seis mujeres en la playa. Una escena típica de vacaciones familiares. Lo extraño se presenta cuando se advierte que no se trata de seis mujeres sino de tres, cada una de ellas en dos momentos diferentes de la vida. Se trata de un fotomontaje que presenta a tres generaciones de mujeres, incluyendo dos o más tiempos. En la fotografía aparece la nieta: pequeña y adulta joven; la madre: adulta y niña, y la abuela: adulta y adulta mayor. Repeticiones imposibles que pretenden un reencuentro. Un reencuentro de tiempos y de personas que sólo se puede dar en la ficción.

En esta fotografía, aparentemente plácida, que presenta un tranquilo día de playa familiar, se puede leer su otro lado, su *heimlichkeit* y *unheimlichkeit*. Un secreto con tintes inquietantes. Si se piensa dónde se hizo este trabajo y en qué fechas, se puede avanzar en el diálogo con ese ente obtuso que existe allí, en toda obra de arte

³ Piénsese en los espectaculares diseños de máquinas, de Leonardo, que, para su época, eran una pura ficción y que luego, en cierto modo, se llevaron a cabo.

y en el *centro escondido* de la imagen.

Las infinitas posibles lecturas que una obra encierra en sí o, más bien, su siempre renovable apertura a nuevas búsquedas hermenéuticas posibilitan la reflexión. Situándonos en el tiempo de la obra (1997) y su espacio (Argentina), es que se desbrozarán algunas de sus posibilidades.

Las mujeres de la fotografía que, desde diferentes tiempos, en la ficción del fotomontaje, están juntas, podrían hablar, también, de otras personas que habiendo podido y debido estar juntas y vivir en familia, fueron separadas, eclipsadas y, en su mayor parte, asesinadas por la última dictadura militar argentina, que dejó treinta mil desaparecidos.

Treinta mil personas de las que nadie más supo algo. Familias que se pasaron la vida esperando que esas personas volvieran. Es parte del paisaje aciago del país ver a las madres y abuelas de muchas de esas personas desaparecidas, con sus fotografías, dar vueltas por la "Plaza de mayo", en una búsqueda incesante y sin fin que lleva más de treinta años.

En octubre de 1989 el gobierno democrático argentino de ese momento indultó a los asesinos de esta dictadura. Desde entonces comenzó a crecer el descontento por una injusticia de tal magnitud. Uno de los implicados en los llamados "vuelos de la muerte" (de los aviones se arrojaba a los detenidos, con vida, al mar), Adolfo Scilingo, confesó en 1995 (dos años antes que Mouján presentara esta obra) cómo se realizaba este atroz procedimiento.

Luego de las leyes que indultaron a los criminales, grupos de artistas y de activistas comenzaron con acciones del tipo "escrache" para denunciar a los culpables, ya que la justicia había evitado tomar cartas en este asunto tan lamentable.

Seguramente, confluyen también muchas más posibilidades interpretativas en los trabajos de Mouján. Acaso la referencia a esas familias, separadas, desgarradas y trocadas, sea una de ellas. A partir del fotomontaje de Mouján y de es-

tas vacaciones imposibles, se nos presentan las miles de miradas de jóvenes mujeres y hombres que tenían el derecho a la vida. Todo eso que fue brutalmente eliminado.



Mamá, mamá, abuela, abuela, yo y yo de vacaciones por fin (1997), Marcela Mouján. Revista Lápis. Madrid: Estética y pensamiento

Es importante, también, resaltar el terrible hecho de los bebés apropiados, dentro de esta gran atrocidad. Bebés nacidos, en su mayoría, en cautiverio, que luego fueron criados (y en muchos casos maltratados) por las familias de los asesinos de sus padres. Algunos de esos bebés, que ahora son hombres y mujeres adultos, han podido, gracias al esfuerzo de la organización de Abuelas de Plaza de Mayo, encontrar a sus verdaderas familias y reconstruir parte de sus vidas. Estas personas han tenido que reorganizarse en el tiempo y en el espacio de la nueva familia, y, como en el trabajo de Mouján, recortar su figura y sus anécdotas de infancia para compartirlas, por medio de relatos y recuerdos, con la familia biológica de la que fueron arrancados.

El trabajo de Mouján resalta hacia adelante, presagiando, desde su aparente ingenua y cándida ficción, una cuestión de base: la revelación

de un tiempo y un lugar concretos y sus razones de fondo, complejamente entrelazadas con los acontecimientos en los que se halla inmerso. Desde ese centro escondido de la imagen se abre un discurso infinito unido a los hechos que lo determinan.

Entonces, sobreviene la pregunta inevitable que se hace Ivonne Bourdelois: “¿Dónde queda la poesía en este tsunami? ¿No se resalta más su dosis de gratuidad, de superfluidad, de inutilidad absoluta...? Es aquí que nos rescata la tentación cenagosa del llamado sentido común, la voz, la advertencia de Aristóteles: “La poesía es más verdadera que la historia”. Y recordamos las palabras proféticas de Alejandra Pizarnik: “La poesía es el lugar donde todo es posible” (Bourdelois, 2010).

La poesía y el arte (*el suplemento simbólico*) son ese rescate. Es algo que le da sentido al andar en la *vida segunda*, en este cerco sitiado por dos oscuridades. Son las herramientas con las que contamos para nuestros trabajos fronterizos, para nuestras pequeñas indagaciones en el velado cerco hermético. A través de ellos, el *cerco hermético* irrumpe en el mundo, en nuestra vida segunda. Le da sentido y la acompaña en su andar. La rescata en su mortalidad y en su finitud. Le tiende la mano y le abre caminos. El arte posibilita esta vida tal y como es y, a través de sus propuestas ficcionales, como lo propuesto por Mouján, se abre a nuevos, imprevistos e impen-sados mundos y los hace posibles.

Suplemento simbólico y muerte

Nunca el verdadero artista trata de dominar una materia inerte:

deja que la cosa se exprese en sí, por sí y para sí.

A ese oír lo que la cosa dice se le llama disposición artística o poética de la cual disposición adviene inspiración.

Ya que es la cosa la que dice lo que dice por sí misma.
Eugenio Trías, 1978

La noción de política está intrínsecamente relacionada con lo artístico en el espacio contemporáneo, no se puede desvincular de ello. El objeto –o acontecimiento– artístico busca ese *elemento de la diferencia* que propone un nuevo modo de ver la realidad. Ciertos desvíos que se revelan a partir de lo que el arte reflexiona son los que, a veces, muestran las fisuras de un sistema mundial torcido e injusto. La globalización, la cultura tecnificada, lo civilizado, el supuesto primer mundo, son todas cuestiones que muchas de las reflexiones artísticas contemporáneas ponen en cuestión, ayudando, de alguna manera, a reanudar ciertos planteos necesarios para el ser político. El arte, entonces, entiende lo político como un ámbito en permanente resignificación, según las necesidades que el acontecer cotidiano revela. “El arte es una práctica de experimentación que participa de la transformación del mundo” (Rolnik [2006] en Jacoby, 2011).

El arte, en este punto, opera en un límite que se funde entre arte crítico y vida. En verdad todo arte genuino da cuenta de su época (Goya, por ejemplo, es un precedente necesario del arte político documental; obras del tipo *Los fusilamientos del 3 de mayo* ejemplifican lo dicho). “El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de vitalidad” (Trías, 1982).

Esos *deseos semisecretos* llevan su carga de *unheimliche* verdad, son parte de las sombras que –según indica Trías– son con las que tenemos que entablar diálogo. Las sombras de la razón.

Dentro de esas sombras de la razón que hablan de diferentes formas y desde distintos lugares se encuentra, el *Dutzendteich o Reichparteitags-gelände*. Este lugar se ha convertido en una de las atracciones turísticas de Nuremberg, pues, a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, encarna una de las visitas obligadas en esta ciudad.

Este sitio que se encuentra en las afueras, está compuesto por un parque de esparcimien-

to que consta de dos lagos artificiales y algunos predios verdes. Históricamente, y aún hoy, se llevan a cabo aquí fiestas populares y paseos dominicales.

A partir del año 1933 el partido Nacional-socialista tomó este sitio para convertirlo en su área para celebraciones. Bajo la tutela de Albert Speer (el arquitecto del partido nazi) se proyectaron y construyeron los imponentes edificios que hasta el día de hoy se conservan. El proyecto final era colosal y lo que se llegó a concretar lo demuestra. El *Kongresshalle* o *Koloseum* abruma con su imponente presencia. Toda la arquitectura del nacionalsocialismo estuvo marcada por una ambiciosa nostalgia por los antiguos imperios (sobre todo el romano). El *Kongresshalle* es una prueba de esta ambición, una cita a aquel imperio.



El predio Dutzendteich o Reichsparteitagsgelände con el Koloseo o Kongresshalle, Núremberg (1994). Revista *Rund um den Dutzendteich*. Nuremberg: Hofmann Druck

El *Reichsparteitagsgelände* es un terreno de palimpsestos: una zona donde se confunde la historia, se ocultan las verdades y se inquietan los sentidos. Los edificios del nacionalsocialismo están en gran parte cerrados, sin uso, como una terrible y presente ausencia (o una ausente pre-

sencia). Poco a poco el tiempo los va convirtiendo en ruinas. La gente pasea, los adolescentes andan en skate en las viejas gradas del *Campo de Zepelines (Zeppelinfeld)* del otrora fastuoso partido nazi. Cada vez que hay una fiesta popular (*Volksfest*), la Calle grande (*die große Straße*) se llena de automóviles, esa misma calle que hubo de acoger las impresionantes marchas y exhibiciones gimnásticas dedicadas al *Führer*.

Hay mucho de inquietante aquí. Es evidente que no se sabe bien qué hacer con él. Está ahí, hablando con un mudo tono. O acaso siempre a punto de explotar, albergando la posibilidad de volver, de retornar. Un buen ejemplo de las sombras de la razón, esas sombras con las que Trías sabiamente recomienda, que hay que entrar en diálogo.

Intentando conjurar la amenaza de lo negativo en su costado más atroz, conjurar a estas sombras específicas del *Dutzendteich*, es que busco en algo de mis restos y lo presento en este punto del escrito.

Se atrae aquí este *hito genealógico* (en este caso, particular y propio), que surge del cruce del *suplemento simbólico* y el momento que se ha de iniciar más allá del cerco del aparecer, el momento hermético que se abre a partir de la irrupción de la muerte. El cruce de estas dos cuestiones en este momento y en este lugar particular: El *Reichsparteitagsgelände* en Núremberg.

Este escrito se encuentra buscando ahí, en un posible cruce liminal, que parte desde las posibilidades propias del hacer. Y a partir del consejo de muchos otros que me influyen e intervienen. Paco Vidarte decía sobre sus propias búsquedas: "Lo que a mí me interesa es inventarme la relación Lacan/ Derrida [...] yuxtaponiéndolas, dejándolos caer uno al lado del otro [...] esperando que entre ellos pase algo" (2007).

Estoy intentando ir a la búsqueda de este *invento* descrito por Vidarte, con respecto a los posibles roces y límenes que voy encontrando en determinados puntos de esta vasta Filosofía del límite. Intento, también, ir a la búsqueda de

mí, a partir de mí, a pesar de la certeza de evidente imposibilidad, de su obturación, de su veladura, pero apostando a un principio de diálogo fructífero.

Hace algunos años hice una intervención en el ya mencionado *Reichparteitagsgelände*. Un trabajo que tenía que ver con la escritura y acaso con la no-escritura o, más bien, con lo tachoneado, lo borroneado, lo reprimido, o con eso que está ahí y, sin embargo, no se ve, lo encriptado y difícil de decodificar.

Dicho trabajo está compuesto por seis series de cinco fotos cada una y toma como escenario diferentes lugares del área del *Reichparteitagsgelände*. En cada una de las fotos, escritos con una linterna, aparecen los nombres de algunos de los nazis, que, luego de la guerra y para evitar los juicios, huyeron a la Argentina entre otros lugares de Latinoamérica.⁴ Se trata, pues, de escribir lo inasible en la noche, lo ominoso, lo innombrable, lo indecible, el resto. Un resto imposible de ser pronunciado.

Ese resto es parte de lo que se desprende de este lugar, tan cargado y connotado. A la escucha de lo que tiene para decir, de lo que vive ahí escondido, es que intento, desde esos rumores, a veces lejanos y soterrados, proponer algo. Una especie de alivio visual a ciertos momentos de la humanidad que no han terminado de restablecerse. Se intenta detectar el síntoma que presenta el *Reichparteitagsgelände*, escucharlo, percibirlo, más allá de lo que ven los ojos o de lo que dicta la razón. Escuchar, percibir y experimentar cuál es la reacción propia cuando se está en este lugar. Qué es lo que está diciendo esa voz devenida de estos imponentes colosos. Voz que nace del cruce de nuestras propias voces internas y de las voces de este lugar.

Ese oír lo que la cosa dice es lo que propone un reencuentro, un diálogo y una especie de salvataje. *Disposición artística* que provoca una reflexión que indaga en algo de lo hermético, ese sector opaco y a la sombra que todos llevamos y que resulta necesario para *llegar a ser ese que realmente somos*. Ese ente que linda con la hermética muerte que será, al fin, el despliegue de eso que no se puede desplegar (al menos en este estadio, en este cerco del aparecer): "Lo que hace a la obra de arte una forma viva, según la célebre definición de Schiller, es esa connivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo" (Trías, 1982).

Diálogos propuestos por Trías como ineludibles, diálogos que aún no han tenido demasiado lugar. Diálogos con las sombras de la razón: con el arte, con los misterios ominosos y los restos ocultos. Un diálogo con la realidad, ya que todo lo nombrado pertenece a ella y se encarna en ella. Un diálogo con nuestros espectros, quizá para entenderlos y entendernos mejor. Para vivir mejor o, como dijera Jacques Derrida (1993), para "aprender por fin a vivir".



Einwanderung/Inmigración Erich Priebke (2004), Vanina Rodríguez

⁴ Debo declarar brevemente algo en relación con la técnica fotográfica utilizada, que connota de manera fundamental el trabajo, el cual no se comprende, sin entender cómo funciona el proceso y cómo fueron hechas estas fotografías. Se trata de fotos tomadas con una cámara analógica y las imágenes no han sido manipuladas por ningún programa de retoque fotográfico. Las fotos fueron hechas de noche y yo, frente a la cámara, escribo con una linterna los nombres de los nazis en el aire. La cámara capta el recorrido de la luz y algunos sectores más iluminados del entorno, pero no mi persona, porque la oscuridad y el movimiento de mi cuerpo al escribir no lo permiten. Cuando se revelan las fotografías aparece lo que la cámara captó del entorno, el nombre escrito con la linterna, pero no a mí (a pesar de haber estado allí).



Einwanderung/Inmigración Yo (2004), Vanina Rodríguez

Bibliografía

- Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx*. París: Galilée.
- Jacoby, R. (2011). *El deseo nace del derrumbe*. Barcelona: de la Central.
- Sánchez, J. (1999). "El infinito en la palma de la mano". *Lápiz* (158-159). Madrid: Estética y pensamiento.
- Trías, E. (1978). *La memoria perdida de las cosas*. Madrid: Taurus.
- _____ (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1999). *La razón fronteriza*. Barcelona: Destino.
- _____ (2001). *Ciudad sobre ciudad*. Barcelona: Destino.
- Vidarte, P. (2007). "Derriladacan: contigüidades sintomáticas". En De Peretti, C. (ed.). *Conjunciones. Derrida y compañía*. Madrid: Dyckinson.

Migrantes, de Christian Boltansky

Espacio y memoria en obras de sitio específico

Silvina Valesini

valesini2001@yahoo.com.ar

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

En el trabajo se propone un abordaje de las *instalaciones de sitio específico*, a partir del análisis de *Migrantes*, la obra que Christian Boltanski presentó en 2012 en el Hotel de Inmigrantes de la ciudad de Buenos Aires. Esta obra formó parte del Proyecto Boltanski Buenos Aires, producido por la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Palabras clave

instalación, espacio, sitio específico, experiencia

El proceso de autonomización de la esfera del arte, consolidado a partir del siglo xviii, y el advenimiento del museo, en particular, contribuyeron a la progresiva “desvinculación de la obra de su lugar de origen y a su traslado a un lugar sin ligazón alguna con aquél para el que había sido concebida” (David en Larrañaga, 2001). Al respecto, Ilya Kabakov señala que, en Occidente, las relaciones entre el objeto y el entorno “se basan en la primacía, en el predominio exclusivo del objeto [...] en cambio el lugar ha perdido su significado particular, se ha vuelto inexpresivo [...] se esfuerza en todo lo posible por no atraer la atención sobre él mismo y por funcionar solamente como lugar de acogida para esos objetos (en Larrañaga, 2001).

En la contemporaneidad, no obstante, entendemos que la locación de las imágenes es un importante condicionante de su lectura; y, también, que las instalaciones suponen una vía para volver a relacionar al arte con el lugar (Aninat, 2004) porque, al apropiarse del espacio en el que se exhiben, toman posesión de él y lo inscriben como lugar de relación y de confluencia, y no meramente como soporte.

En este marco, el presente trabajo propone una lectura de *Migrantes* (2012), obra que Cristian Boltanski creó, como parte del Proyecto Boltanski Buenos Aires, para el Hotel de Inmigrantes, actual sede de algunas dependencias de la Dirección General de Migraciones y del Museo de la Inmigración.¹

¹ El presente trabajo se desprende del Proyecto “La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador”, dirigido por la Lic. Silvia García, y realizado en el marco de las Becas Tipo B de la Universidad Nacional de La Plata.

Acerca de la instalación

El de instalación es, desde sus orígenes, un concepto inestable: nuclea a un grupo heterogéneo de obras difíciles de catalogar que no encontraban clasificación en el orden de las categorías artísticas tradicionales. Este término ha sido pensado, según Eugene Bonet, “como un despliegue de diversos elementos en el espacio tridimensional y en las coordenadas del tiempo, una articulación idiosincrática [...] de elementos en un conjunto unitario, un concepto no canónico antes que un formato, una técnica, un estilo, una tendencia (1995).

Producto de esta indefinición disciplinar, la selección de objetos y su presentación dentro de determinadas coordenadas espacio-temporales construían sus únicas características esenciales. En este sentido, Boris Groys observa que, dado que el espacio representa la condición más general del mundo material y perceptible, la instalación tiende a absorber los signos identitarios de otras disciplinas, ofreciéndoles un lugar en su espacio. Por eso, la define como el producto de una selección y de una concatenación de opciones cuya materia es el espacio mismo. Pero no como expresión de una relación ya existente, sino como una oportunidad para usar objetos e imágenes del propio contexto para producir sentido de una manera subjetiva e individual.

En consonancia con esta idea, Kabakov destaca, como característica de la instalación, que “todos los elementos son conocidos, pero lo que es armado no es la suma de estos objetos, es una entidad completamente nueva y desconocida” (Kabakov & Groys, 1990). De allí que el estatuto de obra pueda plantearse con relación a un espacio entendido como confluencia y totalidad, como construcción, y no sólo como la suma de elementos aislados (Groys, 2008).

Javier Maderuelo retoma la categoría de *campo expandido*, de Rosalind Krauss, y señala que el desbordamiento que se produce por efecto de

la descentralización de la obra escultórica constituye el paso más decisivo para que la escultura rapté el espacio que se encuentra a su alrededor y lo incorpore a la propia obra.

El espacio “no ocupado” por la escultura cobra tanta significación como el espacio ocupado, convirtiéndose así todo el espacio en escultura [...]. Las obras no pretenden atraer la atención del espectador sobre su fisicidad, sino que, carentes de centro, pretenden establecer relaciones con el espacio en el que se encuentran instaladas (Maderuelo, 1990).

Josu Larrañaga distingue aquellos casos en los que la instalación *ocupa* un espacio, de otros en los que *actúa* directamente sobre él. En el primero, el lugar y la obra propiamente dicha apenas interfieren; en los otros, los límites entre el espacio expositivo y la obra llegan a hacerse difusos. Esto resulta de particular interés cuando se trata de un espacio fuertemente cargado de significaciones, lo que podríamos definir como un *espacio connotado*. Así, la estructura arquitectónica original, las referencias históricas, las asociaciones culturales y los demás componentes que hacen a la identidad única y propia de un lugar, pueden ser exhaustivamente analizados e integrados para conformar los fundamentos de un proyecto artístico. En esos casos, hablamos de obras de *sitio específico*.

La vanguardia [...] demandó la experiencia de una fenomenología experimentada corporalmente y reaccionó contra el sistema del mercado apoyado en la obra autónoma, enfatizó la importancia del “sitio” y la contingencia del contexto en la experiencia estética. El trabajo de “sitio específico”, en su temprana formulación, se centró en el establecimiento de una relación inextricable e indivisible entre la obra y el lugar, demandando la presencia física del espectador para el completo entendimiento del arte (Sánchez Argilés, 2009).

Por medio de *Migrantes*, el artista se apropia del espacio porque considera que “apropiarse no sólo significa tomar posesión de las condiciones físicas de un lugar sino también asumir su identidad como elemento condicionante de esa apropiación” (Aninat, 2004). Así, la historia, la función original del Hotel, su memoria y sus significados son retomados por Boltanski y son revisados a la luz de los temas recurrentes en sus obras: la identidad, la memoria, el olvido, la tensión entre la vida y la muerte.

El Hotel de Inmigrantes y la obra

Lo único que puedes hacer aquí es un collage con este lugar y con la historia de este lugar.
Christian Boltanski, 2013

Lo que hoy llamamos Hotel de Inmigrantes fue el último de los edificios finalizados como parte de una ciudadela proyectada por Guillermo Wilcken hacia fines del siglo XIX, en el marco de la política inmigratoria de “puertas abiertas” concebida en la época. El proyecto, que se inauguró oficialmente en 1911, contaba con un desembarcadero, con un hospital y con una oficina de correos y de trabajo. Tenía por objetivo procurar asistencia social a los recién llegados y posibilitar al Estado argentino la organización de estrategias de control y de registro sobre los nuevos habitantes, a efectos de ordenar el impacto inmigratorio.

La idea del hotel suponía tiempos de espera, de localización de equipajes, de gestión de documentos [...] cruces de historias compartidas durante el viaje en barco (generalmente, desde puertos europeos); la mezcla de idiomas y de culturas; la búsqueda de trabajo; los aprendizajes a toda velocidad del nuevo idioma, de oficios varios, apropiados para la nueva circunstancia; el deseo de una vida nueva y la memoria, muchas veces dolorosa, del pasado inmediato que se estaba dejando atrás. Momentos de cambio y de excepcionalidad,

momentos de tiempo en suspenso, combinaciones de vidas particulares y de fenómenos sociales (Russo, 2012).

El complejo edilicio se emplazó en un terreno aislado de la ciudad de Buenos Aires, en Dársena Norte. Los pabellones se organizaron alrededor de una plaza central. A lo largo de la costa estaba el desembarcadero; sobre el frente, la dirección y las oficinas de trabajo; a continuación, los lavaderos; y, cerrando el perímetro, el edificio que albergaba los dormitorios y el comedor. Este último adquirió con el tiempo el nombre del conjunto, Hotel de Inmigrantes, y comprende un gran rectángulo de 100 metros de largo por 26 metros de ancho –desarrollado en cuatro plantas–, con líneas rectas, volumen simétrico y una sobria ornamentación.

En la planta baja estaban el comedor y la cocina; los dormitorios se encontraban en los pisos superiores, cuatro por cada planta, con capacidad para 250 personas cada uno. Una doble hilera de ventanas y la circulación longitudinal ventilaban e iluminaban estos espacios. Los servicios sanitarios, exteriores al edificio, reflejan un criterio de la época. La tercera planta es la que ocupa la obra de Boltanski. El punto de partida son los archivos del Museo: nombre, edad, ocupación y fecha de llegada –extraídos de los propios registros–, son leídos por más de 500 voces en el idioma original y, al superponerse, configuran una suerte de murmullo; el primer dato que el espectador advierte y que lo acompaña durante todo el recorrido. En el catálogo de la muestra, Diana Wechsler, la curadora del proyecto, explica: “Este ‘susurro’, acompañado por una atmósfera neblinosa, tenuemente iluminada, introduce al visitante en una experiencia que lo conecta con la memoria y con el pasado de nuestra sociedad y a la vez con el de la propia historia” (2012).

Al respecto, Sebastián Russo comenta:

Un murmullo agobiante, entremezclado, de voces que se embadurnan en sus idiomas disímiles,

se oye en y desde todas las salas. Un murmullo continuo y heteróclito, insoportable para una lógica estatal de afán a la vez homogenizador y distinguidor, aglutinador y catalogador del diferente, con las técnicas heredadas de la criminalística lombrosiana y el higienismo (2012).

En torno a la escalera de mármol que permite el acceso a la obra, el edificio conserva aún un aire de hospital, con ventanas altísimas y con paredes de azulejos blancos que remiten al paradigma higienista que, a fines del siglo XIX, reemplazó al de civilización o barbarie.

El pasillo de circulación longitudinal del tercer nivel funciona como eje articulador. Con mínimos recursos técnicos (apenas un reflector en cada extremo y unas máquinas de humo) se genera una niebla densa que juega con el contraluz; de este modo, el público que deambula por el larguísimo pasillo es, para los otros visitantes [Figura 1], un personaje que emerge de la bruma, una figura espectral, un fantasma. La profundidad aumenta con una sucesión de sobretodos negros que cuelgan a distintas alturas al final del recorrido; prendas también rescatadas del Museo y del olvido, con las que habitualmente el artista construye su metáfora sobre lo transitorio de la existencia humana. Eduardo Grüner (2004) define a la *representación* como la presencia de una ausencia. Ese espesor de significaciones constituye el núcleo de la obra de Boltanski. “Mi materia, aunque parezcan formas diferentes, es siempre la misma. Se trata de un objeto que remite a un sujeto ausente”, señala el artista. Sacos alineados, camas vacías; queda claro que la *obra de sitio específico* involucra, necesariamente, una reformulación de relaciones de coexistencia entre los elementos de un lugar. A partir de este supuesto, Boltanski entreteteje en la obra la doble dimensión que toda migración supone: por un lado, la apuesta esperanzada ante una nueva vida; por otro, “el temor ante una tierra que lo convoca pero que a su vez lo repele, ante la sospecha y la aprensión por la mezcla, la peste, el virus (menos biológico que social), que lo convierte de visitante anhelado a peligro inminente” (Russo, 2012).



Figura 1. Vista del pasillo central de la instalación, con circulación de público

Esta tensión se actualiza en la instalación de Boltanski, quien en una entrevista explicó su primer encuentro con el espacio de esta forma:

Me impresionaron los pisos donde están los archivos. Recuerdo que vi que estaban todos los papeles sobre el piso, apilados. Miles y miles de vidas... Hay tanta gente, tantas historias acumuladas en este lugar... Algún tuberculoso, alguno que dejó a su novia para venir a América... Hay miles de historias. Recuerdo, también, que había tanto polvo entre los papeles que tenía los ojos enrojecidos. Estaba toda esa masa de historia devenida una forma de polvo (Pérez Bergliaffa, 2012).

Los antiguos dormitorios, simétricamente dispuestos, articulan una narrativa general. La primera sala a la derecha está modulada con una sucesión de sábanas blancas tendidas [Figura 2]. En cada una hay una imagen pixelada, impresa en blanco y negro. Una mirada; miradas distintas,

extrañadas, expectantes. La iluminación es pobre, con lamparitas de tungsteno con el cableado a la vista, y en la pared un cartel de bienvenida, escrito con luces de neón.



Figura 2. Vista parcial de la sala con sábanas impresas

En la segunda sala los elementos que se repiten son las sillas. Están dispuestas en diagonal, paralelas entre sí; un sobretodo negro cuelga de cada respaldo. En la pared del fondo hay otro saco similar, con los brazos abiertos en cruz y rodeado de bombillas. Las sillas y los sacos se reconocen, entonces, como personas arrodilladas, y la sala, como ámbito de fe.

A la izquierda del corredor hay dos salas: en una de ellas se ven dos hileras de camas de hierro, iguales, dispuestas simétricamente. Las camas del Hotel, con lonas tensadas con sogas, a modo de colchón, envueltas en nylon e iluminadas desde adentro con luces frías, recrean un clima que vuelve a hacer presente el paradigma higienista [Figura 3].



Figura 3. Vista del dormitorio

La otra sala es radicalmente diferente a las anteriores: es una sala cerrada. A través de los vidrios de la puerta pueden observarse pequeñas figuras, ásperas y grotescas, cuya proyección sobre el plano de fondo genera una especie de danza macabra. La instalación tiene un aire siniestro, que se mezcla con cierta resonancia infantil producida por la sencilla técnica del tradicional teatro de sombras [Figura 4]. En el espacio transversal, a ambos lados del pasillo, se ordenan en semicírculo percheros con sacos negro colgados, uno por cada perchero, también con fundas de transparentes, e iluminados con luces frías [Figura 5]. Alrededor hay largos asientos de material – los asientos del Hotel – que hablan de tiempos de espera. Y a la izquierda, en una oscuridad casi absoluta, una especie de mesa o mesada, con una superficie irregular, también envuelta en nylon. El olfato, más que la vista, permite dar cuenta de que debajo hay flores muertas.



Figura 4. Escena de figurillas y proyección en teatro de sombras



Figura 5. Ronda de percheros intervenidos

Víctor Zamudio-Taylor afirma que en la instalación el recurso de la alegoría opera como manera de representar la historia de modo resumido y a la vez fragmentado, lo que permite articular el pasado de manera vital.

Su impacto en el presente se percibe vivo y no petrificado, ya que la carga simbólica de los materiales y de la ambientación de la instalación [...] es dinámica, movediza, porosa y abierta, acumulativa de lecturas no lineales y de narrativas interrumpidas (2006).

La perspectiva de Zamudio-Taylor contribuye a entender la dificultad que supone intentar describir, de manera objetiva, lo que es una experiencia profundamente personal, que atraviesa saberes, memorias y al propio cuerpo del visitante.

Hay, así, en la propuesta representacional de Boltanski, la inquietante posibilidad y la necesidad de dialogar con fantasmas. Y desde la performática intención de circular "dentro de la obra", de entrometerse entre camastros, entre esos viejos

sacos colgados, entre parapetos higienistas, y con las voces que se entremezclan, se superponen, y que al caminar, al circular, van imponiéndose unas sobre otras, generando en ese movimiento un propio relato, un singular diálogo con esos (nuestros) espectros, que agobian los vetustos salones, así como agobian en nuestras cabezas nuestros muertos (Russo, 2012).

Obra y sitio establecen una relación de cierta reciprocidad, puesto que la instalación modifica el espacio convirtiéndolo en escena, y éste, a su vez, se manifiesta como parte constitutiva de la propia obra. De este modo, queda determinado en el espacio arquitectónico un espacio otro, cuya experiencia en relación con las imágenes, los textos y los sonidos es lo que constituye la obra (Larrañaga, 2001).

La experiencia del arte

Los primeros debates teóricos en torno al tema de la instalación tendían a considerar que ésta comprendía artefactos, materiales y técnicas, en tanto que el actor humano tendía a estar ausente. La intervención en el espacio, en cambio, se pensaba como un acto de performance con agentes humanos. No obstante, pronto se hizo evidente que la instalación no sólo presupone al espectador, sino que éste se constituye en su activador y en su auténtico epicentro, porque la obra se dirige a él, como una presencia literal en el espacio (Bishop, 2005). Esta colaboración del espectador incluye, necesariamente, un comportamiento corporal, que involucra múltiples referencias sensoriales. Y dado que "nuestra percepción de las cosas es antropocéntrica, la mera orientación espacial de los objetos posee ya un valor corporal" (Pérez Carreño, 2003).

Por una parte, se puede pensar a la instalación, al igual que Thierry de Duve, como "el establecimiento de un conjunto singular de relaciones espaciales entre el objeto y el espacio arquitectónico que fuerza al espectador a verse

como parte de una situación creada” (en Sucari Jabbaz, 2009). En *Migrantes* esa perspectiva cobra corporeidad. Se reconoce en ella una de las tipologías que distingue Claire Bishop (2005) cuando indica que algunas instalaciones suponen una auténtica inmersión del espectador –devenido usuario– en un mundo de ficción.

Por otra parte, dado que el trabajo de sitio específico se construye en el intercambio entre la obra y el lugar donde trata de cobrar sentido, en ese mismo intercambio se activa una conciencia particular del espacio y del tiempo, que es lo que define la experiencia de la obra (Cortés Santander, 2005). De allí que promueva tanto la reflexión sobre el espacio contenedor como la problematización de la situación convencional del espectador.

La total vinculación de la propuesta con el lugar para el que ha sido pensada, imposibilita su traslado en idénticas condiciones, por cuanto el emplazamiento proporciona gran parte del contenido y la experiencia única del lugar. Si bien Boltanski prevé la itinerancia de muchas de sus obras (algunas de las cuales, incluso, forman parte de *Migrantes*, como “Sombras”, de 1985), considera que las piezas deben adaptarse y transformarse cada vez que son exhibidas. Sólo de esta forma el trabajo contextual del arte, como catalizador para la emoción, puede resistir el tiempo y sobrevivir al artista (Grenier, 2009). De allí lo indispensable de la *presencia*, del estar ahí, que hacen de ese despliegue particular de elementos un entorno, una escena que ha de ser habitada. Por eso, se hace evidente que el artista aborda el espacio de la instalación como una situación única, que el espectador completa con su experiencia personal e intransferible.

La experiencia receptora consiste, entonces, más que en el descubrimiento de relaciones formales, en la toma de conciencia de la relación misma entre la obra, el espectador y el contexto. La respuesta adecuada ya no es simplemente un movimiento, una aproximación a la obra, sino la imagen de ese movimiento y, sobre todo, la con-

ciencia de la relación del sujeto y del objeto en ese movimiento (Pérez Carreño, 2003). Por todo esto, en la instalación, más que de espectador o de público, podemos hablar de un habitante. Teresita Aninat señala al respecto: “Los cuerpos logran un proceso comunicativo, de intercambio social de significados. En esta comunicación, el lugar adquiere referencias teatrales al convertirse en un escenario de intercambio para los habitantes que le ocupan” (Aninat, 2004).

El vínculo con lo escénico aparece, también, en el abordaje de Elena Oliveras, quien entiende que en los casos en los que el espectador penetra en la obra se produce una suerte de teatralidad reversible: un espectador-visitante ingresa en el espacio del actor y se sumerge en una situación ficcional, que genera un particular efecto de realidad. No se trata, en sentido estricto, de una acción performática en la que el cuerpo del autor-actor deviene en soporte material de un acontecimiento; pero sí puede parangonarse con “una suerte de performance íntima, intransferible, del receptor” (2000). Así, el espectador-usuario habita y construye el espacio del arte. “Al entrar a formar parte de aquello que ha sido presentado como forma artística, actúa él mismo como arte, desdoblándose entre observador y representación” (Larrañaga, 2001). De esta forma, no sólo construye la envoltura figurativa del lugar, sino que, al habitarlo, lo dota de valor simbólico, lo ritualiza, lo construye como escenario y le otorga una memoria en el tiempo (Aninat, 2004).

Este análisis conduce, de manera irremediable, a repensar la dimensión de lo aurático en el arte contemporáneo. Y, curiosamente, se establecen puntos de contacto con lo que propone Ticio Escobar cuando analiza la escena de la representación ritual en las culturas originarias. Para el autor, en estos casos, el espacio ceremonial o ritual está determinado por una línea invisible que preserva la distancia y que abre el juego de la mirada. Con sólo atravesarla, “los objetos y los hombres se desdoblan. Ya no coincide cada cual consigo

mismo, y más allá de sí, deviene oficiante, dios o elemento consagrado” (Escobar, 2004). Este proceso de auratización es de tipo conceptual, ya que responde al hecho de saberlos emplazados dentro de un espacio diferenciado que los separa del mundo cotidiano y los ofrece a la mirada. Escobar enfatiza en que es la inscripción lo que inviste de aura al objeto, independientemente de sus valores expresivos o formales, desde una posición afín a la que asume Groys cuando analiza el caso de las instalaciones.

Con las instalaciones, los vínculos entre original y copia han sido replanteados: aunque el modo de trabajo y los materiales vinculan a la instalación con lo reproducible, mantiene intacta una “vocación de singularidad” (Larrañaga, 2001). Como práctica que reclama la experiencia individual y presente, localizada en un aquí y ahora que determina una vivencia irreplicable, la instalación se inscribe como un arte de tintes auráticos, pero “sin participar de las notas que fundamentan el privilegio exclusivista del aura ilustrada” (Escobar, 2004). Pero Boris Groys señala que la diferencia entre original y copia se reduce, en este caso, a una cuestión topológica y situacional:

Los componentes de una instalación son originales por una sencilla razón topológica: hace falta ir a la instalación para poder verlos. La instalación es, ante todo, una variación socialmente codificada de la práctica del flaneur (flaneurshio), como la describió Benjamin, y, por tanto, un lugar para el aura, para la “iluminación profana”. Nuestra relación contemporánea con el arte no puede, por ende, reducirse a una “pérdida del aura”. Más bien la época moderna organiza una compleja interacción de dislocaciones y de relocalizaciones, de desterritorializaciones y de reterritorializaciones. Lo que distingue al arte contemporáneo del de momentos anteriores es sólo el hecho de que la originalidad de una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica (2008).

A esta reterritorialización alude Groys (2008) cuando define a la instalación como una determinada selección, una concatenación de opciones, una determinada lógica de inclusiones y de exclusiones, que rescata imágenes y objetos de nuestra cotidianeidad para inscribirlos en un espacio diferenciado, que hace explícita su condición de verdad.

La obra de Boltanski podría ser pensada a la luz del concepto de *instalación total*, formulado por Kabakov, que refiere a una forma particular de percibir el arte, que combina la inmersión física con la psicológica.

La instalación total exigiría de una completa absorción psicológica, por la que la lectura simbólica de objetos ensamblados en el espacio procurara en el espectador una cadena de libres asociaciones, conscientes e inconscientes a un mismo tiempo (Sánchez Argilés, 2009).

De este modo, la instalación articula asociaciones complejas, analogías culturales o cotidianas y memorias personales. Y junto con el condicionamiento topológico, este particular modelo de recepción profundiza en la idea de una experiencia singular e irreplicable.

Por lo expuesto, se puede decir que la instalación es una práctica artística cuyos parámetros imposibilitan su encuadre dentro de categorías fijas, estables. La ambigüedad de sus contornos le permite articular lo escultórico y lo arquitectónico con lo expositivo, lo escénico y lo performativo. Así, más que a un estado de autorrealización estático y final, se vincula a la conciencia de los contextos que dan valor y constituyen al arte como tal.

En el trabajo también se han reseñado, brevemente, los orígenes del Hotel de Inmigrantes de la ciudad de Buenos Aires y se ha descrito la obra de Boltanski, creada para ese marco en 2012, al tiempo que se reconocen las dificultades que supone abordar una descripción objetiva de

una obra tan vinculada a la propia subjetividad, que escruta en la memoria individual, familiar y colectiva. El propio Boltanski vincula al arte con este devenir entre lo personal y lo colectivo:

Un artista sólo puede hablar de lo que está entre él y los otros. Se habla siempre de una especie de experiencia común. Muchas experiencias humanas son comunes, todos hemos perdido a un ser querido, todos tenemos igual miedo frente a la muerte, un anhelo de armonía, la búsqueda de Dios, el sexo, el asombro frente a la belleza de la naturaleza. Hay cinco o seis temas tratados por los artistas desde el inicio de los tiempos. Lo más importante es que cada uno de nosotros es único, pero al mismo tiempo siempre, rápidamente, llega el olvido (Boltanski en Weschler, 2012).

Bibliografía

- Bishop, C. (2005). *Installation Art: a critical history*. Londres: Tate.
- Bonet, E. (1995). "La instalación como hipermedio (una aproximación)". En Giannetti, C. (ed.). *Media Culture*. Barcelona: L' Angelot.
- David, C. (2001). "Sobre la instalación". En Larrañaga, J. *Instalaciones*. San Sebastián: Nerea.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: cav/ Museo del Barro - fondec.
- Grenier, C. (2009). *Boltanski*. Paris: Flammarion.
- Grüner, E. (2004). "El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación". *La Puerta*, 1 (0). La Plata: fba-unlp.
- Kabakov, I. (2001). "La instalación total". En Larrañaga, J. *Instalaciones*. San Sebastián: Nerea.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. San Sebastián: Nerea.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori.
- Oliveras, E. (2000). *La levedad del límite*. Buenos Aires: Fundación Pettoruti.
- Pérez Carreño, F. (2003). *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Sánchez Argilés, M. (2009). *La instalación en España 1970-2000*. Madrid: Alianza.
- Weschler, D. (2012). *Boltanski Buenos Aires. Catálogo de la muestra*. Buenos Aires: untref.
- Zamudio-Taylor, V. (2006). "Historia y estrategias conceptuales". En Hatje Cantz, V. (ed.). *Seduções: Valeska Soares, Cildo Meirles, Ernesto Neto*. Zürich: Daros Latinoamérica AG.

Fuentes de Internet

Aninat, T. (2004). "En Memoria". Portal de Tesis electrónicas de la Universidad Nacional de Chile [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2004/aninat_t/sources/aninat_t.pdf>.

Cortés Santander, J. (2005). "Las prácticas espaciales como posibilidad de lo material incorpóreo". Colección de Tesis digitales. Universidad de las Américas Puebla [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lap/cortes_s_jl/>.

Groys, B. (2008). "La topología del arte contemporáneo" (Trad. Ernesto Menéndez-Conde). Buenos Aires: Centro Cultural Rector Ricardo Rojas [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf>.

Kabakov, I. y Groys, B. (1990). "De las instalaciones: un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990" (Trad. Bernardo Ortíz). *Lugar a dudas* [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla5.pdf>.

Pérez Bergliaffa, M. (2012). "El artista y sus obras con fantasmas". *Ñ. Revista de cultura* [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <http://www.revistaen.clarin.com/arte/Christian-Boltanski-Buenos-Aires_0_789521222.html>.

Russo, S. (2012). "Memorias de/ con fantasmas. De inmigraciones, museos, memoria y Nación". *La Tecl@ Eñe*, xi (56) [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <<http://lateclaene.blogspot.com.ar/2012/deconfantasmas.html>>

Sucari Jabbaz, G. "El documental expandido: pantalla y espacio". Espacio Tesis documentales en Red [en línea]. <http://h2895/GJSC_TESIS.pdf?sequence=1>

Nueve variaciones para un bastidor bien tensado

Fragmento, cuerpo y pintura en Ernesto Deira

Alejandra Maddonni

amaddonni@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

En el presente texto se reflexiona acerca de la producción del artista argentino Ernesto Deira (1928-1986) a la luz de algunas características que hacen al arte contemporáneo. Tomando como disparador el políptico *Nueve variaciones para un bastidor bien tensado* (1965), se presentan algunos de sus elementos constitutivos –el cuerpo fragmentado, cosificado y desmaterializado; la indeterminación, la repetición, la seriación, el exceso y el desplazamiento–, como poderosos antecedentes de lo que ocurrirá con las producciones artísticas a partir de los ochenta. Más de treinta años después, buena parte de la obra contemporánea retoma con fuerza estos rasgos, renovando y multiplicando sentidos.

Palabras clave

fragmento, cuerpo, neobarroco

Porque no soy realista. Porque creo en los libros. Porque creo. Porque hago la tela y ella me hace. Por mí y el interlocutor. Por el nuevo lenguaje. Porque quiero salvarme. Por los límites. Porque digo sí. Porque no sé hacer otra cosa. Porque soy figurante. Porque se me da la gana.

Ernesto Deira, 1961

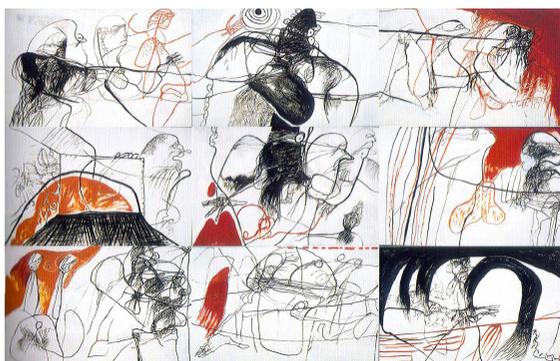
Ernesto Deira fue, sin duda, uno de los artistas argentinos que, con mayor compromiso y pasión, dedicó su obra escrita, dibujada y pintada al cuerpo de un hombre que busca, incansablemente, desbordar su alienación social y romper con el espacio que lo encierra.¹ Rotura/ fractura/ fragmento; forma inacabada y autónoma de un todo íntegro y ausente.

Como si se tratara de la apertura a una nueva etapa más que de una despedida, en su última exposición con el grupo Nueva Figuración, en 1965, Ernesto Deira presentó *Nueve variaciones para un bastidor bien tensado*, un políptico de nueve cuadros/módulos. Actualmente, la obra se encuentra en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Tal vez, lo profundamente significativo de esta producción reside en su carácter fundante y, al mismo tiempo, articulador de un conjunto de características que definen el idiolecto del artista y que van a presagiar algunas aristas del arte a partir de los años ochenta.

En principio, el título ofrece algunas pistas que orientan un posible abordaje de la obra. Deira elige la tela como soporte, a pesar del creciente cuestionamiento que sufría, por ese entonces, el cuadro de caballete. En efecto, buena

¹ El presente texto es la profundización y la síntesis de algunas indagaciones realizadas y de algunos escritos producidos en el Doctorado en Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. El cuerpo y sus representaciones en el arte y en el diseño de la Argentina pos dictadura, como tema de tesis, orientan las lecturas, las reflexiones y las búsquedas.

parte de las vanguardias artísticas internacionales y locales de ese momento privilegiaban otras manifestaciones del arte vinculadas –al menos en principio y a primera vista– a una participación más activa del espectador y a nuevas configuraciones espaciotemporales y materiales bajo la forma, por ejemplo, de performances, happenings o instalaciones.

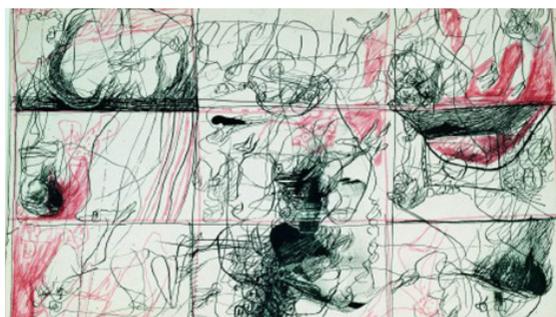


Nueve variaciones para un bastidor bien tensado (1965), Ernesto Deira

Con una actitud desafiante hacia lo que entonces podía establecerse como corriente hegemónica, Deira profundiza y subraya la elección del bastidor. Por eso, pone en el título de la obra una de las características fundamentales para que este soporte tradicional cumpla con su función: tiene que estar bien tensado. Allí, en un formato plano preestablecido, el artista experimenta variaciones sobre la línea y el color. En este sentido, la curadora María José Herrera destaca la relación entre, por un lado, el título de la obra y El clave bien temperado, de Johann Sebastián Bach (instrumento afinado de tal forma que permita variedad de tonalidades), y por otro lado, entre el título de la obra de Deira las Varia-

ciones Goldberg,² en las que el músico transita distintas versiones de un tema (Herrera, 2006).

Lejos de quedarse en el cómodo lugar de la provocación sin más, Deira ofrece una propuesta superadora: una obra pictórica, con dimensiones monumentales, con una estructura reticular regular y con nueve módulos rectangulares dispuestos ad libitum. Estar frente a ella nos ubica en otro espacio y en su espacio ambienta nuestro estar. Ad libitum, a voluntad, a piacere. Nuevamente, aparece el universo musical y sus notaciones. Según el Diccionario de la Real Academia Española, el término ‘Ad. lib.’ significa que el intérprete o el músico puede variar el tiempo como lo desee (nunca las notas) durante el periodo que está indicado. También, alude a la cesión que el autor hace al intérprete respecto de la posibilidad de ejecutar el fragmento musical según su estado de ánimo. En la obra de Deira esta apertura no es fruto del azar, sino que es producto y parte de un profundo proceso de estudio, reflexión y experimentación, del que da cuenta, por ejemplo, el minucioso boceto en tinta del políptico expuesto en el MALBA. En el boceto se prefiguran –casi con exactitud– el programa cromático de la obra y la disposición formal y compositiva.



Boceto de Nueve variaciones para un bastidor bien tensado (1965), Ernesto Deira

² Se denomina “Variaciones Golberg” al tema único o aria con treinta variaciones en las que la melodía puede variar pero el tema se mantiene constante.

La organización modular de Nueve variaciones para un bastidor bien tensado no supone que las partes se funden solidarias y en silencio en la suma del todo. Podríamos decir que la estructura de esta pintura presagia las transformaciones que ocurrieron en algunas manifestaciones culturales a partir de los años ochenta. Omar Calabrese habla de un cambio que va de un orden sistemático a la fragmentación, la inestabilidad y la mutabilidad dentro del sistema y de las subjetividades. Vale aclarar en este punto por qué vamos a hablar de cada unidad que conforma el políptico como fragmento y no como detalle.

Calabrese (1987) define al fragmento como una rotura, como una fractura no mediada por un sujeto. Importa sólo el objeto fragmentado, la relación con el todo del cual proviene no es necesaria. De hecho, la yuxtaposición de estas partes no conforma un collage, sino que involucra la mirada de un sujeto que ejecuta la acción y una relación con un todo del cual depende y forma parte.

Entendidos como fragmentos, cada uno de los nueve cuadros/módulos yuxtapuestos funcionan de manera autónoma, más allá de la unidad de la que forman parte. De este modo, añaden una multiplicidad de lecturas posibles y ponen en relieve determinada relación de disfrute y de compromiso del espectador respecto de la obra. Este tipo de estructura potencia la respuesta del usuario que resignifica los posibles abordajes de la obra a través de su visión del mundo y sus habilidades interpretativas. Así, pequeñas historias, dentro y fuera de la historia, se construyen y se renuevan, formando nuevos sentidos a través de las prácticas del mirar.

La repetición en Nueve variaciones para un bastidor bien tensado se verifica en algunos de sus aspectos formales y materiales, como el tamaño, la orientación, el soporte, la materia y la línea gestual como elemento plástico predominante. La repetición y la seriación –como recursos– caracterizan a muchas de las producciones contemporáneas y son operativas formales vin-

culadas con el pop, con la sociedad de consumo y con la cultura popular. Estos elementos, en la estrategia compositiva, invitan al espectador-intérprete a buscar lo esencial y lo constitutivo de la obra por medio de un procedimiento paradójico: el establecimiento de sus diferencias. Esta acción podría encontrar sus raíces en una paradoja nodal en la conformación del ser como sujeto: su repetición como vehículo de autodiferenciación.

Como preludeo de sus posteriores ambientaciones, la obra nos agobia, nos obliga a tomar una actitud activa. Sus módulos/fragmentos dificultan una inmediata y explícita construcción de sentido, aunque sólo la demoran, la postergan; de ningún modo la inhabilitan. Debemos alejarnos para abarcarla en toda su extensión y para permitir que su reducida paleta –blancos, negros, rojos y anaranjados– nos abrume y nos invada con los profundos y significativos contrastes que sus relaciones generan. Sin embargo, también surge la imperiosa necesidad de acercarnos para develar los secretos de la caligrafía que se esconde tras los trazos urgentes y cargados de materia, para disfrutar las sutilezas de los blancos sobre blanco y para descubrir la acción de sus personajes. Huellas sobre huellas como un palimpsesto que se nos revela.

El cuerpo fragmento

El hombre contemporáneo fue centro de preocupación y objeto de estudio del grupo Nueva Figuración y de Deira. Él junto a Maccio, Noé y De la Vega sienten la premura de encontrar una redefinición de ese hombre inmerso en la realidad nacional, de liberarlo y de expresar esta libertad en nuevos modos de representarlo. Predicen lo ocioso de discutir diadas de opuestos inexistentes, como figuración-abstracción. Ernesto Deira es un pintor figurativo ya que toma lo que existe y, con ello, representa algo. También es abstracto porque no pinta particularidades, sino que alude al universal, a lo esencial.

Los seres de esta obra no se encuentran como el purushka que suele citar Marta Zátonyi. El purushka es una especie de hombre bruto que se encuentra incómodo cuando es introducido y es formateado dentro del estrecho módulo mandala (Zátonyi, 2007). No los constituyen formas cerradas por líneas homogéneas que describen seguras simetrías. Son hombres en proceso de formación/transformación. Nuevamente, aparece el fragmento, la fractura que no habla de destrucción, sino de reconstrucción. Como si de su propio origen³ se tratara, una caligrafía extraña, un lenguaje gestual, casi primitivo, formatea sus cuerpos.

Al respecto, Martín Deira explica:

En los dibujos Ernesto daba rienda suelta a la ironía, el humor ácido o tierno, la burla. Si la pintura era cosa seria, el dibujo era diversión. Y también cosa cotidiana, porque no escribía. Dibujaba las palabras. Leer sus cartas era y sigue siendo un placer para la vista (2012, s/p).

La urgencia del punto en movimiento diseña sujetos con contornos abiertos hacia un espacio de un blanco infinito. Ellos nunca están de frente, siempre están en acción, ocupados, atentos a lo que sucede más allá de ellos. Sus miradas, sin ojos, invitan a la próxima escena y desbordan su lugar. El apremio y el dolor existencial de un hombre consciente de ser el único responsable de la edificación de su esencia deforman sus cuerpos incompletos, fragmentados. Fragmentos corporales que hablan de la angustia de un hombre que se sabe gestor de su propia construcción en relación con la historia y con el medio que lo rodea.

La tradición estética occidental hace de la unidad del cuerpo la forma de lo bello, lo que vincula al hombre con el mundo. Los cuerpos

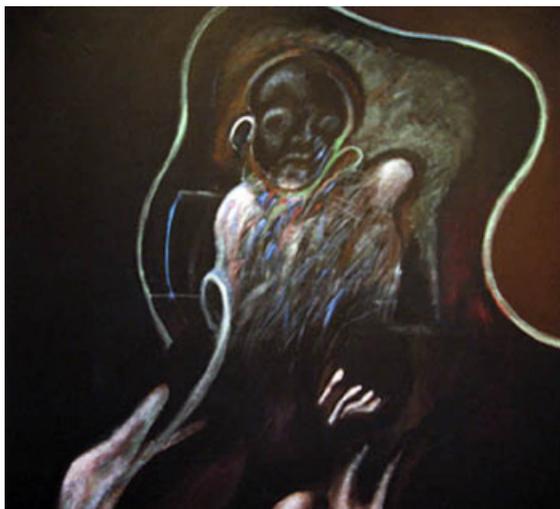
de Deira no son lindos. Son hombres feos. Pero es una fealdad que puede transformarse, en la medida en que la relación entre el hombre y la sociedad evolucione, y que configure un proyecto en común. Absolutamente despreocupados por nuestra mirada, que desea profundamente proponer alternativas, estos sujetos portan perfiles sin espesor, con globos oculares vacíos o con pupilas apenas esbozadas. El perfil representado, al igual que la sombra, pone en relieve, simbólicamente, la relación del yo con ese otro que lo constituye. No son rostros frontales o en espejo que remiten a la relación con sí mismos. Cada tanto una mano minuciosamente delineada sostiene, invita e indica caminos.

Como si el artista retomara la concepción barroca de la fragmentación del cuerpo, Deira recupera la desmaterialización como sufrimiento y como dolor, y solidariza su carnalidad enrarecida con la de los otros hombres. La fragmentación del Barroco es un símbolo y una retórica del sacrificio de Cristo para la salvación de los hombres (Orellana Fernández, 2005). Gestos cargados de vida puestos en obra, que se presenta como un organismo que, dialécticamente, se renueva y se conserva en un orden fluctuante. Sistema complejo que, cual metáfora epistemológica, recrea el devenir del hombre contemporáneo, su historia, su vida política y su sociedad.

Los rostros y los cuerpos desmaterializados que se repiten, ya como huellas, ya como sombras, vuelven desde mediados de los setenta hasta el último período de producción artística de Deira. A veces son cuerpos que se desplazan y, en esa acción, desdobl原因 su desnudez y la convierten en su propia sombra. Denuncian el actuar siniestro de un sistema político que los asedia. Allí donde forma y contenido se yuxtaponen, aparece la sombra. En el acrílico Sin título (1978) las formas abiertas de un cuerpo apenas esboza-

³ El tema del origen es recurrente, especialmente, en el primer período de la producción del artista.

do parecen sumergirse en un fragmento de su propia sombra. Como si asistiéramos a un corte en el proceso de mutación de ese cuerpo en su proyección, en su doble. La fuente luminosa que viene de la izquierda tropieza con un cuerpo dematerializado, traslúcido, que ya es casi todo sombra (¿de sí mismo?, ¿de alguna otra presencia fuera de cuadro?). La incongruencia espacial genera extrañamiento, una atemporalidad abrumadora y siniestra.



Sin título (1978), Ernesto Deira

El gesto se esconde tras la máscara que no intenta aparentar, sino refugiar. Los ojos bien definidos o, por el contrario, ausentes o vendados, ponen el acento en la mirada. Ambos, máscara y mirada, nos interpelan, solicitan de nosotros una toma de posición.

En los ochenta, en obras como *Y una rojiza luz brilló en el linde* (1984) o como *Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquileo* (1984), los cuerpos se cruzan entre sí, estilizan sus proporciones; se superponen pero no se tocan, no se abrazan, están distantes. Son planos transparentes que tensan su relación con el fondo porque se resisten a fundirse con él, sólo una línea los distingue.

Como un pintor manierista, Deira configura alargamientos corporales que remiten a las formas de las sombras distorsionadas por una fuente de luz ficcional. Una vez más, los límites se diluyen: las extremidades tejen tramas ortogonales, laberintos que parecen rebasar el campo plástico y amplificar el campo visual, buscando excederse hacia otros espacios para completar su recorrido; para estrecharse y para fortalecerse con otros muchos entramados que están en la misma búsqueda.



Y una rojiza luz brilló en el linde (1984), Ernesto Deira



Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquileo (1984), Ernesto Deira

Y aquí estamos nosotros, espectadores interpelados para continuar su obra, para otorgarle renovados sentidos y para ofrecer nuestro cuerpo a fin de provocar infinitos encuentros que se articulen en un proyecto que nos comprenda a todos.

Bibliografía

Calabrese, O. [1987] (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Herrera, M. J. (2006). *La experimentación en la obra de Ernesto Deira. Retrospectiva Deira. Catálogo*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

Zátonyi, M. (2007). *Arte y creación. Los caminos de la Estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Fuentes de Internet

Deira, M. (2012). "Ernesto y el dibujo". Galería Jacques Martínez [en línea]. Consultado el 3 de abril 2014 en <<http://www.galeriajacquesmartinez.com/muestra.php?tipo=muestras&alias=seleccion-de-dibujos->>

Orellana Fernández, R. (2005). *Autopsia AXD-66*. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Portal de Tesis electrónicas de la Universidad de Chile [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2005/orellana_r/html/index-frames.html>

La poscorporalidad: protocolos de posproducción

Proyecto Webcam Dance

Gustavo Mario Radice

gustavoradice@yahoo.com.ar

Natalia Di Sarli

nataliadisarli@hotmail.com

Grupo de Estudios de Artes Escénicas
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo reflexionar sobre la representación del cuerpo mediado y sobre el modo en que éste materializa, a partir de diversas operaciones poéticas, las relaciones entre las estructuras sociales y los discursos artísticos. El fundamento del ensayo se constituye en el marco del pensamiento de la posmodernidad, como instancia crítica sobre el deber ser de la corporalidad con relación a los estamentos identitarios que rigen las relaciones entre género y cuerpo. Para poder reflexionar sobre las relaciones entre identidad, corporalidad y discursos artísticos se toma como ejemplo la obra Proyecto Webcam Dance, de Alejandra Ceriani

Palabras clave

posproducción, posmodernidad, discurso, poscorporalidad

El objetivo de este artículo es construir un ensayo que permita pensar, de manera específica, el lugar del cuerpo en la performance, a partir de las tensiones existentes entre modernidad/ posmodernidad. Los discursos analíticos que intentan explicar el funcionamiento de la materialidad corporal dentro de las estructuras sociales se han constituido por los modos en los que el cuerpo materializa diferentes aspectos de la institución y, por ende, de la cohesión social.

Si bien existen posturas críticas ante el actual fenómeno de la corporalidad, entre las cuales, por ejemplo, se encuentra la reconfiguración de análisis precedentes sobre la importancia del cuerpo en los estudios sobre género, otros estudios tienden a poner el eje en la gestualidad como lenguaje corporal. Muchos de los análisis tienen una raíz sociológica o en su defecto antropológica; algunos trabajos se vuelcan a reflexionar de manera ontológica sobre el cuerpo y otros piensan la materialidad corporal desde aspectos biológicos. Tomamos como variable de estudio a los protocolos de posproducción como operaciones poéticas y, como objeto específico, la representación del cuerpo en el trabajo performático Proyecto Webcam Dance, de Alejandra Ceriani.

Modernidad y posmodernidad: cuerpo y poscorporalidad

El pensamiento que desarrolla Esther Díaz (2005) sobre la posmodernidad nos permite definir, explicar y contextualizar los conceptos de poscorporalidad, que son importantes para comprender la dinámica que se establece entre cuerpo-performance-representación como resultado de los diferentes protocolos de posproducción que desarrolla el crítico y curador francés Nico-

lás Bourriaud. Si bien pensadores como Fredric Jameson o Perry Anderson –entre una multiplicidad de autores– han desarrollado una línea de pensamiento sobre la posmodernidad, la complejidad que representa la tensión modernidad/posmodernidad (Jameson, 2002) pone de manifiesto diversos aspectos que constituyen no sólo los espacios sociales en los que habita el hombre, sino también los microespacios individuales que componen la totalidad de la red social en la cual nos encontramos inmersos.

Los mecanismos con los que nos comunicamos, nos interconectamos, nos relacionamos y nos vemos a nosotros mismos dentro de esta red social se han modificado con la aparición de las múltiples tecnologías que revolucionaron el mundo de las comunicaciones y de la representación a partir del siglo xx. Si bien este impacto produjo modificaciones en la vida cotidiana de los individuos, ciertos aspectos constitutivos del hombre no han logrado cerrar el círculo mutacional hacia la posmodernidad.

Por un lado, los términos de fuerte impronta positivista, como evolución, utopía, alta cultura, cultura de masas e industrialización –conceptos más cercanos a los metarrelatos de la modernidad que a la contemporaneidad– ya no son suficientes para explicar o entender qué ha sucedido con el hombre en el mundo actual y por qué los valores, previamente arraigados en la urdimbre social, se han ido licuando hasta convertirse en un pastiche posmoderno (Jameson, 2002). Por otro lado, si a este discurso le sumamos el valor vigente que tiene la relación dialéctica Ser individual/ Ser colectivo, nos encontramos con la complejidad de ser arrojados al mundo sin un conjunto de manifiestos o de paradigmas estables que constituyan parámetros para sobrellevar la dinámica mutacional que la posmodernidad ha producido sobre la sociedad actual.

Por este motivo, en la dialéctica social colectivo-individuo, la ontología del ser se transforma en un estatuto de soledad que empuja al hombre a una búsqueda que le permite reconfigurar lo que la mutación posmoderna ha diluido. Es dentro de este campo social, tensionado y fragmentado, por donde el individuo circula y entonces la pregunta sería: ¿Qué valor real ejercen estas tensiones producidas por la posmodernidad sobre la materialización del cuerpo?

En un mundo en el que el prefijo pos ha llegado a su clímax, cabría preguntarse si pensar la materialidad del cuerpo como poscorporalidad podría encauzar el entendimiento de las relaciones cuerpo-sociedad con una mirada más amplia. Es de suponer que esta línea de pensamiento también posibilitaría idear estrategias discursivas que nos permitan vislumbrar cuáles son los mecanismos que actualmente utilizan los individuos para construir su propia materialidad corporal. La utilización del concepto de *poscorporalidad* permitiría comprender el mundo de la identidad individual y colectiva contemporánea desde el mecanismo de la fragmentación,¹ porque las diversas concepciones que se fueron construyendo sobre la relación fija entre cuerpo e identidad ya no están sujetas a parámetros estandarizados y comienzan a deslizarse, de manera cáustica, sobre el campo social.

Representaciones materiales de la poscorporalidad

Dentro del campo de la representación material, la estrategia discursiva para la materialización artística de la poscorporalidad se podría relacionar con la operación poética de edición corporal. Uno de los dispositivos por los cuales se plasma la edición es la operación poética de disección; la edi-

¹ Esther Díaz conceptualiza esta relación y explica que “la época actual no peca de identificaciones inamovibles sino más bien de la modificación casi permanente de los posibles parámetros de identificación. El mundo y la relación entre los sujetos han sufrido cambios profundos en lapsos cada vez más breves” (2005).

ción corporal resulta en la evidencia del fragmento. El mecanismo de fragmentación corporal funciona a modo de rompecabezas y permite editar los cuerpos a partir de la apropiación de diversos fragmentos corporales, el efecto es un ser híbrido con identidad móvil.

El procedimiento de edición corporal se puede apreciar en el auge de las cirugías estéticas, en las que cada individuo tiene la posibilidad de fragmentar y modelar su corporalidad con relación a su propia ideación corporal, a modo de edición. Estos mecanismos discursivos también se pueden ejemplificar con la intervención de las imágenes fotográficas, por medio de recursos tecnológicos como las suites gráficas – Adobe Photoshop, Image Line, Bender– que permiten construir a un ser virtual acorde con la demanda de belleza actual. La edición corporal, como recurso discursivo de los mecanismos poéticos de disección y de fragmentación del cuerpo, reemplaza sus partes por otros fragmentos apropiados que responden a los idearios de belleza del campo social. De esta manera, el cuerpo se transforma en imagen de una imagen. La idea de edición tiene su fundamento en que cada parte del cuerpo reemplazada por un fragmento remite a la totalidad de la imagen apropiada. Es a partir de esta idea que se podría definir a la poscorporalidad como aquellos cuerpos transformados en citas corporales de otros cuerpos.

Esta idea del cuerpo delivery licúa lo sublime corporal (Jameson, 2002) y eleva la idea de belleza al estatuto de frivolidad social, despojando la historicidad estética de dicho ideal. Por ejemplo, apropiarse –a partir del fragmento– del canon de belleza corporal de un ídolo musical televisivo, cinematográfico para modelar la materialidad del propio cuerpo, construye un híbrido poscorporal que responde al concepto de movilidad identitaria. Ya no nos preguntamos quiénes somos, sino cómo nos vemos y cómo nos ven; podríamos preguntarnos si cómo nos ven o cómo nos vemos es como somos.

Otra pregunta que se pone de manifiesto es: ¿Por qué es relevante la materialización de la iden-

tidad a través del cuerpo? Y si dicha materialización es importante para constituirnos como un Yo en la red social ¿Por qué la fragmentación y la disección corporal funcionan como una edición que construye la cita corporal de un Otro? ¿Intervenir el cuerpo es un mecanismo para satisfacer la necesidad de constituirnos como un Yo diferenciado dentro de la red social? o simplemente ¿Es el mecanismo para cumplir el deseo de Ser?

La dicotomía entre diferenciarse/agruparse, entre identidad/alteridad forma parte de las tensiones posmodernas a las cuales nos vemos arrojados en el mundo contemporáneo. La poscorporalidad como edición corporal ha fragmentado no sólo el cuerpo, sino también la identidad y el deseo, y genera así una multiplicidad de seres que traspasan el límite de lo abyecto y que forman el mundo posmoderno en el que habitan la diversidad y lo colectivo, la identidad y la alteridad, la utopía social y el futuro licuado.

Retratos de la fragmentación corporal

Dentro de los discursos artísticos la performance se materializa a través del cuerpo, entendido como un dispositivo, que permite la representación de la poscorporalidad mediante diversos protocolos de posproducción. Es desde este lugar que nos proponemos indagar cómo dicha práctica artística utiliza la dinámica cuerpo/sociedad para representar la idea corporal vigente que circula en el campo social.

La obra de Alejandra Ceriani (www.alejandra-ceriani.com.ar) se inscribe como una experiencia sensorial mediatizada que pone el eje en la intervención del cuerpo para deconstruirlo en múltiples fragmentos mediante la operación de disección. La autora construye una poética corporal que descarta los artificios teatrales centrándose en las múltiples posibilidades de movimiento y de sonoridad del cuerpo: el sampling y el looping visual son operaciones que le permiten reprogramar, editar y reexponer la materialidad corporal. Partiendo de la danza, Ceriani define un discurso

posdramático que evidencia la complejidad del cuerpo como signo factible de ser deconstruido en diversos elementos sensibles a través de la mirada del espectador.

El discurso poético que construye Ceriani desmaterializa el cuerpo a partir de un juego dialéctico entre el interior y el exterior del cuerpo –esto es, entre los órganos y la piel– traspasando la mera superficie corporal. En este juego dialéctico, cada fragmento del cuerpo cobra real importancia, y permite así que el espectador construya una totalidad desde la consciencia sensible. Atravesado por la tecnología, el cuerpo mediatizado adquiere la posibilidad de tensionarse, de yuxtaponerse y de sintetizarse infinitamente, en tanto los dispositivos de software utilizados visibilizan lo que sabemos que existe pero no se ve: esa interioridad orgánica que complementa las significaciones sensibles del cuerpo. El discurso poético que Alejandra Ceriani pone en juego en escena traspasa el límite de lo orgánico y construye una idea de corporalidad inmaterial más cercana a lo poscorporal.



Pieza para rostro y espalda (2005), Alejandra Ceriani

La obra de Ceriani desliza el énfasis de sentido al cuerpo y deja al discurso hablado fuera

de orden en su textualidad. En este punto, la discursividad de Ceriani podría considerarse posdramática, ya que a partir del deslizamiento que se produce entre acción corporal y palabra, se sustituye el lenguaje verbal por la sonoridad corporal. ¿Por qué puede considerarse la poética corporal de Alejandra Ceriani poscorporal? En el teatro moderno, el punto central responde a la dominancia de la palabra, relación en la que la acción corporal se supedita al anclaje de lo verbalizado. La poscorporalidad rompe con esa dominancia, y desvincula a la acción corporal de la palabra, para transformar a la palabra en sonido que cobra múltiples sentidos. En este punto Ceriani trasvasa el límite establecido por el teatro modernoy construye una sintaxis de acción pura y exclusivamente sobre el cuerpo como significante. La poética que se manifiesta en Webcam Dance visualiza el discurso teatral posmoderno, en el que los elementos discursivos que lo componen se estructuran a partir de los procesos de posproducción. Webcam Dance fuerza hasta el límite los dispositivos de la danza y el teatro para recomponer una nueva disciplina, que hibrida mediante la apropiación, la danza, el teatro y la video performance unidos por la multimedia.

Es posible considerar el discurso de Ceriani como poscorporal porque el cuerpo representado no es la ficcionalización de otro cuerpo, sino que desficcionaliza por completo la materialidad corporal. De esta forma, establece como única relación referencial del cuerpo al cuerpo mismo, y plantea la representación del cuerpo como cita, no de un cuerpo social específico, sino como cita a todos los cuerpos posibles que circulan en el campo social.

La ruptura no sólo es ejercida sobre los cánones del teatro moderno, sino que al romper con el sentido de historicidad del teatro, establece una experiencia alternativa a lo generado por el teatro posdramático, esto es la ruptura del canon de representación mimético y del planteo de nuevos protocolos de representación en búsqueda de una poética representacional.

Operaciones y protocolos

La organización del proyecto consta de varias obras divididas en piezas para diversas partes del cuerpo. La primera operación de edición corporal se sitúa en esta partición específica, en esta composición para un fragmento del cuerpo. Cada pieza involucra la experimentación exploratoria de una cámara web sobre la materialidad corporal de la performer. Al tratarse de una webcam de bajo rendimiento, las calidades de registro de dicho dispositivo se utilizan en función a sus potencialidades estéticas: delay temporal en la captura del movimiento, grano texturado, claroscuro de alto contraste y pérdida de nitidez de la imagen ofician de protocolos estéticos en torno a la edición del cuerpo.

En la cultura del high definition –en la que se pretende el efecto de hiperrealidad como discursividad transparente de los cuerpos– dichas calidades se aprecian como obsoletas. Los efectos propios del dispositivo –la rugosidad, el contraste o la ralentización de la imagen– se enfatizan en el montaje y en la edición. Dichos recursos descomponen la arquitectura corporal y acentúan las operaciones de disección y de fragmentación desplegadas sobre el cuerpo. A partir de estos protocolos poéticos, los discursos corporales posibilitan:

[...] intervenir sobre una construcción simbólica no para mostrar su transparencia originaria, sino al revés, para producirla como opacidad; no para descifrarla, sino al revés, para otorgarle su carácter de cifra su “artificialidad”, es decir, para desnaturalizarla en su función de “sentido común”, y para desnaturalizar, también, la relación de ese discurso con los sujetos que ha producido como soportes de su propia reproducción (Gruner, 2012).

Si, al decir de Jorge Luis Borges, “la lengua es un sistema de citas” (1997), las textualidades planteadas por estos fragmentos corporales utilizan, principalmente, la sinécdoque (como figura retórica) y la alusión (como operación intertextual). A través del movimiento performático y del registro de la cámara, un fragmento corporal –en la medida que destotaliza al cuerpo– necesariamente alude, remite o referencia a una o a varias corporalidades. La experiencia del lector, sus saberes y sus contextos históricos son los que redefinen en cada fragmento la reconstrucción de una arquitectura corporal a partir de sus citas.

Lev Manovich, el teórico de los nuevos media, establece las categorías de selección, de composición y de teleacción como operaciones principales de las tecnologías multimedia.² En dichas operaciones, las dimensiones paradigmáticas y sintagmáticas³ de la producción artística articulan los niveles del discurso en función del fragmento: a nivel paradigmático, se seleccionan determinados momentos dentro de la totalidad del registro (momentos que determinan el giro discursivo en torno a la deconstrucción corporal). Cada fragmento es seleccionado para articular con otros fragmentos, y resignificar el timing a partir de la composición en la dimensión sintagmática.

De este modo, la narración a partir de la edición de los fragmentos, rompe la cadena lógica mimética de características lineales para proponer una nueva forma de narrar con características secuenciales. Las secuencias son editadas, reexponen el discurso teatral y presentan una suma de nuevas operaciones poéticas que caracterizan a la escena posdramática. A manera de un collage digital entre cuerpo, acción y registro,

² Las operaciones de selección y de composición involucran la apropiación de un material y también una productividad sobre dichos materiales a partir de distintos procesos combinatorios.

³ “Los elementos de la dimensión sintagmática se relacionan in presentia mientras que los de la dimensión paradigmática lo hacen en absentia [...] en el caso de un vestido, los elementos que lo componen, como la falda, la blusa y la chaqueta, se encuentran presentes en la realidad, mientras que prendas que podrían estar presentes en su lugar (una falda, blusa o camisa diferentes) sólo existen en la imaginación del espectador. Por tanto, el sintagma es explícito y el paradigma es implícito” (Manovich, 2006). Según el autor, los medios digitales invierten esa relación y vuelven explícito el eje paradigmático e implícito el sintagmático.

dicha operación poética redefine los sintagmas por los cuales un cuerpo es leído, decodificado y reconocido.

Pieza para rostro y espalda

En esta pieza aparecen en primer plano, un rostro en ángulo contrapicado distorsionado por un haz de luz cenital. Las potencialidades estéticas del medio –la baja resolución de la cámara web, el contraste alto de luz y sombra y el granulado– reconfiguran la arquitectura facial y diluyen los rasgos constructivos del rostro en una superficie planimétrica, des-identitaria. Dentro de la composición, como elemento dominante, la performer selecciona la boca y sus posibilidades de movimiento, articulando con el mentón y con el contorno oval del rostro. Los demás rasgos constitutivos del rostro –nariz y ojos– aparecen en segundo plano como elementos subordinados al movimiento de la boca.

La reconfiguración de este rostro, organizado en un esquema de pirámide, se desmaterializa en el fondo para reexponer una nueva configuración facial que se aleja de lo identitario. La síntesis que se produce en la obra se construye a partir de la operación retórica de sinécdoque, utilizada como criterio de selección y de fragmentación del rostro. Quedan expuestos mentón y boca como huella de lo corporal humano, que establecen una relación de continuidad con el segundo plano –compuesto por la nariz y ojos– el cual, ubicado en ángulo con el eje principal, configura los marcadores de profundidad de campo.

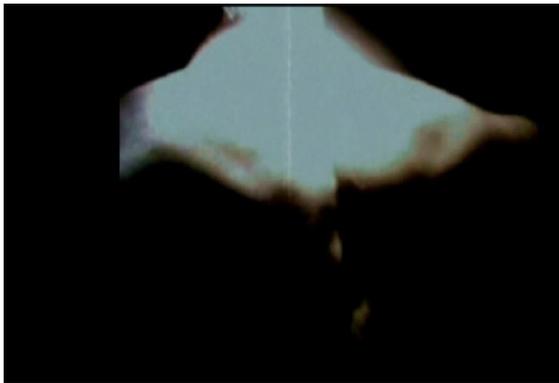
La articulación de la mandíbula y su potencial de movimiento implica que forma y función se desvinculen. Podría interpretarse que la boca no es solo un medio para hablar o comer, sino que establece una autonomía de sentido con respecto a la totalidad del rostro, reexponiendo los límites de la materialidad corporal. En esta pieza para rostro y espalda la carga icónica es diferenciada de otros discursos estéticos, como, por ejemplo, el de la publicidad.



Pieza para rostro y espalda (2005), Alejandra Ceriani

El nuevo sentido de los gestos corporales se desplaza hacia una corporalidad no referencial; las funciones socialmente establecidas para los gestos corporales ya no son un punto referencial para decodificar esta pieza performática. Es así que la carga sensual de los labios o de la boca abierta como síntoma de hambre o como índice de grito son discursos socialmente producidos que dejan de ser elementos de sentido.

Dichos elementos ya no son utilizados como referencias por la poscorporalidad. En esta pieza, la boca es un elemento corporal expresivo; su organicidad se deconstruye y es intervenida por la luz, que desnaturaliza su función de signo social. Ceriani reexpone el signo boca y lo edita en conjunto con otros elementos corporales y extracorporales. De este modo, compone un nuevo elemento boca que ya no tiene particularidades diferentes de otras bocas. Es así que esta boca que se muestra en la pieza es una referencia a todas las bocas que habitan el campo social. El acto del habla, de la oralidad, se muestra descarnado, deshabilitado del lenguaje verbal para constituirse en una autonomía corporal. Al borrarse el sentido de la boca como elemento constitutivo de la función oral y de la dependencia del habla se nos plantea una pregunta: ¿hacia qué lugar se desplaza la comunicación en la poscorporalidad?



Pieza para rostro y espalda (2005), Alejandra Ceriani

Pieza para glúteos y pedal

Circularidad y rotación. Dos ejes articuladores de la acción para representar la biomecánica del cuerpo. La articulación de elementos mecánicos –en este caso partes fragmentadas de bicicleta y fragmentos del cuerpo– se conjugan para construir otra visión de la poscorporalidad más cercana a la idea del cyborg.

La conjunción entre biología y máquina implicaría operaciones de hibridación que, al diluirse en el plano espacial del video, borra los límites entre ambas superficies. De esta manera, el concepto moderno de cuerpo se licua en una nueva entidad corporal más cercana a la representación posmoderna del cuerpo. Esta nueva hibridación poscorporal, generada por los medios digitales de representación y de figuración del cuerpo, utiliza el fragmento para descomponer los atributos que diferencian biología de máquina. El resultado –generado en el eje sintagmático– es la sobreexposición de las funciones corporales de las articulaciones del cuerpo (movimiento de rotación de la pierna); esta posibilidad de movimiento generada por la máquina (la bicicleta) utiliza la operación retórica de repetición dentro del eje sintagmático. La repetición del movimiento configura un nuevo discurso, no solo estético sino también narrativo, en el que el signo se

transforma en índice. ¿Es posible que este índice corporal de cuenta de factores comunicacionales? ¿Hasta qué punto este movimiento corporal se constituye en código?



Pieza para glúteo y pedal (2005), Alejandra Ceriani

Establecer niveles de significación a partir de la poscorporalidad nos enfrenta a una nueva cadena de sentidos en la que el espectador es quien completa la semántica poscorporal. En el contexto de la posmodernidad, el juego formal en la representación estética del cuerpo implica la lectura polisémica de los datos. Es por esto que la retorización del movimiento de repetición es una de las operaciones que se utilizan en las representaciones del cuerpo. La repetición, en este caso, no vacía de sentido al discurso sino que le otorga la característica posmoderna de generar (y decodificar) múltiples sentidos, en tanto el espectador asume un rol activo en la percepción de este tipo de producciones artísticas.

De esta manera, las lecturas unívocas de la modernidad se ven desplazadas por nuevos patrones de expectación e interpretación de las producciones artísticas. En la era hipermedia, la pretensión de un vínculo determinista entre autor, obra y espectador, se diluye rotundamente. El sentido de una obra ya no es interpelado desde un concepto preexistente en el texto artístico, un concepto de artisticidad devenido de

la modernidad. En la posmodernidad el nuevo estatuto de obra diluye aquel paradigma moderno en el que toda obra de arte debe hacer explícito su sentido de manera unívoca.



Pieza para glúteo y pedal (2005), Alejandra Ceriani

En síntesis, las hibridaciones propuestas en las piezas de Ceriani constituyen una praxis de cuestionamiento hacia los patrones corporales de la modernidad. Su formulación de un cuerpo como textualidad biológica-máquina destotalizadora, sintética y desterritorializada de sus límites, involucra la capacidad de interpelar la corporalidad desde paradigmas emergentes, situados en la periferia de la cultura.

Consideraciones sobre cuerpo y corporalidades

La constante fragmentación del cuerpo y su posterior edición con otros elementos corporales nos plantea una nueva lógica dentro del campo de la comunicación: ¿es posible que elementos corporales tan dispares, al ser editados como un todo corporal, nos comuniquen?, ¿existen otros medios corporales para comunicar ¿es posible que la articulación entre boca y espalda se transformen en órganos poscorporal es per sé? ¿Podría situarse esta organicidad en un nuevo espacio comunicacional, y a su vez como generadora de nuevos medios de comunicación? De

ser así, habría que establecer una decodificación de los movimientos para establecer el lenguaje comunicacional. En este punto es donde Ceriani nos plantea las posibilidades de la materialidad del cuerpo como herramienta poética y como material expresivo para comunicar. La edición corporal rompe con la cadena lógica de la comunicación social, nos enfrenta a un nuevo discurso que exige al espectador un esfuerzo semántico para decodificar lo reexpuesto.

Si bien, en una primera instancia, Ceriani presenta, aparentemente, una idea de cuerpo constituido por masa y volumen –despojada de sentido– las relaciones entre las unidades corporales espalda-rostro y pierna-glúteo-pedal proponen una nueva forma de entender las representaciones poéticas del cuerpo. Las disecciones corporales que realiza la performer con la cámara (como si fuera un bisturí) fragmentan aleatoriamente las partes del cuerpo a medida que se acerca o se aleja de la cámara web, o que sale o que entra del campo lumínico. Estas operaciones de selección –que se realizan al alejarse y al acercarse a la cámara web– (plano y encuadre) y la posición del cuerpo con relación al campo lumínico (clave tonal y contraste) deconstruyen el cuerpo y reexponen su partes fragmentadas editadas en una nueva entidad conceptual que se materializa en la poscorporalidad. La nueva entidad poscorporal se materializa en función del movimiento y sus posibilidades de descomponerse en función a las herramientas de registro.

La segunda instancia, en la que se reconstruye el discurso narrativo del trabajo realizado por Ceriani, la herramienta de edición selecciona diversas secuencias capturadas por la performer –función paradigmática– con el fin de componer en el eje sintagmático. Dicho eje paradigmático X constituye el sistema de referencia, el universo de citas en el que la performer delimita el discurso corporal a través de la operación de selección. Será en la concatenación sintagmática, en el eje Y donde dicho discurso se articula en el tiempo,

por la composición de corte y yuxtaposición de planos, lo que genera sucesivas instancias de hibridación corporal entre forma y espacio.

A partir de estas operaciones y de estas articulaciones, las textualidades planteadas en el discurso de Ceriani cristalizan dos lecturas preponderantes: por un lado, la corporalidad como elemento retórico y, por otro, su referencia a los discursos sobre género desde una perspectiva poscorporal. Dicha perspectiva visibilizaría los discursos de género desde una posición lejana a los sistemas significantes vinculados con la atribución de roles y de funciones en relación con atributos biológicos. De esta manera, la descomposición del cuerpo por la destotalización de sus fragmentos rebasa al género, en función de la cita a la alteridad corporal representada en el canon discursivo social. La lectura propuesta ante dicha alteridad corporal es, entonces el cuestionamiento del cuerpo como entidad normativa en lo biológico y, por ende, culturalmente codificada.

En tanto lectura desnormativa, estas citas corporales profundizan la opacidad textual en la obra de Ceriani, a partir del presupuesto de que la experiencia reconstruye en el fragmento la totalidad corporal. ¿Es así, efectivamente? ¿Una sinécdoque es capaz de referir una totalidad o en sí misma contiene un universo significativo de lo corporal? En los discursos orientados a lo biológico y a lo normativo, las sinécdoques operan como un estatuto fragmentario que despoja de identidad al cuerpo definido por los cánones de la modernidad. Las nuevas identidades poscorporales se definen por el fragmento y no por la totalidad; los cuerpos de la posmodernidad se instauran en el campo social como citas de una corporalidad institucionalizada por los mass media, que responde a cánones de belleza históricamente configurados. Esta configuración, si bien rediseña sus parámetros estéticos, no posiciona críticamente a los mecanismos de hegemonía y de disciplinamiento instituidos por el poder dominante del campo social. Ceriani, con su serie de

piezas que conforman Webcam Dance, desplaza lo institucionalmente aceptado del cuerpo femenino y lo reubica en un espacio despojado de los presupuestos construidos y legitimados históricamente de la ideación sobre la materialización del cuerpo.

Bibliografía

Borges, J. L. (1997). El libro de arena. Madrid: Alianza Emecé.

Díaz, E. (2005). Posmodernidad. Buenos Aires: Biblos.

Jameson, F. (2002). El giro cultural. Buenos Aires: Manantial.

Manovich, L. (2006). El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. Buenos Aires: Paidós.

Fuentes de Internet <subtítulo 2>

Ceriani, A. (2012) Página web de la artista <<http://www.alejandraceriani.com.ar>>

Grüner, E. (2012) "Foucault una política de la interpretación". Con-Versiones [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <<http://www.con-versiones.com/nota0713.htm>>

La actualidad del paradigma antropofágico

Federico Urtubey
ue.federico@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

El presente trabajo pretende hilvanar la obra de la artista brasilera Adriana Varejao y los textos curatoriales e investigativos que hacen eco de ella, con relación al legado teórico de la primera vanguardia brasilera. El fin último de este ensayo es señalar las huellas de estos debates, para entrever si fueron superados o si no han encontrado una interpelación que los obligue a reformularse.

Palabras clave

identidad, arte poscolonial, arte contemporáneo

En las últimas décadas, y sobre todo a partir del posicionamiento internacional que cobró el arte de nuestro continente, se ha tensionado la expresión “arte latinoamericano”. No han sido pocas las elaboraciones que, históricamente, abordaron esta discusión. Nuestra intención es rescatar los aportes de la publicación Revista de Antropofagia, de Brasil, y, más precisamente, de su “Manifiesto Antropófago”, para visualizar hasta qué punto algunas consignas y resoluciones de las vanguardias históricas están actualmente en vigencia cuando se trata de celebrar las obras de arte latinoamericanas o de validar esta misma categoría.

La constelación antropofágica

Si bien la aparición de los modernistas brasileros, en la década del veinte, fue contundente, su identidad como modernos se cimentó con la publicación de Revista de Antropofagia, de Oswald de Andrade. La revista surgió en 1928 e, inmediatamente, se constituyó en un punto de inflexión en el pensamiento estético y político de la época. Desde su título, delata el interés por lo autóctono que rodeaba a los modernos brasileros. Tarsila do Amaral le regaló a De Andrade un cuadro titulado Abaporu, que significa “antropófago” en lengua tupi. De esta obra De Andrade tomó el concepto antropofagia y lo insertó en el ampliamente difundido “Manifiesto Antropófago” que apareció en el primer número.

Ahora bien, ¿qué significa antropofagia? Este término –que inunda la Revista, el Manifiesto y las ilustraciones y que es el topos que hilvana las propuestas con las obras y con las apariciones en la escena pública–, tiene un significado esencialmente antropológico: alude a una práctica ge-

neralizada en las tribus indígenas de Brasil, que consiste en devorar ritualmente la carne del enemigo, incorporando en este acto su fuerza, situación que será retomada en términos metafóricos en el pensamiento de De Andrade.

La antropofagia tiene una temporalidad propia. Si hasta ahora el neocolonialismo se caracterizó por avanzar y por adelantar territorio cultural y material por sobre los colonizados, la antropofagia inaugura una época en la que el avasallamiento es resistido por la sabiduría tribal y por las técnicas autóctonas de defensa. En la propuesta de engullir y de devorar al contrincante/ofensor, asimilándolo e incorporando su fuerza, observamos un posicionamiento que rescata como única operatoria a una estrategia que remite a la brasilidad más pura.

Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.

Tupi, or not tupi, that is the question (De Andrade, 1928).

Retomar la dicotomía shakesperiana e introducir a los Tupi como el paradigma del ser o del no ser involucra el intento por revertir la problemática centro-periferia respecto del hombre blanco europeo e introducir un paradigma hegemónico eminentemente enmarcado en la brasilidad, ni siquiera en el americanismo como una cuestión general. La referencia metonímica de los Tupi como parte que representaría el ser de un país entero es una contundente operación por medio de la cual lo indígena es erigido como el canon normalizador por sobre la geografía social y cultural de un país densamente heterogéneo. No obstante, quien enuncia el “Manifiesto Antropófago” no es el indígena. La frase “Solo la antropofagia nos une” implica que una práctica concreta –que le pertenece a una etnia– pasa a

ser abstraída para constituirse, metafóricamente, en una herramienta y para ser representativa de la comunidad en general. Tomar el término antropofagia reposiciona al elemento indígena en una instancia fundamental y primordial, aunque en esta nueva jerarquización dicho término adquiere una dimensión metafórica, distinta a la originaria.

“Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente”. Entender a la antropofagia como una liberación en todos los planos inaugura un enfoque que supone que el texto en cuestión tiene distintas variables de análisis. Como una constante, en el “Manifiesto Antropófago” se abordan dimensiones históricas que hablan de hechos acontecidos en Brasil y en Europa, es decir, dimensiones filosóficas que comunican las diferencias culturales y cosmológicas que se desprenden al comparar las ideas y los procederes de dos culturas distintas. Incluso, toca una dimensión económica cuando el texto comunica el inicio de la deuda externa del Brasil. La antropofagia es una actividad.

Hemos señalado la voluntad de De Andrade de constituir un sujeto plural, un nosotros que hable por todo el Brasil. El diseño de este sujeto está estructurado en un corpus textual que releva elementos, conceptos e institutos provenientes de distintas áreas, lo que posibilita lograr una homogeneidad identitaria en el reconocimiento de los múltiples agentes que la conforman. De este modo, se ven referencias de este tipo:

Filiación. El contacto con el Brasil Caraiba. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. El hombre natural. Rousseau. De la Revolución Francesa al Romanticismo, a la Revolución Bolchevique, a la Revolución Surrealista y al tecnicismo bárbaro de Keyserling. Caminamos [...].

De William James a Voronoff. La transfiguración del Tabú en tótem. Antropofagia (De Andrade, 1928).

Vemos en el “Manifiesto Antropófago” distintas operaciones que intentan conformar una síntesis del pensamiento y de la cultura occidental, así como también de las formaciones culturales del propio continente, enumerando sus propiedades preexistentes. Tienen incumbencia en esta síntesis la historia del arte, la antropología, la sociología, la historia y la religión; con lo cual, obtenemos que quienes elaboran este texto han tenido una educación privilegiada, de acusado cosmopolitismo. Podemos decir que se han servido de su erudición para señalar rasgos generales y particulares de aquel otro que se presenta frente a Brasil; rasgos que van desde lo económico hasta lo social y lo artístico, y que tienen como finalidad realizar un retrato de cuerpo entero de aquella cultura que pretende colonizar y adelantar terreno. En este sentido, la enumeración taxativa de los componentes del patrimonio de la cultura occidental suele anteceder a la mención de los acontecimientos históricos concretos.

Nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos nacer a Cristo en Bahía. O en Belén del Pará. Pero nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros.

Contra el Padre Vieira. Autor de nuestro primer préstamo, para ganar su comisión. El rey analfabeto le había dicho: ponga esto en el papel pero sin mucha labia. Se hizo el préstamo. Se gravó el azúcar brasileiro. Vieira dejó el dinero en Portugal y nos trajo la labia (De Andrade, 1928).

Lo que se hace después de aludir a la Revolución Francesa, a la Revolución Rusa, a Keyserling, etcétera, es detallar un episodio de la historia de Brasil en el que el Padre Vieira, como representante también de la Iglesia Católica, contrajo la primera deuda. De acuerdo con esta consideración, no sería osado focalizar en cómo –luego de la enumeración de insignias de la cultura occidental–, De Andrade enuncia algún hecho delictivo o vergonzoso relacionado con el pro-

ceso de colonización de Brasil. Por ello, todo el tiempo parece querer reducir la presencia de ese otro occidental a una fuerza que, en verdad, es destructiva.

Ahora bien, el autor repite, luego de cada una de estas denuncias, la palabra “antropofagia”. Así, la estrategia discursiva tendría dos efectos: describir la conducta destructiva de la cultura europea y contraponer la propia cultura basada en la incorporación y en la ingesta, posicionándose como un dogma resolutivo de las cuestiones culturales a resolver.

“Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista, la edad de oro”. En este punto, podemos dimensionar la naturaleza moderna y vanguardista de Revista de Antropofagia. De Andrade retoma un tiempo mítico para situar a Brasil antes de la conquista de los portugueses e invierte la diacronía histórica al establecer que el nuevo continente ya conocía el comunismo, la lengua surrealista y la edad de oro. Estos términos implican una valoración sobre lo que De Andrade considera valioso de Europa, en la que se revisitan las coordenadas ideológicas y los debates teóricos en boga en países como Francia, como Italia, etcétera.

Retomar el marxismo y el surrealismo implica extrapolar la utopía de una revolución social y la realización de un ideal de justicia junto con el rescate de las proyecciones artísticas más contemporáneas a un país que es ajeno a estas construcciones. Lo que De Andrade intenta decir es que lo mejor que occidente tiene para mostrar de sí mismo no es algo envidiable para Brasil, país que –en los términos en los que lo presenta el autor– ya ha desarrollado formas de convivencia social y de experimentación artística.

Finalmente, cabe señalar hasta qué punto los retruécanos, las paradojas, las ironías y las intertextualidades son otro contenido envolvente del “Manifiesto Antropófago”, en el cual las mismas declaraciones y postulados son susceptibles de interpretaciones abiertas, literales, irónicas, etc. Es en este sentido que las coord-

nadas del modernismo brasileiro, descritas en el inicio de este ensayo, son, en realidad, las verdaderas cristalizaciones del movimiento antropófago, que involucró –al igual que el manifiesto– la convivencia entre distintos sectores y agentes, artistas e intelectuales, y que en la ingesta de unos a otros se propició la apertura de distintas visiones del arte, de la sociedad y de la cultura, sin que ninguna prevaleciera sobre la otra. Por esto es que se afirma que el movimiento centrífugo que inauguró el “Manifiesto Antropófago” es en realidad el que llevó adelante el grupo modernista en sí mismo (Martínez Núñez, 2005).

Ahora bien, es importante hacer una lectura que aborde la significación actual de lo descripto. Así, corresponde señalar que el “Manifiesto Antropófago” y la Revista de Antropofagia se introducen en los debates y en las polémicas de su tiempo y que la solución antropofágica ha tenido una importante difusión como noción clave para abordar la dinámica cultural de la región. Al respecto, Gerardo Mosquera explica: “[...] su línea no sólo ha sobrevivido al modernismo pelear de sus orígenes: se ha visto impulsada por el auge de las ideas estructuralistas y post-modernas acerca de la apropiación, la resignificación y la validación de la copia” (2005).

Lo cierto es que la experiencia histórica ha obligado a reconocer que –detrás de la aparente apropiación y resignificación del elemento externo– se ha satisfecho, como señala Mosquera, “el deseo de la cultura dominante por un otro reformado, reconocible, quien posee una diferencia en la semejanza, facilitando la relación de dominio sin quebrar la diferencia con otro inferior que permite establecer la identidad hegemónica” (2005). De este modo, resulta necesario romper con una visión demasiado afirmativa de la retórica antropofágica y poner en tensión el paradigma de las culturas de la resignificación, término que ha propuesto Nelly Richard (1989) y que alude a estrategias de resistencia cultural que dejan indemnes a las coordenadas políticas y simbólicas que las condicionan.

Adriana Varejao: arte, mercado y neovanguardia

Hacer una mención sobre la brasilidad en la actualidad exige tomar a los artistas brasileños más solicitados por el mercado internacional, o a aquellos que se abocan a los mercados alternativos o buscan rutas diferentes al circuito mercantil clásico. Por este motivo, cabe mencionar la brecha que inauguran las plataformas virtuales, en tanto canales que habilitan nuevas vías para la circulación, la legitimación y la reelaboración de las obras contemporáneas. Ahora bien, la intención de este trabajo es explorar cuáles son las síntesis de la identidad hacia afuera, es decir, ahondar en cuáles son las respuestas hacia el exterior ante la pregunta por el arte propio o ante la propia inquisición en torno a qué tipo de arte, qué poéticas, deben ser las que se distribuyan hacia afuera de las fronteras.

Nuestro recorte, en este caso, recae sobre una de las artistas brasileñas con más repercusión en la escena artística internacional: Adriana Varejao, quien manifiesta en sus obras una particular mezcla de referencias al arte barroco, a la historia colonial de Brasil, a la literatura libertina y a la música tradicional brasileña. Durante 2013, Varejao reunió en la Argentina casi la totalidad de su obra para una retrospectiva en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (malba).

Al adherir a una concepción del análisis artístico que entiende a la materialidad de la obra como un rasgo importante, pero con la capacidad de decir algo sólo cuando se relaciona con los otros elementos que forman parte de la obra de arte –como los paratextos que la circundan o como el espacio mismo de exposición–, es que entendemos insoslayable el análisis de los ámbitos institucionales y de las voces que se reflejan en los discursos artísticos, reproduciéndolos, modificándolos, encasillándolos, teorizando en torno a ellos, etcétera.

Al respecto, un texto que consideramos fundamental es el del curador brasileiro Adriano Pedrosa (2013) que introduce la obra de Varejao en el MALBA. Pedrosa señala que estas obras se

inscriben como contemporáneas y que “articulan referencias con su entorno de una manera muy peculiar” (2013). Las referencias de las que habla el autor se ven cuando traza la directriz en torno a la cual se debe organizar la lectura de la obra de Varejao. Es determinante cuando dice que “un elemento surge como motivo conductor y atraviesa la obra de Varejao: el cuerpo” (2013). Más allá de constatar si esto es así o no, es pertinente señalar cómo el texto curatorial, al establecer esta relación, funciona como matriz interpretativa porque orienta la lectura y la recepción de la obra de arte, y señala el elemento que es, a su criterio, conductor y central. De este modo, Pedrosa desplaza la lectura de la obra hacia la reflexión sobre el lugar que en ella tiene el cuerpo.

En la obra *Figura do Convite III*, de Varejao, Pedrosa hace un registro amplio que decodifica la presencia de mapas, de rutas de viaje y de imágenes de iconografía colonial religiosa. Señala que hay un cuerpo de citas de otros períodos de la historia del arte que van desde el arte académico del siglo XIX hasta la abstracción geométrica y la cuadrícula modernista. De este modo, Pedrosa marca tres períodos históricos en la obra de Varejao: el de la estética académica, el de la irrupción moderna y el de la contemporaneidad; más específicamente, el de la pintura contemporánea, como se encarga de enunciar el autor. Al mencionar los períodos que se reflejan en la producción, el autor establece la coexistencia de distintas tradiciones y el diálogo entre distintos tropos temporales y espaciales. Los flujos de elementos tradicionales dispares redundan en una tematización que, a su criterio, están asentados en un repertorio híbrido y polifónico.

Ahora bien, es interesante señalar cómo se articula plásticamente ese repertorio en el funcionamiento general de la obra de la artista brasileña, de acuerdo con la óptica de Pedrosa. Para señalar la contemporaneidad de la obra, Pedrosa asevera que ella puede y debe de ser comprendida en los términos de la herencia del barroco,

con lo cual se genera una relación de mutua subsidiariedad entre un momento histórico determinado y lejano, y los procedimientos artísticos actuales. A su respecto, Pedrosa congloba la obra en el barroco a partir de la presencia de un abigarramiento formal de líneas, de puntos, de curvas, de excesos y de ornamentos.



Figura do Convite III (1997), Adriana Varejao

La tesis de Pedrosa es que el estilo funciona sólo como una herramienta a partir de la cual el barroco se posiciona como la estrategia más idónea para poder estructurar, equilibradamente, elementos que corresponden a tradiciones artísticas, sociales e históricas bien distintas. Es en este sentido que el autor entiende que la intersección de tradiciones brasileras, hindúes, africanas y europeas (fundamentalmente, portuguesas) que se reflejan en la obra de Varejao, concretan al barroco no como un estilo, sino como un modo de operación capaz de operar como estructurante de los distintos elementos y de las diferentes historias de la obra.

¿Cuáles son esas historias y esos elementos? El curador subraya la presencia de la marginalidad, como activo que posibilita una propuesta temática relacionada con los intersticios entre

los cuales se construyen identidades; intersticios situados en los márgenes de la historia y de la mixtura que resulta de la confrontación de culturas. Cabe recordar que el título del texto curatorial –y también de la muestra– es “Historias en las márgenes”, por lo que el contenido de lo poscolonial y de lo subalterno parecen monopolizar la atención.

Las historias marginales son aquellas casi olvidadas o dejadas de lado por la historia tradicional; historias profundas o íntimas, pero también historias contra la corriente, contadas en los márgenes; historias poscoloniales, subalternas; historias fuera del centro, historias al Sur. En este panorama, las historias de Varejao transitan un camino inverso al de Occidente, en un proceso de desoccidentalización (Pedrosa, 2013).

Obtenemos, como conclusión, que el concepto de contemporaneidad está ligado, en este caso, al rescate/ cita de la tradición artística, como se deduce del hecho de retomar al barroco; a la necesidad de construir un relato poscolonial de la identidad que dé cuenta de sus devaneos; al alejamiento de un gran relato mítico/épico de resistencia, en virtud de historias en los márgenes y de las marginalidades que acusan sus propias identidades desde una perspectiva de la micro historia, escrita en las escenas de la cotidianeidad; y a la superposición de reflexiones actuales sobre el género y sobre el cuerpo por sobre la narración histórica.

Para ahondar un poco más en el sistema de relaciones que puede establecerse en *Figura do Convite III*, es necesario acudir a otro texto, el de Fátima Nader Simões Cerqueira (2009), perteneciente al campo de la investigación. La autora hace una lectura del canon de artistas brasileiros de la contemporaneidad, entre quienes Varejao adquiere un lugar preminente.

El texto de Simões Cerqueira circunda, fundamentalmente, las intertextualidades presentes en la obra en relación con los aspectos iconográficos que releva de los grabados de Jean Baptiste

Debret y de Teodor DeBry, pintores viajeros del siglo XIX. Así, señala los aspectos formales y temáticos que Varejao decide mantener e introduce elementos que provocan una disrupción respecto del original sobre el que se basa. Tenemos, en este caso, una concepción de la contemporaneidad que articula un tratamiento de revisión de la cultura visual de la modernidad. En este sentido, Simões Cerqueira detalla que *Figura do Convite III* emula las imágenes de presentación construidas con azulejos en las arquitecturas civiles de ciertos edificios y menciona al dispositivo de la obra, porque el dispositivo comprende no sólo la técnica y la materialidad de la obra, sino también sus formas de exhibición y sus modos de presentarse ante el espectador.

La autora hace una observación precisa de la obra, por lo que es viable coincidir con la descripción formal que propone. Una mujer con pelo lacio se posiciona en forma erguida, en un espacio ficticio construido por el efecto de los azulejos. La mujer está en una actitud dinámica, no se sabe a quién mira y en la mano derecha lleva una cabeza degollada, único detalle distinto al grabado fuente en el que se inspira la pintura.

Simões Cerqueira señala que la cabeza degollada es, como se sabe, un retrato de la artista y explica que así se opera la transmutación hacia el autorretrato: “[...] al tratar su propio cuerpo como sujeto y como objeto de representación, fragmentado y ofrecido al otro, se concreta como el ideal de modelo, como pretexto para abandonar la copia” (2009).

La presencia del autorretrato le permite interpretar que *Figura do Convite III* se enlaza con la herencia barroca –lo que continua con el planteo hecho por Pedrosa–, y legitima su interpretación mediante la referencia a una autoridad clásica del barroco: “[...] podría tener en sí el ideal paradigmático que Sarduy apunta como el proceso de la metáfora barroca, en el sentido en que se trata de una imagen en la cual el artista o el modelo son los elementos que organizarán el espacio debido a su pregnancia ante los ojos del

espectador” (Simões Cerqueira, 2009).

Como en el texto del curador brasileño, Simões Cerqueira asume que el cuerpo es el elemento ordenador de todo el campo de la imagen y focaliza en la cabeza de la autora la señalización corporal ordenadora.

De acuerdo con lo expuesto, obtenemos que el indicio por antonomasia de contemporaneidad y de representación de lo regional en la obra de Varejao es la organización del campo plástico en torno a un método de cita y de modificación de un grabado del siglo XIX, por una reformulación que consistió en abandonar ciertos detalles iconográficos o en introducir elementos ajenos a su clásica disposición, como el rostro de la artista.

Conclusiones

Hemos intentado señalar cómo se introduce la obra de Adriana Varejao en el debate artístico contemporáneo, señalando cómo su obra se vertebra en interrogaciones en torno a la identidad, la relación centro-periferia, etcétera. A partir del sistema de interpretación posibilitado desde el texto curatorial y desde el texto de investigación elegido, podemos aseverar que ambos escritos posicionan a la obra de la autora como contemporánea. Esto permite algunas observaciones finales en torno a cómo se construye esta categoría con relación a la importancia del legado del paradigma antropofágico para pensar las producciones actuales.

En primer lugar, la búsqueda de la referencia al barroco –como perspectiva idónea para analizar la obra, sobre todo en el caso de Simões Cerqueira– plantea la visión de un arte contemporáneo reconocible por su utilización del pasado de la historia del arte, vigente en tanto caja de herramientas para la producción en el presente.

En segundo lugar, es válido señalar cómo la contemporaneidad parece leerse con relación a la configuración de una virtual espacialidad. Es decir, los análisis remiten a términos como pensamiento mestizo, historias marginales e histo-

rias poscoloniales; y a expresiones como camino inverso a Occidente, en un proceso de desoccidentalización. Esto señala, para la obra *Figurado Convite III*, un emplazamiento local/ regional consistente en una brasilidad en tensión con tradiciones como la europea y la china. La obra está construida, según Pedrosa, en los márgenes de esas tradiciones, con lo cual la índole de la contemporaneidad parece entenderse como circunscrita a una periferia en la que elige permanecer, elaborando las formas artísticas y discursivas.

Esta situación también aparece en el análisis de Simões Cerqueira, cuando establece la estrategia del autorretrato como una forma de desprenderse de la iconografía de DeBry, que viene de la tradición portuguesa. La operación consiste, elementalmente, en subvertir el patrón iconográfico, lo que implica desacomodar el sentido tradicional que lo sustenta. A partir de esta constatación, resulta inevitable la referencia dantoniana a los recurrentes usos y citas del pasado histórico en las obras del arte contemporáneo.

El “Manifiesto Antropófago”, de De Andrade, cobra una nueva dimensión histórica cuando la cuota de poscolonialidad de Adriana Varejao –festejada por Simões Cerqueira y por Pedrosa– se vale de la cita y de la reelaboración de imágenes, de técnicas, de objetos y de estilos eminentemente occidentales.

Básicamente, la estrategia de usar y de interponer el lenguaje plástico occidental (las formas vanguardistas europeizadas en su momento, frente a la cita del barroco y de la cerámica dieciochesca portuguesa y china) parece manifestarse, todavía, como una maniobra válida con una fuerte carga poética con capacidad de activarse de acuerdo con la manera en la que sea dispuesta o reelaborada.

Cabe señalar que si el “Manifiesto Antropófago” escindía el pasado indio de la cultura del conquistador, la obra de Varejao manifiesta ciertos matices tendientes a visualizar –de un modo más amplio– el espectro de castas, de clases, de grupos y de subgrupos que compusieron

la sociedad colonial. En este sentido, la introducción de elementos que hacen referencia a la cotidianeidad, tal como lo han puesto de relieve Pedrosa y Simões Cerqueira, entretiene un mapeo urbano poblado por tensiones que hablan de fronteras espaciales y culturales algo más complejas que la síntesis indio/ colonizador.

Asimismo, como despliegue respecto de la propuesta del paradigma antropofágico, hay que nombrar la centralidad de cuestiones, como la del género, que implican decididamente la adscripción de la contemporaneidad a las discusiones más actuales del arte, de la filosofía y de la política. No obstante esto, el grueso de los comentarios de los galeristas y las notas de prensa no refieren a la experimentación poética del cuerpo realizada por Varejao, sino a las codificaciones que hacen referencia a la identidad nacional/ regional en disputa con el pasado colonizado. Esta situación es la que nos convoca a admitir que este arte, poscolonial, contemporáneo, indica discursivamente una continuidad con los álgidos debates propiciados por las primeras vanguardias del siglo pasado, en el mismo punto hasta el que estos debates llegaron.

Finalmente, cabe decir que la estrategia plástica/ semiótica de Adriana Varejao esquiva los riesgos y las advertencias del paradigma antropofágico enunciados por Mosquera, al momento en que direcciona el diseño de sus obras hacia reflexiones y hacia variaciones en torno a la deconstrucción de su autorretrato, entreteniendo lo histórico con lo biográfico. Pero, ciertamente, desde los textos curatoriales parece no haber una reflexión sobre la recurrencia de estos diseños y poéticas en la historia del arte de la región, pervivencia que merece ser contrastada y explicada a la luz de los debates suscitados, aún candentes.

Valgan estas observaciones para hacer pequeñas interrupciones en torno a los discursos críticos actuales, con el fin de señalar su subsidiariedad respecto de escritos y de consignas que, si bien en su momento provocaron rupturas, es

necesario que sean revisados por los curadores y por los teóricos para determinar el quantum de la pesada herencia moderna en los discursos críticos contemporáneos.

Bibliografía

- Martínez Núñez, D. (2005). "Antropofagia: hábito y ritual en América Latina". *Aisthesis* (38). Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Mosquera, G. (1996). "El arte latinoamericano deja de serlo". Madrid: ARCO Latino.
- Richard, N. (1989). *La estratificación de los márgenes*. Santiago: Zegers editor.
- Pedrosa, A. (2013). "Historias en los márgenes". Texto de catálogo. Buenos Aires: malba.

Fuentes de Internet

- De Andrade, O. (1928). "Manifiesto Antropofágico". *Revista de Antropofagia*, 1 (1) [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en http://www.ccgsm.gov.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf
- Simões Cerqueira, F. N. (2009). "Memória e persuasão na pintura de Adriana Varejão". *Dissertação Programa de Pós-Graduação em Artes*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo. Consultado el 3 de abril de 2014 en http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_3576_disserta%E7%E3o%20MESTRADO.pdf

Prácticas artísticas contemporáneas

Los haceres comunitarios, colectivos y participativos

Alicia Romero

a_et_m@yahoo.fr

Marcelo Giménez

sirmargim@yahoo.com

Centro Interdisciplinario de Artes, IUNA
Argentina

Resumen

Este trabajo recorre el horizonte sobre el cual se desarrolló el encuentro mantenido con la comunidad académica en las IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina convocadas por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Lo traza la deriva de la labor de los equipos de investigación creados por la profesora Alicia Romero y por sus resultados a la fecha, especialmente, aquellos orientados al objeto de estudio que el título de esta colaboración presenta.

Palabras clave

prácticas artísticas, sensibilidad, colaboración, contemporaneidad

Preludio

Luego de un ciclo de investigaciones en artes de casi treinta años hemos querido compartir con la audiencia de las IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina –convocadas por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano dependiente de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP)– algunas experiencias que han sido importantes en este decurso y que, a partir de 2006, decantaron en una serie de proyectos que se identifican como prácticas de lo sensible y que, desde 2007, se han enfocado en las artes comunitarias, colectivas y participativas.

Muchas son las razones de este deseo, pero en principio, quiero expresar mi sentimiento agradecido a la institución universitaria en la que pude concretar, sobre el final de 1985, mi primer concurso docente en equipo –la FBA de la UNLP– y ofrecer en esta ocasión mi homenaje al titular de la Cátedra de Historia de las Artes I a III (Unidad Pedagógica), Abraham Haber, nuestro maestro. Eran momentos muy especiales: acabábamos de recuperar la democracia, luego de una dictadura cívico-militar que tuvo sus agentes en todos los ámbitos y, desde luego, también en el académico. La comunidad platense estaba profundamente herida, como lo estaba la gran nación latinoamericana. Nosotros teníamos la oportunidad de pensar en un tipo de trasmisión que cumpliera con los compromisos asumidos con nuestra sociedad y con nuestras comunidades de origen, la responsabilidad de enseñar Historia de las Artes desde una perspectiva inclusiva y plural, local, nacional y regional, puesto que esa era la propuesta elevada y aceptada por concurso.

De tal modo, el plan del Seminario de Formación de Auxiliares Docentes que el titular me encomendó trataba dos temas: Arte Popular Argentino: objetos e imágenes de difusión masiva; y Arte Argentino y Americano: pintores viajeros. El fallecimiento del profesor Haber derivó en la imposibilidad de continuar con la cátedra y el plan mencionado quedó inconcluso. No obstante, la orientación que compartíamos sobre la teoría y sobre la historia de las artes siguió su rumbo en este ámbito y en nosotros.

Invocar la existencia de un arte popular argentino, reivindicar los objetos en un pie de igualdad con las imágenes y elegir la difusión masiva en lugar de la restringida circulación especializada, nos filiaba con el trabajo que llevaban a cabo, además de los miembros de la cátedra –particularmente, Abraham Haber, en arte argentino, y Graciela Dragoski, en arte precolombino y de pueblos etnográficos–, otros estudiosos, como Elsa Flores Ballesteros, en arte latinoamericano; Juan Sasturain, en literaturas marginales e historieta; Eduardo Romano, en proyectos político-culturales y cultura popular en Argentina; Jorge Rivera y Aníbal Ford, en estudios de medios y comunicación; Oscar Steimberg y Oscar Traversa, en semiótica y teoría de los medios y las artes. Analizar las imágenes de nuestro continente en el registro de los artistas viajeros para reportar los poderes imperiales significaba acercarse a un hito en la construcción de la mirada etnocentrista y, por lo tanto, situarse en la compleja encrucijada entre arte y poder.

Tanto tiempo después, en ese sitio de origen, en respuesta a la invitación para participar en estas Jornadas y muy especialmente en agradecimiento a María de los Ángeles de Rueda –quien fue mi primera colaboradora en la carrera académica y cuyo trabajo siempre me conmueve y enorgullece–, hemos querido dialogar sobre las prácticas artísticas contemporáneas, entendidas como un conjunto de haceres que despliegan la dimensión sensible-social en discontinuidad, en relación con un periodo anterior en el que se desarrolló la sensibilidad moderna.

El profesor Haber fue, asimismo, Titular en la carrera de Historia de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) donde dictaba la materia Historia de las Artes Plásticas V (en la que se trataba el arte del siglo xix occidental). Enorme contraste con la tarea que nos habíamos propuesto para la FBA, no obstante, fuimos convocados para asumir como equipo la tarea académica que él había ejercido hasta su deceso. Parecía difícil armonizar la voluntad de ocuparnos de nuestra cultura artística –en mi caso, contemporánea– con los contenidos de la materia en un momento en el que todavía no habíamos desarrollado investigaciones sistemáticas y en el que se enseñaba, en la UBA, Arte Latinoamericano, Arte Precolombino y Arte Argentino del siglo xx desde hacía un par de años. Pero cuando se reconoce un deseo, este gestiona. Pusimos el acento en la doble revolución política e industrial, en las imágenes populares, en los objetos seriados, en el Cuarto Estado, etcétera, y pronto nos encontramos con otros autores que abordaban, al mismo tiempo, cuestiones conexas, como Juan Antonio Ramírez, Charles Rosen, Henri Zerner, Albert Boime, Roger Chartier y algunos otros.

Paralelamente, comenzamos a desarrollar Lumbre, el primer Archivo de Cerámica Argentina Contemporánea y Artes del Fuego en el entonces Instituto Nacional Superior de Cerámica, bajo el estímulo de sus directivos, quienes eran titulares de los talleres de Cerámica y de Grabado y Arte Impreso de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata: los artistas Teodolína García Cabo y Julio Muñoz. De hecho, la investigación tuvo dos colaboradores primeros: Carlos Jordán y Alejandra Marinangeli, una reciente egresada de la UNLP.

Esta breve especificación biográfica tiene por objeto, además de expresar los lazos que me unen a esta Facultad, afirmar que en el breve lapso en el que tenemos la posibilidad de ofrecer algún aporte, sea donde fuese que él acontezca, una de las claves parece no apartarse de aquello

que somos capaces de sustentar éticamente. Si tal voluntad implica un cierto reposo en el acuerdo consigo mismo, más aún supone la garantía de la eficacia transformadora de la contribución. No ahora, no inmediata: no se trata del éxito sino de efectos, en lo que ellos tienen de parentesco con los afectos. Parresía, la práctica de la verdad.

Michel Foucault habla de intelectuales específicos y señala:

El papel del intelectual no es el de situarse “un poco en avance o un poco al margen” para decir la muda verdad de todos; es ante todo luchar contra las formas de poder allí donde éste es a la vez el objeto y el instrumento: en el orden del “saber”, de la “verdad”, de la “conciencia”, del “discurso”. Es en esto en lo que la teoría no expresa, no traduce, no aplica una práctica; es una práctica. Pero local y regional [...] no totalizadora. Lucha contra el poder, lucha para hacerlo aparecer y golpearlo allí donde es más invisible y más insidioso [...]. Una teoría es el sistema regional de esta lucha (en Romero, 2007d).

Cuando conversa con Gilles Deleuze, Foucault afirma:

[...] estamos viviendo de una nueva manera las relaciones teoría-práctica. [...] desde el momento en que la teoría se incrusta en su propio dominio se enfrenta con obstáculos, barreras, choques que hacen necesario que sea relevada por otro tipo de discurso (es este otro tipo el que hace pasar eventualmente a un dominio diferente). La práctica es un conjunto de conexiones de un punto teórico con otro, y la teoría un empalme de una práctica con otra. Ninguna teoría puede desarrollarse sin encontrar una especie de muro, y se precisa la práctica para agujerearlo (1992).

En esta oportunidad, hemos querido entablar un diálogo con nuestro auditorio acerca de los haceres artísticos comunitarios, colectivos y participativos, cuya insistencia y cuyos grados de

resistencia han obligado a nuestras disciplinas a un reciente reconocimiento relativo de su realidad. Para comenzar, preparamos un pequeño racconto de los trayectos en nuestra propia experiencia.

Sendas perdidas

Desde la década del ochenta, pero de un modo más manifiesto en los años noventa del siglo pasado, en nuestro país se desarrollaron acontecimientos sociopolíticos caracterizados por un alto grado de creatividad, de transversalidad y de diversidad de signos: movilizaciones barriales, asambleas locales, piquetes, etcétera. Un amplio abanico de resistencias que contestaba a las secuelas devastadoras de la imposición del capitalismo neoliberal iniciada en la década de 1970. La crisis de 2001 representó una culminación y una encrucijada.

Paralelamente, a partir de la reconquista de la democracia, un sector de la intelectualidad argentina, fuera y dentro de las universidades, se posicionó a favor de estos modos participativos de la vida comunitaria. Las nuevas prácticas de los movimientos sociales y sus formalidades exigían otras conductas de aproximación y de reciprocidad, nuevos actos epistémicos, revisión de metodologías, competencia y disponibilidad de los agentes; en fin, un reposicionamiento general de la acción intelectual. Algunos equipos universitarios se involucraron poniéndose en contacto con las tramas sociales reales y con la variedad eventual del presente. En este movimiento –y por dar sólo un ejemplo de las condiciones de producción institucionales–, estructuras claramente definidas al interior del espacio académico, como las áreas de investigación y de extensión, sobrepusieron competencias y funciones, y denunciaron la insuficiencia del esquema tradicional que divide groseramente las actividades tecnocientíficas de los agenciamientos sociales. Las restantes condiciones de producción –el entorno material e histórico y las representaciones ima-

ginarias de cada uno de los sectores sociales e institucionales implicados– muestran idéntica movilidad. En un escenario donde la sociedad civil había convocado por igual a todos sus miembros, la comunidad universitaria organizaba su aporte mediante un sistema de facultades y de disciplinas y, según las orientaciones políticas de las distintas conducciones, aportaba con mayor o con menor dinamismo las soluciones que se le demandaban (Romero y otros, 2008a).

En el curso de estos reposicionamientos, creció el número de equipos universitarios y comenzaron a compartir las experiencias de los trabajos con la comunidad. Los primeros balances delatan la divergencia de estas acciones en relación con los tipos transferenciales canónicos –en general, difusión tecnocientífica especializada. Se trataba de agencias múltiples y multilaterales, de interacciones que buscaban eludir las paradojas derivadas de la oposición entre teoría y aplicación, de intercambios que pretendían superar aislamientos institucionales ya suficientemente viejos. Dichas experiencias lograron reunir en prácticas de gestión las competencias académicas subyacentes en el triángulo docencia-investigación-extensión, con el enfoque teórico y metodológico de la investigación-acción participativa. Estas gestiones que podrían ser consideradas un hacer de síntesis responden, en realidad, a instancias más complejas de reformulación de los saberes en el marco de un estado de la cuestión epistemológica en profunda transformación (Romero y otros, 2009a, 2009b).

Entretanto, en 2006 en nuestro país, como respuesta a estas iniciativas conjuntas académico-comunitarias, se generó el Programa de Voluntariado Universitario cuyo objetivo es el de desarrollar y fortalecer la vinculación de las universidades públicas e institutos universitarios nacionales con la comunidad y, a su vez, incentivar el compromiso social de los estudiantes universitarios, promoviendo su participación voluntaria en proyectos sociales, orientados a mejorar la calidad de vida de la población y estimular el de-

sarrollo local”. (Ministerio de Educación, 2012).

Al interior de las políticas públicas universitarias, este programa fue un marco para la institucionalidad de los emprendimientos existentes y convocó a “profundizar la función social de la Universidad, integrando el conocimiento generado en las aulas con las problemáticas más urgentes de nuestro país” (Ministerio de Educación, 2012).

La investigación-acción-participativa, una plataforma de trabajo que encontró su fecundidad en el contexto latinoamericano, moviliza reflexiones y cuestionamientos que se entretienen al emprender gestiones. A veces, los intercambios entre diferentes actores de una misma sociedad civil se denominan intervenciones. En este caso, la universidad interviene en la comunidad. Sin duda, la intervención comunitaria es un tipo de operatoria, pero las gestiones que nuestros equipos han realizado se reconocen mejor bajo la idea de acompañamientos comunitarios (Senar, 2005). En estas agencias, la idea de *socius* connota la entidad de los ciudadanos que mutuamente se acompañan: socio es quien va con –no el que dirige, no el que lo sigue, no el sujeto del que se supone el saber, ilustrando al sujeto supuesto de ignorancia. El socio es el aliado, el compañero generado por un dispositivo de reciprocidad.

Comunidad-Sociedad-Participación

En un breve análisis de *El Ángelus* (1857-1859), de Jean-François Millet, Jean Starobinski indica la convivencia entre fábrica e iglesia en el plano de fondo del cuadro. Parecidas armonías revelan otras importantes obras modernas:

[...] una polifonía en la que el entrecruzamiento virtualmente infinito de los destinos, de los actos, de los pensamientos, de las reminiscencias puede reposar sobre un bajo continuo que emita las horas del día terrestre y que marque el lugar que en ella ocupaba (que podría aún ocupar) el antiguo ritual (1993).

El taller que canta y que charla; las chimeneas, los campanarios, esos mástiles de la ciudad, y los grandes cielos que hacen soñar con la eternidad. Como ha comentado Marc Auge (1993), la expresión que utiliza Starobinski bajo continuo (marche de base) es significativa: la modernidad no borra los lugares y los ritmos antiguos, sino que los pone en segundo plano. Son como indicadores del tiempo que pasa y que sobrevive.

La verdadera esencia de la modernidad residiría, entonces, en esta forma de conciliación entre el pasado y el presente. Esta avenencia se cumple, asimismo, en otros aspectos, por ejemplo, en las formas que adoptan los lazos entre seres humanos. Los modos comunidad y sociedad fueron elaborados como tipos ideales por la teoría de Ferdinand Tönnies a fines del siglo xix. En su aplicación, este par oposicional de categorías quiso dar cuenta del pasaje de la tradición a la modernidad.

Casi un siglo después, y en nuevos tiempos de transición o de discontinuidad, Robert Nisbet (1977) consideraba a las ideas comunidad y comunalismo representativas de una reacción que surgió en el siglo xix contra la hegemonía del individualismo racionalista, desarrollado durante las dos centurias precedentes. Distinto de otros pensamientos de su disciplina que consideraban a la sociedad como la construcción fundante de la civilización moderna, para Nisbet la comunidad –que abarca no solo a las personas que habitan el territorio local y que comparten las mismas normas de vida, sino a la religión, al trabajo, la cultura y la familia– era una de las ideas-elemento centrales del pensamiento sociológico en formación. Opuesta a la idea de sociedad con sus vínculos a gran escala, impersonales, contractuales; la comunidad se alzaba sobre la cohesión de los lazos emocionales, profundos, continuos y plenos (Nisbet, 1977). Se advierte en las afirmaciones de Nisbet una revisión del pensamiento fundante de Ferdinand Tönnies.

Incluso si fue denostada como forma de vida regresiva por ciertos enfoques político-económi-

cos a los que convenía el desarraigo, la comunidad (pulsando en segundo plano) pudo convivir con la sociedad racional, mercantil y mecanicista moderna y suministrarle su bajo continuo. A fines del pasado siglo, el pensamiento sobre lo comunitario reapareció y sus formas actuales son claves para la comprensión de los agrupamientos humanos del presente. Muchas veces descentrada o relegada por su estructura organicista y afectiva, la comunidad y la fraternidad, su aspecto vincular –sospechada de tintes corporativos ocuparon el primer plano junto con otros temas conexos, como el cuerpo o lo pasional.

El reconocimiento de ciertas problemáticas que emergen en la enunciación circunscripta espacio-temporalmente conduce a la elaboración de redes nocionales, conceptuales y categoriales para abordar los cambios que supone la historicidad de las prácticas. Como cuestión de palabra, el valor de estas claves –descriptivo, explicativo, etcétera– debe emerger de los actos enunciativos en los discursos de cada época. Estas redes, según la arqueología de Foucault, que movilizan un pensamiento complejo, situado y relacional buscan producir sentidos y no interpretar saberes ya establecidos. Tejerla en diálogo con los mundos abordados, en el proceso de interrogación y de recuperación colectiva de experiencias es un acontecimiento nodal de nuestra labor científica.

Las prácticas han transformado, profundamente, el sentido original del par comunidad/sociedad y modificaron sus argumentos. Al respecto, Pablo de Marinis, sostiene:

[...] a partir de los años 70 del siglo xx –con importantes e ilustrativas diferencias según regiones, países y aún dentro de los mismos países– parecen manifestarse indicios de una disolución –o ‘resentimiento’, o ‘dislocación’– de casi todos los dispositivos institucionales básicos de la sociabilidad moderna que [...] habían sido ‘inventados’ en el marco de esa compleja transición histórica que la fórmula *Gemeinschaft-Gesellschaft* pretendió

en su momento resumir. Desde entonces, quizás con un énfasis mucho más pronunciado que nunca antes, casi todo puede ser tematizado desde el vocabulario de la 'crisis' (2005).

El período al que alude De Marinis es, precisamente, el contexto temporal en el que se produce la puesta al día de Nisbet y de otros especialistas en ciencias humanas y sociales que necesitan revisar los sentidos de términos, como comunidad y sociedad. Lo mismo sucede con nuestro trabajo, en tanto fijamos los inicios de lo que, hasta una mejor convención, denominamos la contemporaneidad.

Y continúa de De Marinis: "Por otra parte, y estrechamente relacionado con lo anterior, se generaliza en el amplio y heterogéneo campo de los estudios sociales la percepción de que algo 'no anda bien' con las herramientas conceptuales heredadas, y que constituyen mayormente nuestro legado (2005).

Precisamente los años setenta del siglo xx suponen los momentos iniciales de una rama de estudios denominada "Historia Conceptual". En un estado de la cuestión, Conrad Vilanou escribía a mediados de la primera década de este siglo:

[...] la historia conceptual atiende al proceso a través del cual los conceptos se han articulado sincrónicamente al tematizar situaciones y diacrónicamente al asumir su modificación. Así pues, al referirse a la doble dimensión sincrónica y diacrónica, la historia conceptual rastrea las diversas significaciones de un concepto que se encuentran acumuladas en una especie de capas estratigráficas que son reactivadas en cada uso efectivo del lenguaje (2006).

Francesco Fistetti (2003) se ocupó de un concepto central de las ciencias sociales en el libro *Comunidad. Léxico de Política*. En la "Introducción" señala que la polisemia de dicho concepto conlleva dificultades en su implementación a pesar de las cuales "no ha dejado de ser el objeto de múltiples orientaciones epistemológicas" (Fis-

tetti, 2003). Acepta que el par antitético de Tönnies signó el modo de entender "el pasaje de la comunidad tradicional y de sus formas específicas de socialización, como la familia, el vecindario, la amistad, a la sociedad moderna, basada en las estructuras de una nueva racionalidad como el mercado y el Estado de Derecho" (Fistetti, 2003). Fistetti también elige el transcurso de los años setenta para explicar una transformación en el discurso sociológico que, respecto del concepto que lo ocupa, refiere a las tesis de Talcott Parsons. Relata que Parsons (sociólogo estadounidense) aceptó ampliar el alcance de la noción de comunidad, hasta entonces restringida a comunidad local, para convertirla en una categoría analítica general, especificada como comunidad social, cuyo significado recalca "una común orientación cultural [...] compartida por sus miembros y que es el fundamento de la identidad social". Las razones de este cambio provienen de su observación de algunos aspectos de época: el pluralismo exasperado, las fracturas regionalistas, las divisiones étnicas y religiosas de una sociedad que se reconocía postmoderna. (Fistetti, 2003)

Cabe comentar que aquello que, según Fistetti, aflige a Parsons –la crisis del fundamento de solidaridad de las sociedades modernas avanzadas– puede representar, desde una perspectiva distinta, una oportunidad para regiones, naciones y culturas que están sometidas al poder hegemónico del Norte. Lo que hemos elegido denominar "los Sures" existen a partir de una diversidad constitutiva, patrimonio irreductible, que reclama un pluralismo radical, político, económico, jurídico, cultural y lingüístico al que convienen ideas, como las de derecho plurinacional comunitario y el reconocimiento de los entornos locales y regionales de pertenencia. Finalmente, Fistetti afirma que:

[...] la filosofía política y las ciencias sociales contemporáneas no han solo rehabilitado la noción de comunidad, sino que también la consideran como un modelo de orden social fundado en el principio

de solidaridad espontánea, que reencontramos en toda sociedad compleja, en combinaciones variables con el mercado, regido por el principio de competitividad, y con el Estado, que obedece al principio de control jerárquico (2003).

De este modo, ingresamos al tercer término con el que calificamos los haceres sociales: lo participativo. Si consideramos a Georg Simmel, el lazo social participativo ya existe como modalidad de intercambio para el individuo de la sociedad moderna. Se trata de la capacidad de pertenencia simultánea a una multiplicidad de círculos sociales y de asociaciones. La actitud participativa aparece en suelo moderno tal vez como reparación del aislamiento de la personalidad.

Max Weber y muchos otros autores han reconocido la necesidad de comunidad en el cenit de la modernidad, casi una nostalgia que, sobre fines del siglo xx, retorna con fuerza. En la oportunidad actual, según Fistetti, esa necesidad se revela a través de la defensa de las particularidades frente a la globalización y a sus efectos, en las reivindicaciones de formas y de estilos de vida que desafían la lógica de mercado en todos los ámbitos.

Aparecen, entonces, microcomunidades entre las cuales están las de vecinos que se movilizan en sus territorios contra la inseguridad, general o parcial, a favor del bienestar doméstico o barrial, para reivindicar alguna cuestión de nivel ciudadano o municipal. Estas comunidades concretas y situadas, si bien inestables y de contornos imprecisos, conviven con la Network Society que configura comunidades virtuales y desterritorializadas a través de la red global de Internet. Estas últimas son "activadas por sujetos que, sobre la base de una afinidad temporaria de gustos e intereses, entran en contacto a través de un newsgroup, una conferencia electrónica sobre temas específicos o mediante nuevos movimientos sociales –ecologistas, Reclaim the Streets, etcétera" (Fistetti, 2003).

Para esbozar lo participativo como modo de lazo social es interesante recuperar la idea de pasión por la vida pública:

[...] en las sociedades complejas funciona como contrapeso ante las pasiones de la economía política, puesto que es la única en condiciones de alentar la formación de 'espacios públicos primarios' en los que *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* 'pequeña sociedad' y 'gran sociedad', vuelven a unirse una en la otra [...] con el fin de actuar juntos en la esfera pública, de manera de renovar el pacto político de la convivencia colectiva [...] en la praxis concreta de la ciudadanía y cada vez que se presente su urgencia histórica (Fistetti, 2003).

Interludio

Hemos realizado hasta ahora un pequeño desarrollo, con el solo auxilio del pensamiento sociológico –que podría considerarse un abordaje interdisciplinario–, para decir que, al convocar a lo comunitario, a lo colectivo y a lo participativo nos parece importante ubicarse en la perspectiva del hacer. Y una parte de los haceres estético-artísticos contemporáneos trabajan de modo programático en la transversalidad de los saberes y en acciones de construcción de comunidad, sociedad y ciudadanía. El principio ético que los impulsa y que corresponde al ethos de la práctica estético-artística puede resumirse en palabras de Gilles Deleuze (2003): "el arte es lo que resiste. No es la única cosa que resiste, pero resiste". ¿Y cómo resiste? A través de su acción: "Sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de la obra del arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres" (Deleuze, 2003).

Hemos considerado esquemáticamente los términos de la tríada pusimos el acento en comunidad por su renovada presencia en el discurso científico-político contemporáneo (comunidad global, virtual, europea, de Estados Latinoamericanos y Caribeños, indígena, etcétera) y hemos referido a ella los conceptos de sociedad y participación. Pero cabe decir que, para cualquiera de los actos, discursivos y perceptivos involucrados en nuestro trabajo, los tres términos no funcionan como un sistema de categorización acerca

de la relación entre lazo social y arte, sino como nociones que describen diversos rasgos del hacer que hoy se entrelazan en las actividades estético-artísticas complejas. Dicho de otro modo, aquello que en el inicio de nuestras investigaciones podía tender a formalizar una clasificatoria –que efectivamente ha sido eficaz para tipificar el obrar artístico moderno– actualmente resulta en aspectos que coexisten en un mismo proceso artístico-social. Más allá del intento de síntesis que Fistetti ensaya a partir del par oposicional de Tönnies, en los haceres contemporáneos –y entre ellos, en los estéticos– aparecen conciliados y disgregados los niveles de afecto, de creencias, de pertenencia con intereses atomizados, anomia, especulación y también deseos de colaboración en el ámbito de lo público. Modalidades y aspectos comunitarios, societarios y participativos se reformulan permanentemente en cada realización.

Estas y otras cuestiones conexas emergen en el curso de los proyectos de nuestro equipo desde los inicios de su formación a finales de 1980 y mediante el trabajo colaborativo con otros grupos. Los contextos eran parcialmente adversos: pasado el momento idealizado por la recuperación de la democracia, la institución universitaria y el entorno artístico oficiales de los años 90 aparecían penetrados por el canibalismo neoliberal, por la privatización del acto creativo, por la fetichización del mercado y por la pérdida de la cultura del trabajo. Estas circunstancias, que ligadas a la hegemonía de la globalización derramaban sus secuelas en nuestro país y nuestra región, parecían irremontables.

En tal situación, y en medio del quiebre de los lazos solidarios en la comunidad artística consagrada con aspiraciones globales, se incrementó el sentido individual y la importancia autoral del hacer que, en todo caso, fue refrendada por el discurso históricamente racionalista de las Bellas Artes. La hegemonía del solo valor de cambio en el mercado se resumía en un enunciado de la crítica instrumental: “vale lo que alguien quiera pagar por ello”, referido a las obras y a los procesos. Fue

en ese clima de “un artista, un gueto” cuando surgió la pregunta acerca de las formas comunales y societarias de hacer arte y de producir obras en el pasado.

En el ámbito de la cátedra de Historia de las Artes Plásticas V (siglo XIX), una revisión de la bibliografía general acerca de las artes legitimadas en ese período arrojaba la presencia de Nazarenos y Prerrafaelistas en el régimen de comunidad, quizá algunos más. Desde luego, a partir del Neolítico se reconocían modos comunitarios de producción de objetos estéticos –con diferencias históricas– hasta llegar a las corporaciones gremiales, pero todos ellos se consideraban en minoridad respecto del gran Arte. Y según se fijaran los comienzos del arte moderno, las nociones de escuela, de movimiento y de tendencia –que podían asociarse a modos colectivos de producir en talleres o en estudios– eran orientadas enunciativamente hacia la necesidad de atribución de autoría. Atribuciones, algo más que un culto ejercicio erudito para mentes privilegiadas: más bien un requisito irreductible de mercado y una exigencia de los dilettanti. La marca, el logo. ¿Quién lo hizo? Luego, ¿qué hizo? Antes de la pregunta por el hacer y por sus implicancias, por sus filiaciones y por sus inscripciones (más allá y más acá de los círculos áulicos), qué es, en definitiva, la interrogación por el lazo social y comunitario. Por fin, la sentencia “todo arte es arte colectivo”, pronunciada por el artista Carmelo Arden Quin –que hasta el final de su vida, en 2010, sostuvo la existencia internacional del Movimiento Madinos fortaleció durante el camino.

Tempranamente habíamos dedicado las clases de trabajos prácticos de Historia de las Artes Plásticas V a la producción seriada y, especialmente, a los objetos de la vida cotidiana con el siguiente propósito de “extender la sensibilidad de los alumnos –particularmente desarrollada en el transcurso de sus estudios de grado en torno a las producciones pictórica, escultórica y arquitectónica– hacia los objetos más relevantes del siglo XIX: las producciones estéticas no auráticas”.

El tratamiento se orientó, especialmente, a la revisión de los procesos de valoración de estas producciones: la semiótica de la década de 1970, las indagaciones referidas a exposiciones que incluyen estos objetos y sus particularidades: la multiplicidad, las innovaciones tecnológicas, sus modos de circulación y de reconocimiento.

Cuando se instituyó una segunda comisión de trabajos prácticos decidimos realizar un archivo de artes colectivas del siglo XIX entendidas, en principio, como el hacer de individuos asociados en torno a un acuerdo estético y, a veces, ético, que formaban parte de conjuntos de mayor o de menor amplitud en el seno de la sociedad moderna y que asumían sus recursos científicos, técnicos y simbólicos. El segmento fue denominado por la docente a cargo –Alejandra Niño Amieva– “Prácticas estético artísticas grupales”. Durante la preparación de este contenido descubrimos que en la segunda mitad de la centuria (y relacionada, en particular, con los activismos de la izquierda europea) la actividad colaborativa era intensa y aparecía consignada en la historia del arte por los nombres de quienes, por uno u otro motivo, recalado bajo una mayor consideración de la crítica. Niño Amieva eligió como recurso teórico los escritos de Mijaíl Bajtín para indagar en las especificidades de la dialogicidad y tercera voz, y la noción gramsciana de procesos hegemónicos alternativos al interior del sistema de arte (Romero & Niño Amieva, 2006b).

Dados los trabajos de docencia, investigación y extensión que llevábamos a cabo en el Instituto Nacional Superior de Cerámica gozábamos del contacto diario con formas de hacer que entendíamos cercanas a lo comunitario: la institución había sido fundada como una manufactura artesanal y estaba organizada en talleres. Sus contenidos respondían a los pasos de factura de una pieza o de una serie cerámica. Desde la preparación de la pasta hasta la cochura, la transmisión era, en principio, de un noble oficio a través de la enseñanza del patrimonio de saberes y de conocimientos probados y conservados históri-

camente. Además, se realizaba una producción anual de objetos para mostrar y vender que formaban parte del bagaje mítico de la institución y de la ciudad capital de la Argentina. Los cargos docentes y los de producción respondían, relativamente, al criterio de los gremios: maestros de taller –modelador, moldero, decorador, hornero–, cada parcialidad al servicio del bien hacer total no dependía del espíritu de innovación, típico de las vanguardias, sino de la experticia de la tradición vasta y meritoria de las Artes del Fuego, al menos a la hora de formar estudiantes. Cuando aparecía el deseo de artísticidad se producían algunas dificultades en el seno del taller, particularmente, referidas a una pérdida o a la confusión de identidad y de objetivos en lo pedagógico y en lo productivo.

A finales del siglo XX la tipificación artesanía, arte y diseño –que formaba y aún forma parte de la cultura de sentido común– no respondía a la práctica estético-artística contemporánea que se plegaba en formas inter y transdisciplinarias del hacer y a la contaminación de saberes. Al respecto, las tesis filosóficas de Larry Shiner (2004) sobre la situación actual del sistema artístico afirman la disolución del segundo sistema de las artes occidentales iniciado a fines del siglo XVIII, al que corresponde la autonomía relativa de cada término del trío mencionado.

El arte, entendido de manera general, es una invención europea que apenas tiene doscientos años de edad. Con anterioridad a ella teníamos un sistema del arte más utilitario, que duró unos dos mil años y, cuando esta invención desapareciera, con toda seguridad, le seguirá un tercer sistema de las artes.

Según Shiner:

[...] igual que muchas otras cosas surgidas con la Ilustración la idea europea de las bellas artes se pensó como universal. Desde entonces los ejércitos, los misioneros, los empresarios y los intelectuales europeos y norteamericanos se han esmerado en conseguir que así lo fuera. [...]

asimilación de las actividades y artefactos de todos los pueblos y las épocas pasadas a nuestras nociones ha estado vigente durante tanto tiempo que se da por sentada la universalidad de la idea europea de arte (2004).

En tal contexto de transformación crítica, el deseo de los artífices del mundo cerámico vernáculo por pertenecer a un circuito artístico que los rechazaba por considerarlos arte menor –al aplicarles las pautas fundamentalistas de un pensamiento colonizado–, además de provocar conflictos irresolubles, parecía regresivo. Además, el desconocimiento de nuestros especialistas acerca de los valores del Arte Cerámico, en todos sus despliegues posibles, provocaba efectos nefastos sobre las vidas de los actores específicos y del patrimonio por ellos producido. Desde luego, no podemos hacer recaer sobre los expertos en artes toda la responsabilidad, sólo la que nos cabe. Sin duda había –hay allí y en muchos otros lugares del arte en sentido amplio– un espacio calificado de acción, cuyo ejercicio podía ser significativo y que, sin embargo, permanecía/permanece casi ignorado; un sitio conformado por el contemporáneo deseo de comunidad en el sentido de vivir mejor y de vivir junto con aquellos que valoran la honestidad del trabajo, la cooperación en el proceso y la autoría compartida. Mucho se hizo al respecto y mucho hay por realizar, habida cuenta de la importancia que artes como las mencionadas –y también la textil o la cestería, por ejemplo– han tenido y tienen en nuestras culturas locales y regionales.

Roland Barthes dice que su “... utopía del Vivir-Juntos [...] no es una utopía social” porque se diferencia de todas las utopías que, de Platón a Fourier, han sido búsquedas de una manera ideal de organizar el poder. Y llama utopía doméstica inexistente a “una manera ideal (feliz) de figurar, de predecir la relación adecuada del sujeto con

el afecto, con el símbolo”. (Barthes 2002: 187]; Cuando el vehículo elegido por estas utopías son las artes, donde idiolectos e idorritmias se refrendan en sociolecto y cuerpo común, parece constituirse un dispositivo intersubjetivo adecuado para la relación afectiva y simbólica” (Romero et al. 2003c, 2006a).

Entretanto, surgió una nueva conexión con la FBA por la convocatoria a un seminario de grado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA que atrajo la atención de la profesora María del Rosario Bernatene, a cargo de la cátedra de Historia del Diseño Industrial de la UNLP. Con ella y con otra egresada de esa carrera, la DI María Beatriz Galán, emprendimos una acción investigativa y pedagógica luego de la crisis de 2001, en pos de colaborar con el giro social que estaba tomando la carrera de Diseño Industrial en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA.

Entonces, comenzamos a transitar un camino de investigación-acción-participativa que, iniciado en el Instituto Nacional Superior de Cerámica, terminó de orientar nuestro trabajo hacia otros modos de relación entre los oficios necesarios y los requerimientos sociales del momento en nuestras comunidades locales y regionales. Por eso, en el equipo consolidado dialogan diversos discursos –ciencias sociales, artes, diseño, comunicación–, y su configuración teórico-metodológica acude a la sociología, a la/s semiótica/s, al análisis del discurso, a la/s estética/s, a la historia del arte, a la teoría de la performance, etcétera, para realizar (co)gestiones para establecer corpus y analizarlos¹, para realizar escritos (derivados y conexos) y para concretar transferencias².

Por fin, el despliegue de sucesivos proyectos de investigación dependientes del sistema universitario, cuya ética apunta al diálogo del entorno institucional con la comunidad de la que forma parte, se incluye en la respuesta generalizada que, a partir del retorno de la democracia

¹ Los materiales examinados y los corpus elaborados y articulados según su “aire de familia” expresan la variedad de intereses de los miembros del equipo: se han abordado casos de artes (artes visuales, arte dramático, literatura), diseños (objetual, de imagen y sonido), comunicación (publicidad, medios masivos), gestión comunitaria, etcétera.

en la Argentina, forjó la sociedad civil ante las sucesivas crisis que se ha visto obligada a resolver. Dicha respuesta generó nuevos interrogantes que pusieron a la universidad pública de frente a la razón misma de su existencia.

Prácticas de lo sensible

Nuestro ensamble pluridisciplinario opera en la deriva de la arqueología-genealogía de Michel Foucault y la filosofía de la diferencia de Gilles Deleuze, y problematiza las prácticas estético-artísticas en pos de construir y de operar modelos de sensibilidad colaborativa.

Entre las nociones-clave con las que trabajamos se encuentran: sensibilidad, estética y estesis. Interrogada la semiótica, aparece relevante la orientación tensiva, la denominada “semiótica de las pasiones”. Según Eric Landowski, estética y estesis deben ser consideradas:

[...] no simplemente como dependientes de lo sensible sino también en su relación con la aparición de lo inteligible [...]. En suma, para dar cuenta de la emergencia y del modo de existencia del sentido en relación con el dominio de lo estético, postulamos la necesidad de superar la concepción dualista –“sensitivo” vs. “cognitivo”– que la más dilatada tradición intelectual y filosófica nos impone como punto de partida” (1999).

Por su parte, estesis, un término que, como señala Luisa Ruiz Moreno (1999), no existe en español, y que si puede entenderse a partir del francés como el estado de extrema sensibilidad, opuesto a la acción, en que el sujeto está en aptitud receptora de todas las percepciones, resulta que la semiótica greimasiana nos propone una estesis que no es pasiva sino, por el contrario, activa, como un estado de extrema sensibilidad lúcida al que propone denominar “estesia activa” (Ruiz Moreno en Landowski, 1999).

Problematizar es un modo específico de abordar las prácticas cuando ciertos acontecimientos

del mundo movilizan críticamente el pensar. Al respecto, Foucault explica:

Una problematización siempre es un tipo de creación; pero una creación en el sentido que, dadas ciertas situaciones, se puede inferir que tipo de problematización seguirá. Dada una cierta problematización, sólo se puede entender por qué este tipo de respuesta aparece como una contestación a un aspecto concreto y específico del mundo. Hay la relación de pensamiento y realidad en el proceso de problematización (1988).

Como señala Eduardo Restrepo (2008), problematización es otra categoría que –si nodal en la comprensión del método en el trabajo de Foucault y hasta recientemente identificada de modo marginal en los comentarios a sus escritos–supone una estrategia analítica central que Foucault denominó “historia crítica del pensamiento”. Opuesta a los enfoques asociados con la historia de las mentalidades, la historia de las ideas y la historia social, ella refiere a los regímenes de verdad (o, más precisamente, a los de veridicción y jurisdicción) en los que determinados problemas aparecen como objetos del pensamiento y pueden llegar a plasmarse en programas o en tecnologías concretas (Restrepo, 2008).

Las prácticas sólo existen bajo umbrales arqueológicos cuyas cambiantes distribuciones constituyen las diferencias históricas entre estratos (Deleuze, 2003). Del estudio de la episteme al despliegue de los dispositivos y a la preeminencia de las prácticas, Foucault extiende el alcance de sus análisis desde el orden del saber hasta el del poder para culminar en una estética de la existencia. Este trayecto adjudica a las prácticas la elaboración de la única continuidad posible entre lo acaecido y lo nuevo o, si se quiere, la práctica es la manera en la que el presente logra agenciar el pasado. La discontinuidad, artefacto teórico capaz de dar cuenta de particularismos y de diversidades, integra –en cada estrato histórico que delimita– un archivo de lo decible y

de lo perceptible: las prácticas como condición objetiva de existencia de las artes en una formación histórica específica.

En la formación contemporánea se destaca la frecuente interrogación de los saberes por el estatuto de nuestra sensibilidad. La pregunta liga a los procesos globalizantes en los que alienta, implícita, una hipótesis de riesgo/sacrificio de orden planetario vinculada a situaciones de hambre, de pobreza, de nuevas enfermedades, de descuido de la biosfera, etcétera. Esta conjetura se asienta sobre la comprobación de una anestesia social generalizada: la pérdida de nuestros nexos estéticos es constante. Sin duda, lo sensible se muestra como un registro revelador de la vida en cada tiempo: existe una dimensión sensible social como conjunto de las prácticas ético-estéticas de una sociedad específica en un estrato arqueológico determinado. En dicha dimensión se pueden gestionar conciliaciones que la racionalidad instrumental considera imposibles.

Desde tiempos recientes lo sensible atraviesa las napas existentes entre lo global y lo local, y construye su extensión como el lugar común de anclaje de las experiencias pluridimensionales y diversificadas. Todo aquello que le concierne configura el dominio de lo estético: hoy lo estético no es solo sinónimo de lo bello, lo sublime o lo pintoresco, ni tampoco un aditamento a lo funcional, no es un plus del cual pudiera prescindirse. En su dominio, se juega una parte de la disposición de vida en las sociedades actuales: es garante de nuestra conexión estética con el mundo y con el elemento en que ella se torna significativa. Sobre esta relación se constituyen las capacidades imaginarias, cognoscitivas y simbólicas (Greimas, 1997; Dorra, 1990; Perniola, 2001; Parret, 1995; Agamben, 2004).

Lo estético se singulariza en lo ético de cada cultura y forma un vínculo indisoluble; la propia identidad cultural es una existencia en intercambio sensible con otras singularidades y en perpetua transformación. En consecuencia, no sería posible desechar ninguno de los patrimonios de

la creatividad humana, cuyo nacimiento y muerte sólo pueden ser consagrados por la dinámica de la vida social. De lo contrario, aparece el riesgo de la extenuación cultural y de la pérdida de los acervos tangibles e intangibles. Si se entiende a la práctica de lo sensible como un derecho humano básico y si se valora su capacidad constructivo-social y ambiental, cada clase social, cada grupo y cada sujeto podrán ejercer fraternalmente sus derechos a la diversidad sensible en un régimen de libertad ético-estético, organizado por sentires compartidos.

Entre las prácticas de lo sensible, el saber hacer de las artes –en el sentido de *techne*– ha demostrado su continuidad en Occidente. En esa línea, sería posible defender la coexistencia y la estimación de todas las *technai*, sin distinciones, como una prerrogativa inapelable de las diversas culturas a través del tiempo y de cada uno de los grupos que en ellas conviven o han convivido.

Nuestros haceres artísticos comunitarios-colectivos-participativos

El arte se reconoce como un saber-poder vital del mundo contemporáneo. Desde una perspectiva global, para Zygmunt Bauman (2007), en los tiempos de la modernidad líquida “el arte es como una ventana sobre el caos: lo muestra al mismo tiempo que trata de enmarcar su deforme *fluir*” (Bauman, 2007). Nicolás Bourriaud aconseja “mirar el mundo a través de esta herramienta óptica que es el arte a fin de esbozar una ‘crítica de arte del mundo’” (Bourriaud, 2009). Por ello, cuando analiza un conjunto de casos del arte de la primera década del siglo xxi (alter-moderna) concluye que “los artistas, bajo cualquier latitud, tienen hoy como tarea imaginar lo que podría ser la primera cultura verdaderamente mundial”; a la vez que advierte que “[...] esta misión histórica tendrá que efectuarse contra esta uniformización [...] llamada ‘globalización’ y no sobre sus huellas [...]” (Bourriaud, 2009).

La uniformidad global reproduce en una época denominada “post-colonial” la homogeneidad de la civilización audio-visual moderna y, además, fuerza a una nueva dialéctica imperial con las culturas estéticas regionales y locales. En nuestra opinión, la actitud imperial no ha cesado. La idea europea de postcolonialismo, si resulta jurídicamente sostenible, no lo es en la dinámica político-civilizatoria. Con relación a ello, las nociones de civilización visual y culturas estéticas resultan una oposición vigente (Romero, 2001a, 2001b). El poder mundial se encamina a sintetizar el antiguo concepto de techné con otros vínculos arte-vida:

Actualmente nadie plantea objeciones a que casi cualquier cosa sea considerada arte. Una de las razones que explica el auge de esta calificación es que el propio mundo del arte se ha impuesto cumplir con la vieja aspiración de que ‘arte’ y vida se reconcilien (Shiner, 2004; Giménez & Senar, 2001; Romero et al., 2001c, 2002, 2005b).

Si esto no produce una discontinuidad al menos plantea, como señala Shiner, un tercer momento del orden mundial de las artes, como programa global alternativo:

¿Por qué no escribir nuestra historia desde una perspectiva más afín a un sistema del arte que conciliase la imaginación y la destreza, el placer y el uso, la libertad y el servicio? Desde ese punto de vista, la construcción del moderno sistema del arte, más que una fractura de la que hemos estado intentando curarnos, se parecería a una gran liberación (2004).

Del mismo modo, Foucault explica:

Nosotros no tenemos que totalizar lo que es totalizado por parte del poder, y que no podríamos totalizar de nuestro lado más que restaurando formas representativas de centralismo y de jerarquía. En contrapartida, lo que nosotros podemos hacer es llegar a instaurar conexiones laterales, todo un sistema de redes, de base popular (1992).

Nuestras hipótesis, parcialmente confirmadas, consideran que los haceres artísticos –que se enfocan en acciones con rasgos comunitarios, colectivos y participativos– y sus mixturas proporcionan a la dimensión sensible social nuevos imaginarios de la sociabilidad, que critican la racionalidad instrumental globalizada y desafían a la uniformidad de la mundialización.

Las artes comunitarias, colectivas y participativas, en tanto formas de lazos disponibles que se combinan en la acción concreta y que despliegan transversalmente sus competencias y las expanden en ámbitos que exceden los círculos especializados, constituyen a sus agentes –artistas, artesanos, diseñadores, comunicadores, gestores– como intelectuales específicos. Dialécticamente, la ciudadanía (en ejercicio de su estrategia de sobrevivencia y de sus tácticas de resistencia), al demandar a los creadores la renovación de la dimensión sensible social, opera a favor de la percepción creativa de su realidad. Creadores y ciudadanía no son dos, son multiplicidades. En palabras de Deleuze: “¿Quién habla y quién actúa? [...]. No existe ya la representación, no hay más que acción, acción de teoría, acción de práctica en relaciones de conexión o de redes” (Deleuze, 1992) Si (cruzando aportes de la teoría de los afectos según el psicoanálisis freudiano y de la semiótica de las pasiones) la reserva afectivo-estésica es elemental en la lucha contra el vaciamiento de la subjetividad y la instalación de la nada, derivados del shock del capitalismo del desastre (Klein, 2010) la práctica estético-colaborativa favorecerá fundamentalmente la creación de formas de acción y organización contra la hegemonía neoliberal del mercado y el consumismo. Hoy esta creación parece dirimirse a nivel regional-local (Romero, 2010b).

Las artes regionales y locales, si insisten en la creación de imaginarios específicos, con una lógica totalmente distinta de la que preside la globalización capitalista pueden trabajar en la preservación de esa heterogeneidad de percepciones, palabras y gestos que serían imprescin-

dibles en la constitución de la cultura del presente. Para fortalecer esta orientación, las artes de sesgo comunitario, colectivo y participativo deben tener presente –en sus performances– la vocación sistemática antagónica que acompaña la mundialización de las artes y tratar de obrar disposiciones más complejas.

Un ejemplo de lo colectivo son las formas de convivencia en la diversidad, cuya orientación nos parece apropiado describir a través de la noción de co-culturalidad. Tributaria de la dinámica de la mundialización, la reflexión postmoderna utilizó el concepto de multiculturalidad para expresar la emergencia de conglomerados culturales heteróclitos. Interpretamos su imagen en las muchedumbres de las megalópolis, multitud pluriétnica y anómica que ha sido mostrada en la distópica ciudad de Los Ángeles, del año 2019, en la que se desarrolla la película *Blade Runner* (1982), dirigida por Ridley Scott, film globalizado.

No obstante, si se invierte la focalización otras figuras asoman. En lo regional y en lo local parece adecuado pensar en co-culturalidad, que la entendemos como un tipo de coexistencia equitativa y solidaria que organiza soluciones orientadas a la integración de éticas y de estéticas particulares. La co-culturalidad instituye intersubjetividad, procesos en los que compartimos experiencias y saberes con otros en el mundo de la vida (Rizo, 2006; Romero, 2006a). La co-culturalidad aparece como condición diferencial y efectiva para la elaboración de crisis actuales y pasadas. Los diálogos co-culturales procuran nuevas síntesis y resultados más calificados, como deriva de la voluntad de memoria y autoafirmación en lo colectivo y comunitario (Romero, 2006c, 2006d, 2007a, 2007b, 2007c, 2008b).

Si el territorio es el lugar en el que se habita, el lugar del hábito que supone el habitar, la identidad parece incontestable. La destrucción de la biosfera y de las comunidades, la pérdida de saberes y de patrimonio tienen su respuesta en lo local y en lo regional. Allí sigue estando el arraigo de la inmensa mayoría de los seres y el

punto de partida hacia otros niveles de integración. Si el hacer intenta el bien-estar, la respuesta consiste en poder-estar situado (Kusch, 1978), experiencia que permitirá el saber-estar en otros territorios, constituir territorios móviles, realizar trayectorias de territorialización, des-territorialización y re-territorialización (Deleuze & Guattari, 1980; Romero, 2010a, 2012).

El ciclo de investigaciones en las que problematizamos estos acontecimientos se recortan, temporalmente, en torno al fin de milenio pasado, cuando las crisis asociadas a las dictaduras militares, al quiebre del proyecto industrial y a la caída del estado de bienestar encontraron un punto de inflexión regional. De este modo, algunas naciones latinoamericanas –incluyendo a la Argentina luego de 2001–, en su lucha contra el orden neoliberal impulsaron la experiencia política de una integración regional-local en la diversidad, fundada en la valoración pluralista y dialógica de las especificidades histórico-culturales (Romero et al., 2004; Romero et al., 2006b); algo más que una perspectiva económica de los problemas, calificada como modélica por el filósofo Gianni Vattimo (2010) en una conferencia reciente.

Si hoy se comparan los ámbitos regionales podrán observarse distinciones notables. Esta diversidad ha hecho surgir nuevas formas de traductibilidad para percepciones y discursos, siendo las artes uno de sus canales más eficaces. El fracaso del proyecto capitalista neoliberal que supone la crisis global de 2008, las reincidencias del reparto tecnocientífico inicuo y las impugnaciones generalizadas al proyecto globalizador hegemónico han generado nueva trazas a las prácticas sociales, entre ellas, las artísticas, que acusan la importancia de la compleja situación del arte en su relación con el trabajo en la actualidad.

Nuestra actual problematización arte-trabajo indica, por un lado, que la orientación de las políticas latinoamericanas oficiales, particularmente culturales y laborales, se distingue de las de otras

regiones por su declarada voluntad de inclusión; por otro lado, sus pueblos exhiben una participación cada vez mayor en la vida democrática. Esta diferencia se torna fundamental a la hora de elaborar cartografías para el abordaje de las artes como trabajo comunitario y social. En el anudamiento de las dimensiones global-regional-local (al confirmar la urdimbre experiencial que conecta los dominios del arte y del trabajo, vida-muerte-finitud-resistencia, y al analizar algunas de sus formalizaciones sociales contemporáneas), hemos estimado la necesidad de sistematizar y de comunicar este diferencial regional para el afianzamiento de prácticas artísticas plurales que acompañen el despliegue de nuestra sociedad civil democrática (Romero, 2010b).

Bibliografía

- Agamben, G. (2004). *Estado de excepción. Homo sacer II*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Auge, M. (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Barthes, R. (2003). *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido? Asmara: Sequitur*.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- de Marinis, P. (2005). *La Sociología y la Comunidad: Tipo Ideal, Tipo Histórico y Reinención Estratégica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.
- Dorra, R. (1990). *De la Imperfección*. Puebla: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. (1988). "On problematization". En *The History of the Present. A Journal of Critical History*. Illinois: Illinois Press.
- Giménez, M.; Senar, P. (2001). "Arte/s-Diseño/s. Algunas Aproximaciones". En *Actas de las III Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano*. Buenos Aires: UBA.
- Greimas, A. (1997). *De la Imperfección*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Klein, N. (2010). *La doctrina del shock*. El auge del capitalismo del desastre. Barcelona: Paidós.
- Kusch, R. (1978). "Esbozo de una antropología filosófica americana". En *Obras completas. III*. Rosario: Ross.
- Landowski, E.; Dorra, R.; (1999). "De l'Imperfección, el libro del que se habla". En *Semiótica, Estesis, Estética*. Sao Paulo: EDUC.
- Nisbet, R. (1977). *La formación del pensamiento sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Parret, H. (1995). *De la Semiótica a la Estética. Enunciación, Sensación, Pasiones*. Buenos Aires: Edicial.
- Perniola, M. (2001). *La Estética del Siglo Veinte*. Madrid: A. Machado Libros.
- Restrepo, E. (2008). "Cuestiones de método: eventualización y problematización en Foucault". *Tabula rasa* (N° 8). Bogotá.
- Rizo, M. (2006). "La Intersubjetividad como Eje Conceptual para Pensar la Relación entre Comunicación, Subjetividad y Ciudad". En *Actas del XII Congreso Latinoamericano (X Universitario) de Folklore del Mercosur y XVI Jornadas Nacionales de Folklore*. Del Atlántico al Pacífico. Folklore y Educación como Símbolo de Identidad Nacional. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA).
- Romero, A. (2001a). "Arte y Cultura Estética en el Siglo XVIII". En *Artes en la Modernidad*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Romero, A. (2001b). "Modernidad Estética: Relaciones entre Arte y Modernidad". En *Artes en la Modernidad*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Romero, A.; Giménez, M. (2003a). "Hacia otra red categorial en el discurso del arte". En *Actas del I Congreso Nacional de Investigación e Innovación Educativa en Artes*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Romero, A.; Giménez, M. (2003b). "Arte: ¿Práctica o Discurso?". En *Actas del II Jornadas de Intercambios Artísticos*. Buenos Aires: IUNA.

Romero, A.; Giménez, M. (2005a). "Discurso, Performance y Representación en la Cartografía Epistémica Contemporánea". En *Actas de las IV Jornadas de Intercambio Artístico*. Buenos Aires: IUNA.

Romero, A.; Giménez, M. (2006a). "Artes Comunitarias, Colectivas y Participativas. Idiolectos e Idiorritmos en la Producción Artística". En *Actas del XII Congreso Latinoamericano (X Universitario) de Folklore del Mercosur y XVI Jornadas Nacionales de Folklore. Del Atlántico al Pacífico. Folklore y Educación como Símbolo de Identidad Nacional*. Buenos Aires: IUNA.

Romero, A.; Niño Amieva, A. (2006b). "Para una inscripción dialógica de las Artes Comunitarias, Colectivas y Participativas". En *Actas del II Congreso Arte, Educación y Cultura Contemporánea en Latinoamérica*. La Plata: UNLP.

Romero, A.; Giménez, M.; Del Coto, M. R.; De Sagastizábal, M.; Martínez Sameck, P.; Senar, P. (2006c). "Memoria e Identidad en la Prácticas Artísticas Latinoamericanas de Integración". En *Actas del III Foro Latinoamericano "Memoria e Identidad"*. Montevideo: Centro Interdisciplinario Signo.

Romero, A.; Giménez, M.; Del Coto, M. R.; De Sagastizábal, M.; Martínez Sameck, P.; Senar, P. (2006d). "La Re-Creación en lo Local". En *I Congreso Internacional de Literatura*. Buenos Aires: Asociación Civil Bizancio para el Desarrollo Social y Comunitario.

Romero, A.; Giménez, M. (2007b). "Las Artes del Fuego en la Perspectiva de las Artes Comunitarias, Colectivas y Participativas". En *II Congreso Latinoamericano de Investigación e Innovación Educativa en Artes*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Romero, A.; Giménez, M. (2007c). "Sensibilidad Social Contemporánea en Argentina. Prácticas de lo Sensible". En *II Congreso Latinoamericano de Investigación e Innovación Educativa en Artes*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Romero, A. (2007d). "Verdad y Poder. Rastros

de un Desvío en el Pensar de Michel Foucault" (inédito). En *III Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Romero, A.; Giménez, M.; Senar, P.; Besada, P. (2008a). "Artes y diseños en el fortalecimiento comunitario: prácticas colaborativas para el desarrollo social". En *IV Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. III Congreso "Arte, Educación y Cultura Contemporánea en Latinoamérica". La Plata: FBA-UNLP.

Romero, A.; Giménez, M.; Del Coto, M. R.; De Sagastizábal, M. (2008b). "Nuevos Modos de Intercambio Social: las Gestiones Artísticas Colaborativas". XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Buenos Aires: UBA.

_____ (2009a). "El ciclo Cine-Teatro: una actividad de transferencia interdisciplinaria a la comunidad". En *X Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano*. Buenos Aires: UBA.

Romero, A.; Giménez, M.; Gaggino, E.; Ruidíaz, M. (2009b). "Cine de animación para niños: una actividad de transferencia a la comunidad a través de la lectura de la gestión". En *X Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz"*. Buenos Aires: FFyL-UBA.

Romero, A.; Giménez, M.; Senar, P. (2010). "Trabajo y Libertad: gestiones en artes con la comunidad". *IV Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Romero, A. (2012). *Prácticas de lo Sensible: Arte y Trabajo. Indagación científico-artístico-tecnológica de las Artes Comunitarias, Colectivas y Participativas Regionales Contemporáneas*. Proyecto 34/0118, Programación 2013-2014. Buenos Aires: IUNA.

Ruiz Moreno, L. (1999). "La Teoría Imperfecta". En *Landowski, E.; Dorra, R. Semiótica, Estesis, Estética*. Sao Paulo: EDUC.

Senar, P. (2009). "Hacia un diseño disciplinar inclusivo. Roles sociales del diseño industrial en Argentina". *Revista Otra Economía*. Vol. III (Nº 4).

Buenos Aires.

Shiner, L. (2004). *La Invención del Arte. Una Historia Cultural*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Vattimo, G. (2010). *América Latina como futuro de la nueva Europa*. [conferencia virtual].

Quito: Paraninfo de la Universidad Andina Simón Bolívar.

Vilanou, C. (2006). "Historia Conceptual e Historia Intelectual". *Ars Brevis* (Anuari de la Càtedra Ramón Llull Blanquerina).

Fuente de Internet

Ministerio de Educación (2012). "Programa de voluntariado universitario". Portales de Educación [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <<http://portales.educacion.gov.ar/spu/voluntariado-universitario/>>.

La construcción de sentido a través del arte impreso

Horacio Beccaria

horacio.beccaria46@gmail.com

Lorena Gago

loregago@yahoo.com.ar

Cátedra de Grabado y Arte Impreso Básica
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

En este texto abordamos las características del arte contemporáneo que atraviesan a las prácticas de docentes y de estudiantes de la Cátedra de Grabado y Arte Impreso Básica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En el marco de una investigación sobre el uso de tecnología digital para la producción de imágenes impresas, analizamos los procesos creativos de cuatro estudiantes.

Palabras clave

impresos, recursos digitales, discursos, prácticas

En este artículo abordamos la propuesta pedagógica hecha en la Cátedra de Grabado y Arte Impreso Básica de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), a los alumnos de cuarto año. Nos detenemos, en particular, en el análisis sobre la apropiación de esa propuesta pedagógica al elaborar el trabajo denominado "Página de Artista", en los casos de cuatro alumnos. De esta manera, nos proponemos interpretar parte del material recolectado a través de la observación participante de las clases y de la realización de entrevistas a estudiantes. Nuestro objetivo es analizar las prácticas de enseñanza-aprendizaje en la Cátedra mencionada y enfocarnos, en especial, en los usos de técnicas digitales y en su aporte a las construcciones discursivas de los alumnos.

En la asignatura Básica 3 –nivel correspondiente al cuarto año del Profesorado y de la Licenciatura en Artes Plásticas, Orientación Grabado y Arte Impreso–, la enseñanza y el aprendizaje se enmarcan en una perspectiva constructivista que pone en primer plano los saberes de los estudiantes. A partir de esos saberes se da importancia a la intencionalidad con la que los alumnos elaboran sus producciones visuales.

El trabajo de investigación de carácter etnográfico, que dio como fruto la información que examinamos, abarcó el ciclo lectivo 2012. Durante ese año, el programa de estudios para Básica 3 comprendió un intensivo abordaje de técnicas sin incisión,¹ como la electrografía, el escaneo, el photoplate, la serigrafía, la transferencia y la heliografía. Además, se impulsó la incorporación del plegado de papel y del troquelado. Este pro-

¹ Esto quiere decir que no se abordaron las técnicas tradicionales de grabado, como los sistemas de impresión en hueco (aguafuerte, aguainta) y en relieve (xilografía).

fuso recorrido por distintos procedimientos estuvo subordinado a dos temáticas: la identidad, y lo público y lo privado. La intención fue dar relevancia a la construcción de sentido y no a la mecánica de adquisición de destrezas técnicas. Se planteó que estas temáticas fueran plasmadas en dispositivos. La *identidad* se trabajó en una *página de artista* y en un *libro de artista*;² y lo *público* y lo *privado*, en un *libro de artista* realizado por medio del *pop-up* (trabajo que tiende a la tridimensión y que se basa, principalmente, en hacer dobleces, cortes y ensamblajes tomando como materia prima el papel).

En los cuatro casos de los alumnos analizamos de qué manera trabajaron la *identidad* en el dispositivo *página de artista*.

La *página de artista* fue propuesta como modo de generar una producción colectiva: cada alumno aportó una imagen en papel A4. El conjunto de las obras realizadas se constituyó en un libro que incluyó los trabajos de todos los alumnos. Entendemos que la temática elegida movilizó la búsqueda personal, cierta introspección e interrogantes para manifestar, finalmente, con qué se identificaba o sentía representado cada estudiante. La iniciativa docente dio lugar a la toma de decisiones con relación al contenido y a la forma, de manera que significativo y significado fueran entrelazados para generar una propuesta personal, autorreferencial. En este sentido, consideramos a este ejercicio como una oportunidad para la producción de subjetividad. Nos interesa destacar que acordamos con Vanina Papalini y Georgina Remondino que:

[...] los procesos de producción de subjetividad no son una simple introyección de la sociedad en el sujeto. El término que utilizamos es el de *refracción*: la incorporación de la institución social (norma, lenguaje, símbolos) no es exacta, se des-

vía cuanto más densa es la sustancia que quiere atravesar. La metáfora química sirve para aludir a un aspecto que nos parece esencial: más refractarios somos a la replicación del orden social cuanto más hemos “densificado”, trabajado sobre nuestra interioridad (2008).

Consideramos que la actividad propuesta instó a buscar recursos para conformar, mediante el lenguaje visual, una configuración poética sobre el *propio yo*. Puso, de este modo, en marcha la tarea de apropiarse de la temática dada y colocó el eje sobre el *sí mismo* y sobre la manera de representarlo por medio de una imagen, para realizar una producción colectiva, pero basada en la singularidad (libro en el que cada página fue la producción de cada alumno con relación a su identidad).

La consigna de trabajo, en cuanto a la materialización de esta imagen, fue recurrir principalmente al escaneado y al fotocopiado. A continuación, nos detendremos en los cuatro casos y atenderemos a cómo fue la apropiación temática y el proceso para generar la imagen. Para este análisis recurriremos a fragmentos de discurso verbal expresados en entrevistas y a la descripción de los procedimientos técnicos y de las operaciones retóricas que dan sustento a las representaciones sobre la identidad a través de imágenes visuales.

Casos de alumnos³

Una de las estudiantes con las que trabajamos fue Cecilia. Con respecto a la identidad, al ser entrevistada, Cecilia sostuvo que había usado frases que hacían referencia “al tema de la mujer y a la lucha de género –y afirmó– se me ocurrieron, no es que las saqué de algún lado”. También explicó que para la *página de artista* había utiliza-

² El Libro de Artista (LA) es un objeto de arte que remite al objeto libro de diferentes formas. Consideramos al LA como una expresión del arte conceptual, en tanto se desplaza la atención sobre el objeto, en favor de la idea y del proyecto y sobre las conductas participativas del espectador como parte constitutiva del sentido.

³ Las entrevistas a los estudiantes fueron realizadas por Lorena Gago durante 2012.

do la imagen de una joven que tiene escrito en la frente "Todo lo que debe tener". Relacionó esta frase con "esa imposición de todo lo que debe ser una mujer, supuestamente –y con– las imposiciones culturales que tenemos [...], todo lo que debemos ser y si una no lo cumple, es como si no fuera mujer, como si fuera otra cosa".

Para realizar la imagen, Cecilia acudió a medios digitales. Explicó que utilizó una imagen de una revista que deformó moviéndola durante el escaneado. Y agregó:

Hice un par de pruebas con eso y, después, la intervine con Photoshop, duplicando la imagen, cambiándole los contrastes [...]. Elegí, de todas las imágenes que había hecho con el escáner, una [imagen] y la seguí interviniendo con Photoshop. Fue el único programa que usé [...]. Imprimí la imagen que hice en la computadora, le saqué fotocopias y ese fue el final [...]. La única intervención manual fue al principio de todo, que la imagen de la revista la intervine con crayón y con lapicera.

Si se observa la producción de Cecilia se pueden detectar las siguientes operaciones: por un lado, la deformación exagerada –*hipérbole*– de la cabeza de una mujer, que funciona como figura; y por otro, la *repetición* de la misma. Además, se encuentran recursos compositivos: pasaje a negativo de la imagen femenina para armar un fondo que contraste con la figura, superposición entre planos que genera un efecto de profundidad y, también, cierta transparencia entre los tres planos de la imagen, lo que produce integración entre ellos (*cohesión*).

El aspecto más significativo es la imagen femenina desfigurada, que tiene como tatuada en la frente las palabras "Todo lo que debe tener". El conjunto se puede interpretar como una *metáfora* sobre cómo los mandatos pueden atravesar culturalmente a la mujer, moldearla, determinarla y enajenarla, alejándola de su propia forma, de su propia mirada. Si consideramos la unidad entre forma y contenido, en este caso, ambos fun-

cionan conjuntamente para representar cómo los condicionamientos culturales pueden provocar, en una mujer, un cuerpo y un interior distorsionados, en el sentido de la alienación que no permite reconocerse a sí misma.



Producción para una página de artista de Cecilia

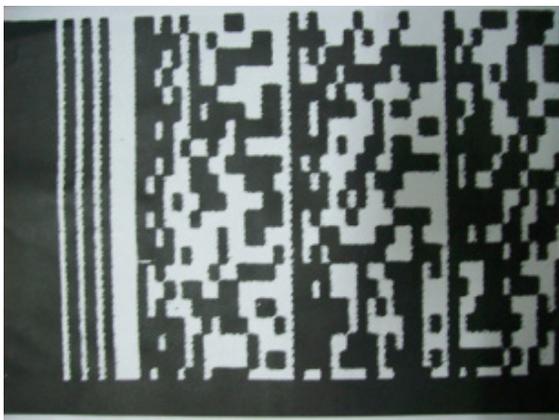
Pasamos ahora al segundo caso, el de Nicolás. Al ser entrevistado, el estudiante contó cómo fue su recorrido con relación al tema identidad: "No quería caer en el documento, pero caí en la cédula nueva del documento, que me parece estéticamente aceptable y agradable, entonces empecé a hacer una investigación, a hacer fotocopias del documento, de la cédula". Como parte de esta búsqueda fotocopió el nuevo código de identificación "que son como píxeles cuadraditos".

Para elaborar la *página de artista*, Nicolás hizo fotocopias, agrandando y reduciendo la imagen. Pensó en usar el Photoshop o programas que sirven para modificar imágenes, pero no lo hizo y explicó lo siguiente sobre este programa:

[...] a mí me cuesta bastante manejar y encontrar en estos programas la estética que yo quiero [...]. Intenté, en un principio, pero me pareció que me estaba ahogando demasiado, y quizá pude encontrar cosas interesantes pero no cosas que me ter-

minaban satisfaciendo al igual que yo manualmente elegir, cortar y pegar.

Del proceso de trabajo de este alumno destacamos la selección de fragmentos por medio de la ampliación al fotocopiar. Del objeto que utiliza como representante de su identidad, el DNI, toma una parte por el todo, a través de una operación retórica conocida como *sinécdoque*. Por medio de este recurso, el estudiante señala un elemento que uniformiza, que reduce la identidad a un código y, al mismo tiempo, que incluye o iguala como porción de un documento cívico que avala derechos. Nos parece que lo más relevante es la actitud de apropiación de un elemento que es contradictorio para representar la singularidad. El DNI identifica y regulariza, representa a cada persona bajo un formato único. Sin embargo, observamos que la elección de una parte del documento constituye una transformación de este motivo que se toma como representativo de la identidad. De este acto de transformación surge la apropiación que destacamos del objeto seleccionado.



Producción para una página de artista de Nicolás

Por su parte, Rocío explicó que había adoptado un enfoque más trágico y más dramático, porque tomó a la identidad como una construcción

social. Para ello, se basó en:

[...] un par de pilares que serían lo que uno quiere ser, cómo quiere ser visto, cómo fue la sociedad a través del tiempo. Y, además, el núcleo familiar y los demás construyendo la identidad de uno. Y cómo uno cuando es grande, después, se replantea quién es uno de un modo más existencial. Y lo tomé más bien como opresiones, como mandatos. Qué es lo que los demás quieren que seas, cómo la sociedad quiere que seas o qué está bien, qué está mal [...].

Como estrategia para materializar la imagen, Rocío dibujó linealmente, hizo un collage en una hoja aparte y lo completó con manchas. Luego, escaneó el resultado de este trabajo y superpuso las dos imágenes recurriendo al uso de capas con el programa Photoshop. Al respecto, Rocío precisó: "Puse la figura sobre la textura y la fui moviendo hasta que me gustó dónde quedó". Agregó que creía que después había recortado, borrado y limpiado, para superponer otras imágenes lineales.

En el fondo de la imagen que armó aparecen recortes de un boletín escolar sobre lo que la maestra le decía: "Eres muy colaboradora, muy participativa". Se ven, también, las firmas de sus padres en el boletín. Además, utilizó recortes del sello del documento escolar, recortes de textos de Freud y frases relacionadas con lo que quiere ser y con cómo quiere ser vista. Sobre esta producción elaborada por ella opinó: "El collage es medio caótico, pero hay unas líneas que hacen que se genere una diagonal hacia la figura, como si la marcasen, pero no del todo; es más caótico mi collage".

Como operaciones más relevantes podemos indicar la *acumulación* de texto, de frases y de palabras que funcionan como fondo de una figura humana. Desde nuestro punto de vista, esta figura es representada en una posición que transmite agobio. Los mandatos y las evaluaciones sociales sobre un individuo se visualizan como algo hostil, como ecos ensordecedores que se reiteran de

manera obsesiva y desordenada. Sin embargo, la figura no llega a desaparecer, aunque se acerca a ser una *elipsis* (ausencia). El texto no irrumpe en el cuerpo, aunque lo doblega. Hay un límite que ofrece el contorno de la figura, que leemos como resistencia, como defensa ante las palabras invasivas del campo plástico en el que está inmerso el cuerpo humano. Este cuerpo aparece sin rasgos distintivos, no presenta signos de identidad que lo describan y le otorguen atributos. Pero comunica pesar y ocultamiento.



Producción para una página de artista de Rocío

Por último analizamos el caso de Victoria. La alumna comentó que había seleccionado como punto de partida una foto suya, de su infancia, y que había incorporado texturas y objetos que le remitían a esa etapa de su vida. “Entonces, empecé a trabajar la identidad a partir de ese momento. Después incorporé algunos escritos que tienen que ver con las lecturas que hice en

mi vida”. Este material literario fue parte de su proceso de trabajo pero no aparece en la imagen final.

En su proceso de trabajo para hacer la *página de artista* Victoria le sacó una foto digital a una foto analógica; luego, la trabajó con Word. Conviertió la imagen a escala de grises y produjo una polarización blanco/negro. Como no consiguió, según sus palabras, “una calidad óptima”, hizo de nuevo el mismo proceso, pero en lugar de registrar con una cámara digital la fotografía analógica, la escaneó. Después, incorporó texturas de tramas de telas y de estampados. Finalmente, con la impresora a chorro de tinta, realizó sobrepresiones con las distintas imágenes que generó por medio de Word. En la imagen definitiva, como operación retórica, distinguimos el *paralelismo* entre la imagen fotográfica que muestra a la alumna cuando era una niña y los motivos vegetales. Esta comparación puede interpretarse como la asociación de la infancia con un momento de plenitud y de crecimiento. También puede pensarse como correlato entre la vida humana y la naturaleza y sus ciclos.



Producción para una página de artista de Victoria

La construcción de sentido

Es importante señalar la construcción de sentido hecha por cada estudiante y el reiterado procedimiento de *apropiación* de la temática a través del trabajo con fuentes visuales, como revistas, DNI, fotos de la infancia, un boletín escolar y textos de Freud.

Arthur Danto (2006) vincula al arte contemporáneo –en especial a partir de los años setenta– con la aparición de la imagen apropiada, portadora originalmente de significado e identidad establecidos a la que se le asigna una nueva significación e identidad. Entendemos que la resignificación de imágenes, preexistentes al hecho creativo, constituye un procedimiento legitimado y naturalizado en el presente. Este proceder se ha asentado como uno de los actos característicos elegidos por los artistas contemporáneos.

De manera similar, Nicolás Bourriaud sostiene que hay prácticas artísticas que, si bien son formalmente heterogéneas, tienen en común el hecho de recurrir a formas ya producidas. Al respecto, agrega:

Atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original. Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerales flujos de producción (2004).

Además, observamos que los estudiantes trabajaron con la articulación y con la selección de fragmentos. Predominó el *collage*, definido por Danto (2006) como “el paradigma de lo contemporáneo”, que entendemos como disposición de los artistas a producir encuentros, en un mismo plano, de distintas opciones artísticas, lenguajes visuales que se entrecruzan y de los cuales emerge, polifacética, la imagen.

A estos atributos del arte vinculados con una concepción contemporánea para la realización

de imágenes, podemos sumar la importancia otorgada a la *experimentación*. Pensar la experimentación en la actualidad nos acerca a percibir el carácter cada vez más aceleradamente construido de la realidad:

Lo que se suele llamar realidad es un montaje. Pero, ¿acaso éste en el que vivimos es el único posible? A partir del mismo material (lo cotidiano), podemos realizar diferentes versiones de la realidad. El arte contemporáneo se muestra así como una isla de edición alternativa, que perturba las formas sociales, las reorganiza o las inserta en escenarios originales. El artista desprograma para reprogramar, sugiriendo que existen otros usos posibles de las técnicas y de las herramientas que están a nuestra disposición (Bourriaud, 2004).

En los casos analizados –el de Cecilia, Nicolás, Rocío y Victoria– se promovió, desde el cuerpo docente, un trabajo autodidacta con la computadora. Los alumnos incorporaron, en distinto grado y de diferente manera, recursos digitales y los combinaros, frecuentemente, con intervenciones manuales.

Sobre la base del desarrollo que hicimos (y al material no analizado aquí con el que contamos), podemos decir que las características del campo del arte actual –la apropiación, la producción de collages, la experimentación–, atraviesan las prácticas de docentes y estudiantes de la Cátedra de Grabado y Arte Impreso Básica de la FBA.

Al analizar los procedimientos y los enunciados verbales de los cuatro alumnos que tomamos como casos, nos propusimos acercarnos al sentido que tienen las imágenes que elaboraron. Nos orientaron, en esta tarea de interpretación, los planteos de Eliseo Verón. Tomamos de este autor su enfoque sobre que los discursos están contruidos por operaciones y son portadores de representaciones. La perspectiva de Verón con relación a la búsqueda de significados, se encuentra sintetizada en el siguiente párrafo:

El acceso a la red semiótica siempre implica un trabajo de análisis que opera sobre fragmentos extraídos del proceso semiótico, es decir, sobre una cristalización (resultado de la intervención del análisis) de las tres posiciones funcionales (operaciones-discurso-representaciones). Se trabaja así sobre estados, que sólo son pequeños pedazos del tejido de la semiosis, que la fragmentación efectuada transforma en productos (Verón, 1993).

Conclusiones

Mediante la descripción y del análisis de casos nos propusimos estudiar procesos de construcción de sentido por medio de la producción de impresos. Abordamos los discursos y las prácticas de cuatro estudiantes. La interpretación de este material nos permitió poner de manifiesto de qué manera las imágenes estudiadas fueron gestadas bajo circunstancias sociales. Como señala Néstor García Canclini:

Los condicionamientos que dejan huella en la obra de arte, según Bourdieu, se ejercen desde el habitus del productor, formado en las condiciones sociales que lo configuran como sujeto social (familia, etcétera) y como productor (escuela, contactos profesionales), y por otro lado a través de las demandas y limitaciones sociales fijadas por la posición que ocupa en un campo determinado (más o menos autónomo) de producción (2006).

Del cruce entre estos condicionamientos surge, entonces, lo que llamamos “creación” (García Canclini, 2006). La actividad creativa de los jóvenes que fueron entrevistados puso en primer plano la reflexión sobre su propia identidad, sobre su concepción del yo y sobre cómo representarla. Papalini y Remondino sostienen:

En el anudamiento producido entre la dimensión subjetiva y la dimensión objetiva de la realidad emerge el yo como punto de condensación, como nudo de una trama. Este lugar guarda una poten-

cialidad que es, en germen, el principio imaginario de la libertad: cuanto mayor sea el trabajo subjetivo autónomo menor será la sujeción (Papalini & Remondino, 2008).

En los casos analizados observamos cómo se entrelazaron, de manera productiva, aspectos objetivos y subjetivos que dieron lugar al *sentido* como oportunidad de pronunciamiento sobre la propia percepción sobre lo que es la identidad. Este pronunciamiento se hizo a través del lenguaje. Sobre este hecho nos interesa destacar dos cuestiones, una específica y otra general. La específica se relaciona con el uso de la tecnología digital que es el foco de nuestra investigación. En este sentido, hallamos que, en el marco de las prácticas desarrolladas en la Cátedra de Grabado y Arte Impreso Básica, se entiende a lo digital como un recurso más que puede ser adaptado a búsquedas significativas que realicen los estudiantes; búsquedas inmersas en prácticas enunciativas. Esta postura coincide con una afirmación de Diego Levis:

La técnica, sea cual sea, debe estar supeditada al lo que se quiere decir, no debe determinar el cómo y el qué decir. La computadora, como otros dispositivos técnicos, debe ser tomada como un vehículo que ayude a transitar caminos y no como reveladora de caminos (2001).

La otra cuestión a destacar, más general, respecto al lenguaje, es su potencialidad poética. Puede ser origen de la comunicación y del intercambio de visiones sobre el mundo, basados en el despliegue de la creatividad. La propiedad poética del lenguaje se sustenta en la intencionalidad retórica. Sobre esta intencionalidad Pierre Lévy plantea:

La retórica designa el arte de *actuar* sobre los otros y el mundo con ayuda de los signos. En el estado retórico o pragmático ya no se trata sólo de representar el estado de las cosas, sino también de transformarlo, e incluso crear una realidad sur-

gida del lenguaje, hablando con rigor, un mundo virtual: el mundo del arte, de la ficción, del universo mental humano. Eventualmente este mundo segregado por el lenguaje servirá de referencia a operaciones dialécticas o será empleado nuevamente en otros proyectos de creación. El lenguaje sólo despegas en forma de retórica. En ese momento, se alimenta de su propia actividad, impone sus finalidades y reinventa el mundo (1999).

Comprendemos a las imágenes realizadas por los estudiantes como construcciones simbólicas trabajadas retóricamente. Es posible definir a la retórica como herramienta para "interconectar los distintos significados de los componentes del producto visual" (Acaso, 2008). De esa interconexión surge el discurso, como "punto de pasaje del sentido" (Verón, 1993). En los casos que vimos, el tema de la identidad da lugar a la producción singular de imágenes, cuyo reconocimiento y lectura habilita una multiplicidad de miradas y significaciones.

Bibliografía

Acaso, M. (2008). *El lenguaje visual*. Buenos Aires: Paidós.

Bourriaud, N. (2004). *Post producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Danto, A. (2006). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.

García Canclini, N. (2006). "Se necesitan sujetos: regresos y simulaciones". En Marchán, S. (comp.). *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós.

Levis, D. (2001). *Arte y computadoras*. Buenos Aires: Norma.

Lévy, P. (1999). *Qué es lo virtual*. Barcelona: Paidós.

Papalini, V. y Remondino, G. (2008). "Cultura masiva y procesos de subjetivación contemporáneos". *Oficios terrestres*, XIV (21). La Plata: FPYCS-UNLP.

Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

La materialidad en la cerámica contemporánea

Las obras de Casanovas, Pérez y Serra

Florencia Serra Florencia Acebedo

Facultad de Bellas Artes
Centro de Tecnología de Recursos Minerales y Cerámicos (CETMIC), CIC-CONICET
Argentina

Ernesto Moyas Nicolás Rendtorff

Centro de Tecnología de Recursos Minerales y Cerámicos (CETMIC), CIC-CONICET
Argentina

Resumen

A fin de mostrar el concepto de materialidad en la cerámica contemporánea, el presente trabajo analiza un conjunto de obras de diversos artistas españoles donde la materialidad se manifiesta mediante la apropiación de los conocimientos tecnológicos en la disciplina artística.

Este proceso, que utiliza los conocimientos de la química aplicados a la cerámica artística como recurso plástico, logra entender esta cerámica en particular, como huella o como concepto encarnado del proceso intelectual del artista, en paralelo al proceso fisicoquímico de la materia.

El estudio de este movimiento permite entender que un segmento de la cerámica contemporánea se encuentra atravesado por diferentes conceptos que hacen posible forjar la obra por la manipulación de los conocimientos del material y por los procesos con los que se llevan a cabo.

Palabras clave

cerámica, procesos fisicoquímicos, materialidad

Un signo representa a su causa [...] como un suspiro la tristeza, una cicatriz una lesión o unas nubes la lluvia. La relación es externa [...].

Pero los símbolos, en cambio, contienen su significado y, por lo tanto, la relación de un símbolo con su contenido es interna: da presencia a su contenido.

Las expresiones simbólicas, además de señalar las propiedades que poseen, las ejemplifican y las encarnan
Alcaraz León, 2006

Las concepciones teóricas que legitimaron las artes hasta principios del siglo XIX comenzaron a perder vigencia al verse atravesadas por nuevas concepciones que propulsaron el desarraigo y el distanciamiento de las nociones tradicionales. Este desapego propició la búsqueda de nuevas concepciones en el campo artístico, lo que permitió pensar a las artes de manera diferente y abrir así múltiples posibilidades para explorar otros procesos y otros ámbitos interdisciplinarios en el quehacer artístico (Morgan, 1998; Danto, 2009).

Esta búsqueda de nuevos horizontes concluyó en la necesidad y en la preocupación por encontrar y por restablecer nuevas definiciones acerca del arte. Como consecuencia, emergieron los manifiestos artísticos que intentaron redefinir las concepciones sobre la filosofía, sobre los estilos y sobre los procesos del mundo artístico, cambios que influyeron en todos los campos artísticos, como la música, la plástica, las danzas, etcétera (Jimenez, 2010).

Dentro de las artes plásticas, más específicamente en el campo cerámico, estas reacciones concluyeron en nuevas maneras de entender a la cerámica y se manifestaron en lo que entendemos y denominamos *cerámica de ruptura*.¹

¹Entendemos por cerámica de ruptura aquella que se inicia entre los años cincuenta y setenta, con aspectos notables hacia la comprensión, la modificación y el análisis del material como recurso plástico. Aunando aspectos tecnológicos y poéticos del material como una herramienta simbólica se produce, entonces, un quiebre conceptual entre la cerámica utilitaria/artesanal y la de ruptura.

Esta corriente se fundamentó en la necesidad de formular ideas rectoras, compromisos personales entre lo que se quiere decir y el modo de hacer. La cerámica de ruptura puso énfasis en la jerarquización del aspecto matérico, en el que la intencionalidad del artista es inseparable de la elección del material; esto conlleva la realización de un necesario estudio tecnológico de los materiales por emplear, ya que cada materia prima utilizada en la cerámica puede distorsionar, influir, acentuar, etcétera, el resultado final de la obra (Kosak, 2012).

De este modo, la cerámica de ruptura logró emulsionar los conocimientos tecnológicos y poéticos referentes a la ciencia y al arte y se centró en la jerarquización de la *materialidad*, que cobra sentido al ser entendida como una herramienta que permite expresar la subjetividad del artista mediante un previo estudio de aplicabilidad y de trabajabilidad corpórea, analizada desde la combinación del entendimiento físico, químico y tecnológico que conformara el aspecto auto referencial e identitario de la misma. De esta manera, el artista pone en juego interrogantes y cuestionamientos sobre la selección en los procesos constructivos y sobre la representación. La materialidad toma cuerpo en el lenguaje tangible y utiliza, para poder expresar su intención, conceptos e ideas que la hacen intangible, por lo tanto, es indisociable del significado de la obra. El material se convierte en un elemento protagonista de la obra, tanto para la formación de fundamentos poéticos como para la construcción de sentido, lo que está relacionado con los modos procesuales propios de la cerámica (Serra, 2011).

El concepto de *materialidad cerámica* explica la búsqueda de conocimiento, la elaboración de conceptos que generan un nuevo lenguaje para ser operados en una obra. Este movimiento, surgido en la segunda mitad del siglo xx, comenzó a alejar a la cerámica de los prejuicios que la vincu-

laban con el oficio artesanal –como la construcción de objetos funerarios y /o utilitarios–, para validarse como obras de arte.

Se entendió a la *materialidad cerámica* como la huella de un proceso creativo que une la parte tecnológica y la parte poética –propias del material– apropiándose de ella como un recurso plástico para crear sentido. El análisis y la producción de las cerámicas de ruptura necesitaron investigar diferentes e inéditos procesos constructivos cerámicos. Esta actividad procesual permitió conocer íntegramente el material y favoreció la utilización de sus propiedades para modificarlas y para otorgarle importancia al hecho creativo cerámico.

El artista que conoce esta corriente entiende la necesaria vinculación entre el área científica y tecnológica y el área artística para establecer nuevas conexiones entre los aspectos texturales, de color y otras propiedades físicas de los materiales, los procedimientos y las tecnologías. El vínculo entre la ciencia y el arte permite poetizar al material empleado mediante el conocimiento científico que brinde la posibilidad de modificarlo y de manejarlo para luego dotarlo de sentido y favorecer la materialización de la idea (Suárez Guerrini y otros, 2010).

Esta nueva concepción de la cerámica se desarrolló en tres etapas. La intención de los artistas de la primera etapa fue brindar un nuevo posicionamiento de los cuerpos cerámicos, ya no como objeto artesanal sino como objeto-obra. Entre ellos puede mencionarse a Lucie Rie, a Peter Voulkos² y a Hans Coper, quienes mantuvieron un vínculo con lo tradicional pero aportaron acciones como la cerámica de autor, que luego fueron reforzadas por sus sucesores. En una segunda etapa, artistas como Ewen Henderson (discípulo de Hans Coper y de Lucie Rie)³ y Carlo Zauli⁴ llevaron el campo cerámico a otras discipli-

² Las obras de Peter Voulkos pueden encontrarse en www.voulkos.com/core.html

³ Las obras de Lucie Rie, Hans Coper y Ewen Henderson pueden encontrarse en Galerie Besson, www.galeriebesson.co.uk

nas, como la pintura y el muralismo. En la tercera, por último, la de consolidación del concepto de *materialidad cerámica*, encontramos artistas como Joan Serra, Claudi Casanovas y Rafa Pérez, tres españoles contemporáneos en cuya obra importa la dimensión matérica.

Nos interesa revisar la última de las etapas mencionadas, y para ello se seleccionaron tres obras de cada autor. Las mismas fueron analizadas desde varios aspectos y en particular desde el análisis tecnológico que permite llevar adelante una descripción y/o caracterización del proceso cerámico, de las técnicas y de las operaciones realizadas por el autor, desde la selección y el tratamiento de las materias primas hasta la misma sala de exposiciones. Cabe aclarar que el agrupamiento de los artistas surge de la caracterización de su obra y de lo declarado por ellos en manifiestos y en otros documentos, en los que entienden a la materialidad como concepto encarnado o como huella del proceso intelectual del artista en paralelo al proceso fisicoquímico de la materia que configura la sustancia de sus obras.

Análisis de obras

El artista catalán Claudi Casanovas nació en 1956. Sus obras cerámicas se exhiben en museos y en galerías de todo el mundo. Casanovas se interesa por confeccionar la pasta con arcilla local (Garrotxa, Cataluña) y con arcilla francesa importada. Luego, la somete a experimentos y a procesos con reacciones físicas, químicas y estéticas. Utiliza materiales orgánicos, metales y óxidos metálicos que crean aberturas porosas y colores inusuales después de la cocción, como una enorme pieza de lava debido a la sobreexposición de temperaturas. Su trabajo es, a menudo, una expresión de sus fuertes lazos emo-

cionales con la tierra. Su interés por encontrar la alquimia de la transformación de los materiales producida por la acción del fuego y de los diversos métodos no convencionales se hace notable en obras como *Memorial als Vençuts* [Figura 1].

En esta obra se devela el interés de Casanovas por la elección de los procesos no convencionales en lugar del modelado tradicional. Para su construcción, se emplearon 15 toneladas de arcilla que conformaron un bloque de más de dos metros. Primero, el bloque fue congelado; luego, levantado con una grúa; y, por último, se lo dejó caer al suelo. La forma obtenida se horneó durante tres días en un horno construido especialmente para esta obra. El bloque cerámico fue montado dentro de una caja de hormigón con pequeñas aberturas en las esquinas, desde donde el transeúnte podía observarlo.



Figura 1. *Memorial als Vençuts* (2006), Claudi Casanovas

⁴ Las obras de Carlo Zauli pueden encontrarse en www.lafaenzaceramica.com/en/lafaenza/company/carlo-zauli

Otro artista movido por el interés de encontrar los conocimientos de la materia es el español riojano Rafael Pérez, nacido en 1957. En sus obras, que no son de gran tamaño, la actividad se orienta a los límites de la física y a la transgresión de la actividad ceramista tradicional. Esto lo logró mediante el estudio de las propiedades y de las reacciones que diferencian a una porcelana blanca de una loza de barro negro (arcillas puras e impuras, respectivamente). El discurso poético es reforzado, entonces, por el conocimiento físico y químico de cada material, que permite vislumbrar y manipular las diferencias de cada material, lo que arroja como resultado obras en las que es fácil reconocer la jerarquización del estudio de los materiales [Figura 2].

El artista explica: "El barro negro se expande creando así un paisaje volcánico. No se trata sólo de un paisaje natural, ya que está dirigida por mí. He creado los cortes desde el principio, pero el aspecto de la sorpresa está siempre presente, porque lo que ocurre en el horno es impredecible (Pérez, s/f).



Figura 2. *Sin título* (2009), Rafael Pérez

En su manifiesto, el catalán Joan Serra expresa:

No modelo las piezas, mi trabajo se basa en reunir las condiciones para que las formas aparezcan. Mi trabajo se basa en el comportamiento de los materiales, en la modificación de la densidad de un cuerpo de arcilla en un volumen dado a través de la adición de materiales combustibles que desaparecen durante la cocción... Las formas ya existen. Mi trabajo es descubrirlas, permitir que aparezcan (s/f).

En sus obras, Serra logra dotar de movimiento a un material inerte como la cerámica [Figura 3]. Esta sensación de movilidad surge de los procesos de temperatura a los que expone su obra, que queda como registro final de la energía liberada por el calor. Claro está que el artista invoca los procesos cerámicos, no desde el control absoluto de los resultados, sino desde la colaboración mediante la cocción. Serra propone, el fuego dispone. Serra aporta la idea, la poesía y, mediante el conocimiento de los materiales, establece las pautas para dejar la última labor creativa a la cocción.



Figura 3. *Sin título* (2010), Joan Serra

Conclusiones

Las observaciones que se desprenden del análisis de las obras seleccionadas demuestran que no se trata de obras aisladas, sino que comprenden un nuevo entendimiento dentro del arte cerámico. El concepto de materialidad en la cerámica jerarquiza por igual a todos los procesos del arte cerámico e involucra la elección del artista frente a las transformaciones químicas que surgen del material, de sus propiedades y de la acción del calor.

Todo ello fue favorecido por el acercamiento entre el arte y la ciencia; de esta conexión surgió un nuevo lenguaje en el campo cerámico, propio e identitario (en una parte, por lo racional del conocimiento científico y tecnológico; en otra, por lo propiamente sensible perteneciente al campo del arte).

Lo antes dicho se manifiesta en la totalidad de las obras realizadas por estos tres reconocidos ceramistas que reflejan el concepto de materialidad con una nueva concepción donde la materia se convierte no sólo en el vehículo de la obra, sino que pasa a ser el fin de la misma; entendida como huella o como encarnación de los procesos internos que el artista fue seleccionando y que pone a su descubrimiento.

Bibliografía

Danto, A. C. (2009). *Después del fin del arte* (Trad. Elena Neerman). Buenos Aires: Paidós.

Jimenez, M. (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu.

Kozak, C. (2012). *Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja negra.

Morgan, R. C. (1998). *El fin del mundo del arte y otros ensayos*. Buenos Aires: Eudeba.

Serra, M. F. (2011). "Estudio y caracterización científico- tecnológica de la evolución térmica de una pasta de loza y su aplicación en la producción

de sentido artístico". Tesina de grado. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata: mimeo.

Suarez Guerrini, F. y otros. (2010). *Usos de la ciencia en el arte argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Papers Editores.

Fuente de Internet

Alcaraz León, M. J. (2006) "La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados". Tesis doctoral. Universidad de Murcia [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <<http://hdl.handle.net/10201/188>>

Las herramientas digitales en las prácticas de taller

Alicia Valente

alikaivalente@yahoo.com.ar

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Diego Garay

diego-garay@speedy.com.ar

Guillermina Valent

guillerminavalent@hotmail.com

Laboratorio de Investigación y Documentación en
Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Ac-
ción Política en América Latina
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

El presente trabajo se inscribe en la investigación desarrollada por la Cátedra de Grabado y Arte Impreso (Taller Básico) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, que indaga sobre la incidencia de la tecnología digital impresa en la producción plástica. El proyecto aborda las prácticas de enseñanza-aprendizaje relacionadas con la producción de impresos artísticos. En este marco, nos proponemos reflexionar sobre los principales aportes de las herramientas digitales en los procesos de trabajo realizados por los alumnos del Taller en el nivel inicial.

Palabras clave

herramientas digitales, arte impreso, hibridación

El impacto de las nuevas tecnologías digitales provoca un desplazamiento de los límites disciplinarios del grabado y del arte impreso. Como se afirma en la *teoría de la digitalización*, las técnicas digitales producen modificaciones en el entorno, pero también proveen elementos fundamentales para adaptarse a él. De este modo, en nuestro ámbito se observa la inclusión espontánea de procedimientos relacionados con estas tecnologías que se mezclan con técnicas y con estilos tradicionales.

Tecnologías y operatorias artísticas: antecedentes

A fines del siglo XIX y a principios del XX algunas técnicas, como la litografía, la serigrafía y la mecanización de los sistemas de impresión en general, impulsaron cambios trascendentales para el mundo de los impresos porque permitieron nuevas operatorias artísticas, el aumento de las tiradas y la combinación de los colores. La aparición del cartel y la posibilidad de masificar la imagen gráfica cambiaron el universo visual conocido hasta entonces (Ramírez, 1988). La consolidación de las técnicas fotomecánicas expandió la revolución que implicó la fotografía y propuso una nueva discursividad en la vida social y otra vinculación con el arte. Las relaciones entre arte y fotografía –en cuanto al análisis de la perspectiva, al estudio del movimiento y a la descomposición de la luz– están bien marcadas por Otto Stelzer (1981) y por Mario Carlón (1993).

Las nuevas técnicas se conjugaron con nuevas operatorias generadas por la labor de artistas notables, como Marcel Duchamp, Lazlo Moholy Nagy, Edgard Degas, George Seurat y

George Segall, entre otros, quienes hicieron algunas de las realizaciones más importantes del siglo xx surgidas de prácticas artísticas, como el *ready-made*, el calco, el juego de palabras, el autorretrato, la transferencia directa, el fotocromo y la sombra proyectada (Calabrese, 1997). Todo esto da cuenta de un desplazamiento teórico en el que una estética (clásica) de la mimesis, de la analogía y de la semejanza (el orden de la metáfora) dio paso a una estética de la huella, del contacto y de la contigüidad referencial (del orden de la metonimia) (Dubois, 1986).

En nuestros días, se presenta una creciente consolidación y divulgación de recursos digitales¹ para el arte y se acentúa el cuestionamiento por los criterios de legitimación del arte tradicional hegemónico. Se cuenta con un software cada vez más complejo para el tratamiento de las imágenes y se simplifica su acceso para uso personal. También, se difunde un hardware más sofisticado, tanto para la captura y la generación de imágenes (cámaras más poderosas y económicas, dispositivos personales más portables) como para la factura de matrices, y surgen dispositivos de impresión que cumplen con normas de museo y de coleccionismo (como *Computer to Plate*, Pantógrafo Laser Router, Plotters de 12 cabezales, etcétera).

De este modo, se observa un “desplazamiento del trabajo físico hacia la automatización. El trabajo físico es desplazado por el trabajo abstracto intelectual. El énfasis se pone, entonces, en los aprendizajes y en los procesos que los potencian y los facilitan” (Arias Oliva & Gene Albesa, 2003). Estas innovaciones también cuestionan las metodologías de enseñanza. Al respecto, Alejandro Piscitelli señala: “Lo digital es un entorno tan engarzado en nuestra vida cotidiana (en la inmersión y en la participación espontánea, en el aprendizaje informal e invisible), pero carente de

un correlato en nuestras formas de estudiar y de distinguir en el plano profesional y en el universitario” (2012).

Este ambiente aporta nuevas posibilidades para la realización de imágenes y vuelve a cuestionar los saberes en el campo del Grabado y del Arte Impreso, principalmente, en la esfera de las operatorias artísticas y en los criterios de legitimación de *obra única* y de *obra múltiple*, cuestiones tratadas por Gérard Genette (1997) y por Nicolas Bourriaud (2009). Por su parte, Benito Blas (2004) afirma que con la desaparición de la matriz física (elemento constitutivo de la disciplina del grabado), a partir de la digitalización, la práctica artística se redefine y se cuestionan las ideas de estampa, de original y de edición, entre otras.

Este panorama, que se amplía con la digitalización de la cotidianeidad, configura el medio en el que creemos que se va a formar y en el que debe operar el artista, para quien es fundamental la apropiación de los recursos de su tiempo. En la Cátedra Grabado y Arte Impreso de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, esta preocupación por la actualización de procedimientos y de contenidos nos impulsa a experimentar y a reflexionar sobre la incorporación de tecnología digital, a fin de concretar prácticas creativas y programas de enseñanza que propicien aprendizajes significativos.

En esta línea, es importante considerar una dinámica metodológica que fomenta la reciprocidad entre la investigación y la práctica cotidiana de taller y que da cuenta de la preocupación por interrogar los alcances de la disciplina en su complejidad. En tal perspectiva, podemos mencionar cuatro investigaciones llevadas a cabo por docentes de la Cátedra en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores del Ministerio de Educación de la Nación.

¹ No usaremos la denominación TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación) para referirnos a las técnicas digitales, ya que nos restringiremos al uso de programas y de mecanismos de impresión, principalmente, off-line.

La primera, "Fundamentos teóricos, históricos y pedagógicos. Acerca del cambio de denominación de la disciplina Grabado a Grabado y Arte Impreso" (1995-1997), buscó indagar tanto en los procedimientos en los que se realizan incisiones sobre una matriz (grabado) como en aquellas técnicas que permiten realizar impresos sin la necesidad de grabar, como, por ejemplo, la serigrafía y la electrografía (fotocopia). Las técnicas del arte impreso se vinculan con sistemas de impresión planográficos, fotográficos y por estarcido en los que no se genera, como en las técnicas tradicionales del grabado (por ejemplo, xilografía y aguafuerte), una diferencia entre hueco y relieve para producir la matriz.

La segunda investigación, "Aportes producidos a partir del empleo de las técnicas fotográficas para la aparición del campo del arte impreso en la Argentina. Experimentación, catalogación y sistematización de las mismas. Características de las obras" (2001-2004), abordó las contribuciones de las imágenes producidas por medios fotográficos al arte impreso y derivó en la incorporación de técnicas fotomecánicas en el trabajo de taller con los estudiantes; tal es el caso del *photoplay* (procedimiento de placas presensibilizadas para *offset*) y de los fotopolímeros.

La tercera investigación, "La obra transmigratoria: utilización de soportes no tradicionales, el análisis de las variables, la determinación de características comunes que la describen y la definen; el aporte para la formación con criterios y destrezas contemporáneos" (2005-2007), profundizó en obras que transmigraban de soporte a partir del uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación y del impacto que éstas tuvieron en el grabado y en el arte impreso.

La cuarta investigación, "El libro de Artista en la Argentina entre 1980 y 2000. Un rastreo y catalogación, histórico, técnico y estético", ahondó en los rasgos conceptuales de este particular tipo de obra, fuertemente vinculada a la disciplina que nos ocupa.

En todas estas investigaciones, si bien se

abordaron importantes rasgos tecnológicos, siempre se consideraron significativos los marcos interpretativos que dan cuenta de su inserción en el contexto sociocultural.

Procedimientos digitales impresos

En este marco, nos proponemos analizar el proceso que circunscribe la primera consigna de trabajo que realizan los alumnos del Taller Básico de Grabado y Arte Impreso. Una vez definida la especialización entre las áreas de Artes Plásticas, en el segundo año de la carrera, los estudiantes comienzan con lo que se denomina Taller Básico. Esto implica una mayor carga horaria y la profundización disciplinar en el área elegida. En el caso que nos ocupa, vamos a describir algunos desarrollos de esta primera fase en Grabado y Arte Impreso.

En la primera clase se presenta la disciplina con una aproximación histórica y se muestran algunas de las producciones relevantes que la conforman y su contexto sociocultural. Este recorrido planteado, inicialmente, a través de técnicas y de sistemas de impresión, que sigue un orden temporal –casi lineal–, se rompe al llegar a ejemplos de propuestas contemporáneas. Estas últimas vulneran ese orden, se potencian en la distinción y refuerzan rasgos, como la hibridación técnica, la manipulación de diversidad de soportes y la activa articulación con el espacio.

Una vez instalados dentro de la escena que nos ocupa se propone la primera experiencia. Se trata de una ejercitación que, en apariencia, se asume como exploración técnica y que pone a prueba la última etapa de aquella línea histórica: los medios electrográficos y los impresos digitales.

El ejercicio, que consiste en modificar los procesos habituales de utilización de estas tecnologías en busca de desarrollos poéticos, persigue dos desafíos: en primer lugar, abordar tecnologías que la mayoría utiliza en la vida diaria para transgredir sus previsibilidades, extendiendo los

alcances formales hacia lugares no explorados o considerados erróneos; en segundo lugar, reconocer, en este proceso signado por la experimentación, alcances poéticos.

Sistemas de impresión planigráfico, electrografico y digital
Procedimientos digitales impresos con las siguientes consignas como disparador: <ol style="list-style-type: none">1. Fotocopias/ impresos digitales de objetos.2. Fotocopias/ impresos digitales del cuerpo humano.3. Fotocopias/ impresos digitales de imágenes planas preexistentes (dibujos, fotografías, textos, etc.).
Aplicación de las siguientes operaciones: <ul style="list-style-type: none">- ampliar / reducir- repetir- mover- recorte: detalles/ fragmentos- sobreimprimir- alterar el material (diluyente). (Cátedra de Grabado y Arte Impreso, 2013)

El punto de partida de la búsqueda enunciada, se planteó mediante una ejercitación simple.

Se trató, inicialmente, de trabajar con el escáner y con la fotocopidora para atravesar los tres tipos de elementos mencionados por las operaciones enunciadas. Lo que aparenta ser una estricta realización de ejercicios fue abordado, como ya dijimos, como disparador. Se hizo especial hincapié en la idea de búsqueda y en la experimentación sin mayores pretensiones que indagar acerca de los rasgos formales, lo que luego se direccionará hacia la construcción poética.

La respuesta a la consigna estuvo signada por la variedad. La diversidad de resultados sobre la utilización de estos medios en las condiciones ya mencionadas fue la regla.

Como eje de análisis, tomaremos los tres puntos que propone el ejercicio: el cuerpo, objetos e imágenes planas preexistentes. Para atravesar esos ejes prestamos atención a la aparición de rasgos formales accidentales; era esperable una actitud inicial que permitiera la experimentación con rasgos más bien intuitivos. En el proceso, esas primeras aproximaciones fueron articuladas con la exploración de intencionalidades para que los ejercicios pudieran constituirse, eventualmente, en discursos poéticos.

Si bien el cuerpo está atravesado por infinidad de líneas de análisis que lo tornan un elemento polisémico, limitaremos el análisis de la práctica y de los resultados con relación a los desafíos mencionados. Sólo unos pocos estudiantes recurrieron a la fotocopidora, la mayoría sometió el propio cuerpo a la lectura del escáner, ya que la regla para el registro fue el cuerpo desnudo.

Este rasgo puede obedecer a que la fotocopidora, como medio de uso público, plantea una operatoria diferente a la del escáner, que se puede considerar como de uso privado y que contempla otros tiempos de acción y otras libertades de ejecución. Pudimos percibir, también, que a pesar de que el registro del cuerpo se realizó en el ámbito privado, su exhibición en los impresos no registró ningún tipo de pudor. El escáner permitió la dinámica de prueba y error sin costo económico alguno, lo que propició un trabajo en serie desapegado, inicialmente, de la idea de obra única, característica que se revertirá en gran número de trabajos a la hora del montaje. La alta definición que provee este medio posibilitó un registro de piel fácilmente reconocible.

Un rasgo común fue la representación fragmentaria del cuerpo, producto del reducido espacio de registro que ofrecen ambos medios. Frente a esta ineludible fragmentación primó

la reconstrucción del cuerpo total, pero de una totalidad atravesada por la selección de los fragmentos más significativos que, desde un punto inicial similar, construyeron gran diversidad de propuestas.



Figura 1. Trabajo sobre el cuerpo realizado por Daniela

En el proyecto de Daniela las decisiones de montaje dispusieron a las partes fragmentadas en el lugar de la correspondencia con la lógica de un cuerpo entero [Figura 1]. La intención no fue rearmar lo previo, sino que se puso énfasis en los cambios de escala y de repetición de sectores que jerarquizaron las partes de una nueva unidad; inclusive, que ubicaron a cada fragmento en un tiempo diferente.



Figura 2. Trabajo sobre el cuerpo realizado por Lucía

Lucía planteó una economía de elementos que hace foco en las manos, multiplicadas por seis en acciones progresivas [Figura 2]. De esta manera, introdujo el transcurrir del tiempo en el relato. Parte de la cabeza completa una totalidad corporal que la referencia.

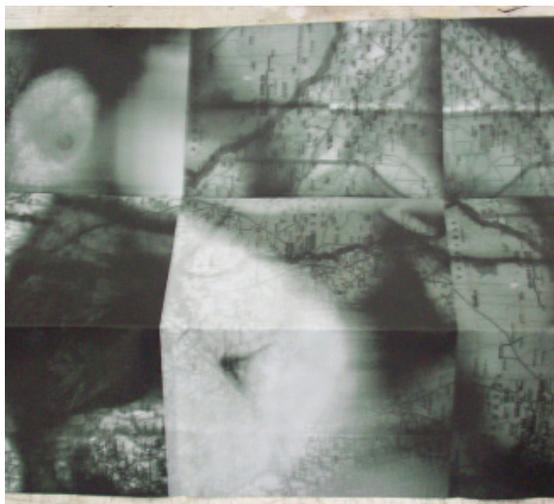


Figura 3. Trabajo sobre el cuerpo realizado por Jésica

Jésica buscó relacionar cuerpo y territorio [Figura 3]. Mediante el formato de los mapas de ruta de uso común y de las posibilidades de la sobreimpresión que otorga la fotocopiadora, superpone en un mismo plano las partes de su cuerpo y la iconografía geográfica. La unidad de esta nueva totalidad, que debió ser reelaborada digitalmente e impresa con plotter color sobre papel obra, está dada por el formato del mapa que se funde con partes de un cuerpo sugerido. El tamaño del módulo de los primeros registros coincide con los dobleces del papel que permiten manipular la pieza gráfica.



Figura 4. Trabajo sobre el objeto realizado por Pablo

Los tres trabajos son el resultado de una indagación formal que parte de la misma consigna. Mediante un proceso dialógico en el que intervienen la producción visual, las intenciones personales, las posibilidades y los límites técnicos, se propició el abordaje crítico de herramientas y de procedimientos para la construcción de discursos simbólicos.

Como los dispositivos utilizados (fotocopiadora-escáner) están pensados para el registro de imágenes planimétricas, el trabajo con objetos volumétricos implica, necesariamente, procedimientos que alteran su uso correcto. Lo que nos interesaba era que los estudiantes experimentaran la diversidad de variables que se ponen en juego en el registro del volumen (luces y sombras, transparencias y opacidades, movimiento, diferentes grados de definición de la imagen en función de la mayor o menor cercanía con la pantalla lectora, entre otros).



Figura 5. Imagen resultante del trabajo sobre el objeto realizado Pablo

Pablo utilizó el recurso de la distorsión, que llevó a cabo moviendo los objetos en la medida en que transcurría el escaneado. El recurso fue utilizado en distintos grados: en las primeras imágenes se observa el recorrido que hace el objeto al distorsionarse –sin dejar de reconocerlo [Figura 4]– en las imágenes posteriores el objeto ya no se reconoce [Figura 5].



Figura 6. Trabajo sobre el objeto realizado por María

María utilizó un registro más estático de los objetos [Figura 6]. Sin embargo, podemos observar la deliberada mutilación de algunas partes que resultan de una analogía entre los cortes de la imagen y los cortes a los que son sometidas las frutas para su registro. También, descartó la imagen única y optó por el uso de pantallas múltiples. La presentación final incluyó la creación de varias series con imágenes secuenciales, en las que se observan el fragmento, la ampliación y el juego con diferentes escalas.

Muchos alumnos utilizaron el recurso del detalle. Al tomar la calidad del registro del escáner, recurrieron a la ampliación para maximizar fragmentos de los objetos que a gran escala se convierten en texturas visuales.

El trabajo con imágenes preexistentes señalaba una dificultad en cuanto a la materia prima, la que ya constituía un discurso simbólico en sí mismo. El desafío estaba en someter a las imágenes al aprovechamiento de las posibilidades del dispositivo para lograr otras. Estos ejercicios tuvieron

mejores resultados cuando los alumnos trabajaron libremente con la contingencia, lo que les permitió experimentar con errores del registro.

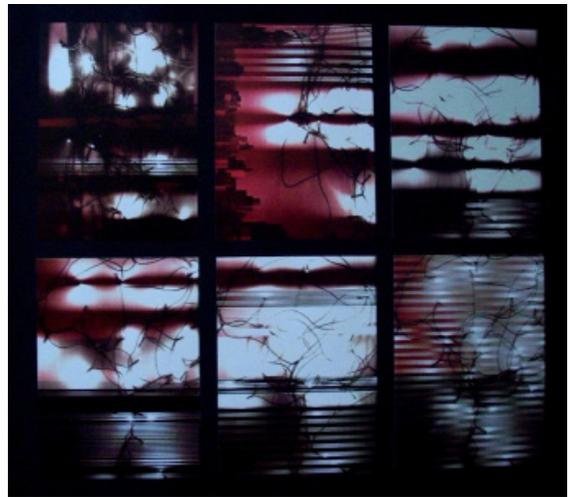


Figura 7. Trabajo sobre imágenes planas preexistentes realizado por Ailín

En las producciones de Ailín se destaca la presencia del registro del barrido de luz del escáner [Figura 7]. El resultante de la interacción entre la luz del escáner y la intermitencia de las luces del adorno navideño registrado es una textura particular difícil de reconocer en otro tipo de imágenes.

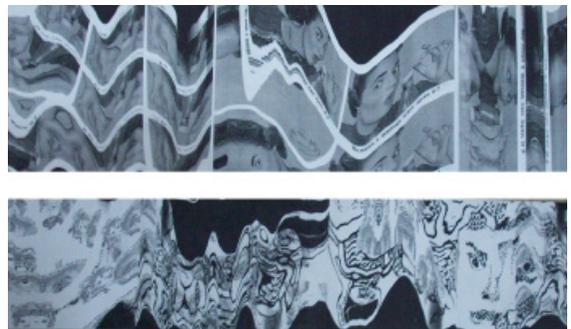


Figura 8. Trabajo sobre imágenes planas preexistentes realizado por Lucía

Lucía recurrió a la distorsión de imágenes [Figura 8]. En algunos casos, la distorsión por movimiento resultó en imágenes-secuencia únicas, con la utilización de formatos muy apaisados que reforzaron la idea de transcurso y de movimiento. El juego con diferentes calidades del registro hizo que aparecieran zonas en foco y que otras permanecieran borrosas.

La intención del artículo es dar cuenta de una experiencia diversa en el manejo de los recursos técnicos y temáticos; en la indagación de los límites y de las posibilidades formales de los sistemas. Resulta interesante observar cómo cada uno de los ejemplos muestra aspectos personales de realización (las mismas temáticas generan imágenes diferentes).

La experiencia se produjo de un modo compartido, cada uno de los trabajos nos sorprendió y es un desafío (para los estudiantes y para los docentes) a reelaborar la experiencia personal sensible e intelectual. El proyecto cuestionó la experiencia en puntos que suponíamos consolidados y la llevó a terrenos en los que los modos de hacer se dan de forma inestable o transitoria.

Bibliografía

Arias Oliva, M. y Gene Albesa, J. (2003). "Perspectivas teóricas sobre la digitalización de las organizaciones". *Investigaciones europeas de dirección y economía de la empresa*, 9 (2). Pontevedra: Universidad de Vigo.

Blas, B. (2004). "La nueva era de la imagen múltiple". *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, (10). San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Calabrese, O. (1997). *El lenguaje del arte*. Buenos Aires: Paidós.

Carlón, M. (1993). *Imagen de arte/ Imagen de información*. Buenos Aires: Atuel.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico: de la repre-*

sentación a la acción. Buenos Aires: Paidós.

Genette, G. (1997). *La obra del arte*. Barcelona: Lumen.

Ramírez, A. J. (1988). *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra.

Stelzer, O. (1981). *Arte y fotografía*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Fuente de Internet

Piscitelli, A. (2012). "Narrativas digitales" [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <<http://www.catedradatos.com.ar>>

Mapeo colectivo: construcción crítica del entorno

María Florencia Basso
florenciabasso@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Iconoclasistas (2013). Manual de mapeo colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa. Buenos Aires: Tinta limón

Este manual de recursos cartográficos críticos, realizado por los Iconoclasistas,¹ es impulsor de una práctica activa, experimental y transformadora. El maestro, el profesor o el coordinador puede disponer de él como una caja de herramientas libres que lo ayudará a planificar un taller de mapeo colectivo; es decir, un taller en el que los participantes construyen, en forma colaborativa, su propio mapa con sus propias referencias y temas para transformar, para tachar, para corregir y para ignorar el mapa oficial.

Los Iconoclasistas socializan en este formato impreso los conocimientos y los materiales que poseen sobre los talleres, para impulsar un activismo creativo con inserción territorial; un mapeo que ayuda a conformar, a reapropiar o a difundir otras cartografías, otras fronteras, otras historias, otras subjetividades, otras luchas y otros colectivos.

El Manual de mapeo colectivo se divide en seis partes. En la primera, "Mapeos, narraciones críticas y creación colectiva", los Iconoclasistas hacen una introducción al tema y proponen algunas ideas que guían su práctica; en la segunda y en la tercera, "Talleres de mapeo y territorio" y "Mapeos derivados", exponen distintas planificaciones, metodologías y modelos de talleres –que van desde el mapeo agit-pop hasta los dispositivos múltiples– según la duración, con ejemplos de cada uno. En la cuarta parte, "Iconografía para

¹ Los Iconoclasistas son un dúo formado por Pablo Ares (artista, animador cinematográfico, historietista y diseñador gráfico) y por Julia Risler (comunicadora, docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires). Desde 2006, brindan talleres creativos y producen recursos gráficos y visuales de libre circulación; desde 2008 realizan los talleres de mapeo colectivo.

el mapeo”, los autores explican cómo se pueden usar los íconos en el taller; en la quinta, “Once tesis para cartógrafos ocasionales”, se exponen tesis que son ejes importantes de esta práctica; en la sexta, y última parte, “Cartografías críticas”, se muestran trabajos realizados a partir de la articulación de los talleres de mapeo con otros movimientos o con otros colectivos.

Tanto en la apertura como en el cierre se destacan dos frases que enfatizan la impronta de los productores. El libro comienza con la frase del geógrafo y urbanista brasileño Milton Santos: “El territorio es el espacio socialmente construido”, y termina con un mensaje de los Iconoclasistas sobre la libre circulación de la información: “Estimulamos un intercambio horizontal donde los usuarios son también productores que retoman y que hacen un uso derivado de las producciones liberadas”.

En el primer capítulo los autores explican que la realización del manual se debe al deseo de compartir –en forma sistematizada– su experiencia y de incentivar su apropiación y su uso derivado. Ellos provienen de la pedagogía crítica (de la línea de Paulo Freire) y se proponen “construir colectivamente miradas territoriales que impulsan y que facilitan prácticas colaborativas y de transformación”. Según explican, los mapas oficiales que circulan son representaciones ideológicas de los poderes hegemónicos y, por tanto, son funcionales al modelo capitalista. A su vez, son naturalizados y aceptados, como los ya conocidos mecanismos biopolíticos que organizan, que dominan y que disciplinan a quienes habitan un territorio (la videovigilancia, las técnicas biométricas de identificación y las fórmulas estadísticas).

Por esto surge la necesidad de crear/ exponer nuevos relatos, nuevos mapas críticos realizados en forma colaborativa que disputen con los oficiales y que den cuenta de otras realidades desplazadas, subalternas o en conflicto. Los Iconoclasistas proponen, entonces, un mapeo –entendido

como una práctica, como una acción de reflexión, como un medio (no un fin), como una herramienta y como una estrategia– por el cual se facilita el abordaje y la problematización de territorios sociales y subjetivos, el intercambio de saberes, la visualización de resistencias, etcétera. “De esta manera –indican los autores–, el mapeo no produce transformaciones por sí mismo. Se conecta a un proceso de organización mediante un trabajo colaborativo en soportes gráficos y visuales”. Desde esta lógica, un mapa es una instantánea del momento y una realidad sesgada por una mirada en particular.

El segundo capítulo es un instructivo sobre cómo realizar los talleres de mapeo colectivo de forma abierta, lo que permite que el lector/ tallerista modifique y adapte el taller a su propia forma de trabajo. Los Iconoclasistas proponen planificaciones con distintos momentos del taller mapeo de agit-pop –preparación, presentación, trabajo en grupo, puesta en común– que es para realizar en una jornada, con temáticas específicas y con objetivos de corto plazo. También brindan dispositivos múltiples; es decir, opciones de ejercicios para planificar un taller que dure más de una jornada y que se pueda combinar con el taller de mapeo agit-pop. Entre otras dinámicas lúdicas proponen: integrar mesas en el espacio público o realizar mapeos al paso; hacer un recorrido urbano en grupos; construir un paisaje a partir de un collage fotográfico; generar mapas murales en grandes afiches o puestos de mapeo, para que participen y para que intervengan los transeúntes; realizar un mapeo temporal/ espacial para relacionar los planos temporales (línea de tiempo) y los espaciales (mapa); hacer una mesa rotativa de mapeo mediante rondas de intervención temática; crear un cuerpo-mapa; disponer de una sala de mapeo y de exposición. Para profundizar en estas dinámicas, los Iconoclasistas utilizan como ejemplo ocho experiencias realizadas en distintos lugares (Cataluña, España; Buenos Aires, Argentina; Distrito Federal, México; Guimarães, Portugal; Graz, Austria;

Tlatelolco, México; Cali, Colombia; y Caracas, Venezuela).

La tercera parte trata sobre los talleres de mapeo derivados, que son las apropiaciones que han hecho otras personas para continuar con este tipo de prácticas en distintos lugares. En el capítulo se exponen algunas experiencias y se destaca el caso particular de la práctica que realizaron en Córdoba diversos colectivos, movimientos y equipos de trabajo.

En el cuarto capítulo se explica cómo implementar los íconos, los símbolos y las imágenes desde su impresión hasta sus diversas formas de utilización y de combinación para el taller de mapeo. Además, se muestran algunas plantillas generales (de indicadores, de carteles, de referencias en detalle, de preguntas disparadoras) y otras que los autores realizaron en distintos talleres (sobre bienes comunes y medio ambiente, problemáticas sociales y resistencias, organizaciones, espacios y movimientos sociales) que se pueden implementar en cada espacio de práctica. Asimismo, trabajan sobre la pictogramación, es decir, sobre imágenes que permiten elaborar y visualizar relatos más complejos. En este caso, también disponen de plantillas (sobre el control, la alienación y la represión; el poder, la precariedad y las resistencias; y las políticas colaborativas y la autogestión).

En el quinto capítulo, los Iconoclasistas y la editorial Tinta Limón enuncian las premisas fundamentales para reflexionar sobre el mapa y sobre el mapeo. Algunas de estas ideas son: entender a los talleres como prácticas activas –en este sentido se habla de mapear más que de mapas–; pensar al mapa como estrategia narrativa, como construcción crítica de los territorios; visualizar los distintos usos de los mapas; considerar las nuevas fronteras (móviles, invisibles, en conflicto) en contraste con las oficiales, entre otras.

Por último, en la sexta parte, los autores muestran las cartografías que elaboraron en distintos momentos y que dan cuenta del proceso de trabajo. Entre ellas: “La república de los cirujas”, que ofrece mapas e infografías sobre el trabajo y la vida cotidiana de las zonas afectadas por el Complejo Ambiental Norte III de la CEAMSE, en el partido bonaerense de General San Martín; “Radiografía del corazón del agronegocio sojero y megaminería en los Andes secos”; “La carteloneta”, un recurso creado en el marco de las terceras jornadas Krax Out of Control (2009), realizado con vecinos del barrio de la Barceloneta; “Perú y América Latina rebelde”, un desplegable realizado junto con movimientos sociales y políticos, pueblos originarios y campesinos, colectivos artísticos, de comunicación y de género de toda Latinoamérica, en dos encuentros sostenidos en 2008 y en 2010.

El Manual de mapeo colectivo se inscribe, entonces, dentro de una gran producción de herramientas y de proyectos difundidos abiertamente por los autores en distintos formatos y de diversas maneras: por medio de la realización de talleres en diferentes partes del mundo (Venezuela, Colombia, México, Perú, Portugal y España); mediante exposiciones de mapas, de íconos y de pictogramas; en publicaciones en revistas y en libros (Colombia, Canadá, Francia, Brasil, Nueva Zelanda, Argentina, Estados Unidos, Perú, España, Portugal); en su página web,² en la que se pueden consultar los proyectos y descargar los recursos gráficos para implementar un taller de mapeo; y en diversas producciones impresas (mapas, afiches, reví-póster o tabloid). En 2012 el Proyecto de Mapeo Colectivo ganó el Gran Premio de la Bienal Iberoamericana de Diseño con sede en Madrid.

De forma sistematizada y con una clara política de ampliación de esta práctica, los Iconoclasistas comparten toda su experiencia y todas sus herramientas sobre los talleres de mapeo colectivo.

² <http://www.iconoclasistas.net/>