

VISUALIDADES CONTEMPORÁNEAS II

PATRIMONIO, EXPOSICIONES Y DISPOSITIVOS

2.º y 3.º Encuentro de las cátedras de Lenguaje Visual 2B,
Patrimonio Cultural e Historia de las Artes Visuales IV y IX

2017-2018



Departamento
de Estudios
Históricos y Sociales

FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

VISUALIDADES CONTEMPORÁNEAS II

VISUALIDADES CONTEMPORÁNEAS II

PATRIMONIO, EXPOSICIONES Y DISPOSITIVOS

2.º y 3.º Encuentro de las cátedras de Lenguaje Visual 2B,
Patrimonio Cultural e Historia de las Artes Visuales IV y IX

2017-2018



Departamento
de Estudios
Históricos y Sociales

 FACULTAD
DE ARTES



Visualidades contemporáneas 2: patrimonio, exposiciones y dispositivos / Mariel Ciafardo... [et al.]; compilado por Natalia Giglietti; Francisco Lemus. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1949-6

1. Historia. 2. Patrimonio Artístico. 3. Artes Visuales. I. Ciafardo, Mariel. II. Giglietti, Natalia, comp. III. Lemus, Francisco, comp.
CDD 700.9

FACULTAD DE ARTES

Decano
Dr. Daniel Belinche

Secretario de Posgrado
Prof. Santiago Romé

Vicedecano
DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Extensión
Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario de Decanato
Prof. Emiliano Seminará

**Secretario de Relaciones
Institucionales**
Sr. Juan Mansilla

Secretaria de Asuntos Académicos
Prof. Graciana Pérez Lus

Secretario de Arte y Cultura
Lic. Carlos Coppa

**Jefa del Departamento
de Estudios Históricos y Sociales**
Lic. Paola Sabrina Belén

**Secretario de Producción y
Comunicación**
Prof. Martín Barrios

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**
Lic. Carlos Merdek

Secretario de Asuntos Estudiantiles
Srta. Agustina Reynoso

Secretaria de Ciencia y Técnica
Lic. Silvia García

Secretaria de Programas Externos
Srta. Sabrina Soler

COMITÉ ORGANIZADOR

Lic. Liliana Conles
Prof. Sergio Moyinedo
Prof. Mariel Ciafardo
Lic. Florencia Suárez Guerrini
Dra. Natalia Giglietti
Dr. Francisco Lemus
Prof. Marina Panfili

Compiladores

Dra. Natalia Giglietti
Dr. Francisco Lemus

Diseño

DCV Diego R. Ibañez Roka

Obra de tapa

Mariana Tellería, *Depredador* (2013). Collage

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>



Tabla de contenidos

Introducción Natalia Giglietti y Francisco Lemus	Pág. 9	Patrimonio cultural Liliana Conles	Pág.55
Historia de las Artes Visuales IX Sergio Moyinedo y Marina Panfili	Pág. 13	2017	
2017		Los muñecos de fin de año en La Plata. Una propuesta para su gestión patrimonial Paula San Cristóbal	Pág. 56
Atrapados en la red. Tomás Saraceno: paratextos y estrategias de recepción Carlos Ríos y Sol Ailén Benavides	Pág. 14	Los pañuelos de las Madres y Abuelas. Propuesta de declaración de efeméride Pilar Marchiano	Pág. 66
<i>El presente está encantador.</i> Diego Bianchi y una propuesta rigurosamente contemporánea Liliana Nicolai, Sofía Poggi y Juan Cruz Vallefín	Pág. 22	Buzones del Correo Argentino en La Plata. Últimos testimonios de un pasado no tan lejano Nadia Rodríguez	Pág. 74
2018		Grupo escultórico fundacional Sandra Liliana Mastroleo	Pág. 84
Diálogos contemporáneos. El relato curatorial como umbral de interacciones, cruces y continuidades Maica Bravo, Soledad Preciado y Nadia Rodríguez	Pág. 28	Archivo Documental de Edgardo Antonio Vigo. Registro de su producción artística (1953-1997) Romina Belén Pereyra	Pág. 90
Graciela Sacco: recorridos, señalamientos y continuidades de un presente interpelante Gabriela Navarro y Ludmila Polcowñuk	Pág. 32	2018	
Historia de las Artes Visuales IV Florencia Suárez Guerrini	Pág. 39	Casa del Pueblo Jorge Valentín Vecchioli	Pág. 96
2017		Seminario de Lenguaje Visual 2B Mariel Cifardo, Natalia Giglietti y Francisco Lemus	Pág. 101
Estrategias de intervención desde el GAC. Acciones situadas en el contexto social Gabriela Alejandra Campillay y Alejandro Martín Villella Zappettini	Pág. 40	2017	
2018		Pintar la guerra Claudia Fernández	Pág. 102
<i>Ni verdaderas ni falsas</i> , una extensión del yo para arropar a otr* Lucila Ortega	Pág.48	Cosmogonía arácnida. El universo en un museo Romina BelénPereyra	Pág. 108
		Berni: Crucifixiones contemporáneas Alondra Miño	Pág. 112
		Xul: Otra forma de entender lo tradicional Delfina Eskenazi	Pág.116
		2018	
		Retrospectiva de lo fugaz. Alberto Goldenstein: la materia entre los bordes. Fotografías 1982-2018 Mariana Veneziano	Pág. 120

Las imágenes, dentro y fuera de cualquier organización específica histórica y teórica, son artefactos transitivos. Su opacidad es un contrapunto que puede adquirir un carácter aplanador o, todo lo contrario, abrir mundos, trazar espacios para el pensamiento, intensificar y acelerar estéticas inminentes. Es decir, las imágenes asumen el carácter representativo de una comunidad de sentido, pero también la contradicen, nos revelan las claves para ponerla en discusión y demostrarnos que, ante todo, constituyen una poética. Claro que siempre se necesitan palabras para acompañar estas iniciativas.

Cómo dinamizar los saberes enseñados durante una clase, cómo trazar un diálogo entre los estudiantes más allá de los límites del aula, cómo introducir a los estudiantes en la producción científica, estas fueron algunas de las preguntas iniciales que dieron origen al encuentro «Visualidades contemporáneas», una jornada organizada por el Seminario Lenguaje Visual de la Cátedra Lenguaje Visual 2B junto con las cátedras de Historia de las Artes Visuales IV (Plástica) y IX (Historia del Arte) y Patrimonio Cultural. En 2017 y 2018, tuvieron lugar la segunda y última edición del encuentro que se realizó en el Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata. Los estudiantes presentaron textos que dan cuenta del trabajo de lectura, investigación y escritura que tienen lugar en cada asignatura. Partiendo de metodologías y enfoques conceptuales diferentes, se puede observar un interés creciente por pensar el arte contemporáneo y el patrimonio desde una dimensión crítica

atravesada por el análisis de las imágenes, las exposiciones, los enunciados y la historia. A través de cada propuesta de cátedra, los objetos de estudio se van moviendo, migran entre abordajes teóricos y subjetividades, se desarman para luego estabilizarse de manera momentánea en la mirada.

En estas actas se puede observar este proceso por medio de dos registros diferentes. En 2017, los estudiantes expusieron ponencias que fueron discutidas junto a sus compañeros, los docentes y el público asistente al encuentro. Al año siguiente, con el fin de profundizar la reflexión y el intercambio entre las cátedras, decidimos llevar a cabo la jornada en formato de workshop. Los textos presentados fueron más acotados y comentados en una mesa grupal haciendo énfasis en el acompañamiento visual. Obras y muestras de arte, documentos y registros fotográficos de monumentos y bienes patrimoniales conformaron el horizonte visual de la jornada.

Natalia Giglietti
Francisco Lemus

Historia de las Artes Visuales IX

Facultad de Artes
UNLP

Pensemos que la obra de cualquier artista no es siempre la misma obra. Si una obra de arte se define –en todos sus niveles– por su inclusión en un sistema narrativo particular, cada nueva presentación pública determinará un nuevo funcionamiento difícilmente previsible en el momento de su gestación. Las obras no son *siempre* iguales a sí mismas, en parte sí y en parte no. Sí en la medida en que se reitere una atribución autoral o temática, no en la medida en que cada curaduría la hará *funcionar* de maneras diferentes. No hay, en este sentido, tal cosa como *la* obra de Graciela Sacco o *la* obra de Diego Bianchi, de Batlle Planas o de Tomás Saraceno. De hecho, desde el punto de vista del análisis, *no hay nadie* detrás de esos nombres propios: no son más que los fantasmas de los sistemas discursivos que definen y *des-definen* en el tiempo y en el espacio la vida de las obras. Los trabajos presentados aquí son buenos ejemplos de la manera en que las narrativas curatoriales determinan modos de ser de una obra que nunca está terminada.

Sergio Moyinedo
Marina Panfili

Atrapados en la red

Tomás Saraceno: paratextos y estrategias de recepción

Entangled in the web

Tomás Saraceno: Paratexts and Reception Strategies

Carlos Ríos

Sol Ailén Benavides

Historia de las Artes Visuales IX, FDA, UNLP

Resumen

El presente trabajo propone examinar los diversos paratextos presentes en la exhibición *Cómo atrapar el universo en una telaraña* de Tomás Saraceno (MAMBA, 2017). En la misma puede observarse que la estrategia curatorial orienta el sistema de peritextos en dos direcciones: por un lado, a describir el proceso de investigación y conformación de la obra, y por el otro a generar un patrón de lectura que ajuste la recepción de los espectadores a la temática, de acuerdo con la propuesta estética hecha por el artista en las dos instalaciones, que pueden inscribirse, por sus características, dentro de los procedimientos específicos del arte contemporáneo.

Palabras clave

Tomás Saraceno - Arte contemporáneo
Paratexto - Curaduría

Abstract

The present work intends to examine the different paratexts found in the exhibition *How to entangle the universe in a spiderweb*, by the artist Tomás Saraceno (MAMBA, 2017). It presents a curatorial strategy which orientates the peritextual system in two ways: on one hand to describe the investigation process and the construction of the installations; on the other hand, to generate a reading pattern that adjusts the spectator's reception to the topic, according to the esthetic proposal introduced by the artist in both installations which can be inscribed, due to their characteristics, within the specific procedures of contemporary art.

Keywords

Tomás Saraceno - Contemporary Art
Paratext - Curatorship

Introducción

La exposición *Cómo atrapar el universo en una telaraña* del artista Tomás Saraceno (Tucumán, 1973) consta de dos instalaciones –*The Cosmic Dust Spider Web Orchestra* e *Instrumento Musical Cuasi-Social IC 342*–, una en el segundo subsuelo y la otra en el segundo piso del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) respectivamente. En la primera, dos arañas tejen dentro de un espacio cúbico; sensores conectados a la tela captan las vibraciones del aire que las arañas generan. Un proyector ilumina la telaraña dentro del cubo y proyecta su imagen en forma de círculo en la pared [Figura 1].

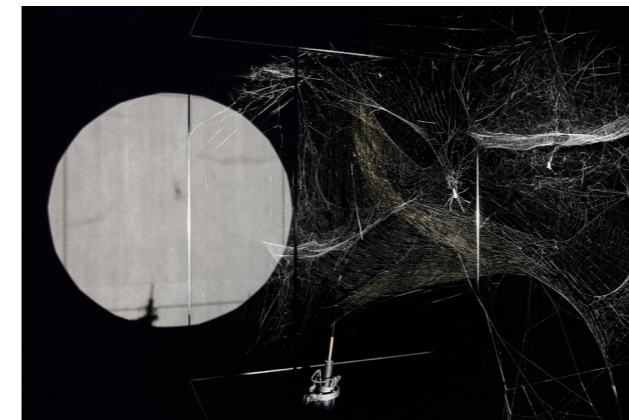


Figura 1. Tomás Saraceno, *How to entangle the universe in a spiderweb* (2017). Fotografía: Andrea Rossetti

A su vez, las cámaras captan las partículas de polvo que se mueven en el ambiente, visibilizadas en este haz de luz, y las proyectan ampliadas en el otro extremo de la sala. En la única sala del segundo piso del museo se encuentra la otra instalación, donde se exhibe una gran masa de telarañas interconectadas sobre soportes metálicos, telas que miles de arañas de la especie *parawixia bistriata* construyeron durante seis meses.

Paratextos

En torno a estas dos exhibiciones, podemos reconocer los siguientes *paratextos públicos*

y oficiales¹ que atraen la atención del espectador y formulan, al decir de Eliseo Verón (2013), «gramáticas de reconocimiento [...] conceptualizadas como estrategias de visita» (p. 315)

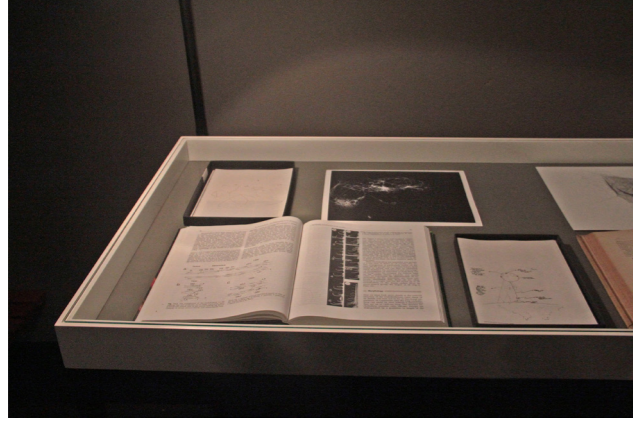
Peritexto lingüístico/verbal

El peritexto lingüístico aparece, en primer lugar, dentro del ascensor indicando el nombre del artista, título de la muestra y pisos correspondientes a las dos exhibiciones. En la antesala del segundo subsuelo y en el *hall* del segundo piso, el nombre del artista se ubica en tipografía grande sobre el texto curatorial que es el mismo para ambas salas –solo varía el último párrafo que refiere a cada instalación–; en la base de los ploteos se observan los logos de quince instituciones y empresas que participan en calidad de auspiciantes, patrocinadores, aliados estratégicos, colaboradores y medio asociado. La información curatorial y el nombre del artista están ploteados sobre las paredes en negro y gris. En el ingreso a cada una de las instalaciones, separadas mediante cortinas negras, hay un cartel que advierte sobre las normas de seguridad; en el segundo subsuelo, además, hay un breve texto de Mauricio Corbalán y un pequeño cartel con indicaciones para conectarse mediante wifi a la muestra y acceder al «Registro en vivo de las partículas de polvo».

Peritexto visual/objetual

La antesala del segundo subsuelo contiene diversos objetos de función paratextual: cuatro vitrinas rectangulares y longitudinales, iluminadas focalmente [Figuras 2 y 3].

¹ Gerard Genette (2001) define al *paratexto* como «[...] un cierto número de producciones, verbales o no [...] que no sabemos si considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo* [...] por asegurar su existencia en el mundo, su "recepción" y su consumación» (p. 7); también distingue *peritextos* (elementos paratextuales emplazados alrededor o en el espacio de la obra) y *epitextos* (elementos que se sitúan en el exterior de la obra).



Figuras 2-3. Vitrinas en la antesala: fotografías, esquemas, gráficos, libros, documentos de la N.A.S.A., Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017



Figura 4. Cartel con advertencias de seguridad en la entrada a *The Cosmic Dust Spider Web Orchestra*, segundo subsuelo, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017

A un lado hay un espacio con sillones dispuestos para ver la proyección de un video (40 minutos aproximadamente) que revela instancias del proceso de producción de la obra, investigaciones en el laboratorio, en la selva durante la búsqueda y recolección de las arañas, y en el mismo museo. Junto a esos sillones, sobre una mesa se encuentran diversos libros² fijados con cuerdas.

Peritexto espacial

En ambos espacios de exhibición, antes del ingreso a las instalaciones, un orientador de sala recuerda las normas de seguridad y precauciones³ al visitar las muestras, también escritas en carteles [Figura 4]; en dicha interlocución surgen posiciones más subjetivas, relativas al sentido y la experiencia de la obra, reelaborando fragmentos del texto curatorial y adicionando interpretaciones propias⁴. Es importante señalar que este encuentro era una instancia ineludible para el ingreso a la sala⁵.

En el segundo subsuelo se mantiene la planta de recorrido libre en la sala de la instalación, en el segundo piso la vista en el interior de la sala es absolutamente prefijada, perimetral y unidireccional. El espectador toma conocimiento de los recorridos por información suministrada por los orientadores de sala.

² Entre los mismos pueden citarse las novelas *Las chanchas* de Félix Bruzzone; *Las islas* de Carlos Gamerro y *Las constelaciones oscuras* de Pola Oloixarac. En las mismas hay temáticas más o menos afines con las instalaciones. También el catálogo *Ciento sesenta y tres mil años luz* de una obra anterior de Tomás Saraceno.

³ Las advertencias, en inglés y español, consignan: «Esta obra no es apta para personas que sufren temor a la oscuridad. Se ruega a los visitantes: - No tocar la telaraña. - Los menores de 12 años deberán circular acompañados de la mano por un adulto responsable durante toda la visita. - No acercarse a la pantalla de proyección.»

⁴ En la visita, una orientadora de sala indicó: «Bueno, eso es lo que el artista quiso transmitir».

⁵ Asumimos que esto se debe principalmente a la fragilidad de las obras, la oscuridad de los ambientes y la presencia de dos arañas.

Epitextos

Sobresalen al menos tres, de carácter oficial, los cuales se complementan desde un abordaje diverso de la exhibición: la página oficial del MAMBA, donde se presenta un texto informativo, acompañado de fotografías; la publicación digital del MAMBA con quince textos producidos por críticos e historiadores de arte, periodistas, escritores y científicos; y la página web del artista. Estos epitextos funcionan de manera complementaria, aunque las páginas web del artista y la del MAMBA poseen un efecto de convergencia respecto a la muestra, mientras que la publicación provee un sentido más divergente.

En la página del MAMBA, destacan las explicaciones técnicas y sensibles acerca del sentido de la muestra que no debe perder de vista el espectador al hacer el recorrido: «vivir la experiencia del universo entendido como una red de interconexiones donde cada elemento se despliega y transforma, reconfigurando sus límites materiales y sociales»; una invitación a ser parte de un «concierto cósmico»; «los visitantes [...] al principio sólo verán detalles sutiles. Los filamentos suspendidos de telas de araña



Figura 5. Tomás Saraceno, *Cómo atrapar el universo en una telaraña* (2017), Tomás Saraceno. Fotografía: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

o los remolinos de polvo cósmico realizan un viaje flotante a través de la 'red cósmica', donde un sinnúmero de conexiones de otro modo imperceptibles se vuelven tangibles»; «los visitantes descubren que son parte de un ensamble rítmico». Las fotografías que acompañan la información exhiben momentos de producción de la obra por parte de las arañas, algo que no veremos en la muestra [Figura 5].

En segundo lugar, la publicación bilingüe (en inglés y español) del MAMBA reúne quince textos escritos por escritores, historiadores del arte, aracnólogos, físicos y arquitectos, relatos que giran alrededor de la obra y que podríamos denominar, siguiendo a Gérard Genette (2001), epitexto *alógrafa*, son intervenciones textuales que refieren a la muestra de manera indirecta y libre y anticipan el catálogo general; en la publicación se denominan «diálogos» aunque posean autonomía propia y se presenten como monólogos, con título y nombre del autor. Esta publicación se completa con una introducción sobre la muestra y la biografía de Saraceno.

Por último, en la página web del artista⁶ se presentan imágenes de la muestra y breves comentarios en inglés, dichos o escritos por Saraceno y otros participantes; cuenta con fotografías de la muestra y sonido proveniente de una de las salas. En el tramo final, el artista ha disponibilizado el *link* de descarga de la publicación del MAMBA previa al catálogo. El diseño de dicha página ajusta su color negro al dominante en la muestra (donde se privilegia la «atmósfera» de la exhibición: desde el diseño se integran las fotos de la muestra con el aspecto de la página).

⁶ La página web de Tomás Saraceno es <https://studiotomassaraceno.org/>

Análisis del paratexto

En líneas generales, el paratexto de las instalaciones de Tomás Saraceno restringe la libre interpretación del espectador y la focaliza en la intersección donde arte, ciencia y música –un tipo de música especial, generada a partir de sensores que captan el polvo cósmico en el ambiente– se materializan en una misma obra de arte localizada en las dos salas⁷. Sin el entorno narrativo oficial, este complejo cruce sería difícil de comprender; por tal razón, esta relación y sus alcances son reforzados continuamente desde el peritexto y los epitextos de la exhibición. Llama la atención que los paratextos evitan en todo momento consignar que de las siete mil arañas utilizadas para la confección de las telas solo quedan dos en una de las instalaciones.

En la antesala de la muestra del segundo subsuelo se localiza la mayor parte del paratexto. Los textos curatoriales explicitan la composición de la obra y cómo hay que leerla. Hay que destacar, en este punto, la posición intermedia de los objetos heteróclitos observados en las cuatro vitrinas. Sus dibujos, objetos, libros, discos y documentos remiten a un tipo de discursividad científica propia de los documentos institucionales, a lo que se suma la vitrina como un tipo de dispositivo de exhibición que acentúa una mirada científicista. Sin embargo, estos documentos, imágenes y objetos no están señalados (la muestra entera carece de cédulas con nomenclatura e información), explicados o referidos. De hecho, casi todos los textos están en inglés; algunos pueden

⁷ “En la instalación *The Cosmic Dust Spider Web Orchestra* [...] un haz de luz torna visible el polvo cósmico, una serie de cámaras registra las partículas y las transforma en sonidos [...] las vibraciones son transmitidas a la tela de la que pende una araña.” El segundo texto curatorial describe la instalación *Instrumento Musical Cuasi-Social IC 342 construido por 7000 Parawixia bistriata - seis meses*; dieciocho colonias tejieron una gigantesca telaraña que representa “una fracción microscópica y, a la vez, la imagen de la red infinitamente compleja de individuos, especies y elementos que componen el universo”.

reponerse gracias a epitextos que relatan, por ejemplo, que Saraceno posee en Berlín «la colección de telarañas tridimensionales más grande y completa del mundo», que «está en constante vínculo con científicos del Max Planck Institute y del MIT (Instituto de Tecnología de Massachusetts)» y ha publicado artículos en *Nature Magazine* (Oybin, 2017).

Los elementos agrupados en las vitrinas cumplen una función paratextual y de gestionar un entorno⁸ que prepare al espectador, pero a la vez cobran autonomía y se constituyen como una extensión de las obras de las salas o bien como una tercera instalación, vinculándose a su vez con la pantalla de video y el espacio dispuesto para su visualización. Lo que se observa dentro de las vitrinas no habla *sobre* la obra; aproximan sentidos a la muestra pero no remiten directamente a las obras. Algunos contenidos pueden leerse como antecedentes de diversas prácticas artísticas y científicas, tal vez de proyectos anteriores de Saraceno, subrayando en todo caso la dimensión procesual de su producción. El contenido representa momentos decisivos, de tránsito y de investigación del artista; el espectador puede observarlos como estados residuales de la construcción de las obras que componen la muestra.

Retomando la idea de «tipos de discursividad» que menciona Verón (2013, p. 312) la inclusión de tantos documentos en inglés en un territorio hispanoparlante puede ser un punto clave de lectura para observar desplazamientos. La información lingüística, obliterada para quienes no leen inglés, está evidentemente fuera de lo que se pretende mostrar mediante la inclusión

⁸ Aquí nos resulta útil la definición de *entorno* que da Edith Litwin (2012), visto como un conjunto de «estructuras mediadoras que organizan y restringen la actividad, e incluyen elementos del medio físico, la gente y sus relaciones sociales, la gente en sus relaciones sociales y las herramientas y representaciones simbólicas tales como gráficos, diagramas, textos, ilustraciones»(p. 80).

de dichos libros y documentos. Las constelaciones de objetos presentados acorde a un tipo de discursividad estética funcionan como residuo, comentario, o expansión de las instalaciones propuestas desde alusiones vagas a otros procesos, y no cómo paratexto lingüístico explicativo.

El breve paratexto de Mauricio Corbalán, extraído de la publicación del MAMBA, es un epitexto que funciona como peritexto de la instalación y aproxima una clave espectral que reafirma la lectura de los textos curatoriales generales que orientan el ensamble e intersección en las instalaciones de Saraceno entre aracnología, astrofísica, sonido y artes visuales: «la telaraña es una relación táctil entre forma y sensibilidad que permanece abierta, de ahí su atractivo para el arte».

La noción de *fuerza ilocutoria* que introduce Genette (2001) nos resulta útil para pensar en el aspecto funcional que un paratexto cumple respecto de su texto, en este caso la instalación; si bien «siempre un elemento del paratexto está subordinado a «su» texto, y esta funcionalidad determina lo esencial de su conducta y de su existencia» (p. 16), también es cierto que esta relación tiene grados variables y contingencias específicas. En el caso de *Como atrapar el universo en una telaraña*, la fuerza ilocutoria que ejerce el paratexto sobre el texto –en este caso la exhibición– es poderosa y está reforzada por la obligatoriedad de ciertos elementos paratextuales, así como por la contundencia en el campo semántico que el paratexto lingüístico formaliza como un «umbral» de percepción de la obra.

A su modo, el paratexto oficial replica el esquema de su unidad de objeto –la tela y las arañas– y funciona como una extensa red que contiene, en su centro, las dos obras de las que se ocupa.

Contemporaneidad de la obra

Parafraseando a Cuauhtémoc Medina (2010), estamos frente a una obra «que se alinea con la audiencia, las elites sociales que lo financian y con la industria académica que le sirve de compañero de ruta» (p. 73). Basta observar el listado de apoyos, patrocinadores y asociados estratégicos⁹, sumado a la trayectoria académica donde se fundamentan las investigaciones de carácter más científico para dar cuenta de esta situación. En la obra de Tomás Saraceno, lo que se muestra representa una noticia de todo el proceso anterior en la obra: las investigaciones acerca de las partículas cósmicas, la recolección de las arañas, etcétera. En el paratexto se ensamblan datos sobre el proceso de las obras y cómo estas deben ser leídas; lejos de construir obras cerradas,

los artistas no pueden evitar el empleo de prácticas de búsqueda y exploración que, junto con el auge cada vez mayor de lo fotogénico (fotográfico, cinematográfico, digital) y el impulso conceptualista a que el arte adopte un carácter provisional, constituyen los mayores legados técnicos y estéticos de los siglos XIX y XX (Smith, 2012, p. 305).

En las obras del siglo XXI, esta tendencia se intensifica al confluir en un tipo de instalación que «demuestra ser una determinada selección, una determinada concatenación de opciones, una determinada lógica de inclusiones y exclusiones [...]. El arte contemporáneo está trabajando en el nivel del contexto, de marco», como afirma Boris Groys (2009, p. 6).

⁹ Entre otros la Embajada de Alemania en Buenos Aires, Fibertel, Plavicon, Aeropuertos Argentina 2000, Mecenazgo Cultural / Buenos Aires Ciudad, Banco Supervielle, Fundación Andreani y CONICET.

El discurso que se configura en el sistema paratextual de *Cómo atrapar el universo en una telaraña* condiciona fuertemente el recorrido y las operaciones de reconocimiento y transacción por parte de los espectadores. A su vez, determina el carácter contemporáneo de la exposición de Saraceno, que como otras obras consideradas contemporáneas, requieren ser delimitadas por paratextos de fuerte proyección sobre la propuesta artística y a la vez hacia «el afuera» de las instalaciones.

Referencias

Arte online. (2017). *Tomás Saraceno. Cómo atrapar el universo en una telaraña*. Recuperado de http://www.arte-online.net/Agenda/Exposiciones_Muestras/Tomas_Saraceno

Genette, G. (2001). *Umbrales*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.

Groys, B. (2009). La topología del arte contemporáneo. En *Esfera pública*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: LIPAC, Rojas, UBA.

Litwin, E. (2012). *La configuración didáctica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Medina, C. (2010). Contemp(t)orary: Once tesis. *Ramona*, (101), 72-76.

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. (2017). *Tomás Saraceno. Cómo atrapar el universo en una telaraña*. Recuperado de <http://www.buenosaires.gob.ar/museoartemoderno/tomas-saraceno-como-atrapar-el-universo-en-una-telarana>

Oybin, M. (25 de marzo de 2017). El hombre araña. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/27893-el-hombrearana>

Saraceno, T. (2017). *How to entangle the universe in a spider web*. Recuperado de <http://tomassaraceno.com/projects/how-to-entangle-the-universe-in-a-spider-web-2/>

Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Verón, E. (2013). *La semiosis social, 2: ideas, momentos, interpretantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

El presente está encantador **Diego Bianchi y una propuesta rigurosamente contemporánea**

The Present is Lovely

Diego Bianchi and a Rigorously Contemporary Proposal

Liliana Nicolai
Sofía Poggi
Juan Cruz Vallefin
Historia de las Artes Visuales IX, FDA, UNLP

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo indagar la noción de paratexto en el ámbito de las artes visuales. Para ello abordamos la exposición *El presente está encantador*, de Diego Bianchi, montada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) entre el 22 de abril y el 6 de agosto de 2017. El artista genera la muestra como una instalación, materialidad emblemática del arte contemporáneo, tal como lo considera Boris Groys.

Partimos de considerar que su obra se define y constituye en la relación texto-paratexto, y es en esa clave sistémica desde donde realizamos el análisis. La estructura que proponemos hace foco en los paratextos lingüísticos, visuales y espaciales que encontramos en el recorrido.

Palabras clave

Paratextos - Instalación - Arte Contemporáneo - Patrimonio - Museo

Abstract

This article proposes to investigate the notion of paratext in the field of visual arts. For this we will address the exhibition *The present is charming*, by Diego Bianchi, mounted in the Museum of Modern Art of Buenos Aires from (MAMBA) April 22 to August 6, 2017. The artist generates the exhibition as an installation, emblematic materiality of contemporary art, as Boris Groys considers it.

We start by considering that his work is defined and constituted in the text-paratext relationship, and it is in that systemic key from which we will carry out the analysis. The structure we propose focuses on the linguistic, visual and spatial paratexts that we found in the course.

Keywords

Paratexts - Installation Art - Contemporary Art - Heritage - Museum

Datos de la exposición

La exposición titulada *El presente está encantador* tiene lugar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) desde el 22 de abril hasta el 6 de agosto del 2017. Se trata de una muestra del artista plástico Diego Bianchi (Buenos Aires, 1969), que fue invitado por la institución, con la propuesta de provocar un diálogo entre su obra y el patrimonio del museo bajo la curaduría de Javier Villa.

El artista seleccionó obras patrimoniales del catálogo de la colección del museo para desarrollar su proyecto, entre las que consideró afines para entablar el encuentro con su propia obra. Así encontramos piezas de Tomás Abal, Roberto Aizenberg, Ary Brizzy, Mildred Burton, Enio Iommi, Jorge Gamarra, Olga Gerding, Edgardo Giménez, Norberto Gómez, Alberto Heredia, Gyula Kosice, Eduardo Mac Entyre, Margarita Paksa, Aldo Paparella, Rogelio Polesello, Emilio Renart, Ruben Santantonín y Miguel Ángel Vidal, entre otros.

Breve descripción general de la exposición

En virtud de plantear nuestro trabajo como un recorrido, el primer paratexto lingüístico con el que nos encontramos es un *banner* colgado en la fachada del museo con el nombre del artista, de la exposición y las fechas de inicio y cierre. Al acceder al *hall*, nos fue entregado el folleto de la muestra en la recepción. Este material forma parte del escueto andamiaje de paratextos lingüísticos con el que cuenta la exposición y al que nos referiremos más adelante.

En el primer piso -previo al ingreso a la sala- dos carteles, en castellano y en inglés, introducen a la temática de la muestra y la intención del artista, y advierte respecto a la accesibilidad.

Retomando el folleto: el mismo se reduce a una fotocopia en tamaño A4 en blanco y negro, donde consta el nombre de autor,

de la muestra y un plano de la sala donde aparecen números que se corresponden con los atribuidos a una lista de obras de la colección del museo.

A continuación se ingresa a un pasillo que forma parte del paratexto espacial que detallaremos más adelante y que desemboca en la sala principal. Antes de entrar a la misma, contra la pared figura un cartel que indica el ingreso, con una extraña prescripción.

Las obras del patrimonio tienen como única referencia, a modo de nomenclador, el número que aparece en el folleto (nómina y plano). La particularidad es que están pegadas al piso y esto genera que en algunos lugares no se encuentre esta referencia por el desgaste por fricción que produce su instalación en un lugar de tránsito. Cabe consignar que las obras correspondientes a Diego Bianchi no tienen ningún tipo de referencia.

A la salida, en una pared con una visión ineludible, el último paratexto lingüístico: un breve texto que hace referencia a la convivencia entre las obras del patrimonio y las del artista.

Por otro lado, el único paratexto visual que encontramos está relacionado con los efectos lumínicos del ambiente, puesto que se dispara el dispositivo de luz estroboscópica con una frecuencia estipulada (cada siete minutos, según lo consignado por el referente de sala), rompiendo con la iluminación general y unificada.

En la dimensión espacial es donde se centra la particularidad de la muestra. El ingreso se plantea como un pasillo de un metro de ancho aproximadamente, que bordea la sala principal, y que genera en todo su recorrido una serie de obstáculos e interferencias espaciales: puertas correderas, escaleras para subir y bajar, el techo que se reduce por tramos del recorrido, un colchón en el piso, que hay que atravesar,

paredes perforadas que exponen materiales de construcción y ventanas que permiten observar fragmentariamente el interior de la sala.

En la sala principal, como un conglomerado, aparecen entramadas e indiferenciadas las obras patrimoniales junto con las intervenciones de Bianchi. En un sector, paneles espejados con un sistema corredizo –que se corresponden a las puertas del pasillo– generan alternativamente nuevos espacios que multiplican la visión de la sala por el efecto del espejado.

El recurso del espejo es utilizado de manera recurrente por el artista en el planteo de la muestra que, por su carácter, no solo multiplica las obras y el propio espacio, sino también los efectos lumínicos.

Respecto a los recorridos, cabe consignar que el pasillo es el único recorrido explícito e ineludible, por ser la exclusiva vía de acceso a la sala principal. A partir de allí, la numeración de las obras podría sugerir un recorrido posible, pero no es determinante ni límite para que cada visitante transite por el espacio según su libre albedrío.

En una esquina, una tarima emplazada a un metro de altura, rodeada por espejos y a la que se puede acceder por una escalera de cuatro peldaños, exhibe una silla desde la cual se tiene una visión general de la sala, lo que genera otro punto de vista de su espacialidad.

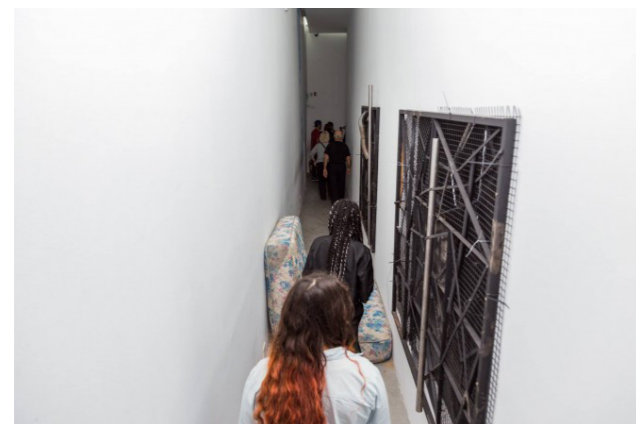


Figura 1. Pasillo de acceso a la sala principal, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017

Un tabique asimétrico –espejado por tramos– que degrada su altura desde dos metros y medio hasta un metro, divide la sala en dos sectores, operando como soporte de algunas obras.

A las tres dimensiones que mencionamos anteriormente, debemos incluir otras: los efectos sonoros, como otro paratexto de abordaje de la obra, y la entrevista con Diego Bianchi –situación excepcional e imprevista– quien nos aportó datos significativos respecto al proceso de producción y al montaje: en relación al proceso, expresa que fue breve –entre los meses de noviembre y abril–, seleccionando las obras de la colección desde el mes de diciembre. Expresa que el montaje demandó un mes y medio, con mucha producción *in situ*, preservando durante el proceso la obra patrimonial, a las que concibió como «pistas» (sic) en el contexto de la instalación.

Las dimensiones paratextuales mencionadas se articulan sin conflicto, primando la espacial.

Análisis

El paratexto lingüístico (nómina de obras del patrimonio) condiciona el reconocimiento de la obra patrimonial de manera semejante a una búsqueda del tesoro, ya que es necesario chequear permanentemente la información con el folleto de las obras, sin ninguna referencia a las obras de Bianchi, resultando, en ocasiones, difícil descubrir el «diálogo» de la propuesta curatorial. El paratexto visual, centrado en el efecto lumínico, provoca una lectura extraña de la obra, que se ve impactada permanentemente con este estímulo, al tiempo que afecta el recorrido. Por último, el paratexto espacial es calificado más bien como un «caos escenográfico» (Battistozzi, 2017, p. 32), aunque es esta dimensión –como ya se mencionara– la que domina la muestra, y, en este sentido, parece oportuno citar a

Boris Groys (2009), que se refiere explícitamente al espacio como el medio propio de la instalación:

El material que constituye el medio en una instalación es, sin embargo, el espacio mismo [...] Ser en el espacio es la mejor definición de ser material. La instalación revela precisamente la materialidad de la civilización en la que vivimos, porque instala todo aquello que nuestra civilización simplemente hace circular (p. 7).

En tal sentido, la referencia a los medios es ineludible: Bianchi centra su obra en materiales precarios, de desecho, provisorios.

No se manifiesta ninguna intencionalidad didáctica con el espectador –ni desde la institución (museo, curador), ni desde el artista–. Lo que manifiesta Bianchi en la entrevista es que su interés es que el espectador asuma una experiencia sensorial –más que estética– a través de esta instalación transitable y envolvente.

En el título de la muestra *El presente está encantador*, Bianchi rescata la idea del presente (ni pasado ni futuro) y refuerza, con el planteo de la instalación, lo que expresa claramente Groys (2009):

Una instalación es por definición presente, contemporánea. Una instalación es una presentación del presente, una decisión que tiene lugar aquí y ahora [...] la instalación es verdaderamente política [...] es en sí misma, un espacio de tomar decisiones [...] decisiones relacionadas con la diferenciación entre lo nuevo y lo viejo, lo tradicional y lo innovador (p. 8).

El sistema paratextual de la exposición da cuenta de las elecciones que Bianchi hace con relación a contextualizar su obra dentro de la contemporaneidad, que es presente, provisoria, espectacular y enmarcada

dentro de la cultura visual. Al respecto citamos lo que algunos autores refieren a la condición contemporánea de la obra: para Kuspit, en Smith, 2012 «la potencia del arte contemporáneo estriba en la inseguridad de lo efímero [...] En el presente contexto [...] cualquier forma de generalización interpretativa resulta contraproducente...» (p. 316). Terry Smith (2012) aporta su mirada sobre este tópico:

Los artistas son cada vez más conscientes de que las poderosas corrientes que influyen sobre las culturas visuales influyen de manera definitiva sobre sus ámbitos de acción posibles [...] producen arte dentro de culturas predominantemente visuales, regidas por la imagen, el espectáculo, las atracciones y las celebridades.

La propuesta de Bianchi está en sintonía con la problemática a la que se enfrentan las instituciones de arte contemporáneo respecto de su colección:

El triunfo de la exhibición sobre la colección en los museos contemporáneos [...] esta es la principal estrategia adoptada por dichas instituciones al verse obligadas a convertirse en sitios de interés dentro de la industria cultural globalizada [...] sus compromisos con el arte moderno [...] los



Figura 2. Vista de la sala principal, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017

obliga a revisar continuamente sus relatos sobre la colección (Smith, 2012, pp. 24-25).

La muestra se plantea como una escenografía fragmentada y diversa, donde el Museo y el artista obtienen un beneficio mutuo, el primero proponiendo una nueva mirada sobre la colección a través de la intervención del artista contemporáneo, y Bianchi teniendo la oportunidad de construir una nueva obra a partir de la propuesta curatorial visibilizando y actualizando su presencia en el ámbito artístico y cultural. Siguiendo a Smith (2012): «Este panorama de las principales corrientes del arte contemporáneo [...] fueron emergiendo poco a poco, en fragmentos, remiendos, a modo de rompecabezas [...] o paradojas disfrazadas de certezas» (p. 24).

Otro aspecto que aparece como relevante es el impacto que la obra ejerce en el público, y el clima que Bianchi espera generar: la sorpresa, la incertidumbre, en un espacio reconstruido sobre las «ruinas» de la estructura de la muestra anterior, propiciando relaciones interpersonales en una experiencia que remite a una discoteca, a lo lúdico y festivo, lo delirante e imprevisto, lo irónico y lo paródico.

Es muy interesante como Nicolás Bourriaud (2007) se refiere a estas propuestas de arte contemporáneo:

El artista se focaliza entonces, cada vez más claramente, en las relaciones que su trabajo va a crear en su público, o en la invención de modelos sociales. Esta producción específica determina no solamente un campo ideológico y práctico, sino también dominios formales [...] el conjunto de modos de encontrarse y crear relaciones, representa hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales: el cuadro y la escultura son sólo casos particulares de una producción

de formas, que tiene como objetivo mucho más que un simple consumo estético. [...] la función subversiva y crítica del arte contemporáneo debe pasar por la invención de líneas de fuga individuales o colectivas, construcciones provisionales y nómadas a través de las cuales el artista propone un modelo y difunde situaciones perturbadoras. De ahí el actual interés por los espacios de intercambio social, donde se elaboran modos de sociabilidad heterogéneos (pp. 31-32).

Para finalizar, podemos concluir que la exposición *El presente está encantador* sintetiza en su título la clave contemporánea en la que se inscribe.

Referencias

Bourriaud, N. (2007). *Estética relacional*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Battistozzi, A. M. (2017). Crear un caos con obras propias y del museo. *Revista Ñ*, p.32.

Groys, B. (2009). *La topología del arte contemporáneo*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>

Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Diálogos contemporáneos El relato curatorial como umbral de interacciones, cruces y continuidades

Contemporary Dialogues

The Curatorial Narrative as a Threshold of Interactions, Intersections and Continuities

Maica Bravo

Soledad Preciado

Nadia Rodríguez

Historia de las Artes Visuales IX, FDA, UNLP

Resumen

Este trabajo analiza la relación entre una serie de obras y su paratexto en el marco de la exposición *Cuando las formas pulsán. Interferencias en la colección Juan Batlle Planas* (Centro de Arte, Universidad Nacional de La Plata, 2018). Los paratextos que tomamos son el título de la muestra, el texto curatorial de la sala y la visita guiada con el objetivo de comparar los niveles de lectura que estos construyen y la figura del espectador a la que se dirigen.

Palabras clave

Juan Batlle Planas - Paratexto - Curaduría - Arte Contemporáneo

Abstract

This paper analyzes the relationship between a series of works and their paratext in the exhibition *When forms pulse. Interferences in the Juan Batlle Planas collection* (Centro de Arte, Universidad Nacional de La Plata, 2018). The paratexts that we take are the title of the exhibition, the curatorial text of the room and the guided visit with the aim of comparing the reading levels that these construct and the figure of the spectator that they have as interlocutor.

Keywords

Juan Batlle Planas - Paratext - Curatorship - Contemporary Art

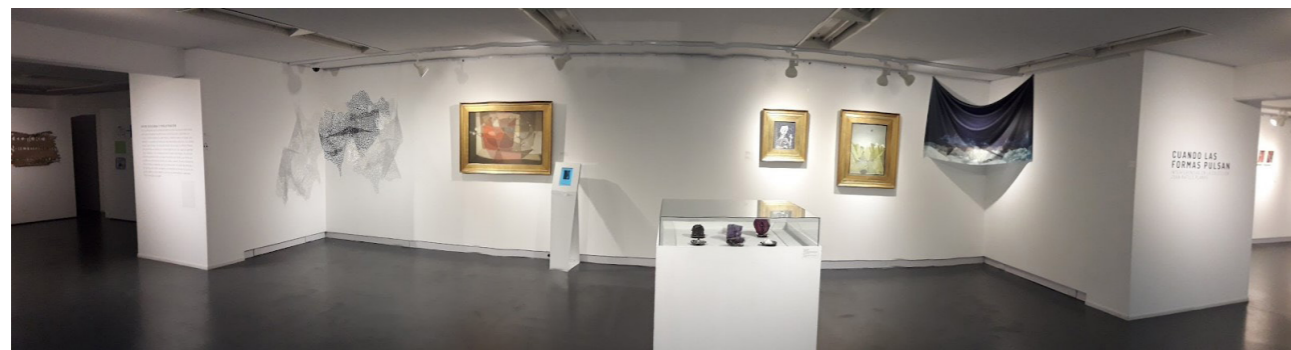


Figura 1. Vista de la exposición *Cuando las formas pulsán. Interferencias en la colección Juan Batlle Planas*. Crédito: Centro de Arte UNLP

En este trabajo analizamos la relación entre una serie de obras y su paratexto (Genette, 2001) en el marco de la muestra *Cuando las formas pulsán. Interferencias en la colección Juan Batlle Planas*, montada en las instalaciones del Centro de Arte, de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en el período del 21 de abril al 19 de mayo de 2018. Los paratextos que tomamos son el título de la muestra, el texto curatorial de la sala y la visita guiada, con el objetivo de comparar los niveles de lectura que estos construyen y la figura del espectador a la que se dirigen.

El análisis está atravesado por los siguientes interrogantes: ¿Cómo construye sentido la institución a partir de las obras de Batlle Planas en su relación con producciones contemporáneas? ¿Qué figura de espectador se construye desde los paratextos a trabajar? Para abordar estos cuestionamientos recurrimos a la concepción de arte contemporáneo que propone Boris Groys (2009).

El núcleo tres de la exposición, «Entre la descarga y la proliferación», es nuestro objeto de estudio, ya que allí conviven tres obras modernas con tres obras contemporáneas; analizamos el dispositivo paratextual que posibilita la coexistencia de propuestas muy diversas en una misma sala, tales como óleos, fotografía sublimada en tela, objeto calado, vegetales y minerales [Figura 1].



Figura 2. Sirabo, Delfina (2018), *Movimiento cósmico*. Crédito: Centro de Arte UNLP

Desde el relato curatorial se generan interacciones, continuidades y cruces entre las obras, presentando una especie de microespacio, al cual accedemos a través de los distintos umbrales que son los paratextos. Las obras contemporáneas que integran este núcleo son: *Movimiento Cósmico* de Delfina Sirabo, una instalación que configura un espacio propio mediante un calado sobre papel metalizado [Figura 2]; *La Promesa*, una fotografía sublimada sobre tela de un paisaje rocoso, de La 7; y la propuesta de bioarte *Morfogénesis s/z 2018* de Agustín Bucari, montada dentro de una vitrina donde encontramos un repollo colorado y solución de alumbre de potasio en diferentes formas, que en el transcurso de la muestra se va degradando y crea un ecosistema.

El título de la muestra, *Cuando las formas pulsán*, es el primer umbral que acerca al espectador a la exposición. Se vincula al campo del psicoanálisis y podemos relacionarlo con los procedimientos empleados por Batlle Planas en su proceso creador, como el automatismo. Por su parte, el subtítulo presenta a las obras contemporáneas como *Interferencias en la colección Juan Batlle Planas* y, de ese modo, establece un cierto cruce entre las obras modernas y las contemporáneas. Estos puntos de contacto se enuncian también en el texto de sala y se observan en sus aspectos formales y temáticos.

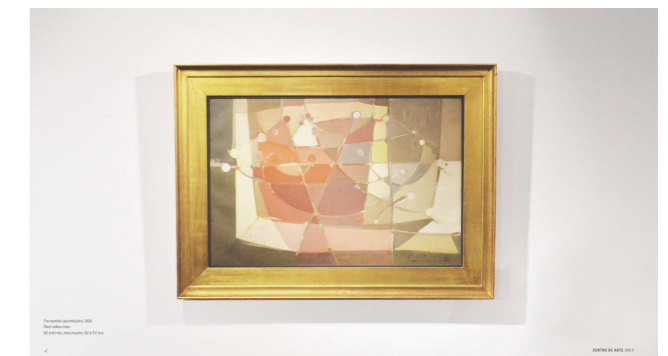


Figura 3. Batlle Planas, Juan (1958), *Formación del poliedro*. Crédito: Centro de Arte UNLP

En cuanto a la visita guiada y la audioguía, estos paratextos proponen una lectura que involucra al público en general, mediante preguntas y reflexiones acerca de lo exhibido. En esta instancia, se pone énfasis en la vinculación entre las obras modernas y contemporáneas.

Podemos decir que hay un cierto equilibrio entre la lectura que genera, por un lado, el texto de sala, que pretende llegar a un espectador especializado en arte; y, por otro lado, la visita guiada y las audioguías, que proponen una experiencia didáctica al incluir al espectador, apelando a su participación activa. Desde los distintos paratextos se construyen niveles de lectura diferenciados, que abarcan la heterogeneidad de públicos.

El diálogo entre las pinturas de Batlle Planas [Figura 3], modernas, y las propuestas de distintos artistas emergentes habilita la lectura de Groys de un campo artístico expandido, entendido como una característica propia del arte contemporáneo.

Referencias

Genette, G. (2001). *Umbrales*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.

Groys, B. (2009). La topografía del arte contemporáneo. En *Anatomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.

Graciela Sacco: recorridos, señalamientos y continuidades de un presente interpelante

Graciela Sacco: Routes, Signs and Continuities of a Questioning Present

Gabriela Navarro
Ludmila Polcowñuk
Historia de las Artes Visuales IX, FDA, UNLP

Resumen

El trabajo analiza la muestra *Preguntas. Graciela Sacco* (MUNTREF, 2018) a través del sistema texto-paratexto. Se tuvo en cuenta el estudio del catálogo de la exposición y los textos de sala con el fin de evidenciar que la obra no solo se define por su materialidad, sino por la manera en que se vincula con un sistema narrativo que determina su circulación social.

Palabras clave

Graciela Sacco - Paratexto - Circulación - Arte Contemporáneo

Abstract

This paper analyzes the art exhibition *Questions. Graciela Sacco* (MUNTREF, 2018) through the text-paratext system. The study of the exhibition catalog and the room texts were taken into account in order to show that the work is not only defined by its materiality, but also by the way it is linked to a narrative system that determines its social circulation.

Keywords

Graciela Sacco - Paratext - Circulation - Contemporary Art

El trabajo analiza la muestra *Preguntas. Graciela Sacco* expuesta entre marzo y junio de 2018 en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (MUNTREF) tomando como objeto de estudio el sistema texto-paratexto. Para tal fin, se tuvo en cuenta el estudio del catálogo de la muestra, así como los textos de sala, buscando evidenciar que la obra no solo se define por su materialidad, sino por la manera en que se vincula con un sistema narrativo que determina su circulación social.

En el catálogo se encuentran tres escritos diferentes: uno correspondiente al prólogo de la muestra, redactado por Aníbal Y. Jozami, rector de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, y otros dos escritos independientes de cada curador de la muestra, Diana Wechsler y Fernando Farina. En el mismo, la exposición es presentada

como un «homenaje artístico y humano» (Jozami, 2018, p. 2), pensada en honor a la artista fallecida e implementada desde el extrañamiento por su ausencia. Parte de estos textos están presentes en la sala de exhibición, aunque los textos curatoriales no tienen una presencia destacada ni son presentados independientemente de las obras. Por el contrario, se articulan dialogando con algunas de ellas y con diferentes secciones de las salas, donde también se encuentran otros escritos – independientes del catálogo– que aportan información relevante y ponen a funcionar temáticamente las obras.

Como su título lo indica, la muestra se organizó en torno a la noción de pregunta. Según el catálogo, el recorrido de la muestra está planteado a modo de relato a partir de los títulos de las obras, característica común de las propuestas expositivas de la autora. La obra elegida para entrar a la muestra, titulada *Cualquier salida puede ser un encierro* (2012-2014), se encuentra en diálogo con tres heliografías de la serie *Cuerpo a cuerpo* (1997) [Figuras 1 y 2].

En palabras de la curadora, el acceso a la muestra atravesando esta obra coloca rápidamente al espectador en el lugar de la

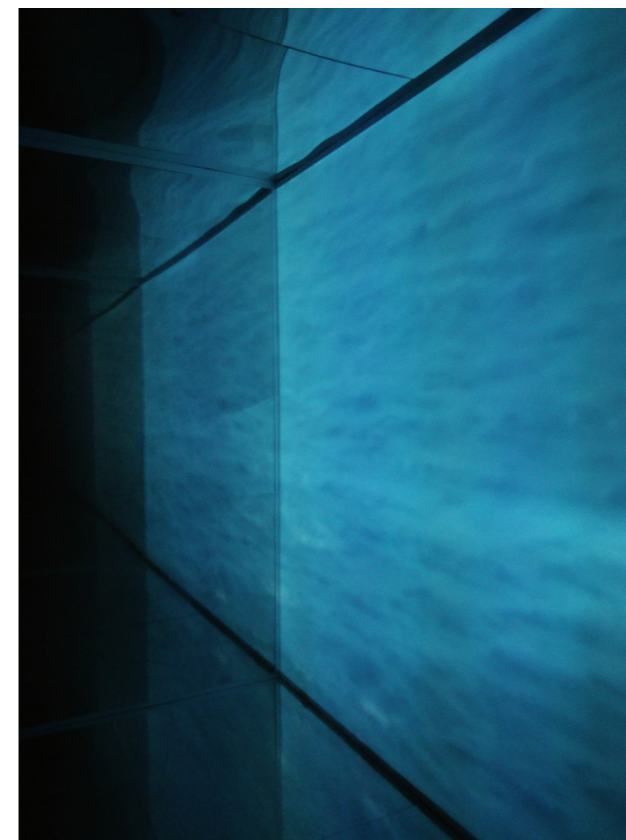


Figura 1. Graciela Sacco (2012-2014), *Cualquier salida puede ser un encierro*, videoinstalación. Fotografía: Gabriela Navarro

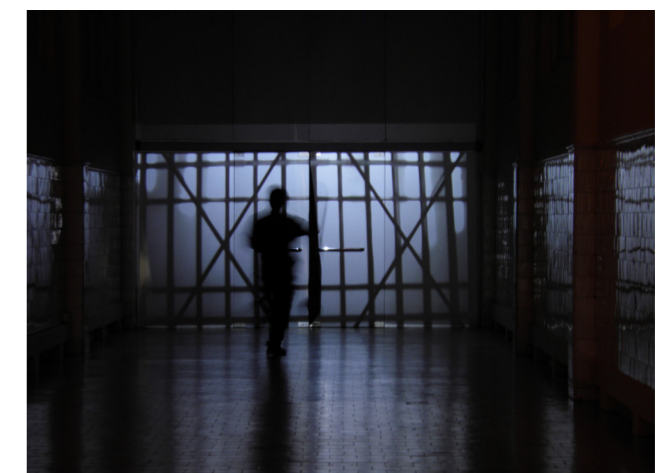


Figura 2. Graciela Sacco, *Cuerpo a cuerpo* (1997-2018). Heliografía sobre papel vegetal emulsionado. Fotografía: Wipe

incertidumbre. «Entrar ahora por *Cualquier salida...* y ser recibido por la imagen de Graciela [...] nos sitúa de inmediato en clima» (Wechsler, 2018, p. 6). La decisión de volver transitable esta instalación se entiende como una estrategia llevada a cabo por los curadores para acompañar la narrativa de la muestra y así guiar el recorrido de los espectadores. Sin embargo, la sala cuenta con otros accesos y de esta forma es posible «desviarse del recorrido» y acceder por un lugar más convencional. Este ejemplo nos sirve para comprender lo establecido por Gérard Genette (2001), quien habla del paratexto como un umbral; es decir, la posibilidad de entrar o retroceder en el recorrido sugerido por el paratexto. En este caso el comentario que hace Wechsler anticipa que, si se inicia el recorrido por ese lugar, se accede al juego de significados propuesto en el guión curatorial.

Asimismo, se observó que en su mayoría los títulos de las obras son explícitos y remiten a cuestiones sociales, religiosas y personales de la artista, que sirven para establecer relaciones temáticas y de sentido. Las obras exhibidas son diversas, destacándose la presencia de collages e impresiones en gran formato, junto con heliografías sobre todo tipo de soportes e instalaciones cuya presencia en la sala es predominante. Algunas se expanden hacia otros sectores del edificio, como la videoinstalación *T4* (2008-2014), proyectada sobre las puertas del tercer piso [Figura 3]. En otros casos, el sonido de las instalaciones se expande hacia otros sectores de la sala dialogando con las demás obras, poniéndolas en tensión y modificando el recorrido del espectador por la muestra.

La ex sede del «Hotel de Inmigrantes» –ahora MUNTREF– ya había sido utilizada en un ensayo curatorial de sitio específico por la artista. La historia que atraviesa el



Figura 3. Graciela Sacco, *T4* (2008-2014). Videoinstalación y proyección de video sobre puertas del edificio. Fotografía: Ludmila Polcowñuk

mismo está fuertemente vinculada con su trabajo: los tránsitos, las migraciones, los exilios; y por lo tanto se vuelve significativo para la retrospectiva de su obra. Esto nos sirve para indagar sobre cómo se presenta la figura de Graciela Sacco y cuál es su papel como artista contemporánea, que se puede vincular a lo que Terry Smith (2012) señala como el «giro poscolonial» que se produce en el campo artístico actual.

En esta muestra pudo verse cómo el funcionamiento entre las obras y los paratextos, así como la lectura de las mismas, varía según el relato que la rodea. Por ejemplo, según el estudio de Nicolás Bourriaud en *Altermodernidad* (2009), el multiculturalismo posmodernista cae en una catalogación de la tradición alrededor del artista y de su obra, donde este último es anclado en una cultura o movimiento, perdiendo su mensaje primordial. Esta reflexión podría relacionarse con la preocupación que enuncia el curador Fernando Farina (en Wechsler y otros, 2018) en su texto, donde deja establecido el miedo a que se tome a Graciela «como una adalid de la lucha feminista o ponerla al frente de cualquier otra causa que respondiera a algún interés personal» (p. 7). De esta manera, el curador coloca a la artista en una configuración plenamente

independiente de su contexto espacio temporal, en la cual sus obras al no estar sujetas a parámetros fijos –la temporalidad de sus temáticas o dispositivos– le otorgan la cualidad del ser contemporáneo y le dan su carácter de multiplicidad.

En esta ocasión, el foco estuvo puesto en la realización de una muestra retrospectiva, que dejará explícita la «cualidad universal» de la artista y su obra. Cada curador, en su escrito, dejó pensamientos acerca del significado de su obra tanto a nivel personal como global, poniendo en evidencia las posibles narrativas y lecturas de su obra.

Referencias

- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Wechsler, D., Jozami, A. y Farina, F. (2018). *Preguntas. Graciela Sacco* [Catálogo de exposición]. Recuperado de <http://untref.edu.ar/muntref/wp-content/uploads/2019/03/Tabloide-Sacco.pdf>

Historia de las Artes Visuales IV

Facultad de Artes
UNLP

La materia Historia de las Artes Visuales IV, dictada para lxs estudiantes de Artes Plásticas, aborda las distintas tendencias artísticas desde 1945 a la actualidad. Trazando un desarrollo diacrónico y conceptual, pone el foco de interés en la crisis del paradigma modernista, en el surgimiento de las neovanguardias a fines de los años cincuenta y en los síntomas del arte contemporáneo. El propósito de la cátedra es brindar instrumentos de análisis para el abordaje de las nuevas categorías de obra, artista, espectador y trabajo artístico que surgen con la crisis de la modernidad, y poner a lxs estudiantes en contacto con las características actuales del sistema de las artes visuales (espacios y circuitos de exhibición, instituciones, mercado, crítica y curaduría).

En la asignatura se considera también el impacto que han tenido en la producción y circulación artística algunos procesos socioculturales de más amplio alcance como el internacionalismo, la globalización, la descolonización y el movimiento feminista, como las perspectivas de decolonial y de género que impulsan su estudio. Los contenidos son abordados desde un enfoque crítico que apunta a deconstruir los cánones coloniales y patriarcales instalados con el paradigma modernista occidental, y a reflexionar sobre los lugares de enunciación de la historia y la teoría del arte.

La última instancia de evaluación en el dictado de la materia consiste en la realización de un trabajo práctico grupal orientado al estudio de las prácticas artísticas contemporáneas. A partir de una selección de artistas provista por la cátedra, lxs estudiantes eligen la obra de unx artista argentino, latinoamericano o internacional con el objetivo de reconocer, describir y caracterizar algunas de las operaciones y los discursos característicos de la producción artística contemporánea. A partir de los aportes

de la bibliografía estudiada, lxs estudiantes eligen un pequeño corpus de obras que abordan siguiendo los ejes conceptuales planteados en la consigna del ejercicio o elaboran otros específicos en función del caso y la perspectiva elegida. Este ejercicio incluye una presentación escrita y una oral.

En 2018, se introdujeron modificaciones en la consigna de este ejercicio. Atendiendo a los intereses de la cátedra, a la riqueza de la bibliografía reciente y a las inquietudes de lxs estudiantes, el trabajo final se orientó al estudio de las prácticas contemporáneas en el cruce con las agendas del feminismo. Para esto, se pusieron de relieve los aportes de la bibliografía específica en lo relativo a las corrientes del arte contemporáneo, al activismo artístico y a las modalidades de identificación que puede revestir el arte producido por mujeres.

Los encuentros Visualidades Contemporáneas de 2017 y 2018 permitieron a lxs estudiantes compartir y dialogar con compañerxs y docentes de otras cátedras sobre las particularidades de estas dos consignas, sobre el modo en el que desarrollaron el trabajo, su contenido y las conclusiones elaboradas. El intercambio puso en evidencia el potencial de esos modos de análisis, tanto para el desempeño artístico de lxs estudiantes como para su futuro profesional en docencia e investigación.

Florencia Suárez Guerrini

Estrategias de intervención desde el GAC Acciones situadas en el contexto social

Intervention Strategies from the GAC
Actions Located in the Social Context

Gabriela Alejandra Campillay
Alejandro Martín Villella Zappettini
Historia de las Artes Visuales IV, FDA, UNLP

Resumen

El siguiente artículo indaga en el funcionamiento de una serie de obras desarrolladas por el Grupo de Arte Callejero (GAC), entendiendo a éstas como acciones artísticas que requieren necesariamente de un contexto social donde alcanzan una plenitud de sentidos posibles. A partir de esta reflexión, se piensan los códigos recuperados por el GAC, su funcionamiento en la vía pública, la forma en la cual estos son resignificados en las obras analizadas y cómo estas son apropiadas y replicadas por los ciudadanos.

Palabras clave

Resignificación - Situacionalidad
Participación - Replicabilidad

Abstract

The following article explores the functioning of certain works developed by the Grupo de Arte Callejero (GAC), understanding them as artistic actions that necessarily require a social context where they reach a fullness of possible meanings. Based on this reflection, the codes retrieved by the GAC, their operation on public roads, the way in which they are re-signified in the works analyzed and how they are appropriated and replicated by citizens are thought.

Keywords

Resignification - Situationality -
Participation - Replicability

Acerca del GAC

El Grupo de Arte Callejero (GAC) se conforma en el año 1997 a partir de la iniciativa de un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, en el marco de un paro docente donde realizan su primera actividad en apoyo al reclamo. A partir de su vínculo con el grupo H.I.J.O.S. desarrollan acciones colectivas en el espacio público, apropiándose de símbolos y señales de la ciudad, resignificándolos en respuesta y resistencia a los efectos de la última dictadura cívico-militar, y a los gobiernos neoliberales que le sucedieron. El grupo se conforma en la actualidad por Lorena Bossi, Carolina Golder, Mariana Corral, Vanesa Bossi y Fernanda Carrizo. Cuenta con la publicación del libro *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC* en el año 2009 y con el reconocimiento nacional e internacional. El GAC ha trascendido del espacio público al museo formando parte de la 50.º Bienal de Venecia en el año 2003; de la exposición del año 2015 *Resistencia realizada. Una antología en estrategias estéticas bajo regímenes represivos en América Latina* en el Museo de Arte Contemporáneo Migros (Suiza); o de *Liquidación por cierre*, su más reciente exposición, llevada a cabo desde el 7 de octubre de 2017 en el MUNTREF (Buenos Aires).

Las obras seleccionadas para este análisis pertenecen a la serie *Juicio y castigo*, acción realizada a partir de 1998 hasta la actualidad, y a la serie tripartita *Aquí viven genocidas*, realizada por primera vez el 24 de marzo 2001 y actualizada durante los años 2002, 2003, 2004 y 2006 en la misma fecha (desarrolladas en CABA y Gran Buenos Aires). Ambas obras están vinculadas por la temática y por la forma y el medio en que se presentan e integran la una en la otra. A su vez poseen un hilo conductor, una acción primera de la que

se desprenden los soportes visuales como evidencias de la presencia del grupo y como partes de un proceso. Por lo tanto, nos será imposible pensar en las obras seleccionadas sin el ejercicio de situarlas, sin pensar su funcionamiento en el contexto donde deciden intervenir. Siguiendo al GAC, sus intervenciones implican acciones de militancia que se posicionan, la mayoría de las veces, fuera del alcance de las instituciones artísticas, dejando al margen la discusión sobre la *artisticidad*. En todo caso, lo que aquí persevera es la necesidad de un *qué*, un *dónde* y un *cómo* a los efectos de generar un impacto que movilice a la sociedad y posibilite la discusión sobre los temas que el grupo aborda: un presente de impunidad y el desguace de un Estado condescendiente con las políticas neoliberales.

Tras la descolonización de aquellas zonas que constituían el segundo, tercer y cuarto mundo, y a partir del impacto que esto tuvo en lo que era el primer mundo, surgió una plétora de arte determinado por valores locales, nacionales, anticoloniales, independientes y antiglobalización (Smith, 2012).

Debido a la recuperación de valores nacionales relegados, problemáticas locales, pero principalmente anticoloniales, con el objetivo de replicar aquellos discursos de grupos sociales marginados, y no perder de mira los terribles efectos de la injerencia estadounidense en los países latinoamericanos; el GAC se inscribe dentro de la corriente del arte contemporáneo que Terry Smith (2012) identifica como «arte en el giro poscolonial», no solo por los contenidos que expresa en sus obras, sino también por su participación en Bienales y exposiciones del «primer mundo», es decir, por contribuir en la tarea de dar presencia a las

problemáticas latinoamericanas en los circuitos de exhibición internacional, aportando a la definición de lo que es y lo que trata el arte contemporáneo.

A su vez, podemos pensar en la condición de contemporaneidad que se expresa en sus trabajos a partir de los síntomas descritos por Andrea Giunta (2012) para el arte, en tanto que no se valen de recursos de vanguardias anteriores para profundizar sus problemas formales, sino que los recursos formales son dispuestos a los fines de generar un efecto más conceptual que perceptual, significar el espacio, subvertir los sistemas de comunicación convencionales y generar una reflexión en el espectador. Pero esta reflexión ya no nos lleva hacia dentro del lenguaje mismo de la obra, sino que nos refiere a nuestro contexto histórico-social. Las discusiones sobre el progreso en el arte y los problemas formales no vienen al caso: el GAC tiene otras cosas que resolver.

Funcionamientos de las obras: el espacio público como situación irreductible

A partir del escrache realizado al almirante Emilio Massera en las puertas de los Tribunales de Retiro (donde los manifestantes exhibieron unos carteles que recuperaban la estética de las señales viales), el GAC inicia una serie de acciones en conjunto con el grupo H.I.J.O.S. y la Mesa de escrache popular, donde el señalamiento, la concientización y la condena pública se vuelven una acción conjunta y participativa. Al día siguiente, esta estrategia visual es empleada para funcionar de forma autónoma en la vía pública, ahora con el objetivo de señalar el ex centro clandestino de detención conocido como *El Olimpo*.

Comienzan a repetirse este tipo de señalamientos que resignifican los carteles viales para indicar las viviendas de los genocidas o los lugares de detención

clandestina. Señalamientos que funcionan de forma independiente a los manifestantes, que inclusive continúan estando en la vía pública hasta la actualidad. En estos casos las formas y colores varían desde soportes blancos con tipografía de color azul, de forma rectangular, a carteles cuadrados de color amarillo y tipografía negra. En ocasiones incorporando dentro de sus atributos la imagen de un alambre de púas, otras veces representando con la iconografía vial las condiciones de encierro clandestinas, la apropiación de bebés o los llamados *vuelos de la muerte*. Todos ellos hechos en madera, pintados con esmaltes sintéticos, impresos en serigrafía o stencil, de dimensiones variables, similares a los carteles viales.



Figura 1. GAC, *Juicio y Castigo* (20 de marzo de 1998). Imagen extraída de <https://grupodeartecallejero.wordpress.com>

En la misma línea de re-significación del espacio público, la obra *Aquí viven genocidas* se vincula con los señalamientos anteriores, integrándolos en un registro cartográfico que fue sucesivamente actualizado, incorporando dentro del mapa original nuevos señalamientos realizados con carteles en la vía pública. El resultado de este proceso devino en una obra que consta de tres partes: un afiche con el mapeo realizado, mostrando las ubicaciones específicas de los genocidas eschachados hasta la fecha; una agenda que contiene sus teléfonos y direcciones; y un video que registra el recorrido de las direcciones señaladas en dos momentos: uno durante un día común y otro durante las jornadas de escrache. Sin embargo, estos afiches no



Figura 2. GAC, *Juicio y Castigo* (20 de marzo de 1998). Imagen extraída de <https://grupodeartecallejero.wordpress.com>

implican para el GAC un simple registro en forma de mapa, ni el mero acto de visibilizar aquello que permanecía oculto.

¿Qué función cumplen las señalizaciones viales? ¿Qué implica señalar? ¿Qué modos de recorrer el espacio instalan con su presencia? Una categorización muy general nos permite diferenciar entre las señales que se encuentran en la vía pública con fines prohibitivos, preventivos e informativos; no solo nos proporcionan una guía en tanto usuarios del espacio público, también señalan espacios donde los comportamientos pueden ser condicionados en lo que respecta a la forma de transitarlo y relacionarnos con los otros. Visualizan formas de relacionarnos con el espacio y con los otros en el espacio. Lo significan, lo indican, lo normativizan. Nos proporcionan información valiosa sobre nuestro entorno inmediato, pero en tanto dispositivo gubernamental, este delimita espacios donde determinadas normas deben ser cumplidas. Repitamos este ejercicio con el concepto de *mapa*. Podríamos definirlo como una representación de dimensiones y relaciones espaciales que nos ayudan a pensarnos en el espacio; tener conciencia de dónde estamos, hacia dónde podemos dirigimos y en relación a que nos desplazamos. Entendiendo entonces que *Juicio y castigo* y *Aquí viven genocidas* implican acciones que recuperan este tipo de códigos convencionales, se valen de sus funcionamientos, los resignifican y devuelven al espacio público: cabe preguntarnos por las nuevas relaciones simbólicas y espaciales que estas intervenciones ponen en foco (puesto que la irrupción de estos dispositivos en el entorno cotidiano encuadran espacios y actores que permanecían deliberadamente fuera de encuadre). Según el GAC:



Figura 3. GAC, *Aquí viven genocidas* (2001). Imagen extraída de <https://grupodeartecallejero.wordpress.com>

Nuestra idea se amplía por el aporte de los primeros compañeros de la agrupación H.I.J.O.S., quienes nos plantean la necesidad de acompañar las demarcaciones del escrache con señales de denuncia. La señal como imagen empieza a formar parte del accionar del escrache y crece junto a la denuncia de los represores (Bossi y otros, 2009, p. 80).

De esta forma, las intervenciones se circunscriben al acto de *escrachear*, entendida como la actividad principal de la que se desprenden las señales viales, trazando un recorrido (que es el propio vivido por los escrachadores/as) que luego es volcado a los sucesivos afiches, donde los mapas muestran las ubicaciones de los genocidas y los centros de detención clandestinos. En consecuencia, las estrategias visuales seleccionadas dejan de funcionar como simples infografías y comienzan a actuar como una huella o registro de un trayecto, la evidencia de que alguna vez allí aconteció un escrache.

Al mismo tiempo estas ganan una autonomía que les permite continuar revelando aquello que permanecía oculto, independientemente de la presencia de las artistas: los transeúntes y automovilistas

inadvertidos son interpelados por una presencia desconocida que actualiza los conflictos de un pasado inconcluso, que reaparece en el presente; un presente de complicidad e impunidad y al mismo tiempo el presente de las vidas cotidianas, de los vecinos. Frente a estas intervenciones los transeúntes, ahora *espectadores*, no pueden elegir si contemplarlas o no, pues ellas mismas no se muestran como obras. Estas se infiltran en los sistemas vigentes para generar una irrupción en la vida rutinaria. Según Longoni el GAC "mimetiza sus dispositivos con los códigos institucionales vigentes (carteles viales, publicidad, televisión, encuestas de opinión pública, etc.) para exacerbarlos, sin aclarar nunca la simulación" (Longoni, 2005: 10). Por lo tanto, la grandilocuencia técnica no es un recurso necesario. ¿De qué podría servir una representación mimética siendo precisa una iconografía sencilla, conocida, fácilmente decodificable y replicable por otros posibles agentes de escrache? ¿No será en todo caso que su fuerza radica en su fácil lectura y potencial replicabilidad?

Antecedentes, recursos y comparaciones

No podríamos ignorar las experiencias de *Tucumán arde* y las réplicas que ha generado en las prácticas artísticas y políticas, en las estrategias asumidas para dar visibilidad a una problemática social, en la elección de explorar otros medios y en consecuencia otros códigos. Al igual que en aquella experiencia del '68, se visibiliza una situación de injusticia por medio de nuevas herramientas y lenguajes (por fuera de las instituciones artísticas) con el objetivo de generar un cambio en el medio donde se presenta. Sin embargo, aquellas experiencias mantienen un diálogo/oposición con el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, entendiéndose como vanguardistas en la medida en que

discuten con el arte que allí se promociona. Otra referencia posible según Giunta (2014) es la obra de Juan Carlos Romero *Segmento de recta a-b: 53.000 km* y una derivación de esta obra, *Segmento de línea recta*, donde incluye una fotografía del buque de guerra «Granaderos», utilizado en aquella época (1972) como centro de detención para presos políticos. En esta última, el acto de cartografiar estaba enfocado en aquellos «lugares que tenían un efecto directo sobre el artista» (Giunta, 2014: 51). De esta forma, los diagramas y los mapas eran utilizados para dar cuenta de un recorrido realizado por el artista, combinado con fotografías para representar los puntos seleccionados en los mapas.

De este ejemplo también podemos retomar las estrategias del arte conceptual, en la medida que se vale de sistemas de representación y de información que no poseen un atractivo visual en lo más mínimo. Es decir, la visualidad de la obra no es el argumento principal, sino la reflexión que pretende generar en los espectadores. Pero al igual que en las obras del GAC, las reflexiones posibles tienen una relación de exterioridad con la obra. Estas no se refieren a sí mismas, se refieren a espacios reales seleccionados por el artista y entre ellos se produce el señalamiento de un lugar de detención clandestino. Sin embargo, estas obras se restringen a los espacios expositivos, no poseen una relación intrínseca con los espacios señalados, no se encuentran estratégicamente emplazadas y por tanto no comparte esta relación de *parte de un todo* que se genera entre los señalamientos, el espacio que señalan y el emplazamiento de los carteles. También habíamos mencionado que los recursos grandilocuentes «no eran lo suyo». Aquí nos adentramos en otro aspecto de las estrategias visuales relacionado con las posibilidades de apropiación y replicabilidad

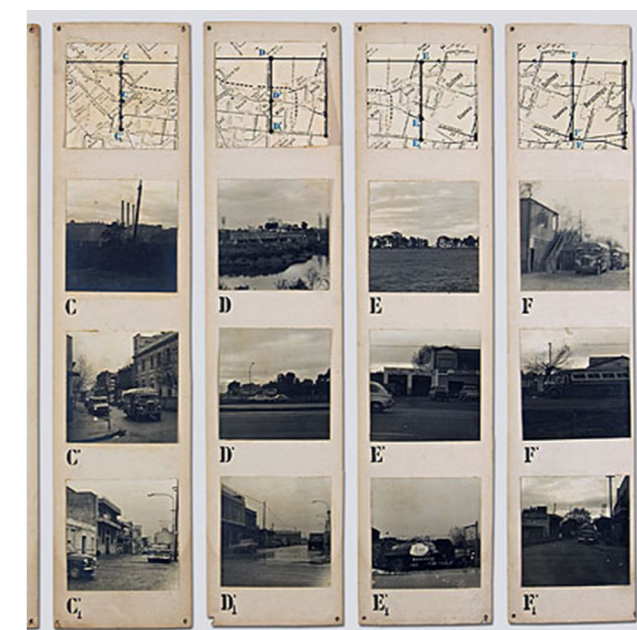


Figura 4. Juan Carlos Romero, *Segmento de recta A-B= 53.000 mts* (1971). Imagen extraída de <http://cvaa.com.ar>

de una imagen sencilla. Recordemos que el GAC, en común acuerdo con el grupo HIJOS y la Mesa de escrache popular¹ acuerdan y adaptan las intervenciones en función de las necesidades de cada zona: «En cada escrache la mesa de trabajo se traslada al barrio, para comenzar una construcción territorial según los rasgos y problemáticas de cada lugar» (Bossi y otros, 2009, p. 58). El ciudadano que habita aquellos espacios intervenidos participa activamente, es reivindicado como «sujeto político activo, colectivo y creativo» (Red Conceptualismos del Sur, 2012, p. 226). Retomando las palabras de Carpani, el acto de socializar el arte no se restringe a producir un arte que se supone como representativo o digno de un «Pueblo» idealizado y homogeneizado; como si el artista fuese aquella figura mesiánica al que los sectores sociales deben confiar su representación. Con socialización del arte nos referimos a la

¹ A partir de 1998, se constituye como una mesa de trabajo barrial, en red con diversas organizaciones sociales. En esta participaban algunos grupos de arte, partidos políticos de izquierda, sindicatos, centros de estudiantes y murgas.

posibilidad de replicar fácilmente las obras (partiendo de consignas cuya sencillez técnica lo permita), a la posibilidad de apropiación por otros agentes de escrahe e inclusive de aplicación en nuevos contextos políticos, es decir, a «redistribuir el acceso a la creación, elaborar con el pueblo y desde el pueblo» (Red Conceptualismos del Sur, 2012, p. 227). El objetivo final de las «obras» y los efectos que pretenden producir favorecen el acto de socialización y determina la forma final de las mismas. Nótese que en ningún momento nos hemos referido a ellas en un sentido estrictamente estético, sino también como estrategias visuales que apuntan a irrumpir en un contexto específico. ¿Pueden entonces, funcionar fuera de las situaciones donde fueron pensadas, sin los diversos actores involucrados? ¿Funcionan de igual forma sin la posibilidad de ser apropiadas por otros actores sociales y permitir la replicabilidad de sus efectos?

Situacionalidad de las obras o espacios expositivos internacionales

Según Terry Smith, el arte contemporáneo es la red de instituciones por la cual se presenta el arte de hoy ante los ojos del mundo. Durante los años noventa y en la primera década del siglo XXI, el arte latinoamericano, incluido en lo que Smith llama «arte en el giro poscolonial», adquirió una presencia relevante en los circuitos de arte internacional y en los centros metropolitanos. Smith alude a esto diciendo que es «un cambio de paradigmas en cámara lenta que acompaña los cambios ocurridos en el orden geopolítico y económico mundial» (Smith, 2012, p. 331), considerando el arte contemporáneo de la actualidad como el «arte del sur global». En este sentido, el GAC se ve inmerso en el circuito internacional haciendo uso de las instituciones como espacio de infiltración

para evidenciar los conflictos locales, aprovechar los recursos materiales que el circuito ofrece para su utilización en otros fines, y como intercambio creativo y político con otros grupos artísticos que trabajan en líneas similares.

Al igual que el GAC, creemos que la legitimación de estas prácticas no se da en exposiciones internacionales, sino en las «conexiones a nivel humano y afectivo» (Bossi y otros, 2009, p. 215), entre las artistas y los grupos de militancia. La legitimación está en el espacio en el que se presentan las acciones, en la ciudad, en las marchas, en los escraches producidos en confrontación con las situaciones de injusticia, en sus acuerdos comunes con las organizaciones sociales y las posibilidades de replicabilidad que estas permiten. El ámbito internacional supone el riesgo de que estas prácticas se vean de manera homogénea sin entender el proceder del colectivo ni su motivación por ejercer las acciones de protesta en su debido contexto. Para concluir, nos preguntamos: ¿hasta qué punto los modos de legitimación del arte contemporáneo, al descontextualizar este tipo de prácticas le quitan aquello que realmente las constituyen, que es su funcionamiento localizado, situacional y las privan de los efectos que potencialmente pueden producir en la sociedad?

Referencias

Bossi, L. y otros. (2009). *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? [When does Contemporary Art begin?]*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación arteBA.

Longoni, A. (2005). ¿Tucumán sigue ardiendo? *Revista Sociedad*, (24).

Red Conceptualismos del Sur. (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Ni verdaderas ni falsas, una extensión del yo para arropar a otr*

Neither True nor False, an Extension of the Self to Clothe Others

Lucila Ortega

Historia de las Artes Visuales IV, FDA, UNLP

Resumen

Este artículo analiza *Ni verdaderas ni falsas*, una performance de Mariela Scafati en el ciclo «Arte en el Germani» (2013), a través de las ideas sobre el arte contemporáneo establecidas por Terry Smith (2012) y Andrea Giunta (2014). Asimismo, inscribe la obra dentro del arte producido por mujeres conceptualizado por la misma autora.

Palabras clave

Mariela Scafati - Performance - Autobiografía - Arte Contemporáneo - Feminismo

Abstract

This paper analyzes *Neither True nor False*, a performance by Mariela Scafati in the cycle «Arte en el Germani» (2013), through the ideas about contemporary art established by Terry Smith (2012) and Andrea Giunta (2014). Likewise, it inscribes the work within the art produced by women conceptualized by the same author.

Keywords

Mariela Scafati - Performance - Autobiography - Contemporary Art - Feminism

Ni verdaderas ni falsas

Este trabajo propone abordar *Ni verdaderas ni falsas*, una performance realizada por Mariela Scafati en el marco de su muestra en el ciclo «Arte en el Germani» de 2013. A partir del análisis se intenta situar el hecho, catalogado por la artista como un *perfozapping autobiográfico*, en alguna de las corrientes del arte contemporáneo que establece Terry Smith (2012). Por otra parte, se propone identificar en la experiencia los *síntomas* del arte contemporáneo que distingue Andrea Giunta (2014), así como inscribir la obra dentro de las opciones de identificación del arte producido por mujeres que articula la misma autora.

La acción performática comienza cuando Scafati desabrocha su camisa mientras comenta: «Hablar de amor al interior de la rígida cultura política de los movimientos radicales o en el ambiente cool y a la última del mundo del arte resulta siempre incómodo», una cita del artista y activista británico John Jordan (s. f.). Luego se viste con remeras cuyas estampas fueron confeccionadas por los colectivos en los que participa, en una primera instancia se arroja con las consignas del Taller Popular de Serigrafía (TPS), y prosigue con las prendas elaboradas por Serigrafistas Queer (SQ). Al llegar a quedar casi inmovilizada después de superponer entre quince y veinte prendas toma un papel del que lee agitada el resto de la cita de Jordan. Por último, la artista se quita las capas de remeras una a una hasta finalizar la tarea.

El intento de inscribir esta performance dentro del *giro poscolonial* como una de las condiciones de la contemporaneidad (Smith, 2012) resulta problemático, ya que si bien esta categoría aborda prácticas asociadas con valores locales y anticoloniales que podemos identificar en la acción de Scafati, estas son analizadas en relación con su ingreso a escenarios

de circulación internacional. Desde una perspectiva latinoamericana, Giunta (2014) establece un conjunto de *síntomas de contemporaneidad* posibles de distinguir en la performance. La intensificación del grabado vinculado con prácticas democratizadoras y a las expresiones de la calle, constituyen formas de inscripción al arte contemporáneo en el que proliferan los procesos de multiplicación. Las experiencias colectivas producen consignas que se vuelcan en el shablón para ser multiplicadas y activadas en forma de indumentaria en la circulación urbana. Por otro lado, uso de la repetición también distinguido como síntoma por Giunta atraviesa la performance en dos sentidos, en la técnica de la serigrafía que habilita la posibilidad de un mensaje impreso en serie, y en la acción repetida de vestirse y luego desvestirse.

A su vez las prendas fueron creadas en un marco discursivo que cuestiona el orden social heterosexual dominante, ambos colectivos articulan lógicas que desestructuran las tradiciones de denuncia de los movimientos activistas de izquierda, el TPS a disposición de diversas experiencias políticas a partir del movimiento asambleario de diciembre de 2001 (Cuello, 2013), y SQ desde 2007 lleva adelante un programa simbólico queer como apuesta política frente a las coordenadas políticas heteronormativas. A partir de estas consideraciones, es posible situar la práctica de Scafati dentro del conjunto de artistas que realizan un *arte feminista* (Giunta, 2018).

Ya tod*s van a escuchar tu remera

En el *perfozapping* las consignas de las remeras son reclamos políticos que visten el cuerpo de la artista formando un *archivo provisorio* (Mongan en Maradei, 2016) en el que se activan dimensiones autobiográficas

individuales y grupales. Esta experiencia se contrapone a las tendencias de delegación en la performance a partir del giro social del arte contemporáneo, que implican una sustitución del cuerpo del artista por un cuerpo colectivo a través de operaciones de subcontratación (Bishop, 2010-2011). En este sentido es posible afirmar que en el caso de *Ni verdaderas ni falsas* el cuerpo individual de la artista que recorre sus prendas y su trayectoria política convive con los cuerpos colectivos de los talleres comunitarios de donde provienen las prendas y que integra Scafati. Los procedimientos TPS y SQ pueden vincularse con la apropiación de la *imagería visual de los medios de comunicación* como estrategias del arte activista, a través de la imitación de formas de la publicidad comercial para distribuir información (Felshin, 2001). El uso de la prenda con inscripciones se puede localizar en la obra de Jenny Holzer, cuyas remeras son portadoras de un mensaje feminista. Dentro de la genealogía local las prendas de Roberto Jacoby desde «Fabulous Nobodies» con la frase Yo tengo sida (1994) también recurren a la utilización del soporte textil, en este caso en función de una campaña que invita a poner el cuerpo a la destrucción del estigma.

Una extensión del yo para arropar a otr*

La performance de Mariela Scafati puede ser leída dentro de las formas de activismo artístico, en este sentido el Instituto de investigaciones Gino Germani actúa como una caja donde resuenan las formas de agencia política de ambos colectivos. Signada por la intervención en el espacio público, la estrategia poética de esta experiencia tematiza los *activismos de afectaciones* (Maradei, 2016) como formas de estar en la calle, en los que las articulaciones comunitarias amorosas constituyen un posicionamiento político que



Figuras 1-3. Mariela Scafati, *Ni verdaderas ni falsas* (2013). Fotografías: Ramona

organiza la acción. El cuerpo como territorio de experimentación política, habilita la constitución de un archivo provisorio en el que se reactualizan las experiencias.

Referencias

Bishop, C. (2010-2011). Performance delegada: subcontratar la autenticidad. *Otra Parte*, (22). Recuperado de <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/bishop-performance.pdf>

Cuello, N. (2013). *Serigrafistas Queer (2007-2012): subjetividades deseantes en permanente vibración*. Ponencia presentada en las 9.º Jornadas Nacionales de Investigación en Artes en Argentina. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En P. Blanco y otros (Eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-94). Salamanca, España: Universidad de Salamanca.

Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación ArteBA.

Giunta, A. (2018). *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Maradei, G. (2016). Cuerpos parlantes: intervenciones artísticas y archivos de la disidencia sexual en la cultura argentina. *Caiana*, (8), 48-58. Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=225&vol=8

php&obj=225&vol=8

Mariasch, M. y Mongan, G. (2013). Ni verdaderas ni falsas: performarce de Mariela Scafati en el Gino Germani [Entrada de Blog]. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/node/47749>

Patrimonio Cultural

Facultad de Artes

UNLP

Una de las preocupaciones centrales de la gestión del patrimonio cultural está referida al estudio de los bienes, prácticas o saberes surgidos en procesos colectivos que posibilitan el desarrollo y bienestar de los grupos sociales productores. La diversidad de actores sociales intervinientes en lo referido a la producción patrimonial, y en cuanto a su puesta en valor, involucra a los ámbitos público y privado, a las ONGs y a la propia comunidad involucrada.

Es en este contexto de producción en donde se sitúa la universidad como un actor comprometido en el trabajo territorial que implica abordar este campo disciplinar a partir de la investigación y las propuestas asociativas. El ejercicio académico cuya mirada se centra en las producciones culturales pretende dar cuenta a partir de la visibilización del valor patrimonial de las mismas, de aquellos bienes o prácticas con los que interactúa la comunidad que vive esos espacios. La catalogación, diagnóstico del estado de conservación

y evaluación del impacto ambiental y sociocultural del patrimonio material o intangible seleccionado, en su contexto de producción, posibilita su reconocimiento y brinda herramientas para la gestión de los futuros profesionales. La valoración por parte de la comunidad incrementa el sentimiento de pertenencia necesario para pensar estrategias de cuidado.

El trabajo del seminario Patrimonio Cultural propone acciones de puesta en valor del patrimonio considerando la interacción con los otros actores sociales intervinientes con el fin de afianzar la capacidad transformadora de la gestión patrimonial en sus distintos escenarios.

Los trabajos presentados dan cuenta de la multiplicidad de objetos de estudio que se proponen como patrimonios culturales, pero también de los caminos creativos pensados para su apropiación, difusión y conservación.

Liliana Conles

Los muñecos de fin de año en La Plata Una propuesta para su gestión patrimonial

New Year's *Momos* at La Plata City
A Heritage Management Proposal

Paula San Cristóbal
Patrimonio Cultural, FDA, UNLP

Resumen

Este trabajo aborda el análisis y diagnóstico de un bien patrimonial de carácter inmaterial: la construcción y quema de muñecos de fin de año en la ciudad de La Plata. Se describen las diferentes actividades implicadas en la celebración, los agentes involucrados y sus motivaciones, reseñando los posibles orígenes y los abordajes realizados desde diversas disciplinas.

Reconociendo los valores que presenta el bien y en virtud de la falta de protección jurídica y las amenazas identificadas que afectan su dinámica y desarrollo autónomo, se plantea una propuesta de gestión que busca implicar activamente a sus protagonistas en la valoración, documentación, promoción y apropiación de este.

Palabras clave

Patrimonio cultural inmaterial - Celebración
Muñecos de fin de año

Abstract

This issue includes the analysis and assessment of an immaterial heritage: the construction and burning of *Muñecos* or *Momos* in New Year's Eve in the city of La Plata. It presents the different activities implied in the celebration, the people who are involved and their motivations; and it reviews the possible origins of and approaches to this custom from the perspective of different disciplines.

By recognizing the values which this asset presents and due to the lack of legal protection and the identified threats which affect its dynamics and autonomous development, this publication posits a management proposal which seeks to involve actively the main characters in the valuing, documentation, promotion and appropriation of it.

Keywords

Intangible Cultural Heritage - Celebration
New Year's Eve *Momos*

La construcción y quema de muñecos de fin de año es una celebración de carácter local, que se realiza en distintos puntos del espacio público de la ciudad de La Plata, tanto en el casco urbano como en zonas aledañas. Como acontecimiento festivo de carácter cíclico, público y no religioso, podemos considerar esta práctica como *patrimonio cultural inmaterial*, definido por la Convención para la Salvaguardia como:

[...] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural (Unesco, 2003, p. 2).

Es propio de este tipo de patrimonio, ser tradicional pero a la vez contemporáneo y viviente, es decir que si bien se hereda del pasado, no es inmutable sino que se transforma permanentemente. También es integrador, pues supone un sentido de pertenencia a un colectivo y una identidad compartida donde se reconocen sus actores protagonistas. Es representativo de su grupo y está basado en la comunidad en tanto es reconocido por los actores que lo generan, transmiten y consumen (Unesco, 2011).

Advertimos que más allá de las clasificaciones que podemos hacer, el patrimonio se manifiesta siempre de un modo integral, dentro de un proceso y un contexto determinado. Así, el tipo de patrimonio considerado inmaterial, no excluye una materialidad concreta, como en el ejemplo estudiado donde los muñecos construidos por los vecinos adquieren un papel relevante.

Tomando la calle

Con cada inicio de año en la ciudad de La Plata, después de la cero hora, se realizan cientos de ritos a un mismo tiempo: grandes y elaboradas figuras construidas en madera, alambre y papel, producto del trabajo de largas jornadas, en ocasiones meses, arden y explotan para un expectante y variado público. La fiesta suele estar precedida de un espectáculo que incluye música, fuegos de artificio, y en ocasiones el festejo continúa con un baile para el vecindario y todo aquel que quiera sumarse.

Promediando el mes de diciembre, se puede observar en las esquinas, sobre los bulevares de avenidas, en baldíos o en algún taller o garaje, grupos de adolescentes en su mayoría, pero también niños y adultos, trabajando en la construcción de los muñecos. Aquellos más experimentados dan forma a la figura elegida, otros piden una colaboración monetaria a transeúntes y automovilistas. Lo recaudado por este y otros medios como rifas, venta de comida y auspicios, se utiliza en la compra de materiales y pirotecnia. Otros recursos se obtienen mediante donaciones como maderas, pinturas, papeles o préstamos, para el caso de los andamios, escaleras y hasta grúas.

Algunos muñecos son realizados en espacios cerrados y luego montados en el sitio en que serán quemados. Pero muchos de ellos, se construyen en el mismo lugar o cerca de donde arderán. Esto genera un sistema de vigilancia de los muñecos en preparación y terminados y se hacen guardias para evitar posibles atentados a la obra. Para ello, suelen instalarse improvisadas casillas. Es común ver al grupo trabajando a distintas horas, aprovechando

las noches en que el calor no es tan agobiante. Cuando se aproxima la fecha y los tiempos apremian, el grupo trabaja hasta la madrugada. Las tareas se combinan con música, comidas compartidas y juegos en la calle, por lo que desde el montaje de las primeras maderas, el clima festivo va en aumento.

Para quienes realizan estos momos, el espacio elegido no es un sitio cualquiera, se trata de lugares significativos, espacios que se han vuelto emblemáticos y reconocibles: *la esquina, la placita, el campito*. Sitios de circulación, pero también espacios de encuentro, lugares donde los vecinos del barrio, podrán acercarse a disfrutar del espectáculo.

En los días previos a la quema, los diarios locales difunden un listado con los muñecos registrados en el municipio y su ubicación, indicando el personaje en construcción. Esta información facilita una vieja costumbre entre los platenses, que consiste en realizar un recorrido por la ciudad para disfrutar de las creaciones antes de que las consuma el fuego. Muchas personas se acercan para tomar fotografías y filmar el fenómeno [Figura 1].



Figura 1. Despliegue de trabajo colectivo días previos a la quema

En llamas

Según la hora anunciada, los vecinos se van reuniendo en torno al muñeco a la espera de su quema. El despliegue previo de fuegos de artificio acrecienta la expectativa luego de tantas jornadas de trabajo conjunto. Según las dimensiones del momo, varias personas se acercan con antorchas para que comience a arder. De acuerdo a los efectos logrados el público va aplaudiendo espontáneamente en reconocimiento a los constructores, siendo el desafío mayor que la estructura resista en pie mientras va ardiendo acompañada de estruendos y explosiones. (Menna & Tuler, 2001). El interés que despierta el muñeco y la calidad del espectáculo en años anteriores, puede reunir hasta varios cientos de personas. Entre quemas cercanas, se coordinan los horarios para que los asistentes puedan ir recorriendo los muñecos que se encuentran próximos.

Aunque no está documentado, los relatos atribuyen el inicio de esta práctica a Don Luis Tórtora, quien hacia 1950 quemaba a fin de año un muñeco en la puerta del bar y almacén Los Obreros, ubicado en la esquina de 10 y 40. La costumbre se habría difundido luego de que en 1956 se realizara allí un muñeco en homenaje al club de fútbol Defensores de Cambaceres, año en que resultó campeón invicto de la Liga Amateur Platense. Actualmente en esa esquina, el rito se sigue cumpliendo.

Este modo de recibir el año fue extendiéndose hasta la última dictadura militar, en que se vio prácticamente interrumpido aunque no fue prohibido. Recuperada la democracia, la costumbre resurgió con más fuerza y mayor participación, reflejándose en un número

creciente de muñecos quemados y en la creatividad e ingenio puestos en su realización.

De aquellos primeros muñecos improvisados poco queda. La técnica de confección empleando maderas, alambre, cartón y papel que luego es pintado se fue perfeccionando y se lograron mejores terminaciones. Entre las innovaciones más recientes se observa la progresiva multiplicación de figuras, pasándose del muñeco único y más o menos monumental a la realización de escenas bastante complejas, con algún agregado escenográfico, empleo de agua, movimiento y recorridos para ser experimentados por el espectador [Figura 2].

De acuerdo a algunas investigaciones, esta práctica podría estar vinculada con una costumbre traída por los inmigrantes como las fogatas de San Juan y las



Figura 2. Muñeco en construcción

fallas valencianas (Menna & Tuler, 2001). Los primeros muñecos habrían sido confeccionados en paja, estopa y trapos, vestidos con trajes viejos, con el rostro de tela, representando a un hombre del tamaño natural. Debajo de estas figuras se colocaban cajones, cartones, diarios y pirotecnia para luego ser encendidos (Rollié y otros, 2002). Diferentes interpretaciones en torno a la significación de esta fiesta y su vinculación con el fuego, se han enfocado en el sentido de la renovación anual, la purificación, el fin de una etapa y el comienzo de una nueva, todos hechos que invitan a la comparación con numerosos ritos repartidos a lo largo de la historia en distintas culturas y donde el fuego es también protagonista (Menna & Tuler, 2001; Rollié y otros, 2002).

Pero es quizá poniendo atención en las representaciones plasmadas en la confección de los muñecos, donde podemos comprender qué se está quemando. En sus inicios parecen haber sido motivo de inspiración para la confección del momo, personas y objetos a los que se querían homenajear (deportistas, actores o el tranvía, cuando dejó de funcionar en 1966). Con el tiempo se irá evidenciando un corrimiento en el sentido de lo que se quema, pasando a ser sometidos al fuego, personajes de caricaturas, comics, películas y series de televisión. En general, son temas que el grupo considera divertidos o que representan el suceso o el personaje del año y que nacen de propuestas personales (Di María & Alberó, 2010). En menor medida, pero como una constante según la época, la temática seleccionada ha hecho referencia a las crisis económicas, el consumismo y otras problemáticas y conflictos locales que son tratados de modo paródico.¹



Figura 3. Muñeco terminado en el barrio La Loma

Patrimonio vivo

Celebrar el inicio de un nuevo año de este modo, es una práctica poco común, al menos desde el momento en que tomamos dimensión de su extensión y vigencia en la ciudad.² Para quien no está familiarizado con esta tradición, podrá extrañarse al ver cómo en tiempos en que los sentidos de inseguridad e incertidumbre son un imperativo y en que los modos de vivir la ciudad privilegian el ámbito privado, se desarrolla espontáneamente el trabajo conjunto, se aprende a hacer mezclándose las edades, poniendo esfuerzo, dedicación y tiempo desinteresadamente. Año a año, esta costumbre se vuelve un pretexto para reunirse.

¹ En 2001 se pudieron ver escenas que representaban la casa de gobierno con los políticos saliendo por la ventana. El *Tío Sam* con una bolsa de dinero se realizó en el 2005, cuando se pagó parte de la deuda externa. *Basta de edificios*, realizado en 2006, denunciaba el ritmo de las construcciones dentro del casco fundacional de la ciudad. Otros momos fueron: *Monstruo de la contaminación* (2006), *Otro barrio es posible* (2007), *Cristina vs. Clarín* (2012), *El agua bajó, las marcas quedan* (2013) o *El convento de López* (2016) entre otros.

² En otros países de Latinoamérica, actualmente se practican costumbres análogas, aunque con variantes locales, tal es el caso de Ecuador, Colombia y Honduras (Torre, 2009).

En Torre y otros, 2009, podemos ver el fenómeno como:

[...] una dramatización de nuestra realidad social, una reinvención provisoria y simbólica del mundo, pero sobre todo una fuerte marca identitaria en tiempos en que la globalización amenaza la singularidad tanto de los colectivos como de los sujetos (Torre; Molteni & Pereyra, 2009, p. 3).

Esta celebración tiene un *valor simbólico* para la sociedad platense y se vive con mayor intensidad donde se manifiesta un fuerte sentido de pertenencia al barrio. Permite que los grupos que lo protagonizan expresen y reflejen sus sentidos e intereses de un modo que les es propio, que los identifica. Aunque efímeras, las obras realizadas también poseen un *valor estético/formal*, donde se puede reconocer a lo largo de los años ciertos rasgos y temáticas propios de cada grupo constructor. También podemos considerar un *valor histórico/documental*, ya que el paso del tiempo va dejando testimonios del propio devenir y desarrollo de esta celebración. Las representaciones van cambiando en su repertorio y nos señalan lo que resulta trascendente, significativo, problemático y digno de ser sometido al fuego a lo largo del tiempo. En este sentido, vemos que los valores se complementan y que destacar un tipo de valor por sobre otro sería reducir el fenómeno a una sola perspectiva y consecuentemente, empobrecerlo [Figura 3].

Habitar la ciudad: regulaciones y conflictos

Esta práctica no presenta al momento, reconocimiento oficial alguno que lo establezca como patrimonio o destaque su in-

terés cultural. Sí se han elaborado normas municipales para regular cuestiones vinculadas a la quema de muñecos, persiguiendo la seguridad, higiene y libre circulación en la zona así como la promoción de esta costumbre a través de un concurso donde los muñecos más elegidos por el público reciben incentivos económicos. Se trata de la ordenanza 10456, su modificatoria 10665 y el decreto reglamentario 2939/2008 (Concejo Deliberante. Digesto Municipal de La Plata, 2017). La Subsecretaría de Convivencia y Control Ciudadano abre un registro para autorizar el emplazamiento y quema de los momos, donde un responsable mayor de edad, deberá firmar un documento comprometiéndose a respetar las condiciones estipuladas y asistir a una charla obligatoria informativa. La legislación indica que se dictarán multas e intimará a los responsables para reubicar el muñeco en sitios que se consideren apropiados, hecho que con la actual gestión, se ha puesto en práctica en varias ocasiones y se ha reforzado con la apertura de una línea para denuncias vecinales.

La ocupación de las calles y espacios públicos no se vive sin conflicto, algunos vecinos manifiestan su preocupación cuando advierten la dimensión de algunos muñecos o su proximidad a las viviendas, estaciones de servicio o al tendido de cables. Son causa de controversia también, la ocupación de calles y veredas y los residuos generados durante el armado y después de la quema. El rechazo al uso de pirotecnia, se manifiesta no solo por su peligrosidad, sino también por el impacto de los estruendos en las mascotas y por ello algunas quemadas dejaron de utilizarla.

Una propuesta de gestión patrimonial³

Tratándose de un acontecimiento festivo vigente, que forma parte de la vida pública y está fuertemente ligado a la comunidad platense, interviniendo de modo notorio en la construcción identitaria de la misma, creemos que este fenómeno merece ser considerado y valorado como un patrimonio vivo, en permanente reelaboración, sobre el que se pueden establecer criterios consensuados que faciliten su desarrollo y revalorización.

No es la intención de esta propuesta, congelar la práctica como un elemento estático ni cosificarlo, sino reconocer su dinámica social, sin eludir los conflictos y disputas que suponen estas expresiones (Lacarrieu, 2004). Coincidiendo con Néstor García Canclini (1999), nos interesan los procesos que conforman y atraviesan este fenómeno, en tanto representa modos de concebir y vivir el mundo propios de un grupo social, contemplando los usos sociales que relacionan estos bienes con las necesidades de las mayorías, en lo que se considera un concepto ampliado de patrimonio (García Canclini, 1999). Este bien cultural mantendrá su continuidad y desarrollo autónomo en tanto se logren transmitir las técnicas, valores y motivaciones a las nuevas generaciones que a su vez lo irán resignificando con el paso del tiempo.

A la fecha podemos reconocer como potenciales amenazas a esta práctica, la falta de reconocimiento oficial y la imposición y aplicación de normativas sin la construcción de un espacio de

³ La gestión del patrimonio refiere al conjunto de actuaciones programadas con el objetivo de conseguir una óptima conservación de los bienes patrimoniales y un uso de estos bienes adecuado a las exigencias sociales contemporáneas (Ballart Hernández & Tresserras, 2010).

diálogo con los realizadores de muñecos. La organización de concursos también ha presentado algunas controversias que podrían desvirtuar el carácter de la celebración típicamente barrial (2009). Tratándose de formas aisladas de fomento y de solapado control de aspectos logísticos, las medidas tomadas no abordan de modo integral la profunda significación simbólica que presenta esta manifestación para los realizadores y participantes de la celebración. Finalmente, puede considerarse también, el afán de subrayar la espectacularización del fenómeno y su vanalización, descontextualizándolo del tejido social en que está inserto, con el riesgo de transformarlo en un mero bien de consumo. De este modo la celebración se ve cada vez más *domesticada* por reglamentaciones, vigilancias, concursos y promociones tanto desde las esferas oficiales como privadas.

Con la intención de contribuir a la salvaguardia⁴ de este bien, establecemos como objetivo general para su gestión, garantizar la continuidad y el desarrollo autónomo de la práctica considerada y valorada como un patrimonio vivo, en permanente reelaboración y como representación de los modos de concebir y vivir el mundo, propios de un grupo social. Las siguientes propuestas se basan en el reconocimiento de la comunidad protagonista (portadores de saberes, productores y partícipes de esta costumbre)

⁴ “Se entiende por *salvaguardia* las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos». (Unesco, 2003, p. 3).

y en su implicancia activa en las actividades sugeridas y las que puedan surgir de sus demandas, en colaboración con los agentes estatales, organizaciones no gubernamentales, ámbitos académicos y demás actores intervinientes:

-Declaración como Patrimonio Cultural Inmaterial del Partido de La Plata a *La construcción y quema de muñecos de fin de año*.

Esta normativa serviría de sustento y aval a las actividades propuestas a continuación y las que se realicen en un futuro, procurando que la letra no quede en un mero documento y expresión de deseo, sino que se plasme de modo ágil como instrumento legal de amparo y protección.

-Realización de un Centro de interpretación, documentación e investigación:

Consistente en un espacio de exhibición permanente, que aborde los diferentes aspectos que incluyen esta celebración, que actúe como centro de documentación bibliográfica y audiovisual reuniendo las diferentes producciones realizadas y las que se vayan efectuando sobre esta práctica, para la consulta de investigadores, realizadores y público en general.

El espacio se ubicaría en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha. La sala de interpretación exhibiría material histórico, testimonial e ilustrativo de esta celebración en diferentes soportes para que el visitante conozca una costumbre platense que solo puede ser experimentada en una época determinada del año.

-Implementación de talleres de historia oral barrial:

Se busca generar espacios para compartir y registrar, testimonios, recuerdos, sensaciones y vivencias de aquellos platenses que participaron o participan en la construcción y quema de muñecos. Los talleres serían organizados junto con los Centros Comunes Municipales para trabajar con la memoria colectiva de los vecinos en la construcción de un pasado más democrático y participativo en torno a esta tradición. Como señala Ronald Grele (en Barela y otros, 2009):

La historia oral debe interesarse en registrar y provocar la narración de los eventos, pero no con la intención de acumular textos narrativos e informes empíricos, sino con el afán de aprehender el «sentido» histórico que tales hechos y experiencias tienen en el presente y tuvieron en el pasado para los narradores (p. 8).

Para coordinar estas acciones es necesario un equipo de profesionales y técnicos.



Figura 4. Homenaje al rescate de los 33 mineros chilenos que quedaron atrapados tras un derrumbe (2010)

Se propone como organismo de ejecución a la Secretaría de Cultura y Educación municipal junto a la celebración de un acuerdo con la Universidad Nacional de La Plata, donde diferentes cátedras propongan prácticas para alumnos avanzados en función de las actividades planificadas.

Se reconocen como beneficiarios directos de las actividades, a los participantes de esta práctica con quienes se procura diseñar las acciones propuestas. También incluimos a la comunidad platense en general, que podrá redimensionar parte de su patrimonio, revalorizar y compartir un conjunto de significaciones que no se hacen siempre conscientes. Como beneficiarios indirectos, se considera al público general, visitantes eventuales y turistas que podrán tener una aproximación a esta experiencia. Consideramos también los posibles conflictos que se pueden generar con quienes no comparten esta celebración que se realiza en el espacio público. Al respecto se propiciará el diálogo entre las partes, la toma de decisiones conjunta y responsable que facilite la convivencia a pesar de los disensos.

Coincidimos con las palabras de Jordi Borja cuando sostiene:

El reconocimiento del patrimonio [...] forma parte del proceso de adquisición de la ciudadanía, de la construcción de las identidades personales y colectivas. Conocer y descubrir la ciudad en sus dimensiones múltiples es conocerse a uno mismo y a los demás, es asumirse como individuo y como miembro de comunidades diversas.

Esta es en definitiva nuestra aspiración. Creemos que esta expresión patrimonial permite establecer modalidades de sociabilidad y espacios de encuentro cada vez más difíciles de generar en una sociedad globalizada, por esto debería ser valorada y gestionada de modo plural desde y con la misma comunidad [Figura 4].

Referencias

Ballart Hernández, J. y Tresserras, J. J. (2010). *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona, España: Ariel.

Barela, L., Miguez, M. y García Conde, L. (2009). *Algunos apuntes sobre historia oral y cómo abordarla*. Recuperado de https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/archivo/archivo-oral/bibliografia/Barela_Miguez_conde.pdf

Borja, J. (2001). La ciudad y la nueva ciudadanía [Conferencia]. Recuperado de <http://www.oei.es/historico/cultura/LaciudadJBorja2.htm>

Concejo Deliberante. Digesto Municipal de La Plata. (2017). Ordenanzas 10665 y 10456. Recuperado de <http://www.concejodeliberante.laplata.gov.ar/digesto/buscatema.asp?temas=1204&ver=&resol=>

Di María, G. y Alberó, M. (2010). Los muñecos de fin de año en la ciudad de La Plata: un modo de creación efímera. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38659/Documento_completo.pdf?sequence=1

García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del Patrimonio Cultural. En E. Aguilar Criado (Ed.), *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). Sevilla, España: Consejería de la Cultura. Junta de Andalucía.

Lacarrieu, M. (2004). El patrimonio cultural inmaterial: un recurso político en el espacio de la cultura pública local. Recuperado de http://www.dibam.cl/seminario_2004/pdf/capt_07_seminario.pdf

Menna, R. y Tuler, S. (2001). *Aproximaciones a la construcción identitaria desde el patrimonio de una ciudad*. Ponencia presentada en el 8.º Congreso de Historia de los Pueblos de la provincia de Buenos Aires. Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires, Luján, Argentina.

Unesco. (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

Unesco. (2011). ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial? Recuperado de <https://ich.unesco.org/doc/src/01851-ES.pdf>

Rollié, R., Branda, M., Quiroga, J. y Caputo, D. (2002). *Muñecos de fin de año: una tradición platense*. La Plata, Argentina: La Comuna Ediciones.

Torre, A., Molteni, J. y Pereyra, E. (2009). *Patrimonio Cultural Inmaterial*. Recuperado de: https://www.academia.edu/32074512/Patrimonio_Cultural_Inmaterial64

Los pañuelos de las Madres y Abuelas Propuesta de declaración de efeméride

The Mothers and Grandmothers' handkerchiefs
Proposed Declaration of a Commemoration

Pilar Marchiano
Patrimonio Cultural, FDA, UNLP

Resumen

Se propone la declaración de la efeméride *Día de los pañuelos de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo* de la nación argentina y la realización de actividades educativas y artísticas durante ese día con el objetivo de preservar la memoria. En el escrito se consideran a los pañuelos como bien cultural intangible, por ser símbolo de los derechos humanos que crea un sentimiento de identidad en gran parte de la sociedad argentina. En los últimos años sucedieron diversas acciones y discursos que cuestionan tanto el reclamo de Madres y Abuelas como lo ocurrido durante la última dictadura militar, y que suponen una desvalorización de este bien.

Palabras clave

Bien cultural intangible - Pañuelos de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo - Efeméride

Abstract

This work proposes the declaration of the commemoration of the *day of the handkerchiefs of the Mothers and Grandmothers of May Plaza* for the nation of Argentina and the carrying out of educational and artistic activities during this day with the objective of remembrance. It considers the handkerchief as intangible cultural heritage, for being a human rights symbol which creates a feeling of identity in much of the argentinian society. In the past few years several events and speeches have taken place which question the claim of Mothers and Grandmothers as well as everything that happened during the last military dictatorship, and despreciate this common good.

Keywords

Intangible Cultural Heritage - Handkerchiefs of the Mothers and Grandmothers of May Plaza - Commemoration

Bien cultural inmaterial

Los pañuelos blancos de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo son un bien cultural inmaterial, portador de sentido y testimonio de una sociedad en un tiempo y espacio determinados, lo cual le otorga, además de valor simbólico, un valor histórico y documental. Se debe tener en cuenta la temporalidad: no remontarse solo a su momento de origen, sino reconocer que da testimonio de diferentes situaciones históricas ocurridas durante cuarenta años. Ambos valores, el histórico y el simbólico, son interdependientes entre sí: el símbolo del pañuelo surgió en el contexto histórico de dictadura, pero influyó en los hechos posteriores, convirtiéndose en la imagen de *memoria, verdad y justicia*, y de los derechos humanos en el país; el simbólico se asocia con la noción de identidad, en este caso colectiva, la cual también se debe entender en constante transformación. Los bienes intangibles precisan del traspaso generacional y nunca son inmutables, sino que se recrean y resignifican con el transcurso del tiempo. Según la definición de la Unesco (2003):

Se entiende por «patrimonio cultural inmaterial» los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas [...] que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (Unesco, p. 2).

Este bien intangible se materializa tanto en la tela blanca de los pañuelos que Madres y Abuelas se colocan en las cabezas como en su imagen multiplicada en infinidad de lugares y soportes. El más representativo es la Plaza de Mayo en cuyas baldosas se ubican pinturas de los pañuelos, alrededor de la Pirámide de Mayo, señalando el recorrido que hacen las Madres cada jueves. Estas pinturas son el soporte material, que, a su vez, es efímero: se encuentran en un espacio público y están hechas para ser transitadas, no solo los jueves, sino también diariamente por los transeúntes. La pintura es así susceptible de deterioro, por lo cual es indispensable el acto colectivo de repintarla para que no se borre. Este bien inmaterial se caracteriza, entonces, por la apropiación del espacio público, la cual se hace visible no solo en la caminata de los jueves, sino también en las múltiples manifestaciones a favor de los derechos humanos [Figura 1].



Figura 1. Caminata de los jueves (2017)

Lo patrimonial es el símbolo que los pañuelos representan: el reclamo por sus hijos y nietos desaparecidos, en un principio, y hoy, por la memoria, la verdad y la justicia. Como bien intangible, no depende estrictamente del soporte material, aunque indirectamente, lo necesita.

Cuarenta años con los pañuelos

El 30 de abril de 1977, a poco más de un año del comienzo de la última dictadura militar, Azucena Villaflor convocó a Plaza de Mayo a un grupo de madres de detenidos desaparecidos para reclamar por su aparición. Al poco tiempo este reclamo se extendió también a sus nietos quienes habían sido separados de sus familias e identidades: esto dio origen a las Abuelas.

El lugar había sido seleccionado de manera estratégica por ser el centro político-simbólico más importante del país, lo cual las haría más visibles. Debido al estado de sitio que regía en la Argentina, no estaban permitidas las reuniones de más de tres personas, a lo cual, la policía intervino sobre el grupo y las obligó a circular. Fue así como se inició la caminata de las Madres de Plaza de Mayo: un nuevo espacio político, una nueva forma de resistencia y un bien cultural intangible con una gran carga simbólica que encarnó un suceso político determinado, pero que hoy sigue vigente. La Plaza de Mayo se transformó en un lugar de denuncia en plena dictadura, y, cuarenta años después, las Madres lo mantienen activo, caminando juntas [Figura 2].

Los pañuelos blancos llegarían el 9 de octubre de 1977, en la peregrinación anual a Luján -manifestación religiosa de miles de personas autorizada por la última dictadura-. Provenientes desde distintas localidades las madres necesitaban identificarse para reconocerse y reunirse en medio de la multitud. Decidieron llevar sobre las cabezas, a modo de pañuelo,

los pañales que habían usado sus hijos detenidos desaparecidos.

Hoy, la marcha sigue y, todos los jueves a las 15:30, las Madres con sus pañuelos blancos, junto a quienes decidan acompañarlas, circulan alrededor de la Pirámide de Mayo. Piden justicia por los 30000 detenidos desaparecidos y mantienen la memoria de lo sucedido durante la dictadura militar, para que no se repita. Se adhieren además a los reclamos de los trabajadores y de los pueblos, haciendo propias las luchas sociales que encarnaban sus hijos.

Sus pañuelos blancos y su caminata son símbolos reconocidos de los derechos humanos. Las Madres, las Abuelas y la sociedad argentina, valoran y cuidan estos bienes; la comunidad se los apropia, los defienden y los conservan a través de posicionamientos sociales que activan la memoria.

Sin embargo, por las características intrínsecas de todo bien intangible, requiere de la comunidad, que puede participar activamente -tanto para valorizarlo como para desvalorizarlo- o mantenerse pasiva permitiendo que se diluya o se desvirtúe.

Confundir para olvidar

El día miércoles 15 de marzo de 2017, el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires instaló carteles alusivos a



Figura 2. Ronda de Madres de Plaza de Mayo (ca. 1979), Colección fotográfica Carmen Lapacó

sitios históricos de la ciudad, sobre algunos de los pañuelos pintados alrededor de la Pirámide de Mayo, obstaculizando el camino de las Madres. Además del deterioro material, el mayor riesgo de estas acciones es la desvalorización del bien y, por lo tanto, la minimización de lo ocurrido durante la última dictadura militar [Figura 3].

El 3 de mayo, a menos de dos meses de la colocación de los carteles, ocurrió otro hecho que repercutiría contra el símbolo de las Madres: la Corte Suprema de Justicia concedió el beneficio del 2x1 a Luis Muiña, militar condenado por delitos de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura, lo que abría la misma posibilidad para los demás genocidas. Las Madres y Abuelas, así como la mayoría de la sociedad argentina, en repudio contra este fallo,



Figura 3. Carteles colocados encima de algunos de los pañuelos pintados que rodean la Pirámide de Mayo (2017), *El Destape Web* diario en línea

manifestaron por las calles de todo el país el 10 de mayo [Figura 4].

Estos hechos no fueron impremeditados. Durante al menos los últimos tres años, se han ido sentando las bases para desvalorizar este bien. Mencionaré, como ejemplo, algunas acciones y discursos de miembros del actual gobierno que resultan representativos al respecto.

El 8 de diciembre de 2014, el presidente Mauricio Macri, aludiendo a los derechos humanos, dijo en una entrevista que «con nosotros, todos esos curros se acabaron» (Rosemberg, 2014, s. p.).

En enero del 2016, Darío Lopérfido, entonces ministro de Cultura, expresó en una conversación pública: «en la Argentina no hubo 30 mil desaparecidos» (Claude, 2016, s. p.). En agosto, el presidente siguió el mismo lineamiento señalando en una entrevista: «Si fueron 9.000 o 30.000, si son los que están anotados en un muro o son muchos más, me parece que es una discusión que no tiene sentido» (BuzzFeed, 2016). El 18 de octubre del 2016, en el marco del Operativo Aprender, se tomó una evaluación en los niveles primario y secundario. Una de las preguntas del área de Ciencias Sociales para quinto y sexto de Educación Secundaria decía: «¿Qué finalidad tenían los centros clandestinos de detención que funcionaron durante la última dictadura cívico-militar?». Se debía elegir la

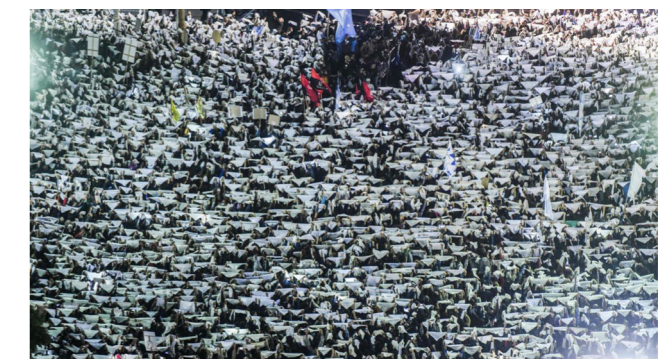


Figura 4. Pañuelos blancos en alto en la manifestación en repudio del 2x1 del día 10 de mayo de 2017, Eitan Abramovich

respuesta correcta entre cuatro opciones, las cuales solo relativizaban o cuestionaban lo sucedido en los centros clandestinos de detención, ya que ninguna especificaba lo que estos realmente fueron, y ocultaban el rol del Estado al implementar el plan sistemático de detención y desaparición de personas (Cattaneo & Del Bel, 2016, s. p.).

El 31 de enero de 2017, Juan José López Centurión, funcionario del Pro, negó que hubiera existido un plan sistemático de desaparición de personas durante la última dictadura militar y calificó de «22 mil mentiras la cifra de 30000 desaparecidos» (Pertot, 2017, s. p.). Este posicionamiento propició expresiones antes impensables. Así, el 17 de abril de 2017, un hombre *escrachó*, en Avellaneda, un mural en homenaje a las Madres de Plaza de Mayo, en una manifestación al parecer espontánea. (Política Argentina, 2017).

Del análisis de estos ejemplos no puede sino concluirse que se intenta naturalizar en los ciudadanos la posibilidad de este tipo de vulneraciones. Aunque la sociedad argentina haya demostrado tener una gran memoria, el poder político puede usar -y está usando- estrategias para desvirtuar y comenzar a borrar la imagen de las Madres en la conciencia colectiva. Aquí radica la importancia de la patrimonialización y conservación del símbolo de los pañuelos: sería así, mucho más difícil implementar políticas culturales que lo pusieran en peligro.

Hacia una puesta en valor

Se propone la incorporación del 30 de abril como efeméride denominada *Día de los pañuelos de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo* y la realización, durante ese día, de diversas actividades educativas en las escuelas de nivel primario y secundario del país. A pesar de que la fecha en que nació el símbolo fue el 9 de octubre, se decidió

elegir el día 30 de abril por su mayor fuerza simbólica. En las caminatas alrededor de la Pirámide de Mayo es donde el pañuelo tuvo y tiene mayor visibilidad.

En contra de esta propuesta se podría argumentar que ya existe una efeméride en memoria de lo sucedido durante la última dictadura militar: el 24 de marzo, aniversario del Golpe de Estado, *Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia*. Sin embargo, no coincide con el objetivo principal de puesta en valor del símbolo: aunque este no suponga un riesgo de desaparición inmediato, resulta fundamental comenzar a realizar acciones al respecto ya que una de las tareas de los gestores culturales es adelantarse a los hechos. La potencia, el compromiso de las Madres y las Abuelas, y, fundamentalmente, que hayan sido ellas quienes lo crearon, son factores de vital importancia al momento de la identificación de los argentinos con el pañuelo. Lamentablemente, en algunos años, muchas de ellas no estarán, por lo que se deben crear estrategias para que el bien siga teniendo la misma carga simbólica.

Las acciones y discursos mencionados en el apartado anterior desvalorizan al símbolo por medio de la tergiversación informativa. Por esto, considerarlo como efeméride se corresponde con la preservación de la memoria, y con el vínculo que tiene con el área de educación: propiciar un pensamiento crítico y un interés acerca del tema resulta fundamental para que los pañuelos sigan en la memoria colectiva.

La particularidad y la ventaja que supone la efeméride es que las actividades educativas no formarían parte de una jornada anecdótica, sino que serían constantes por el hecho de repetirse anualmente, y también abarcarían a toda la educación argentina y no solo a un sector y contexto reducidos.

Actividades

Las actividades educativas supondrían un aprendizaje acerca de la historia y el simbolismo del bien. Propiciarían el respeto y la valorización de la diversidad, por lo cual los alumnos podrían expresarse a través de la producción de un conocimiento crítico. Por esta razón, se haría énfasis en las instancias de reflexión y puesta en común de sus conclusiones con el fin de poder intercambiar y debatir puntos de vista.

Esta propuesta se focaliza en la producción de actividades artísticas, por tener el arte un vínculo estrecho con lo social y lo comunitario, relación imprescindible en el reclamo de las Madres y Abuelas. El arte es una forma de conocimiento que genera interrogantes acerca de lo establecido culturalmente, es por esto que al planificar las actividades se debería favorecer «la participación crítica y comprometida en la sociedad, propiciando la potencialidad de la producción artístico-cultural en todos sus aspectos (sociales, políticos y económicos)» (Instituto Nacional de Formación Docente, 2009, p.19).

A partir de un enfoque pedagógico que profundizaría la equidad en el aula, se favorecería el trabajo en grupo y la socialización de las producciones a través de la apropiación del espacio, recurso también utilizado por las Madres -en la caminata y en manifestaciones artísticas como el *Siluetazo*-. Aprender a trabajar en equipo es parte de lo que identifica a su reclamo: a partir de la caminata pacífica en conjunto piden *memoria, verdad y justicia* [Figura 5].

Además, se propone el registro de las actividades realizadas en los colegios en formato fotográfico, audiovisual y/o de audio, junto con la explicación de la actividad y sus objetivos con el fin de ser difundidas a través de los portales y de las redes sociales de los ministerios de Educación. Las re-

des tienen un potencial educativo enorme: incorporar estos contenidos en los cuales los propios alumnos usuarios estarían involucrados generaría conciencia acerca de los diferentes usos que se le pueden dar a las redes.

Por último, se sugiere la edición en papel y en formato digital de un catálogo anual que reuniría una selección de este registro de las escuelas de diferentes partes del país, con el fin de dar visibilidad al pañuelo como símbolo identitario. Su formato permitiría organizar la información de manera que tendría mayores posibilidades de perdurar en el tiempo que lo publicado en internet como entradas simples. Uno de los objetivos sería el de favorecer la adquisición de al menos un catálogo anual en cada una de las escuelas implicadas. No solo serviría como guía para el docente, sino que los alumnos podrían acceder a él, informarse sobre qué actividades realizaron los estudiantes de otras escuelas, y, aún más importante, seguir preservando la memoria del símbolo del pañuelo de las Madres y Abuelas.

Conclusiones

El propósito central es la conservación de la memoria del bien intangible de los pañuelos de las Madres y Abuelas de Plaza



Figura 5. Ronda de estencils junto a Herenia Martínez Sanchez Viamonte en el Bachillerato de Bellas Artes (2017), Bachillerato de Bellas Artes, UNLP

de Mayo por medio de la declaración de la efeméride y la realización de actividades en relación durante ese día.

Se apuesta a la educación considerando a «los niños/as y jóvenes como sujetos de derecho, es decir, como actores sociales clave, protagonistas activos/as de la comunidad y [...] ciudadanos/as plenos/as» (Dirección General de Cultura y Educación, 2007, p. 23). Informarlos acerca de la realidad social y cultural de la nación, y que comprendan acerca de cómo la historia es parte del presente y el futuro, permite la toma de decisiones y la formación de un pensamiento propio que se irán profundizando en el transcurso de la vida de cada uno de los alumnos.

Referencias

BuzzFeed Español. (2016). *Entrevista a Mauricio Macri*. Recuperado de <https://www.facebook.com/BuzzFeedEspanol/videos/1102146709840102/>

Cattaneo, C. y Del Bel, E. (20 de octubre de 2016). Lo que oculta el Operativo Aprender de los centros clandestinos. *La Izquierda Diario*. Recuperado de <https://www.laizquierdadiario.com/Lo-que-oculta-el-Operativo-Aprender-de-los-centros-clandestinos>

Claude, M. (27 de enero de 2016). Un discurso que atrasa treinta años. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-291218-2016-01-27.html>

Dirección General de Cultura y Educación. (2007). *Marco general de Política Curricular. Niveles y modalidades del sistema educativo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Dirección General de Cultura y Educación.

Instituto Nacional de Formación Docente. (2009). *Recomendaciones para la elaboración de diseños curriculares. Profesorado de Educación Artística*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación.

Pertot, W. (31 de enero de 2017). Una nueva muestra del negacionismo PRO. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/17245-una-nueva-muestra-del-negacionismo-pro>

Política Argentina. (17 de abril de 2017). Un hombre atacó un mural en homenaje a Madres de Plaza de Mayo en Avellaneda. *Política Argentina*. Recuperado de

<https://www.politicargentina.com/notas/201704/20479-atacaron-un-mural-en-homenaje-a-madres-de-plaza-de-mayo-en-avellaneda.html>

Rosemberg, J. (8 de diciembre de 2014). Mauricio Macri: «Conmigo se acaban los curros en derechos humanos». *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1750419-mauricio-macri-conmigo-se-acaban-los-curros-en-derechos-humanos>

Unesco. (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

Buzones del Correo Argentino en La Plata Últimos testimonios de un pasado no tan lejano

Correo Argentino's Mailboxes in La Plata
Remaining Testimonies from a Near Past

Nadia Rodríguez
Patrimonio Cultural, FDA, UNLP

Resumen

El siguiente trabajo propone la patrimonialización de los seis buzones de la ciudad de La Plata. Para ello realizamos un trabajo de campo donde relevamos fotográficamente la situación de estos bienes, con la finalidad de establecer su estado diagnóstico. Mediante el análisis FODA pudimos detectar las fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas de nuestro proyecto, y en relación a estas formulamos distintas estrategias de gestión patrimonial.

Palabras clave

Buzones - Patrimonio - Entorno - Puesta en valor

Abstract

The following project proposes the patrimonialisation of La Plata's six mailboxes. Therefore we performed a photographic record about the assets's situation, with the purpose of establishing a diagnosis of its current state. Using the SWOT analysis we could detect our project's strengths, weaknesses, opportunities and threats, and according to these we formed several heritage management strategies.

Keywords

Mailboxes - Heritage - Environment - Valuing

En el presente trabajo nos proponemos hacer un análisis diagnóstico de la situación actual de los buzones del Correo Argentino, en la ciudad de La Plata, para su posterior puesta en valor. Creemos que se constituyen como bienes tangibles, muebles, factibles de ser patrimonializados por su valor histórico, documental, estilístico, simbólico y urbanístico.

Estos buzones integran el paisaje urbano, pero ya son casi un ornamento. Cayeron en desuso en los últimos años, con la aparición de las empresas de correo privado, la posibilidad de dejar cartas en locutorios y kioscos; y tras la masificación del uso de internet y la posibilidad de comunicarse a través de mensajes digitales, gratuitos e inmediatos.

Estos testimonios, que aún quedan en la ciudad, forman parte de la historia platense, son testigos materiales de las costumbres de la población, desde su implantación en el espacio público en el siglo XIX.

Los buzones de La Plata fueron colocados por primera vez en 1884, y en las décadas siguientes se multiplicaron, manteniendo plena vigencia hasta la segunda mitad del siglo XX. En sus orígenes, el formato típico del buzón fue el modelo inglés, estos habían sido encargados en 1874 bajo la gestión de Eduardo Olivera, el director de Correos y Telégrafos. A mediados del año 1895, comenzó la fabricación nacional, cuando el director General de Correos y Telégrafos, Carlos Carles, firma contrato con los Talleres «Fénix» de los hermanos Basch para la construcción de buzones. Para el año 1900 se fabricarán de forma masiva para todo el país; fabricación que recaerá mayoritariamente en los Talleres Metalúrgicos Vasena del barrio de San Cristóbal.

Actualmente la ciudad solo cuenta con seis buzones, los cuales exhiben estados de conservación muy diferentes, sin embargo, todos ellos presentan las mismas caracte-

terísticas formales: la cabeza y la garganta son de hierro fundido y pesan 74 kg, el cuerpo es de chapa de hierro de 5 mm de espesor, el diámetro es de 40 cm. La puerta tiene un alto de 72 cm y un ancho de 34 cm. En el interior, posee una bolsa de lona de 80 cm de alto por 31 cm de ancho que se encuentra sostenida por un aro. Mide 1,53 cm de alto sobre la vereda, de los cuales los 30 cm. inferiores son de cemento y están pintados de negro.

En tan solo seis esquinas, invisibilizadas por la cotidianeidad del paisaje, devienen en objetos desapercibidos; los buzones platenses se ubican en 1 y 36, 8 y 34, 47 y 16, 51 y 21, 7 y 61, y 6 y 50. Realizaremos una breve descripción de estos bienes, su entorno y su estado de conservación. El estado que estos presentan no es algo estático, ya que, al estar emplazados en la esfera pública, son susceptibles a las transformaciones que los grupos sociales y factores climáticos ejercen sobre ellos.

Buzón de 8 y 34



Figura 1. Buzón 8 y 34 (2017). Fotografía: Nadia Rodríguez

Este buzón se encuentra totalmente intervenido, pintado con los colores azul y blanco, propios del club de fútbol platense Gimnasia. Apenas se puede apreciar su color rojo característico.

Fabricado por la firma BASH Hermanos en los porteños Talleres del Fénix. Es el único, de los seis ejemplares que presenta en su estructura, aunque casi imposible de leer, una placa en la que se indica el próximo turno de recolección, y otra que orienta acerca de los lugares más cercanos en donde se vendían estampillas.

El factor de riesgo está asociado a las acciones vandálicas que sufrió por parte de los propios vecinos, tiene que ver con un festejo futbolístico; y no tanto por la agresión de los agentes climáticos. Su estado de conservación es malo, ya que el bien no cumple plenamente su función al estar camuflado.

Buzón de 6 y 51

Fue realizado en los Talleres Vasena, como puede leerse en la parte superior de la tapa: *Vasena Bs As*. La situación de



Figura 2. Buzón 6 y 51 (2017). Fotografía: Nadia Rodríguez

emplazamiento de este buzón es un factor relevante a la hora de analizar su estado de conservación. Al encontrarse ubicado en pleno centro platense, es víctima de la intervención de distintos grupos sociales y culturales. Tiene pegados afiches políticos, grafitis y pegatinas publicitarias. Sin embargo, no presenta roturas estructurales, las intervenciones que presenta son superficiales.

Al estar compartiendo el espacio con la plaza San Martín, centro neurálgico de distintas marchas, zona de disputas políticas y sociales, es un bien que va a estar en constante cambio.

Buzón de 7 y 61

Al encontrarse cerca de la Facultad de Artes, encontramos una disputa por el espacio materializada en las intervenciones artísticas, como grafitis, tanto *nicks*, como letras, restos de pegatinas arrancadas y un sticker con un código QR, el cual, al escanearlo nos lleva a una página de un colectivo de artistas.



Figura 3. Buzón 7 y 61 (2017). Fotografía: Nadia Rodríguez

En su estructura no se encuentran mayores daños. Podemos leer en la parte superior que fue hecho en los talleres Vasena. El estado de conservación es regular ya que, si bien presenta distintas intervenciones, estas no alteran o perjudican su función original.

Buzón de 21 y 51

Este buzón, producido en los Talleres Vasena, tiene intervenciones de grafitis en color blanco; que las podemos relacionar con el contexto en el que está emplazado, cerca de la plaza Islas Malvinas, que es un espacio donde se realizan constantemente distintos festivales y ferias. Es un espacio de circulación de un grupo etario preponderantemente joven.

El estado de conservación en este caso, se ve en riesgo por los factores climáticos. En su base se observan indicios de la corrosión del metal, que generó dos orificios de pequeño tamaño. Las acciones vandálicas, son otra amenaza concreta, como podemos apreciar, su puerta está algo vencida y la cerradura violada. Sin poder desempeñar su función.



Figura 4. Buzón 21 y 51 (2017). Fotografía: Nadia Rodríguez

Buzón de 47 y 16

Este buzón, firmado por el Taller de L. Sanz e Hijos, se encuentra rodeado de pasto, y según dichos de vecinos, sufre frecuentes episodios vandálicos. Estos actos los podemos relacionar con el contexto en el que se sitúa, ya que, al estar compartiendo espacio con distintas escuelas, primarias y secundarias (como el Mac Kay, la Media 32, el Normal 1) son los adolescentes, quienes al desconocer o no valorar la función de este bien, lo vandalizan.

Podemos ver un proceso avanzado de corrosión en la parte inferior del buzón, pero que todavía no llega a afectar su función, por lo cual su estado de conservación podría ser catalogado como regular a bueno.

Buzón de 1 y 36

Este buzón, armado en los talleres del Fénix, es el mejor conservado, en toda la ciudad, debido a que su materialidad no está intervenida en ninguna forma. Al estar emplazado en una zona alejada del centro, más residencial, nos da la pauta de que los



Figura 5. Buzón 47 y 16 (2017). Fotografía: Nadia Rodríguez

vecinos de esta zona, están familiarizados y de alguna manera mantienen un lazo afectivo con este objeto. En esta esquina funciona una ferretería llamada El buzón que trabaja actualmente con el Correo Argentino.

En este caso, hay un interés de la comunidad de conservar la integridad del buzón, siendo los vecinos, quienes actúan como agentes de preservación de este bien en particular. Ellos fueron quienes decidieron poner en valor este bien, ya que estaba por ser desguazado.

A raíz del trabajo de campo realizado podemos decir que los buzones funcionan como dispositivos no activados de patrimonio. En primer lugar, el cambio de la relación ciudadanos-buzones. Debido a los avances en las tecnologías de las comunicaciones, ya no son tan necesarios como lo fueron en el siglo anterior; lo que generó un abandono de estos bienes. En segundo lugar, una nueva generación que lo desco-



Figura 6. Buzón 1 y 36 (2017). Fotografía: Nadia Rodríguez

noce, porque no tuvo contacto con este bien, lo cual lleva a la desvalorización y en algunos casos a actos vandálicos. En tercer lugar, la falta de una ley, para la preservación y conservación por parte de distintos grupos, los vecinos, el Correo Argentino, la Municipalidad de la ciudad de La Plata.

Con respecto a la dimensión legal, si bien no tienen una protección jurídica propia, los buzones de La Plata pueden ser inscriptos dentro de la Ley Provincial 10419, art. 7, inciso m. Ya que, dicha ley comprende a todo bien, mueble o inmueble, que revista un valor testimonial para un determinado grupo cultural.

A mediados del año pasado, en septiembre del 2016, el senador Patricio García presentó un proyecto de ley, con el fin de declarar bien de Interés Histórico y Cultural a los seis buzones del Correo Argentino,¹ el cual se enmarca dentro de la ley antes mencionada. Dicho proyecto se encuentra en proceso de estudio desde el 23/03/2017 en la Comisión de Legislación General.

Encuanto al tipo de valor que posee el bien elegido, concentra distintos tipos, siendo interdependientes entre sí y sin prevalecer uno sobre otro. Contiene una relevancia histórica/documental, que se relaciona con la función primigenia que tenían los buzones. Además de un valor estético, ya que hay en todos ellos una continuidad, tanto en el color rojo característico como en la forma, que, a pesar de haber sido producidos en talleres distintos, todos obedecen al diseño original, el denominado buzón honguito.

Podemos dar cuenta de distintos procesos históricos de acuerdo a la estética de los buzones. Como ya dijimos, llegaron de Inglaterra en 1874 eran del clásico color rojo, el cual se mantendrá por casi cien años, ya que, en 1972 con la creación de la

¹ Expediente E 3142016-2017. Ver: http://www.senado-ba.gov.ar/Texto_original.aspx.

Empresa Nacional de Correos y Telégrafos (Encotel) los buzones tomaran el color de la empresa, negro y amarillo. Luego, con la democracia en 1983 se decide pintarlos de un color verde claro, que durará poco tiempo, a comienzos de 1987 volverán a lucir el original color rojo. Pero este no será el último cambio, ya que con la privatización de Encotel en 1997, la empresa pasa a llamarse Correo Argentino y decide pintar sus buzones con los colores institucionales, azul y amarillo. No durará mucho, en 1998 la empresa decide volver al clásico color rojo que se mantiene hasta hoy.

Tienen un valor simbólico, intangible, que consiste en el ritual de escribir una carta a puño y letra, comprar la estampilla, llevarla al buzón y esperar la respuesta, conociendo la distancia que esa carta va a recorrer, sin saber quién la va a recibir. Lo incierto de la llegada del mensaje imprimía en el hecho de enviar una carta, misterio e incertidumbre, que formaban parte de la liturgia epistolar.

Entendemos que la puesta en valor de estos bienes culturales va de la mano de una planificación y un posterior desarrollo

de sus usos y funciones. No buscamos la musealización de los buzones, extraídos de su contexto y función original, para la contemplación pasiva. Sino que, la conservación apuntaría al resguardo de sus condiciones como recurso funcional, cultural y educativo.

Siguiendo el pensamiento de Néstor García Canclini (1999), estos objetos nos interesan porque dan cuenta de usos, costumbres e historias de nuestros antepasados, no por su capacidad de permanecer puros a lo largo del tiempo. De modo que nuestra propuesta de puesta en valor va a tener como finalidad reconstruir y recuperar su *verosimilitud histórica*, estableciendo redes más complejas, que involucren a los distintos grupos sociales y generando estrategias para que las futuras generaciones se puedan apropiar de este pasado histórico (García Canclini, 1999).

Análisis FODA

En el análisis FODA se examinan cuatro factores, Debilidades, Fortalezas, Amenazas

Fortalezas	Debilidades
<p>Interés y conciencia de la necesidad de su conservación, por parte de los vecinos.</p> <p>Importancia del conocimiento de este patrimonio para la historia de la ciudad.</p> <p>La puesta en valor contribuiría al reconocimiento como patrimonio cultural.</p> <p>El proyecto da a conocer a nuevas generaciones esta forma de comunicación en desuso.</p>	<p>Pocos ejemplares en uso.</p> <p>Mala conservación de algunos.</p> <p>Al estar en el espacio público, son víctimas del vandalismo.</p> <p>Desconocimiento general de su función e historia.</p>
Oportunidades	Amenazas
<p>Proyecto de ley en proceso para la patrimonialización.</p> <p>Existencia de personal calificado para la protección y conservación de este patrimonio (Correo Argentino).</p>	<p>Poca inversión en el proyecto en periodos de crisis económica.</p> <p>Falta de interés.</p> <p>Desconocimiento de este bien (uso y función).</p>

Tabla 1. Conclusiones del análisis FODA

y Oportunidades de nuestro proyecto. Exponemos un cuadro con el análisis FODA que desarrollamos para evaluar las posibilidades de llevar a cabo un proyecto de patrimonialización de los buzones de la ciudad de La Plata.

La excepcionalidad del bien, reside en su devenir histórico y en el riesgo que actualmente corren los pocos ejemplares que todavía siguen en pie en nuestra ciudad. Creemos que merecen ser conservados y patrimonializados como parte de nuestra historia, como objetos que interactúan con nosotros y construyen una parte de nuestra identidad, para que en el futuro puedan seguir utilizándolos, tanto quienes convivieron con ellos, como para que los conozcan aquellos que, por una cuestión generacional, no tuvieron la oportunidad de utilizarlos.

Coda

Durante el proceso de búsqueda de información, nos encontramos con otro buzón en la ciudad, que no aparece en el proyecto de ley y que a diferencia de los demás no se encuentra en una esquina, sino que está ubicado a mitad de la calle 15 entre 56 y 57, en la puerta del Centro de Arte Experimental Vigo. Nos pareció interesante agregar este buzón al trabajo debido a que no sabemos el porqué de su exclusión del proyecto de ley.

Proyecto de puesta en valor

Para incentivar el uso de los buzones es imprescindible, en una primera instancia, restaurarlos materialmente: soldarlos, arreglarles las puertas y las cerraduras, las bocas, pintarlos; para que puedan cumplir su función de resguardar el correo hasta que llegue el cartero a retirarlo.

En cuanto a los tiempos y recursos económicos empleados para esta primera etapa, estos dependen del Correo

Argentino, empresa nacional. Por lo tanto, proponemos la recolección de firmas de los vecinos para la presentación de un petitorio a las autoridades del correo, solicitando la puesta en valor de dichos bienes.

En una segunda instancia, difundir información acerca de los días y horarios de recolección del correo, lugares donde se venden las estampillas, precios, etcétera. de manera que los vecinos sepan que este patrimonio se encuentra funcionando.

Con este objetivo, se diseñarían folletos informativos, además de códigos QR que se dispondrán sobre los buzones, con el objetivo de facilitar el acceso a dicha información. Proponemos también el diseño de una página web, en la cual, aparte de información sobre los lugares donde se emplazan, se podría elaborar una galería fotográfica, donde de forma interactiva, los usuarios puedan compartir imágenes de los buzones y de las intervenciones que se hacen sobre ellos.

La puesta en valor de los buzones beneficiaría a la región, que recuperaría un aspecto pintoresco de la ciudad que supo ser la más moderna de América Latina en la época de su fundación. En este sentido, el recorrido por el circuito de los buzones podría ser incluido dentro de la Noche de los Museos de la ciudad; partiendo del buzón de 1 y 36, y de allí en dirección hacia el centro de la ciudad, incluyendo al que está frente al Centro de Arte Experimental Vigo. Sería una oportunidad de difundir la historia, los valores, la función y el devenir de estos dispositivos comunicacionales a través del tiempo.

También se beneficiarían los ciudadanos, ya que tendrían a su disposición otra vía de comunicación, que no depende de la tecnología; una carta de puño y letra permite matices que implican una modalidad de expresión diferente, más perdurable que lo efímero de un mail o un mensaje en redes

sociales. El proyecto de puesta en valor alcanzaría a todos los ciudadanos que no viven en el casco urbano, ya que no van a tener que movilizarse hasta la sede del Correo Argentino, en 4 y 51, pleno centro de La Plata, descentralizando de esta manera el servicio.

Nuestros objetivos específicos serían:

1 . Realizar un petitorio, para pedir la restauración de los buzones, firmado por los vecinos.

2 . La restauración estructural y exterior de los bienes.

3 . Realización de un manual de mantenimiento.

4 . Realización un manual de uso del correo por carta.

5 . Articulación con los lugares de suministro de estampillas.

6 . Incorporación en el circuito del correo de la información sobre su funcionamiento.

7 . Difusión del uso del correo por carta.

El objetivo número dos depende del Correo Argentino, es dicha institución la que se debe encargar del mantenimiento de los buzones. Una estrategia para promover esta actividad podría ser, la propuesta de hacer un relevamiento filmico y fotográfico de la puesta en valor, con el fin de armar un pequeño cortometraje para proyectar en jornadas escolares, fomentando así el cuidado de este bien en la comunidad.

A modo de conclusión, resta decir que la patrimonialización de los siete buzones de La Plata, ofrecería numerosas ventajas; como fomentar un circuito cultural constituido por el recorrido de los buzones

dentro de la Noche de los Museos, facilitar la localización de estos bienes dentro de la comunidad, e incentivar su uso, protección y conservación. Su consideración como patrimonio cultural, ayudaría a la población a vincularlos a la historia y a la cultura de la ciudad. Actualmente existe la posibilidad y la oportunidad de concretar las distintas tareas antes descriptas para poner en valor los buzones, los cuales creemos haber demostrado a lo largo de este trabajo, poseen un valor patrimonial muy rico, que merece ser reconocido y difundido.

Referencias

Agamben, G. (2005). Elogio de la Profanación. En *Profanaciones* (pp. 97-119). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Convertidos en reliquias, en la ciudad sobreviven buzones. (22 de febrero de 2011). *El Día*. Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2011-2-22-convertidos-en-reliquias-en-la-ciudad-sobreviven-buzones>

De Almeida, F. (4 de enero de 2010). Patrimonio y generación de valor. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/m2/10-1778-2010-01-04.html>

García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del Patrimonio Cultural. En E. Aguilar Criado (Ed.), *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). Sevilla, España: Consejería de la Cultura. Junta de Andalucía.

Quieren declarar de interés histórico a los buzones del Correo Argentino en La Plata. (3 de septiembre de 2016). *Info Blanco sobre Negro*. Recuperado de <https://www.infoblancosobrenegro.com/quieren->

declarar-de-interes-historico-a-los-buzones-del-correo-argentino-en-la-plata/

Rescatando buzones. Colectivo Cultural. (s. f.). *Quienes somos*. Recuperado de <https://rescatandobuzones.org/acerca-de/>

Resnik, J. (10 de octubre de 2014). Buzones de Buenos Aires. *Barriada*. Recuperado de <https://www.barriada.com.ar/buzones-de-buenos-aires-por-jorge-resnik/>

Grupo escultórico fundacional Traditional Sculptural Group

Sandra Liliana Mastroleo
Patrimonio Cultural, FDA, UNLP

Resumen

El objetivo del presente trabajo es llevar a cabo un programa de forma dinámica, flexible y sostenible formulando diferentes estrategias en la enunciación de un proyecto de gestión patrimonial y puesta en valor, de las cuatro esculturas fundacionales realizadas por Raymond León Rivoire conjuntamente con el relato histórico, simbólico e identitario, sumado a los distintos traslados que este grupo escultórico ha tenido que resistir en diferentes períodos históricos.

Palabras clave

Grupo Escultórico - Patrimonio - Traslado - Entorno - Puesta en Valor

Abstract

The objective of this work is to carry out a dynamic, flexible and sustainable program by formulating different strategies in the enunciation of a heritage management program and putting into value of the four foundational sculptures made by Raymond León Rivoire, together with the historical, symbolic story and identity, in addition to the multiple locations this group of sculptures had to resist in different historical periods.

Keywords

Sculptural group - Heritage - Relocation - Environment - Valorization

Seis meses antes de la fundación de la ciudad de La Plata, Dardo Rocha encargó un conjunto de esculturas, entre las que se encontraban La Agricultura, La Ganadería (Zeus y Europa), El Río de la Plata y El Océano Atlántico, realizadas por el escultor francés Raymond León Rivoire (1884-1966). De este modo, se evidenciaba una férrea voluntad en la creación de una capital moderna donde la estatuaría ubicada en los espacios públicos y nucleares de la ciudad conformara un proyecto de la nueva dirigencia.

Ubicación del bien

Al tomar como objeto de estudio un bien cultural tangible, mueble, como es este grupo escultórico inaugurado en 1914, la palabra ubicación estaría asociada al emplazamiento, es decir, a la información relativa con respecto a la situación de la obra en su contexto físico; las obras corresponden al paradigma artístico decimonónico, de tipo académico tradicional, realizado en mármol y ligado iconográficamente al proyecto productivo, las cuales son objeto de este estudio.

Dos de ellas, a saber La Ganadería y El Océano Atlántico, se encuentran actualmente emplazadas en el Parque Saavedra de nuestra ciudad. Mientras que La Agricultura se encuentra actualmente emplazada en Plaza Olazábal. En cuanto a la cuarta y última escultura denominada El Río de la Plata, la misma estuvo en Plaza Belgrano, de donde fue removida sin que se conozca su paradero.

Descripción del bien

Los datos son una transcripción del libro *Programa de Inventario y Catalogación de Esculturas en Espacios Públicos en la Ciudad de La Plata* (2001) de Ricardo González; con el agregado de Estudio de Diagnóstico de Luis Manuel Ferreyra Ortiz; adaptados para esta publicación.

El Río de la Plata

En su descripción iconográfica y preiconográfica, observamos que es una personificación, de un desnudo masculino sedente, al modo de los dioses fluviales griegos. El material utilizado para su realización es mármol y la técnica es el cincelado. En cuanto a los traslados estuvo en Plaza Moreno y luego en Plaza Belgrano, de donde fue removida, actualmente se encuentra desaparecida. Cabe destacar que los estudios de diagnóstico sobre el bien no se pudieron efectuar debido a la ausencia tangible del mismo. Único registro encontrado [Figura 1].

El Océano Atlántico

En su descripción iconográfica y preiconográfica, observamos que es una personificación del océano atlántico, representado a través de un desnudo masculino con un cántaro, al modo de los dioses fluviales griegos. El material utilizado para su realización es mármol y la técnica es el cincelado. En cuanto a los traslados estuvo en Plaza Moreno originalmente, luego trasladada a Plaza Alsina, fue removida en 1981, para colocar el Astrolabio que aún existe. Actualmente se encuentra en el sector cerrado del



Figura 1. El Río de La Plata (2017). Fotografía: Autor anónimo

Parque Saavedra. Con respecto al estudio del diagnóstico, observamos faltante de brazo y cántaro, alteraciones cromáticas por pintura antigrafiti, daños mecánicos por impacto, fisuras, fragmentaciones múltiples, desprendimiento de material por erosión, suciedad superficial. No posee placa señalética de identificación. Las causas de afección corresponderían a precipitaciones pluviales, variaciones térmicas, contaminación del medio ambiente, causas sociales y falta de mantenimiento general [Figura 2].

La Agricultura

En su descripción iconográfica y preiconográfica, es una personificación, de una figura femenina entera sentada sobre un haz de espigas de trigo. El material utilizado para su realización es mármol y



Figura 2. El Océano Atlántico (2017). Fotografía: Sandra Mastroleo

la técnica es el cincelado. En cuanto a los traslados estuvo originalmente en Plaza Moreno, fue trasladada a Plaza Castelli y actualmente se encuentra emplazada en Plaza Olazábal. Con respecto al estudio del diagnóstico, observamos faltante del dedo índice derecho, el dedo gordo del pie y todas las puntas de dedos del pie izquierdo. Presenta un orificio en la mano izquierda, rotura en la nariz y piquetes menores. Repintado con pintura blanca, sin placa señalética de identificación. Protegida con rejas. Las causas de afección corresponderían a precipitaciones pluviales, variaciones térmicas, contaminación del medio ambiente, causas sociales y falta de mantenimiento general [Figura 3].

La Ganadería (Zeus y Europa)

En su descripción iconográfica y preiconográfica, es una personificación femenina cuyo atributo es el animal bovino, conocida como La Ganadería; es la representación de Zeus y Europa, en la mitología griega. El material utilizado para su realización es mármol y la técnica es el cincelado. En cuanto a los traslados estuvo originalmente en Plaza Moreno, luego en Plaza Castelli hasta que apareció con la cabeza sesgada. Actualmente se encuentra emplazada en el sector cerrado del Parque Saavedra. Con respecto al estudio



Figura 3. La Agricultura (2017). Imagen extraída de <http://mapio.net/s/28831719/>

del diagnóstico, observamos faltante de cabeza femenina, dedo índice de brazo izquierdo. Costra negra. Alteraciones cromáticas, pintura antigrafiti, daños mecánicos por impacto, faltante de pie izquierdo, fisuras individuales, faltante de brazo derecho, fragmentaciones múltiples, desprendimiento del material, repintado con pintura blanca, faltante del cuerno de Zeus, suciedad superficial, sin placa señalética de identificación. Las causas de afección corresponderían a precipitaciones pluviales, variaciones térmicas, contaminación del medio ambiente, causas sociales y falta de mantenimiento general [Figura 4].

A partir de lo trabajado hasta ahora con el grupo escultórico, se deduce que tanto el Estado, la comunidad y la acción privada se muestran ausentes. Para ello es necesario un correcto plan de prevención, conservación, reparación y reposición de las esculturas; que tienda a la manutención de la integridad del bien, garantizando su autenticidad y según la obra a tratar se trabajará conformado un equipo interdisciplinario.

Proyecto de puesta en valor

Para llevar a cabo este programa en forma dinámica, flexible y sostenible, se trazaron varias estrategias como el modo de gestión articulado; estableciendo contactos con distintas instancias de los gobiernos locales y nacionales, el sector privado, la comunidad académica en diferentes ramas como Artes, Arquitectura, Ingeniería, etcétera. y la población residente permitiendo implementar mecanismos de concertación potencializando los recursos. Para ello se idearon objetivos generales que apuntan a reconstruir la historia y apelar a la memoria activa de nuestro basamento identitario; resignificar el discurso estético como portador de un mensaje espiritual que reside en el interior mismo de las culturas

como testimonio histórico de los valores culturales asociados, tanto al pasado como al presente y valorar el espacio público como lugar democrático donde se hacen visibles lo público, lo privado, diferentes ideas, proyectos, orientando al ciudadano al conocimiento y disfrute de lo que le pertenece, de tal forma que al pasear por una plaza o caminar por las calles pueda vincularse con elementos esenciales de nuestra identidad y nuestra historia.

Metodología

Esta metodología consta de tres fases. La primera se inicia con la recolección de la información que será la plataforma de las subsiguientes; mediante la utilización de fuentes primarias escritas, primarias iconográficas, primarias orales y secundarias que serán realizadas por grupos de relevadores, integrados por estudiantes de las carreras de Historia del Arte, de Artes Plásticas y de Artes Audiovisuales; los mismos serán equipados con insumos necesarios para su registro, los datos recolectados serán registrados en fichas y verificados por un docente o becario de cada área de la materia y posteriormente volcados a un software que posibilitará clasificar toda la información en forma sistemática a través de una base de datos.



Figura 4. La Ganadería (Zeus y Europa) (2017). Fotografía: Sandra Mastroleo

En una segunda fase se procederá a un levantamiento topográfico del terreno donde se emplazarán las obras; para ello se procederá a la medición de la superficie donde se ubicaran las mismas, cuyos datos serán ingresados en un archivo digital. El grupo de trabajo estará compuesto por personal especializado. Luego se derivará en el traslado de las obras, lo cual implica un permiso extendido por el organismo y autoridad que corresponda, se contratará una empresa de transporte, con la que se establecerá conjuntamente una ruta de viaje y logística; despojándose toda la zona donde se emplazarán los monumentos mediante un vallado perimetral, así mismo se desarrollará conjuntamente un plan de trabajo para asegurar la integridad de las esculturas en sus distintas etapas de desmontaje, movimiento y traslado; en cuanto a los recursos materiales y humanos serán acuerdos para dicha actividad. Para la ejecución de esta segunda fase, se constituirá un calendario de trabajo para las distintas tareas a realizar pautadas con el personal, teniendo en cuenta los distintos contratiempos que podrían surgir. Concluidas dichas actividades se trabajará en el nuevo montaje con similares características, metodologías, recursos, grupo de trabajo, etcétera.

La tercera y última fase estará abocada a la difusión, se creará una página de Facebook, como también un *spot* publicitario de 30 segundos con las actividades realizadas que se subirá a la misma y a distintas redes sociales, *mail* y al canal de TV platense.

Se propondrá como día de la reinauguración del grupo escultórico en su nuevo sitio de emplazamiento el 18 de abril, fecha en que se conmemora el Día internacional de los Monumentos y Sitios, ese día se desarrollará una etapa formal, y la emisión de un audiovisual de 5 minutos, proyectando las distintas etapas del proceso, se realiza-

rán actividades lúdicas y recreativas, como talleres de escultura, grabado, pintura, escenografía, se contará pasajes de la historia adaptados para los niños en la biblioteca del otro lado del árbol, etcétera; actividades que promuevan el conocimiento, el respeto, la integración, la valorización de las obras de arte y del espacio público, conjuntamente con la participación de la comunidad en la apropiación y construcción de nuestra propia identidad, a través de distintos talleres que serán distribuidos por todo el sector cerrado del Parque Saavedra.

Referencias

Dirección de Patrimonio. (2008). *Guía para manipulación, embalaje, transporte y almacenamiento de bienes culturales muebles*. Dirección de Patrimonio, Ministerio de Cultura, Colombia.

Ferreira Ortiz, L. M. (2014). *El Proyecto del Congreso de la Nación en el marco de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP* (Trabajo de Adscripción para la Cátedra de Patrimonio Cultural). La Plata, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

González, R. (2001). *Programa de Inventario y Catalogación de Esculturas en Espacios Públicos en la ciudad de La Plata. 2000-2001*. La Plata, Argentina: Dirección Operativa de Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura, Municipalidad de La Plata.

González, R. (2010). Escultura y ciudad. La Plata, 1882-2008. *Boletín de Arte*, 11(12), 63-74.

González de Nava, E. (2000). Escultura en el espacio público de la ciudad de La Plata. *Arte e Investigación*, 4(4), 62-68. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/arteinvestigacion/ArteInvestigacion-4.pdf>

Archivo Documental de Edgardo Antonio Vigo Registro de su producción artística (1953-1997)

Edgardo Antonio Vigo's Documental Archive
A Record of His Artistic Production (1953-1997)

Romina Belén Pereyra
Patrimonio Cultural, FDA, UNLP

Resumen

El siguiente trabajo consistió en el análisis del fondo Documental Antonio Edgardo Vigo para determinar su carácter como un archivo único para las Artes Visuales, tanto nacionales como internacionales. La relación de su obra entre lo artístico y lo histórico lo convierten en un bien de interés patrimonial que merece especial atención para su conservación y difusión. En una primera instancia se realiza una descripción del bien material para luego desarrollar una propuesta con el fin de generar interés en un nuevo público ajeno al circuito artístico tradicional y lograr una mayor visibilidad de su importancia como registro de las vanguardias argentinas en la década del 50 y del 60.

Palabras clave

Archivo - Edgardo Antonio Vigo - Patrimonio artístico - Patrimonio histórico - Vanguardias

Abstract

This paper analyzes the Documental records from Antonio Edgardo Vigo to determine its character as an unique archive for the Visual Arts. The relation between art and history make it an asset of patrimonial interest that deserves special attention for its conservation and dissemination. The first instance consists in a description of the material property to develop an according proposal in order to generate interest in new audiences outside the traditional artistic circuit and achieve a greater visibility of its relevance as a record of the Argentinean vanguards movement in the decades of the 50s to 60s.

Keywords

Archive - Edgardo Antonio Vigo - Artistic heritage - Historical heritage - Vanguardias

Denominación del bien

El bien seleccionado es el fondo documental del Archivo de Edgardo Antonio Vigo que se encuentra en el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) - Fundación Artes Visuales, en la ciudad de La Plata, Buenos Aires, Argentina. Se hará hincapié en la serie *Documentos Personales* debido a su digitalización y fácil acceso, en conjunto con su alto valor histórico.

Dicho Archivo se encuentra clasificado en las siguientes series:

Serie Documentos personales de Edgardo Antonio Vigo; serie de Exposiciones organizadas por Edgardo Antonio Vigo; serie de Arte Correo; serie obra artística (objetos, xilografía, poesía visual, arte-correo); serie Fotografías, diapositivas, videos; serie publicaciones (revistas experimentales, libros de estampillas, cajas de poesías visuales); serie documentos, obras y publicaciones de otros artistas; sub Fondo: Museo de Xilografía.

Breve biografía de Edgardo Antonio Vigo

Edgardo Antonio Vigo nació en La Plata en 1928. En paralelo con su trabajo en Tribunales, estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata de la cual egresó como Profesor de Dibujo en 1953. En ese mismo año viaja a Europa, acercándose de esta forma a las vanguardias que allí se gestaban. Fallece en La Plata el 4 de noviembre de 1997.

Tipo de patrimonio

Este patrimonio es un bien material (prevalece su materialidad) y es del tipo mueble (documentación y obra), que puede ser desplazado de un lugar a otro. Es artístico e histórico/documental, la documentación de toda una vida de proceso artístico habla de momentos históricos específicos referidos al contexto del cual la producción no se encuentra ajena.

La recomendación sobre la protección de los bienes culturales muebles (París, 1978) entiende por *patrimonio mueble* todos los bienes

amovibles que son la expresión o el testimonio de la creación humana o de la evolución de la naturaleza y que tienen un valor arqueológico, histórico, artístico, científico o técnico.

La UNESCO define los bienes de interés artístico como aquellos que son: cuadros, pinturas y dibujos hechos enteramente a mano sobre cualquier soporte y en cualquier material; producciones originales de arte estatuario y de escultura en cualquier material; grabados, estampas y litografías originales; conjuntos y montajes artísticos originales en cualquier material. Por bienes de interés documental/históricos comprendemos aquellos que son: manuscritos raros e incunables, libros, documentos y publicaciones antiguos de interés especial (histórico, artístico, científico, literario, etc.) sueltos o en colecciones.

Ubicación del bien

Ubicado en calle 15 número 1187 (56 y 57) de la ciudad de La Plata, la casa de sus padres se convierte después de su muerte en el Centro de Arte Experimental Vigo. Los documentos quedaron en manos de la institución privada Fundación Centro de Artes Visuales que trabaja para la cultura de la ciudad de La Plata desde hace más de 25 años. Cuenta con un financiamiento autogestionado y con personal voluntario.

Descripción del bien

Edgardo Vigo se dedicó a registrar de forma documental su recorrido artístico a través de: recortes periodísticos sobre exposiciones, reportajes, ensayos de su autoría, críticas y comentarios respecto a sus obras, catálogos, folletos, afiches, invitaciones y las diversas convocatorias a exposiciones tanto nacionales como internacionales, actuaciones como jurado, fotografías, dibujos, grabados originales, pruebas, diseños, correspondencia y manuscritos.

La serie de Documentos personales fue dispuesta y organizada por el propio artista,



Figura 1. Edgardo Antonio Vigo, *Souvenir del dolor* (1972), serie *Cajas Biopsia* (1979). Señalamiento

que no fueron modificadas a su organización original. La datación de la serie es de 1953 a 1997 en un contenido de 37 cajas denominadas de la 6 a la 37 bajo el nombre de «Biopsia». Se encuentra digitalizado para el libre acceso a esta documentación de valor incalculable.

Marcado por una impronta dadaísta, se observan características del contexto histórico de su producción donde la radicalización política de los años 70 se impone como tema en su producción. Su obra media entre la dimensión política y la dimensión poética del arte. Darle a su obra un carácter de Archivo de forma intencional es parte de su construcción como artista vanguardista.

Este bien sirve como fuente de consulta para investigadores, artistas, estudiantes, etc. Su característica de documentación única es una fuente irreplicable de información respecto a la obra de Edgardo Antonio Vigo y de otros artistas del mundo. Las consultas del Archivo digital son tanto nacionales como internacionales, en su mayoría de investigadores de movimientos vanguardistas en América Latina.

Descripción de su singularidad - excepcionalidad - originalidad

Su originalidad y singularidad radica en el tipo de Archivo producido desde el mismo artista de cada una de sus producciones, publicaciones, información, etc., que hace referencia a un todo, donde la obra no está aislada de ninguna cuestión particular de su tiempo. El vínculo entre lo histórico y lo artístico dado por su obra y por su Archivo en general lo convierte en una producción artística única. Es una importante representación del movimiento dadaísta europeo dentro del marco de producción nacional.

Valoración

En este bien podemos percibir dos valoraciones, histórica y artística. Histórica/

documental por su carácter de Archivo como testimonio de un tiempo pasado y de hechos históricos específicos; es un documento histórico. Artística/formal por su carácter estético en sí, que determinan un estilo determinado (el dadaísmo vanguardista), el uso de una técnica (como el grabado), etc. Como unidad formal se deben valorar sus aspectos compositivos de la obra artística en general que definen a la producción que responden a un estilo.

Existe interdependencia entre los valores artísticos e históricos presentes ya que se encuentran relacionados de manera recíproca, donde la producción de obra funciona como un documento histórico de por sí. Se podría decir que no prevalece ningún valor sobre el otro, sino que conviven entre sí como documento de una producción particular de un artista. La documentación desde 1942 hasta fines de los años 90 habla sobre la plástica y la poesía de Argentina mediante documentos escritos o visuales, especialmente vinculado a la práctica en la ciudad de La Plata.

Tipo de protección jurídica

Este bien no posee una protección jurídica particular más que la propia autogestión que se encarga de su mantenimiento y conservación. Poseen los derechos legales sobre las obras del autor para su difusión.

Estado de conservación

Este bien se encuentra preservado y conservado por el Centro de Arte Experimental como institución.

Con el fin de digitalizar el Archivo para facilitar su acceso, se presentó un proyecto en la Universidad de Harvard dentro del marco del «Programa para Bibliotecas y Archivos Latinoamericanos». Este proyecto comenzó a realizarse a comienzos del 2013.

Permitir la accesibilidad y la apertura de las obras a un nuevo público, evitando la

manipulación física de los mismos que pueden derivar en un deterioro por la fragilidad que aporta la materialidad de los documentos y el paso del tiempo, remarcan la importancia de la digitalización de este bien. La digitalización no sólo ayuda al bien en sí, sino a la institución de la cual forma parte, a través de la actualización respecto a la tecnología y la capacitación de sus empleados para prestar el servicio de acceso digital a las cajas «Biopsia» y su respectiva información.

Los objetivos fundamentales de la digitalización es la conservación de los bienes como objetos únicos y originales, evitando la manipulación física de los mismos que pueden derivar en un deterioro por la fragilidad que aporta la materialidad de los documentos y el paso del tiempo. El estado de conservación es dinámico y puede variar antes las condiciones de almacenamiento, manipulación y temporalidad.

Máquinas imposibles, arte posible: propuesta de exploración de las obras de Edgardo Antonio Vigo

Considerando el estado del bien previamente mencionado en el trabajo, se estipula un proyecto que profundice una de las principales ideas de la digitalización del Archivo de Edgardo Antonio Vigo: su difusión.

El uso de nuevas tecnologías para los bienes patrimoniales concede otras formas de difusión y acceso que solo podrían darse en relación de cercanía a los objetos. Una de las formas de conservar un bien es a través de darlo a conocer, no solo en el mundo, sino particularmente dentro del marco urbano que lo encierra. El patrimonio que puede presentar el Archivo y la obra de Vigo no sólo tiene un valor estético; es un documento histórico y artístico que representa una identidad política, social y estética de un contexto: un país, una ciudad, una cultura.

La idea de este proyecto es la difusión del artista Edgardo Antonio Vigo y su Archivo

Documental, trabajando en conjunto con el CAEV. Su obra y el espacio tienen un reconocimiento, a mi consideración, acotado dentro de la ciudad de La Plata que apunta en su mayoría a consultas de su obra por parte de investigadores o colegas. Se apunta, entonces, a otros espacios donde se generen nuevos vínculos con la sociedad. En resumen, el fin de este proyecto es la difusión del Archivo Documental de Edgardo Antonio Vigo ubicado en el Centro de Arte Experimental, a través de nuevas formas de relacionarse con otro tipo de público que no sea el recurrente al espacio.

Los objetivos generales del trabajo serán:

- Dar a conocer en otros espacios tanto la obra de Vigo como el Centro de Arte Experimental.

- Promover y difundir su conservación como Patrimonio artístico e histórico.

- Promover el interés por la documentación presente en el Archivo por fuera del circuito académico y artístico conocedor de sus obras.

- Promover el uso de las herramientas de las nuevas tecnologías de comunicación, tales como es el espacio digital del CAEV, para el libre acceso al Archivo.

- Para tal promoción y difusión, generar un cuadernillo de trabajo para compartir con docentes del área artística en las escuelas primarias con propuestas relacionadas con el CAEV.

- Trabajar de forma abierta con el CAEV a través de un cuadernillo de trabajos que hagan hincapié en una de las etapas menos estudiada y de las más enriquecedoras de la obra de Vigo para el arte argentino.

- Culminar esta propuesta con una muestra abierta al público con los trabajos de los alumnos. Donde se invitaría a las escuelas, alumnos participantes y sus familiares a formar parte del Centro de Arte Experimental para una muestra donde se resignifique el trabajo de Vigo bajo la mirada de los niños.

- Registrar el trabajo en las aulas mediante fotografías del proceso de las obras y la experimentación. Realizar una página dentro de la plataforma de Facebook para difundir la propuesta dentro de los jóvenes e ir subiendo a la misma el proceso documentado en las aulas, tanto como promover el evento final de la muestra.

- Una vez realizada la muestra, un pequeño catálogo contando la experiencia y mostrando trabajos de alumnos.

La obra de Vigo se tomará en un período particular de su producción donde se comienza a experimentar con el objeto artístico como «cosa», saliendo de la tradicionalidad de la obra y acercándose al lenguaje de las vanguardias europeas. Se buscará acercar a los jóvenes a un artista platense con un Archivo documental de alto valor histórico-estético y a lo que se podría llamar como otras «formas de hacer arte». Se elige como punto de partida el período de 1953 a 1962 de la producción de Vigo. Esta decisión se fundamenta bajo la idea de que es uno de los aspectos menos explorados, donde siempre se genera mayor hincapié en su poesía visual o su arte-correo. Vigo lo denomina como *movimiento relativizgir's* al período de producción de objetos, collage y dibujos. Inspirado por el *ready-made* de Duchamp y los artefactos producidos en la vanguardia dadaísta y surrealista europea realiza en particular una serie de collages gracias a la versatilidad que aporta la técnica en la asociación de fragmentos, imágenes y textos disociados entre sí. Sus collages evolucionan con la intervención del dibujo y le dan lugar a la formación de lo que Vigo denominaría sus máquinas imposibles.

Apuntará a niños en edad escolar de 6 a 11 años, por lo que los trabajos estarán adecuados al lenguaje y capacidades expresivas que manejen. Las actividades pueden ser modificadas en cuanto a su metodología siempre y cuando se respete la consigna final. Se les pedirá a los alumnos que confeccionen bajo la

temática de máquinas imposibles y la técnica de collage junto al dibujo. La intervención de las obras será libre, respetando el concepto del collage. La obra de Vigo será un mero disparador teórico y un referente estético.

Este proyecto tiene la finalidad de la difusión del bien más allá de los espacios tradicionales del circuito artístico. En el primer acercamiento de este trabajo se especificó que la mayor cantidad de entradas a la web y consultas físicas del Archivo eran para estudios del ámbito académico, investigadores interesados en la riqueza que poseen los documentos organizados por el mismo Vigo. Esto ha limitado al espacio, evitando que abra sus puertas a otras redes de comunicación con el contexto que lo rodea. El arte no debe estar, bajo ningún concepto, limitado a lo académico e institucional, en especial un trabajo tan importante como lo fue el de Vigo. Un artista comprometido con lo social, lo político y crítico de los espacios de arte que marginaban propuestas no tradicionales. No solo fue un hombre que introdujo gran parte de los movimientos vanguardistas al circuito platense, fue

un hombre comprometido con el clima de época. Su obra es un documento único de su época y su contexto.

Referencias

Bugnone, A. (2013). Edgardo Antonio Vigo: archivo / vanguardia. Recuperado <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/vi-jornadas-1/actas-2013/Bugnone.pdf>

Bugnone, A. (2013). Experiencia de preservación digital del archivo Edgardo Antonio Vigo. Recuperado de http://www.academia.edu/29857372/Experiencia_de_preservaci%C3%B3n_digital_del_archivo_de_Edgaro_Antonio_Vigo

Bugnone, A. (2014). Descripción archivística del Fondo Archivo Edgardo Antonio Vigo. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/274958749_Descripcion_archivistica_del_Fondo_Archivo_Edgaro_Antonio_Vigo_Serie_Documentos_Personales_de_Edgaro_Antonio_Vigo

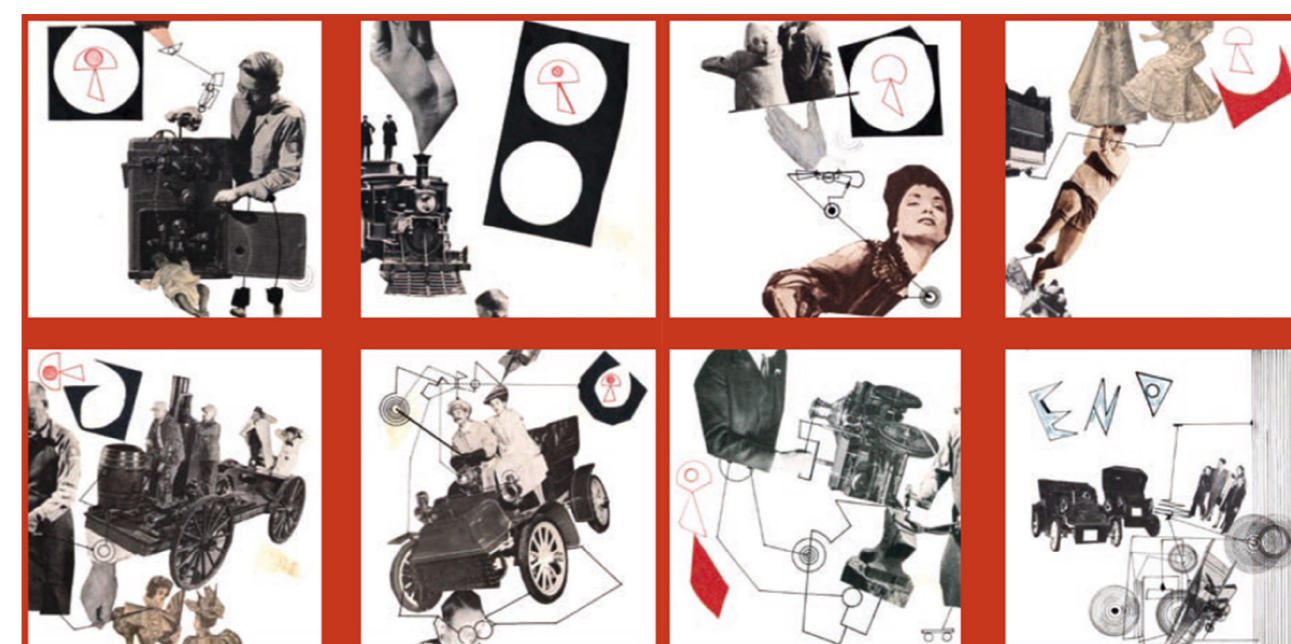


Figura 2. Edgardo Antonio Vigo, *La medusa troglodusa* (1957). Fuente: Catálogo de la exposición *Maquinaciones* (CCEBA, 2008).

Casa del Pueblo

House of the People

Jorge Valentín Vecchioli
Patrimonio Cultural, FDA, UNLP

Coexiste en la presente propuesta, para realizar el trabajo final de los estudiantes, en coincidencia con el aniversario del Centenario de la Reforma Universitaria (1918-2018). Nos convoca un tema que es directamente representativo al ámbito académico-estudiantil; relacionado en colectivo social, que incluye: a destacados artistas plásticos, intelectuales (representantes del planteamiento político-ideológico) y el surgimiento de movimientos de izquierda.

América Latina de este modo concibe como lema una nueva tríada ejemplar revolucionaria, que hace sede aquí -en la Casa del Pueblo- en el casco histórico y fundacional de la ciudad de La Plata, en las primeras décadas del siglo XX, replicando y modificando aquellos sucesos de entreguerras de las vanguardias europeas.

Por lo anteriormente expresado se propone en el siguiente orden:

-En primera representación, identificar y declarar patrimonio cultural (Inmueble) / Monumento Histórico Edificio Protegido de la ciudad de La Plata a la construcción fundacional existente (1886)¹, (en concepto amplio, no restringido) como caja receptora, contenedora y expansiva, abierta a la sociedad en su conjunto. El mismo está

situado dentro del casco histórico, (en la calle 49 N°731 entre 9 y 10) donde funciona la Universidad Popular Alejandro Korn y la cátedra libre Alejandro Korn, auspiciada por la Universidad Nacional de la Plata; La Biblioteca Popular Francisco Romero Delgado (que cuenta con más de 10.000 volúmenes); y el Programa de Radio, que se emite todos los sábados de 14 a 15 h. por LR11 Radio Universidad Nacional de La Plata, AM 1390.

Prever para ello recursos y partidas, nombramientos para el estudio y factibilidades de uso y posible puesta en valor, reglamentada y avalada por profesionales idóneos de la UNLP, que afecten al bien inmueble. Realizar relevamientos para completar y entender cuál es su incidencia en relación con la historia urbana de la ciudad de La Plata.

-En segunda representación, identificar y declarar patrimonio cultural (intangibles) al Teatro del Pueblo, con su correlato y antecedente de formación del grupo de teatro *Renovación* y junto a la figura ejemplar y conductora de Guillermo Korn (1902-1980). En la que se adscriben un concurrido movimiento de intelectuales y artistas independientes, generadores de un vínculo directo con los movimientos obreros, ellos se manifestaron y emprendieron sus razonamientos y primeros manifiestos, en respuesta con los distintos sucesos revolucionarios nacionales y extranjeros.

Para legitimizar un espacio alternativo de difusión, en correspondencia con las distintas expresiones teatrales contemporáneas, se plantea, la posibilidad de generar un programa dinámico, activo con otros que jerarquizan el desarrollo y complementan la denominada cartelera cultural de La Plata, principalmente la del teatro identificado universalmente como independiente.

-Tercera y última representación, identificar y declarar patrimonio cultural (mueble) a los tres paneles existentes aplicados so-



Figura 1. Francisco De Santo. Panel sobre muro. Casa del Pueblo

bre muros (Murales) que fueron realizados por el artista plástico Francisco Américo De Santo (1901-1971). Construidos (o infundido en la amistad fraterna) con cercanía de la figura del muralista mexicano, David Alfaro Siqueiros a quien De Santo visita oportunamente. Para ello se propone ídem ut supra, facultar a personal idóneo para su tarea de restauración y mantenimiento, puesta en valor y fichaje y editar un catálogo razonado de su obra [Figura 1].

«Francisco De Santo ha comprendido la función social del artista en medio del desorden del mundo actual. Procura alentar la fe humana llevando la sugestión irresistible de la verdad artística a los medios donde se siente el dolor, el trabajo, o la alegría de la vida» (Korn en Pórfido, 2017).

Compartiendo en esa caja de resonancia

llamada arquitectura, la relación humana-social, en su máxima expresión, no como templo o altar (para adorar dioses y fantasmas del pasado), sí para un espacio alternativo de reflexión; de estudio y análisis, en correspondencia con las necesidades y significados de aquellas manifestaciones artísticas -de los distintos movimientos de vanguardia y los actuales-, su relación de lenguajes expresivos en la contemporaneidad.

Resumiendo en ese sentido, son estas tres ejemplares representaciones los expresados; patrimonios culturales a considerar, como únicos necesarios, que se localizan en un mismo espacio-tiempo.

Estando así también contemplados y considerados la factibilidad de recursos de mecenazgo (particulares y privados), para su difusión y puesta en marcha en lo que pueda significar (administrar - rendir cuenta), en base a los proyectos presentados. Búsqueda de financiación con organismos: el Fondo Nacional de las Artes, como primer tutor significativo e imparcial de índole cultural, junto al Consejo Internacional de Monumentos y Sitios.

Referencias

Sánchez Pórfido, M. E. (2017). Francisco De Santo, un incansable hacedor. Homenaje al Bachillerato de Bellas Artes Prof. Francisco A. De Santo de la Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de https://www.bba.unlp.edu.ar/uploads/docs/libro_de_santo_un_incansable_hacedor_preliminar_11julio2017.pdf

¹ El Partido Socialista adquirió la propiedad de la Casa del Pueblo en el año 1934. Se inscribió a nombre de tres afiliados. En memoria de uno de ellos -Ernesto Rozas- se le colocó su nombre a un centro socialista cuyo funcionamiento es en ese local. Ahí, además, se mantiene intacta una copia del periódico histórico del Partido Socialista La Vanguardia.

Lenguaje Visual 2B

Facultad de Artes

UNLP

Iniciado hace cinco años, el Seminario de Lenguaje Visual para lxs estudiantes de la carrera de Historia de las Artes Plásticas ha logrado consolidar un trabajo que, a pesar de las variaciones y de los ajustes, habilitó una mirada intensa, potente y poética a las obras y a las exposiciones. Creemos que esto se debe, en gran parte, a la decisión de fijar el objeto de estudio para todo el cuatrimestre. En cada entrega, pautada de acuerdo a las correspondientes unidades de la asignatura, los análisis se dirigieron a profundizar los conceptos y las categorías estudiados en cada tema lo que provocó circunscribir y, a la vez, ampliar las dimensiones desde las cuales es posible acercarse a las producciones artísticas. Además, la modalidad implicó una permanente revisión de lo escrito, es decir, una operación que comprendió añadir, pero también quitar, volver a organizar y reescribir, pues la extensión también fue constante: entre ocho y nueve mil caracteres con espacio. Dicha condición que a simple vista resulta demasiado técnica comprometió a lxs alumnos con sus textos y lxs llevó a tomar determinaciones en relación directa con lo que las imágenes proponen. En suma, todo el proceso de enseñanza-aprendizaje, más que en una monografía o en un examen, acortó las distancias que suponen el trayecto universitario y la actividad profesional y lxs llevó a enfrentarse con las problemáticas propias de la actividad profesional como historiadores del arte. En las páginas siguientes, algunas de las reseñas, de los años 2017 y 2018, que dan cuenta de la propuesta.

Mariel Cifardo
Natalia Giglietti
Francisco Lemus

Pintar la guerra

Paint the War

Claudia Fernández
Seminario Lenguaje Visual 2B, FDA, UNLP

Resumen

El texto presenta una mirada posible de la pintura de Cándido López a partir de la muestra del Museo Histórico Nacional: *Cándido López, entre la pintura y la historia*. Aborda el análisis de un conjunto de obras inspiradas en la guerra de la Triple Alianza, vinculando las circunstancias en las que fueron ejecutadas y el lugar del artista en la escena artística de su época.

Palabras clave

Pintura histórica - Paisaje - Cándido López

Abstract

The text presents a look as possible, painting of Cándido López from the exhibition of the Museo Histórico Nacional: *Cándido López, entre la pintura y la historia*. It focuses on the analysis of a set of works inspired by the war of the Triple Alliance, linking the circumstances in which they were executed, the place of the artist in the art scene of his time and the impact that their way of painting produced in the Viewer.

Keywords

Historic Painting - Landscape - Cándido López

Cándido López, entre la pintura y la historia es una exposición temporaria que tiene lugar en el Museo Histórico Nacional desde el 5 de abril hasta el 4 de junio de 2017.

Con la curaduría de Viviana Mayol, la muestra reúne veinticuatro de las obras de Cándido López que posee el museo y nos remonta a una infancia en la que sus pinturas de guerras eran ilustraciones recurrentes en cuadros y textos escolares.

Me pregunto cuánto se podría haber aprovechado desde las aulas para dar a conocer y valorar la producción de este artista argentino. Su obra, resultado de una vida llena de desafíos merecía otro destino en la memoria, el reconocimiento y la admiración de las generaciones de estudiantes que conocimos parte de la historia a través de su mirada.

Cándido López fue definido como un representante de la pintura histórica de tema militar bélico; un género ideado para narrar los acontecimientos a través del relato en imágenes. El artista eligió ese recurso para plasmar la potencia de la naturaleza en relación con los hombres que participaron del conflicto.

Formado en pintura con los maestros Carlos Descalzo y Baltazar Verazzi inició su carrera como fotógrafo daguerrotipista; esto dejó una huella en su obra ya que en sus pinturas cobran relevancia los formatos apaisados de proporciones poco comunes y los puntos de vista altos elegidos para documentar los instantes y *eternizarlos*.

Los paisajes impasibles destacan la fuerza de la naturaleza que da marco a innumerables escenas y, en ese punto, surge la inquietud de analizar la relación que López establece entre el escenario y los hombres que lo habitan que desconcierta

por sus proporciones diminutas *¿Por qué habrá elegido mostrar junto a guatambúes y palmeras* de tamaño desmesurado, hombres, animales y campamentos como miniaturas? [Figuras 1 y 2].

Verónica Gómez (2017), artista plástica y crítica de arte, propone una interpretación de la que podemos tomar nota:

La lección histórica de López, si nos atreviéramos a suponer que quiso dejar alguna, está en su pintura, en la disociación plástica -y política- entre ambiente y humano, en el fracaso de la inclusión: desde



Figura 1. Cándido López, *Episodio de la 2ª división Buenos Aires en la batalla de Tuyutí, abril 24 de 1866, República del Paraguay* (1876-1875). Óleo sobre tela. Colección Museo Histórico Nacional (Detalle)



Figura 2. Cándido López, *Ejército argentino. Vista interior de Curuzú, mirado de aguas arriba (norte a sur) el día 20 de septiembre de 1866* (1891). Óleo sobre tela. Colección Museo Histórico Nacional

el vamos algo está escindido. Irreconciliable, hombre y paisaje se desarrollan en planos separados por un abismo [...] Aislados de los acontecimientos que pugnan por ser Historia, de un proyecto político que no terminan de comprender ni de ser parte, pareciera que tienden a aferrarse con más ahínco, ante el despropósito de la guerra, a aquellas actitudes que los distinguen como individuos (Gómez, 2017, s.p.).

El reconocimiento del artista se hizo esperar dado que su estilo se mantenía en los márgenes del canon artístico local y recién en la década del cuarenta ingresó su nombre en las historiografías del arte argentino. La producción completa de Cándido López se compone de unos cincuenta óleos sobre tela de los cuales más de la mitad son patrimonio en guarda del Museo y fueron adquiridos por el primer director de la institución: Adolfo P. Carranza, responsable de las gestiones ante el Ministerio de Guerra y Marina en el año 1895. Este hecho demuestra que en sus inicios, López fue más valorado por su carácter de cronista de guerra que por su condición de artista.

Las circunstancias vividas por López en la guerra de la Triple Alianza (en la que se enfrentó la coalición Argentina, Brasil y Uruguay contra Paraguay) le permitieron retratar los territorios con una precisión característica de la cartografía militar europea, -famosa por su desarrollo en el siglo XIX.

Décadas más tarde, ya en el siglo XX, el crítico de arte Julio Payró afirmó que se trató del autor de las obras más originales y seductoras realizadas por un artista argentino y recién en 1971 se produjo la primera

exposición con la totalidad de su producción en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Como ya se ha mencionado, la trayectoria de López difiere de lo común para la época, cuando planeaba completar su formación en Europa estalló la Guerra contra el Paraguay, a fines de 1864, y López se sintió llamado por el deber cívico y resignando su carrera, decidió alistarse en el ejército.

«Al presentarme como soldado voluntario en defensa de mi Patria en una guerra nacional, me propuse también servirle como historiador con el pincel» (Ministerio de Cultura de la Nación, 2017, s. p.) narró López en una carta que le envió a Bartolomé Mitre en 1887.

En tales circunstancias el *artista soldado* realizó apuntes en lápiz, croquis de los paisajes, batallas, campamentos y descripciones de los acontecimientos a la manera de partes militares que utilizó a la hora de ejecutar su obra. Los títulos de las obras incluyen la fecha de los acontecimientos que narran, pero poco se puede indagar en la exposición sobre las fechas en que fueron ejecutadas. Así, el tiempo está presente en varias dimensiones: la de los hechos que es



Figura 3. Vista de la exposición *Cándido López, entre la pintura y la historia* (2017). Museo Histórico Nacional

el tiempo de la historia, el de los distintos momentos del día en que se inscriben las escenas y el del devenir de la guerra.

Cuadros de un mismo tamaño, con idéntico formato, cuyos marcos dorados se reiteran, sugieren a primera vista cierta monotonía en un espacio que percibo algo estrecho para la envergadura de la muestra [Figura 3]. Sin embargo, completar el recorrido y analizarlo acompañada de los registros fotográficos y de las sensaciones que me producen cambian mi opinión. El espectador se mueve de forma ordenada, casi naturalmente emprende un camino cronológico, en el sentido de las agujas del reloj, y reconstruye esa guerra relatada en detalle y con inusitada belleza. Queda atrás la prejuicio de que lo documental es el *único* mérito de su obra y el valor estético que la define adquiere una verdadera dimensión.

Las composiciones fluctúan entre la luminosidad extrema y los juegos de claroscuros que se valen de elementos de la naturaleza para dar cuenta de paisajes de cuchillas, ríos, montes y esteros en los que transcurrieron sus días en la guerra. Pareciera que la acumulación de elementos realizados en un

estilo gráfico son una estrategia puesta al servicio de un recorrido que nos zambulle en una narración que supera la crónica de guerra [Figura 4].

Las vistas panorámicas, la exuberancia del territorio limítrofe, el uso del color explican la fascinación que despertó en el director José Luis García quien filmó *Cándido López. Los campos de batalla* (2005). Una film documental en el que se recuperan los paisajes pintados por López, con sus historias y la palabra de habitantes actuales, y la reconstrucción de las escenas en los terrenos naturales. De igual manera puede comprenderse el impulso que empujó a María Luque a narrar en su novela gráfica: *La mano del pintor* (2016), donde repone aquella manera de relatar la guerra, con sus detalles y sin horror, casi como lo hiciera Cándido, su referente.

Las pinturas esconden en cada una de las escenas una riqueza que reclama la mirada exhaustiva, que invita a perderse en un universo cargado de detalles. La atención que brindemos a esos detalles no advertidos a primera vista nos introducirá en un juego de ida y vuelta del cuadro a la escena, de la es-



Figura 4. Cándido López, *Pasaje del arroyo San Joaquín* (1865). Óleo sobre tela. Colección Museo Histórico Nacional

cena a la pincelada y así iremos recuperando ese universo de pequeñas acciones que componen las imágenes de López.

Acciones simultáneas cobran vida en escenarios naturales evocados por el artista con ayuda de apuntes y croquis tomados en campaña. Elige mirar desde la altura y mostrar en grandes planos que favorecen la narración y la descripción. El punto de vista picado le otorga profundidad a las perspectivas que concluyen en horizontes ubicados en la parte superior de los cuadros. Es aquí donde podemos evocar a aquel fotógrafo de daguerrotipos que fue López en sus inicios.

Así pues, es posible reconocer en la multiplicidad de escenas ese devenir de las horas en campaña, los soldados agrupados por tareas dan cuenta de los desplazamientos y otorgan ritmo a la imagen que aparece como fija en una primera mirada y, luego, empieza a cobrar una sutil dinámica a partir de las diversas acciones que se descubren en el acercamiento más íntimo. El relato de los hechos representado en extensos espacios y el contrapunto que propone con las pequeñas figuras invitan a que la mirada bucee en un juego de distancias. Se despliegan así un sinnúmero de pinceladas que definen gestos, movimientos, pormenores, hasta el más insignificante de los detalles «Como incrustaciones de perdigonada» (Gómez, 2017, s.p.).

La exposición puede pensarse como oportunidad para romper la lectura tradicional que habitualmente se asocia a la pintura histórica del siglo XIX. Estrategias como hacer foco en la riqueza de detalles usando la tecnología, indagar en el parentesco de estas pinturas con el cine o la fotografía, generar superposiciones o nuevas perspec-

tivas hubiera aportado un nuevo matiz a la interpretación de un artista que logró trascender el destino que él mismo soñó para su obra.

Referencias

Gómez, V. (2017). El gran testigo. *Radar*, Página 12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/39014-el-gran-testigo>

Ministerio de Cultura de la Nación (2017). Cándido López, entre la pintura y la historia. Recuperado de https://www.cultura.gov.ar/candido-lopez-entre-la-pintura-y-la-historia_3807/ 106

Cosmogonía arácnida El universo en un museo

Arachnid Cosmogony
The Universe in a Museum

Romina Belén Pereyra
Seminario Lenguaje Visual 2B, FDA, UNLP

Resumen

La presente reseña consistió en el análisis de la instalación *Cómo atrapar el universo en una telaraña*, del artista argentino Tomás Saraceno, bajo conceptos propios del Lenguaje Visual. Se tomó como punto de partida la identificación de aspectos tales como: la espacialidad, encuadre, retórica y géneros pictóricos.

Palabras clave

Telaraña - Universo - Instalación - Metáfora

Abstract

This review consisted on the analysis of the installation *How to Entangle the Universe in a Spider Web* of the Argentinean artist Tomás Saraceno, using concepts proper to the visual arts language. The starting point of this work was to identify certain aspects within this piece art, such as: spatiality, framing, space-time, rhetoric and pictorial genre.

Keywords

Spider web - Universe - Installation - Metaphor

El arte y la ciencia han tenido relaciones ambiguas a través del tiempo, campos distantes que progresivamente comenzaron a convivir entre sí. Desde el Renacimiento, artistas como Leonardo han sido grandes estudiosos de la naturaleza. Hoy, Tomás Saraceno no escapa de las posibilidades que la exploración de la naturaleza le ofrece al arte y viceversa.

Consagrado arquitecto y artista visual explora a través del arte el mundo de la física, las ciencias naturales, la arquitectura y las ciencias sociales. Sus proyectos artísticos son una especie de relatos de ciencia ficción apelando a la relación del hombre con la naturaleza de forma metafórica. De su catálogo de producciones se desprenden instalaciones tales como *In Orbit* (2013), la aclamada *Cloud City* (2012) y *On Space Time Foam* (2013). Ha participado en reiteradas ediciones de la Bienal de Venecia y en la Bienal de San Pablo.

Fue invitado por el Museo de Arte Moderno para presentar su primera muestra individual en Argentina y con él llegaron siete mil arañas. Sí, arañas. Siete mil *Parawixia bistriata* tejieron y tejieron durante meses una sala acondicionada sólo para ellas. Fueron traídas del norte argentino en un trabajo interdisciplinar con el Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia, su equipo y dos aracnólogos que integraron un proyecto de aprendizaje sobre el comportamiento de esta especie particular que, a diferencia de otros arácnidos, tejen comunitariamente un extenso tapiz. Un camarógrafo registró esta experiencia.

El resultado fue un video llamado *El tiempo de las arañas* en la antesala de la muestra del subsuelo, donde vemos cómo se piensa

y cómo se monta una muestra interdisciplinar de tal magnitud. Humedad, silencio, grillos, ventiladores y oscuridad dentro de una sala del Museo, en el último piso, sólo para ellas y para la inmensidad de su universo.

Bajo la curaduría de Victoria Noorthoorn, la propuesta de Tomás son dos instalaciones espaciales cuasi monumentales.

En la primera, ubicada en el subsuelo, *-The Cosmic Dust Spider Web Orchestra [Orquesta Aracnocósmica]-* una solitaria araña perteneciente a la especie *Nephila Clavis* teje dentro de un pequeño cubo de tensores que sirve de sostén para su entramado. Además, se ubica un dispositivo sonoro que responde a los choques generados entre el movimiento del polvo microscópico y las patas de la araña, suavemente posada sobre el tejido que parece suspenderse en el aire. Se utiliza un proyector que registra en vivo el movimiento de las ínfimas partículas. Todo está a oscuras excepto por el haz de luz que atraviesa tanto a la tela como a su creadora y a la proyección de este baile cósmico de partículas en una de las paredes de la sala. Una imagen paisajística única que es construida y modificada por el accionar del espectador, la respiración y los movimientos a los cuales le son asignados una nota musical que interactúa con otras partículas que poseen otro tipo de nota, colisionando entre sí para producir un diálogo musical único e irrepetible.

La segunda pieza - *Instrumento Musical Cuasi-Social IC-* se dispone en el segundo piso, en un área de 190 metros, y se presenta tan imponente como frágil. Una porción de la naturaleza emplazada dentro del Museo, donde ambas partes del proyecto expositivo recurren a la utilización del es-

pacio, de las luces y del sonido para insertarnos dentro de la inmensidad del cosmos.

El artista propone así un recorrido desde la soledad de una pequeña araña al conjunto de miles, interconectadas entre sí por una red. Esta experiencia simboliza el concepto del cosmos y las interconexiones existentes entre los individuos participantes, atrapados en esa trama invisible.

Luego de recibir las instrucciones para el recorrido y para la óptima conservación de la obra, se abre un telón negro para ingresar a la sala ubicada en el segundo piso. En penumbras, de derecha a izquierda comienza la procesión. Tensores que sirven de soporte son la estructura para la construcción de un tapiz de telas. Sus creadoras ya no están, solo queda ese cuerpo traslúcido y frágil que atrapa la historia del universo en sus redes [Figura 1].

Tomás concibió esta muestra desde la idea que el universo infinito donde nuestro mundo se encuentra, es una red de interconexiones como la red de los arácnidos que habitan la tierra hace millones de años. En sus complejos tejidos se posa polvo cósmico que cae como lluvia, tan antiguo como la existencia de nuestro mundo.

Tensores en formato de cubo y rectángulos delimitan el campo visual de la muestra.

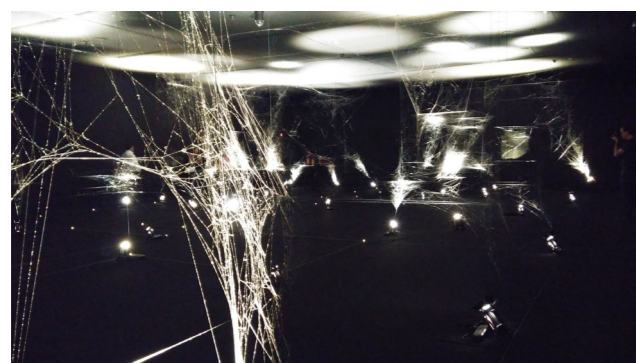


Figura 1. Tomás Saraceno, *Instrumento Musical Cuasi-Social IC* (2017)

Dentro de ella más de diez cubos de líneas, casi imperceptibles, hacen de marco para los tejidos. Son guías imaginarias que sirvieron de soporte para una construcción aleatoria, pero controlada donde se aprecian la variedad de tamaños de las telas. Una metáfora para expresar la idea de un microcosmos dentro de un macrocosmos.

El espectador puede detenerse a una distancia prudente para apreciar la instalación. La visión se encuentra direccionada por focos de luz elegidos para acentuar puntos particulares de la obra que recortan planos en detalle. Uno primero centra su atención en estos sectores hasta que se percata de la cantidad, casi fantasmagórica, de miles de telas que llegan hasta el techo de la sala. Se superponen entre sí y sus formas geométricas generan encuadres diversos que varían tanto como cada ojo que decide admirarlas. Los acentos de luz funcionan como anclaje del volumen que a veces pasa desapercibido en la oscuridad de la sala. Apreciamos su corporeidad que se desvanece en la penumbra de aquello que el ojo no logra percibir. La acumulación encimada de los casi infinitos tejidos da lugar a marcos sobre marcos, creando ritmos diversos con espacios vacíos y llenos. La forma de este tapiz de seda se recorta en planos donde las estructuras se abalanzan sobre uno, donde parecen pequeños conjuntos del tamaño de un puño u otros casi invisibles al ojo. El universo nos rodea y está al alcance de nuestra mirada.

Desde el imaginario de su concepción, la obra plantea una relación con la temporalidad desde su materialidad y el tiempo de tejido. Tomás Saraceno conceptualiza como una metáfora nuestra propia existencia dentro de esta intrincada red cósmica. Como si fuese una naturaleza muerta -una *vanitas*-

detenida en el tiempo dentro del museo, el tejido de las arañas simboliza la transitoriedad de la vida, pero no para ellas, sino para nosotros.

Las arañas son un referente temporal donde su existir prolongado en el tiempo se contrapone con nuestra acotada experiencia de la vida. La naturaleza inamovible puesta dentro del museo nos invita a pensar algo que el autor remarca como punto de partida de su obra: ellas estaban antes que nosotros.

La muestra de Tomás Saraceno, *Cómo atrapar el universo en una telaraña*, fue un proyecto del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires con la colaboración del Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia, que se desarrolló entre el 7 de abril y el 27 de agosto de 2017.



Figura 2. Tomás Saraceno, *Recorte de Instrumento Musical Cuasi-Social IC* (2017)

Berni: Crucifixiones contemporáneas

Berni: Contemporary Crucifixions

Alondra Miño

Seminario Lenguaje Visual 2B, FBA, UNLP

Resumen

En el marco de algunas nociones vistas en el Seminario de Lenguaje Visual 2B, el presente artículo se propone reflexionar sobre la exposición *Antonio Berni. Revelaciones sobre papel. 1922-1981*, curada por Marcelo Pacheco en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, a partir del análisis visual de dos imágenes.

Palabras clave

Antonio Berni - Lenguaje visual - Exposición

Abstract

As referred in some notions seen in the Seminarie of Visual Lenguaje II B, the present article aims to reflect about the exposition of *Antonio Berni. Revelations on paper. 1922-1981*, cured by Marcelo Pacheco in the Museum of Modern Art of Buenos Aires, from the visual analysis of two images.

Keywords

Antonio Berni - Visual Language - Exhibition

Antonio Berni fue un artista comprometido con la realidad social, pero también un dibujante compulsivo. Es por esto, tal vez, que cada uno de sus trabajos parecen haber estado rodeados de numerosas ideas que el artista plasmó en bocetos, apuntes, etcétera.

La exposición *Antonio Berni. Revelaciones sobre papel. 1922-1981*, curada por Marcelo Pacheco, está compuesta por 222 dibujos y atraviesa toda su carrera artística. Se podrá visitar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires desde el 26 de octubre de 2016 hasta el 28 de mayo de 2017 y está organizada en torno a nueve ejes conceptuales: «Desnudos»; «Murales para las Galerías Pacífico (1945)»; «Retratos y figuras»; «Lo popular Años 40 y 50»; «Paisajes de la década del 50»; «Guerras, manifestaciones y dictaduras»; «Apocalipsis y crucifixiones»; «Ilustraciones»; y «Dibujos eróticos».

Lo atractivo de la muestra es que se incluye en cada uno de estos núcleos series de dibujos que normalmente se inscribirían por fuera de la creación artística de Berni (bocetos para sus pinturas y murales, apuntes, ilustraciones, notas que desarrolló en su taller, cuadernos de viaje, dibujos políticos de los años 60 y 70, imágenes de obras desaparecidas). Papeles que jamás habían sido revelados y que, sin embargo, la exposición demuestra que son imposibles de contextualizar por fuera de su producción.

Acompañaron a las obras de principio a fin, la atravesaron, razón por la cual adquieren significación en tanto son el camino a través del cual podemos dilucidar el ritmo de trabajo del artista, la forma en que se desarrollaban sus ideas e, incluso, el curso del momento histórico que transitó. Además, estos papeles no se comportan como simples garabatos, sino que tienen un carácter de obra terminada.

El núcleo «Apocalipsis y crucifixiones» es un claro ejemplo ya que está compuesto por bocetos, apuntes, mapas de estudio (a veces de grafía mínima), datados en el marco de la última dictadura cívico militar argentina. En la mayoría de las obras de este conjunto el espacio representado es más bien plano, no hay un tratamiento agudo de la profundidad, como en el boceto para *Cristo en el departamento* [Figura 1] en el cual se puede ver un interior doméstico en el que se encuentra Cristo clavado sobre la puerta y una ventana a través de la cual podemos ver el balcón de un edificio con una persona en él.

En este caso se presentan varios focos de luz que no interactúan de la forma en que



Figura 1. Antonio Berni, *Sin título*. Boceto para *Cristo en el departamento* (c.1980-1981) Témpera sobre papel

lo harían en una pintura realista. Por un lado, se puede ver cierta iluminación sobre el piso que parece venir de la ventana. Por otro lado, vemos zonas iluminadas sobre el cuerpo de Cristo y sobre la puerta que no siguen un patrón existente, sino que parecen ser una decisión artística que acentúa la figura del personaje principal.

Podríamos decir (si bien se trata de un boceto que luego fue repensado en la obra final) tiene un tiempo de producción llamativo ya que presenta varios detalles. Pero también podría pensarse en la relación entre el tiempo de producción del boceto y el de la obra que comparten ciertas ideas y motivos iconográficos, como también compositivos.

Esta continuación de motivos y de ideas pueden verse, por ejemplo, en el apunte para *Cristo en el garaje* [Figura 2] y en la obra ya acabada [Figura 3]. En ambas, Cristo se sitúa en el centro, crucificado, con una claraboya sobre la cabeza, una motocicleta a su lado derecho y una ventana a su lado izquierdo.

Por supuesto, estas producciones también tienen sus diferencias. En la obra final, Cristo deja caer su cabeza hacia el lado derecho de la imagen, en una expresión más doliente. Además, las motocicletas son diferentes en uno y en otro y, en la obra final, la ventana nos deja ver un ambiente urbano, tal vez, más industrial que el que se observa en el apunte. Pero, las mayores diferencias se encuentran en la materialidad que en el caso del apunte es ténpera sobre papel, y, en la pieza final: óleo sobre tela.

El apunte de *Cristo en el garaje* es también uno de los dos bocetos excepcionales del núcleo, junto con el de *Cristo en el departamento* [Figura 1]. En ambos, la ventana funciona como un ligero sobreencuadre que da cuenta de un contexto urbano cotidiano. Si bien en la obra podemos ver a Cristo crucificado,

podemos notar el interior donde está situado por lo que el artista no está tratando este tema histórico y religioso de la forma clásica, sino que lo sitúa en una situación trivial. El Cristo no está en la cruz, sino en un departamento como cualquiera de nosotros. En este sentido, la ventana es un factor a tener en cuenta ya que nos muestra un trozo del mundo urbano y contemporáneo.

De esta forma, Berni nos presenta, en este núcleo, una iconografía religiosa e histórica aplicada a otro contexto y con otro contenido, aludiendo a las problemáticas de su tiempo.

Sin embargo, si bien la temática de estas obras se ve trastocada, la representación continúa siendo tradicional. No hay en todo el núcleo ningún desencuadre o reencuadre que rompa la forma clásica de representación.

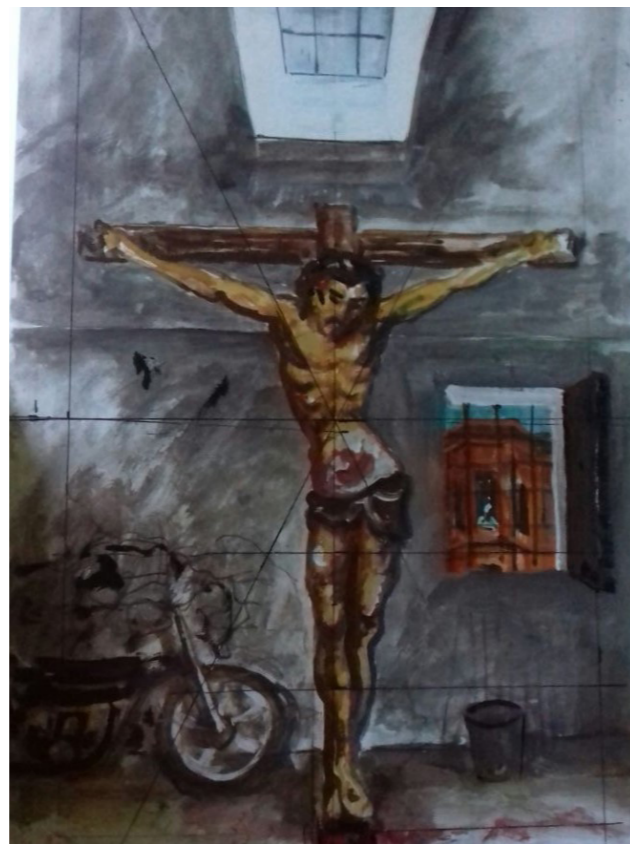


Figura 2. Antonio Berni, Sin título. Apunte para *Cristo en el garaje* (1980-1981). Ténpera sobre papel

Berni se valió de la iconografía religiosa, que parece tener un alcance más universal que otras iconografías y necesitar menos mediación, para poner en juego temas contemporáneos y llegar de forma masiva al público. Esta idea se refuerza también por la confluencia de dos géneros: pintura histórica religiosa y pintura costumbrista, que se presenta en ambas obras, pero de diferentes modos.

En *Cristo en el departamento* el componente costumbrista es mucho más fuerte que en *Cristo en el garaje*, cuestión que se debe, en especial al tratamiento de la figura de Cristo. En el primer caso [Figura 1] el personaje se encuentra en el lado derecho de la imagen y está crucificado en la puerta. Este descentramiento y este cambio de contexto generan que la pintura se aleje del tratamiento tradicional de la pintura histórica religiosa ya que se presenta un Cristo más anónimo. Este anonimato es el que, a su vez, lo acerca a la pintura costumbrista, además de la escala que también remite a este género pictórico ya que es pequeña a diferencia de la pintura histórica cuya escala era monumental.

La tensión entre ambos géneros que se observa en la imagen se hace menos consistente en *Cristo en el garaje* [Figura 3]. Aquí, podemos ver a Cristo crucificado en su forma de representación tradicional: centrado y sobre la cruz. En esta obra es imposible no identificar rápidamente a este personaje central de la religión cristiana. La figura cumple un rol significativo lo que genera que se acerque más al género de pintura histórica religiosa que el anterior. Sin embargo, podemos notar que el tema que se entabla aquí no es un tema elevado, más bien, el entorno trae al protagonista a una situación más banal.

No obstante el cambio de contexto, ¿podría llegar a ser una metáfora? ¿el reemplazo da cuenta de los problemas sociales de la época? ¿es una simple sustitución o se puede argumentar que hay una intención de relacionar metafóricamente el martirio de Cristo con las víctimas de las torturas ejercidas por la dictadura? ¿El rol de quién cumple Cristo en estas obras?

Valiéndose de ténpera, tinta y lápiz; en bocetos, apuntes, dibujos o ilustraciones Berni supo expresar su contacto con el contexto cultural, político y económico, así como sus inquietudes estéticas. Es por esto que la exposición revela tanto el camino del trabajo del artista como el curso de la realidad por él transitada.

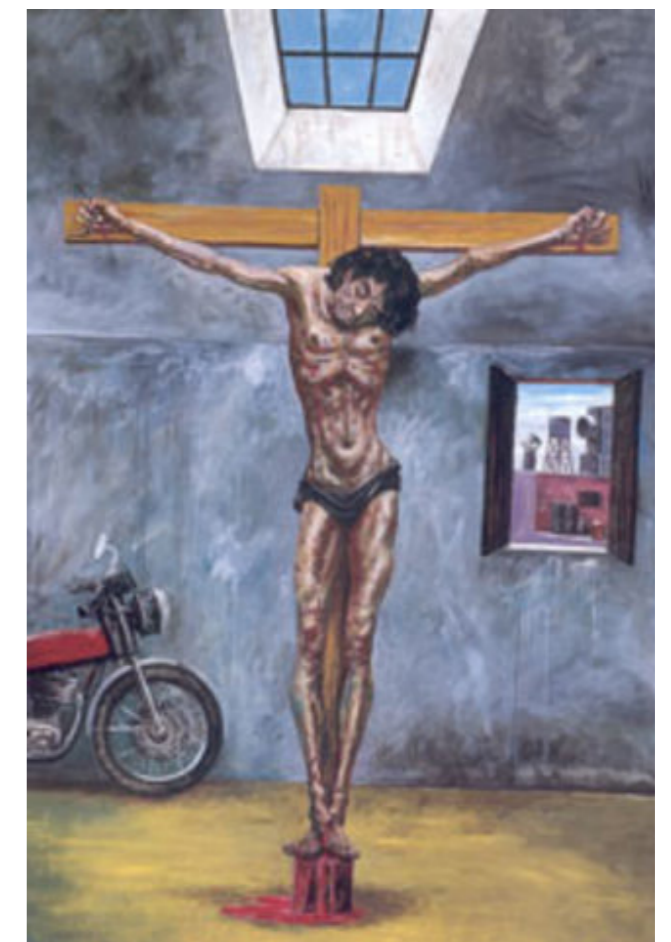


Figura 3. Antonio Berni, *Cristo en el garaje* (1981). Óleo sobre tela

Xul: otra forma de entender lo tradicional

Xul: Another Way of Conceiving Traditional

Delfina Eskenazi

Seminario Lenguaje Visual 2B, FBA, UNLP

Resumen

Este trabajo propone re-significar las categorías formales utilizadas por historiadores del arte para describir y/o analizar determinadas obras o exposiciones a lo largo del tiempo. Se materializará en un análisis concreto, partiendo de este enfoque, con la muestra *Xul Solar: Panactivista*; acontecida durante el primer cuatrimestre del presente año en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Palabras clave

Categorías - Xul Solar - Tradicional

Abstract

The present paper aims to resignify the formal categories employed by art historians to describe or analyse artworks and expositions over time. On the basis of this outlook, this review will explore the exhibition: *Xul Solar: Panactivista* which took place during this year's first term at the Museo Nacional de Bellas Artes.

Keywords

Categories -Xul Solar - Traditional

Entro al Bellas Artes, hermoso museo pero cansador. Estoy bastante predispuesta para, probablemente, encontrarme con una mirada muy tradicional del arte (una vez que la Facultad de Bellas Artes te rompe el bocho, no hay vuelta atrás).

Xul Solar: Panactivista, curada por Cecilia Rabossi, comenzó el 7 de marzo y finalizó el 18 de junio de 2017.

La entrada es un pasillo blanco con fotos del artista que aíslan por completo esta muestra itinerante de la colección permanente.

No solo me encuentro con los típicos dibujos casi arquitectónicos del artista hay también: titeres de madera, cartas de tarot proyectadas en el piso, un ajedrez que parece predecir tu futuro según la jugada, y documentos personales que simulan un viaje a su interior espiritual, como también la exploración de sus vínculos con personajes como Borges o Pettoruti.

Recorro las salas que divididas en seis no parecen ser independientes una de la otra, ni por su contenido, ni por su disposición. Y voy entendiendo a este artista que intentó modificar los sistemas existentes de conocimiento. Un maestro del juego que mezcló herramientas y configuró un pensamiento esotérico propio.

La muestra parece dejar en claro que las obras son el soporte material de una forma de ver el mundo, la vida y algo más.

Dediquémonos, entonces, a desenmascarar lo innovador en este artista.

En cuanto a las obras enmarcadas, todas son bidimensionales y sobre papel [Figura 1]. Resulta contradictorio un artista tan *abarcativo*, pero muy tradicional en relación al encuadre por ejemplo. Sin embargo, lo más complicado es definir el tipo de plano y el punto de vista de las obras.

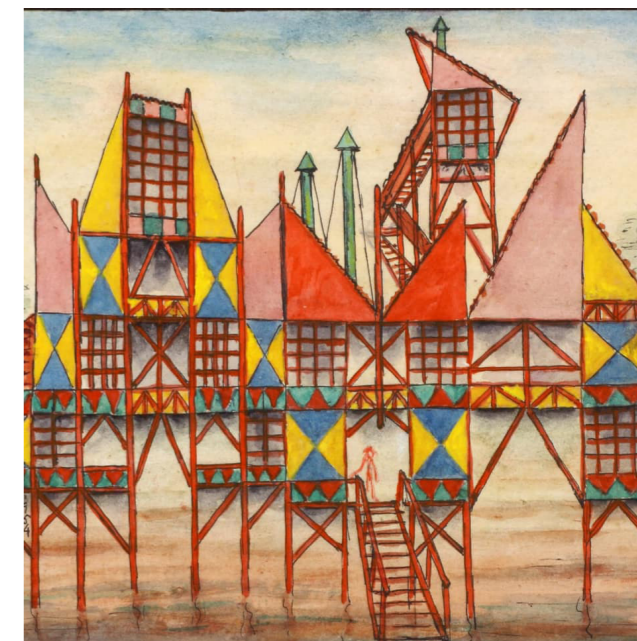


Figura 1. Xul Solar, *Proyecto fachada Delta* (1954). Acuarela y tinta sobre papel montado sobre cartón



Figura 2. Xul Solar, *Pan Altar Mundi* (1954). Acuarela sobre madera, hilo de algodón, bisagras, pitón y clavos

Aunque podamos decir que predomina el plano general y el de conjunto, como el punto de vista frontal, en casi todos los casos. Obras encuadradas tradicionalmente, tal como conocemos. Contradictorio, otra vez.

El artista genera como bien sabemos, un lenguaje visual y un idioma propios que se presentan como híbridos (mezcla de idiomas y de composiciones). La poca importancia

del fuera de campo en el encuadre no se condice con lo plasmado en ciertas obras tridimensionales (cuasi objetos) donde el fuera de campo, como entorno, dialoga con la obra. Tomemos *Pan Altar Mundi* [Figura 2] para analizar la noción de espacio; un espacio plástico o una decisión de encuadre que poéticamente logra dialogar con el lugar donde está montado y sus habitantes.

Teniendo en cuenta compositivamente este espacio construido por el artista, observamos la influencia de la gráfica, específicamente en esta profundidad casi medieval dada por la superposición. La variada paleta de colores y los trazos claros y prolijos logran componer este espacio plástico que produce la obra. Espacio que no puede ser indiferente al tiempo de la obra, jamás. Con la unión de estas dos palabras clave podemos entender que este altar no es un contenedor material. En su tridimensionalidad vomita ese espacio para dialogar con su entorno. Creando así, un espacio nuevo, ficticio y poético entre el público y la obra.

Nos golpeamos con una fuerte hibridación, no solo del espacio construido, sino del tiempo poético al que se refiere la obra. Esa casi manía del artista de querer explicar e ir mas allá del tiempo y del espacio estructurado por una religión o por una explicación del mundo; una necesidad de explicación casi existencialista y espiritual, potenciada en una especie de altar-relato.

Xul se presenta como un artista que toma decisiones tradicionales en cuanto a encuadre, pero un encuadre tradicional no habla de una obra tradicional necesariamente. La falta de profundidad no habla de un espacio que no estamos acostumbrados a ver. Lessing se lamentaría en su tumba si lo viera; Xul como detractor indirecto de su teoría

estructurante. Xul como mesías entre lo poético y lo visual.

Para seguir desmitificando *lo tradicional* en este artista argentino, vamos a distinguir las distintas herramientas retóricas que refuerzan una metáfora de base.

Tomemos las cartas de tarot [Figura 3]. Encontramos la personificación como una herramienta obvia, volviendo esta realidad no humana, humana. Sin embargo, los distintos personajes no son alegorías claras y distinguibles como suelen ser en las cartas tradicionales. Son una mezcla que aparenta un cierto desorden.

No podemos dejar de remar en aguas turbulentas (que parecían estereotipadamente calmas) y por eso cerramos esta pequeña sutura formulando la siguiente conclusión: las figuras retóricas presentes en la obra de Xul responden a la metáfora de base que ya llegando al final de esta reseña conocemos muy bien y hasta podríamos denominar *Pancosmogonía*. El artista genera una mezcla dando vida a diferentes alegorías, personificaciones e hipérboles siempre funcionales y simbólicas. Terminando de desprender el enfoque clásico con el que suele

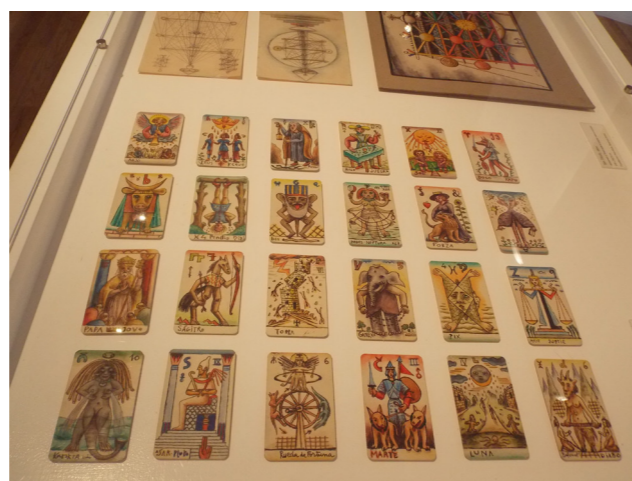


Figura 3. Xul Solar, *Juego de cartas de Tarot* (1954). Acuarela y tinta sobre cartulina

teñirse al artista hablemos de géneros pictóricos. Me refiero a las formas de clasificar o de estructurar cada una de las obras de Xul según lo representado.

Quiero utilizar como ejemplo *Vías por rocas* [Figura 4]. Si bien no debemos olvidar la reminiscencia gráfica del artista y su capacidad de ilustrar mundos; esta obra podría clasificarse tranquilamente dentro del género paisaje, al menos desde lo compositivo.

Pero, ¿de qué paisaje se trata? ¿rural o urbano? La pregunta probablemente no tenga respuesta. No solo encontramos en este ejemplo un paisaje que se supone rural a primera vista, sino una perspectiva casi *panorámicamente profunda* que contribuye a la categoría antes expuesta. Pero ¿qué sucede con estas vías de madera? Son creaciones humanas, irrumpen en este paisaje que debería ser virgen si fuera rural. ¿Qué ocurre con esa persona y con esa naturaleza atravesada por sus creaciones? Y la pregunta clave: ¿podemos seguir hablando del género paisaje?

Un paisaje que se vuelve imaginario por esas *vías* que nos tienden una trampa a la

hora de categorizar la obra. Esa persona que en cada puerta o túnel (creación humana también) se encuentra con una cara negra con ojos blancos; esa persona que parece perdida en su propio intento de abarcar o dominar este espacio. Este ser que se pregunta y se pierde, ¿no está presente en casi la totalidad de la muestra y en el ideal del artista? ¿no es también la representación de una búsqueda que no solo puede ser adjudicada al artista en cuestión, sino también a sus pares Borges y Petorutti? ¿no es la representación de las preguntas que caracterizan a una época? Esa persona ¿puede ser el artista? Y el género pictórico que engloba la obra de partida ¿puede ser histórico?

¡Voilà! Señoras y señores: Xul Solar, *desdibujador* de límites.



Figura 4. Xul Solar, *Vías por rocas* (1948). Acuarela y gouache

Retrospectiva de lo fugaz
Alberto Goldenstein: La materia entre los bordes
Fotografías 1982-2018

Retrospective of the Fleeting
Alberto Goldenstein: The matter between the Edges.
Photographs 1982-2018

Mariana Veneziano

Seminario Lenguaje Visual 2B, FBA, UNLP

Sin abandonar su uso recreativo, la fotografía una vez más asume la impresión en papel casi rozando lo aurático. El modo de convocarnos en este espacio congela lo instantáneo del disparo. Únicas y singulares, las imágenes de *La materia entre los bordes* son cortes que nos relatan situaciones en las que Alberto Goldenstein como paseante decidió frenar, inmovilizar y aislar. El paseo le da un nombre al proceso que alcanza la duración de 26 años donde el artista registró lo que vio: la velocidad con la que se vivencian algunas cosas, el tiempo que quizás deberían habersele dedicado a otras o simples planos generales regidos por el azar. La materia que se encuentra entre los bordes quiere escaparse desde el momento que uno entra a la sala.

Como si fuese un recorrido determinado por estaciones, la curaduría cargo de Carla Barbero establece un cuerpo de registros fotográficos que invita a un paseo donde el visitante activa lo que observa. Un recorrido que ensambla y hace coincidir tiempos y lugares que nunca antes habían convivido.

Mirar no es suficiente, debemos transitar el espacio, vagar por él, como el *flâneur* afianzando su objetivo sobre la marcha: armar un trayecto propio.

Repetidamente, Goldenstein detiene la marcha para convertir lo cotidiano en paisaje para siempre y nos lo envía como una serie de postales. Dentro de lo local, espacios como la Costanera Sur o las playas de Mar del Plata enuncian un sincretismo entre visualidades naturales y urbanas [Figura 1].



Figura 1. Alberto Goldenstein, «Escena de la playa I», de la serie Mar del Plata (2001)

El registro del ocio porteño necesita de los planos generales para poder abarcar a las figuras humanas mimetizadas con árboles y sombrillas.

Desplazando la mirada a lo internacional, vemos en la serie *Americanas* como la vista se enloquece, las publicidades se desprenden de su entorno, integrándose al tiempo del espectador. La fotografía se manifiesta como la única posibilidad de detener esas imágenes llamativas que se nos abalanzan, dejando en segundo término a lo gris y a lo diminuto.

En las *Americanas*, realizadas años antes en *Boston*, los colores saturados y las figuras pregnantes desaparecen. Un paisaje contrapicado, donde dos cuerpos se escapan del cuadro [Figura 2], conforma una alianza con un desnudo de espaldas encerrado en una habitación [Figura 3]. Un exterior gélido y tieso, y un interior cálido y resguardado, enlazados por una ventana, permiten apostar al espionaje o a la mirada anidada del adentro que desea fugarse hacia el afuera.

Quizás como una parada obligatoria, la construcción de un espacio similar a una



Figura 2. Alberto Goldenstein, «Sin título #10», de la serie Americanas, Boston, 1982-1983 (1982 -1983)

sala de espera nos invita a un encuentro distinto al de la fotografía enmarcada e intocable. En su afán de mostrar de diversas maneras los pequeños avances de lo cotidiano, la curadora nos propone tomar asiento y utilizar el tacto. Dentro de la publicación especial para la muestra suceden fotografías que deciden rozarse y reforzar el diálogo entre ellas. El soporte como una frontera separa miradas que encuadran y reencuadran en cada página. Es un intento por detener imágenes que insisten en expandirse.

El recurso tautológico de otorgar a la fotografía el papel de significante de lo cotidiano resulta en un recorrido firmado por *3 Albertos Goldenstein*: un alumno de Boston, un *flâneur* y un artista ligado a lo tradicional. Sin necesidad de caer en la figura deificada del autor, el gesto despreocupado que dispara la cámara funciona como hilo conductor de un circuito similar a una plaza de domingo.



Figura 3. Alberto Goldenstein, «Sin título #10», de la serie Americanas, Boston, 1982-1983 (1982 -1983)



Departamento
de Estudios
Históricos y Sociales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA