

Tensiones entre los conceptos de arte y artesanía: reflexiones para un juicio de filiación–paternidad

Tensions between the concepts of art and craftsmanship: thoughts for a filiation-paternity judgement

Nancy Librandi
Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 29 de julio de 2021

Aceptado: 16 de noviembre de 2021

Resumen

El objetivo de este artículo es poner en diálogo las tensiones entre los conceptos de arte y artesanía como constructos colonizados, pero con bordes y fronteras que invitan a ser vulneradas desde una óptica contemporánea para la inclusión de la artesanía en el campo del arte. Adscribiendo a la perspectiva relacional de Bourriaud y al paradigma de la hermenéutica diatópica por de Sousa Santos se analizan aspectos y categorías que intervienen en los orígenes de los conceptos y los emergentes que han determinado las problemáticas de cada uno de los campos en cuanto a las cuestiones de autor, obra, materiales, técnica y tecnología, modos de producción, ámbitos de circulación, comercialización y validación de la obra.

Se analiza la obra de dos artesanos-artistas riojanos y de uno peruano, evaluando los puntos de contacto con la contemporaneidad y las rupturas de aquellas fronteras que en la tradición artística marcaban la contraposición de la dupla arte-artesanía.

Finalmente se trata de acercar ambas posiciones en las argumentaciones acerca de la carga simbólica de la que son portadoras las llamadas artesanías y el papel que cumplen en la recuperación de la memoria, la construcción de la identidad y la renovación de las prácticas artísticas comunitarias

Palabras clave: arte, artesanía, frontera, identidad, periferia

Abstract

The aim of this article is to discuss the tensions between the concepts of art and craftsmanship as colonized constructs, but with borders and frontiers that invite to be breached from a contemporary perspective for the inclusion of the craftsmanship in the field of art. Adscript to the relational perspective by Bourriaud and the paradigm of diatopic hermeneutics by de Sousa Santos, The aspects and categories that intervene in the origins of the concepts and the emerging ones that have determined the problems of each of the fields are analyzed in terms of the author, work, materials, technique and technology, modes of production, circulation, commercialization and validation of the work.

The work of two craftsmen-artists from La Rioja and one from Peru is analysed, evaluating the points of contact with contemporaneity and the ruptures of those borders that, in the artistic tradition, marked the opposition of the art-craftsmanship duo.

Finally, this paper tries to bring both positions closer together in the arguments about the symbolic charge of the so-called handicrafts and the role they play in the recovery of memory, the construction of identity and the renewal of community artistic practices.

Keywords: art, craftsmanship, border, identity, periphery

Introducción

Este artículo tiene por objeto poner en evidencia las tensiones entre los conceptos de arte artesanía, evaluando los alcances, límites y fronteras entre ellos, los orígenes conceptuales de esas limitaciones y las intersecciones en cuanto a realización, producción y circulación.

El Iluminismo al instalar aquello de que todo saber existe en relación a un sujeto que conoce, redujo también el rango de lo considerado como conocimiento dentro de los cánones científicos, desvalorizando todo aquello que estuviera por fuera del espectro. De alguna manera, se negó a los portadores de *ese-otro* conocimiento no reconocido la capacidad de conocer y saber. El arte –que increíblemente todavía lucha con quienes le niegan el estatus de conocimiento específico– sin embargo, ha desarrollado en sus entrañas un concepto cristalizado de sí, delimitándose más por lo que excluye que por lo que incluye. La historiografía del arte como disciplina se definió desbordadamente como *historia universal del arte*, cuando en realidad se limitó a rescatar la historia de la antigüedad grecorromana y lo producido en territorio europeo bajo ciclos categorizados como *clásicos* y *anticlásicos* construyendo un paradigma de *occidentalidad en el arte*. El arte producido en territorios no epicéntricos, inclasificable bajo esas lógicas, quedó relegado como lo exótico, lo antiguo, lo desaparecido por decadente, lo tildado de *primitivo* o conceptualizado bajo el título de

arte menor. Cuando nos referimos a *territorio*, no pensamos en el concepto estrictamente geográfico del término sino en un escenario de disputa de sentidos; en la periferia del arte quedaron también relegadas por ejemplo, producciones tales como la cerámica, los gobelinos y el arte producido por mujeres aun en Europa.

El concepto de arte fue introducido en territorios como África y América en los siglos XX y XVII respectivamente recluyendo en la categoría de *no-arte* o *artesanía* a todas las formas simbólicas preexistentes a la colonización, sobre todo por estar ligadas a la función. El concepto de artesanía proviene del medioevo europeo y refiere centralmente a la habilidad manual, la serialidad en la producción y la reiteración formal (Colombes, 2005).

¿Y la artesanía en nuestra tierra? ¿Es arte? ¿Es Arte Latinoamericano? ¿Es arte popular? La artesanía es –metafóricamente– hija no reconocida del arte. El arte popular latinoamericano asume modos de producción tales como manufacturas en serie, realizadas a partir de materiales de la zona, producciones repetitivas (y aun así con variaciones) y modos de circulación diferentes a los tradicionales del arte para adaptarse a una economía de subsistencia (venta al turista, mercados artesanales, ferias). No hay identidades *puras*, sino que en todas las singularidades y colectivos que han realizado diferentes recorridos se reconocen

los rasgos de detalles escindidos del tiempo que emergen en las obras.

Los conceptos son fronteras de doble canto y también lo son las palabras que los enuncian, por los sentidos que encierran a uno y a otro lado de lo que aparentan decir. Lo acorralado tras la frontera de lo artesanal refiere al arte popular o a lo popular en el arte y efectuadas las transacciones y reducciones simbólicas de largos procesos colonizadores, aun resiste a nuevos tipos de colonización simbólica. Las formas de lo artesanal persisten en zonas liminales tanto geográficas como sociales y simbólicas, negándose a ser redefinidas en la categoría del *kitsch*; perpetúan antiguas tradiciones que han sumado nuevos elementos en el encuentro con otras culturas, por ejemplo, de la inmigración.

Colombres (2005) sostiene que el arte popular abarca tres tipos de objetos producidos:

1. los objetos devocionales donde lo estético fortalece y exalta la función principal.
2. los objetos puramente estéticos – desautorizados como suntuarios, ornamentales o decorativos– que no cumplen funciones utilitarias, pero que son portadores de los elementos simbólicos de la cultura a la que pertenecen.
3. los objetos utilitarios que pudieron dejar de cumplir una función específica por la obsolescencia de las prácticas que acompañaban.

Lo artesanal repite formas y significados, pero como arte popular –según afirma Colombres–

ya ha efectuado operaciones de inclusión de formas, materiales y técnicas de innovación sobre la base de la práctica tradicional o identitaria. Nelly Richard alega (2007) que las pujas entre las duplas serialidad–repetición y alteridad–transformación se dan permanentemente al interior de todas las configuraciones culturales y se prueban a sí mismas confrontando con los paradigmas críticos hegemónicos en cada situación creada.

Hay una tensión subsistente entre lo antiguo-lo moderno y distintas formas de persistencia ante nuevas colonizaciones: ir desde sí mismos al mundo o persistir en la periferia sin validación externa. Revisitar nociones tales como artesanía, arte popular, arte indígena o lo autóctono pone en jaque también aquello que consideramos como *contemporáneo*, así como la occidentalidad y epicentrismo en la enunciación del concepto de arte. El arte occidental escinde la forma de la función en forma equívoca, reduciendo el ámbito de producción y circulación a espacios de alguna forma sacralizados, así como los sistemas de validación de las producciones a ciertos circuitos. El concepto de arte popular tiene que ver en cambio, con la concepción de experiencia social, preserva recuerdos desde el olvido atravesando capas superpuestas de sentido en la memoria colectiva; libera además a la forma de los cánones, de los requerimientos de los circuitos tradicionales de recorrido del arte y del concepto de arte construido en la modernidad. El arte popular sintetiza materia, forma, función y su origen se

relaciona ya sea con la fe, lo ritual, las tradiciones o la vida cotidiana. Afirma Colombres (2005) que

La categoría de lo estético... se... encuentra en todos los pueblos y se fue desarrollando junto con la conciencia y habilidad manual del hombre. A lo largo de un proceso que puede haber empezado hace unos 500 mil años ... elevando su conciencia de la relación entre medios y fines, y en especial la que se establece entre forma y función, o sea, qué forma dar a los objetos para que cumplan mejor con la función que se les asigna (p.171).

García Canclini (2001) manifiesta que la Bauhaus volcó al diseño, la síntesis entre forma y función en la cultura inscribiendo el arte en el cotidiano y concibiendo el trabajo colaborativo de una "comunidad de artífices sin la diferenciación de clases que levanta una barrera arrogante entre el artesano y el artista" (p. 44).

Metodología

En este presente mediado por la tecnología se desarrollan nuevos flujos, intersecciones, formas de poder, desigualdades, modos de colonización y sustitución simbólica, pero también nuevas posibilidades y oportunidades en la producción, circulación, intercambio y trascendencia de las distintas formas de conocimiento. ¿Cómo se posiciona y se reacomoda el arte en función de esta nueva realidad? ¿Cómo se labran un espacio y un lugar esas comunidades y personas que, acorraladas en zonas liminales permanecen subsumidas bajo un cielo de discursos que muchas veces no los incluyen?:

Los años noventa vieron el surgimiento de inteligencias colectivas y la estructura "en red" en el manejo de las producciones artísticas...

Los artistas buscaron interlocutores: ... incluyeron a ese interlocutor en el proceso de producción. (Bourriaud, 2008, p.102).

De la cita que hacemos de Bourriaud, definimos entonces que nace una nueva figura, la del interactor, un público que ya no es contemplativo, sino que se ve involucrado en el trabajo del artista y de su obra en forma participativa, dinámica y cooperativa. Hubo una fractura o al menos un cribaje que permitió la filtración de algo que estaba incluido –las tecnologías–, pero como externo al arte; no debería ser tan difícil entonces, *ampliar las fronteras de acogida* dentro del arte a aquello denominado artesanal y tecnológicamente de baja complejidad, en una actitud relacional que implique el digno reconocimiento del trabajo que se hace y de la memoria de la que es portador.

En referencia al giro hermenéutico que ensaya Gadamer (1998) hacia la conversación, expresa que "estar–en–conversación significa salir de sí mismo, pensar con el otro y volver sobre sí mismo como otro" (p. 356); agregaría a esto: *sin dejar de ser quienes somos*. Es la *fecundación heterotópica* de la que nos habla Boaventura de Sousa Santos (2011). El arte contemporáneo y la estética discuten sobre sí en forma crítica, para establecer cuáles son las nuevas dominaciones tecnocráticas que vienen imponiéndose y humildemente, dar un paso adelante al encuentro de esos otros modos de producción, desmerecidos y

desapropiados de sus medios. Una autocrítica necesaria para no ser instrumento inconsciente de nuevas formas de colonización en las que las tecnologías y los medios de comunicación instalan una forma particular de pensarnos y de pensar a los otros—otros. Abordar incluso la posibilidad de que aun nacidos de forma hegemónica, tecnología y medios, pueden ser usados de formas contrahegemónicas. Dice Bourriaud (2008) que la tecnología y el arte no siempre van de la mano, y que si bien las tecnologías aportan mejoras en la vida de las comunidades y los sujetos también pueden comportarse, conformar y ser utilizadas como nuevas formas de avasallamiento, ya que al mismo tiempo la distribución de esa tecnología, no es igualitaria ni equitativa en todas las regiones del globo.

Los estudios culturales desde Latinoamérica nos hablan de las *epistemologías fronterizas* para designar todo lo que tiene que ver con el descentramiento de los propios límites que el eurocentrismo le ha impuesto a los conceptos que definen a las distintas disciplinas. Desde esa desestructuración nace entonces la necesidad de definir la problemática de la colonialidad de los conceptos, como una cuestión que en la contemporaneidad adquiere nuevas facetas. Se reflexiona en el encuentro entre esos conocimientos llamados periféricos, subalternos o *fronterizos*, que se animan a asomar tímidamente hacia el centro

de los otros —que se suponen abarcados por el arte— avanzando en permutaciones y combinaciones cognitivas, técnicas y sobre todo simbólicas que puedan ser innovadoras, revisando todo prejuicio sobre aquello que injustamente se ha considerado inmutable, pasado, desactualizado y sin posibilidades de cambio a lo largo del tiempo.

Metodológicamente es esa misma perspectiva relacional con la que se vincula al arte con otras formas de conocimiento, bajo el paradigma de una *hermenéutica diatópica* (de Sousa Santos, 2011) la que ponemos en diálogo en la obra de tres artistas-artesanos, atendiendo a las posibilidades de interpretación y de interpelación mutua en un sistema de paridad que no deja fuera ni la palabra de los artistas designados como tales ni la de los artesanos. La selección de la obra de dos artesanos ambilenses¹ fue aleatoria, teniendo en cuenta nuestras entrevistas de 2018 con motivo de otra investigación y nuestras siguientes conversaciones desde entonces. Seleccionamos también la obra del artista peruano Máximo Laura, como paradigmática de un proceso fundante de síntesis entre técnicas y miradas propias del artesanado con la perspectiva del artista contemporáneo que se remite a su ancestralidad.

Resultados

¹ Gentilicio referente a la localidad de Ambil, en el departamento de Ortiz de Ocampo, provincia de La Rioja, Argentina.

1. Los bordes del arte: acerca de conceptos colonizados.

El concepto cerrado de arte presenta límites y ha ido mutando en el tiempo. Esos bordes en el arte pueden ser algunas veces brutales obligando a los artistas a insilios y exilios para visibilizar su obra, o muy sutiles otras, pero en cualquier caso son fluctuantes, móviles y ambiguos.

Lo latinoamericano, es ante todo una construcción simbólica, cultural, social e histórica, pero paradójicamente no tan latina en el sentido estricto del término. *Arte, contemporaneidad, latinoamericano* al fin, son también conceptos que se construyen en forma permanente. Los conceptos también están colonizados. Colonizados tanto desde la propia colonización europea que los ha relegado a una periferia, pero a la vez desde una visión litoraleña de los grandes centros urbanos latinoamericanos, de los circuitos artísticos y centros académicos. La colonización desde lo ya colonizado arma nuevas periferias, en las que no es que no hubo manifestación alguna (en este caso del arte), sino que acontecen estos desarrollos a *pesar-de* lo que se pretende ocluir; ese *aun-sí -acontece* pasa a ser todo un potencial y una potencia transformadora. Dentro mismo del constructo de Arte Latinoamericano hay productores que han sido desinvertidos de la oportunidad de ser considerados artistas, desalojados de un lugar dentro del *mundo-arte*, despojados de sus formas y/o técnicas – ya sea plagiadas y citadas por distintos mercados de consumo, como veremos– y

obligados a atrincherarse detrás de la denominación de artesanos. Artesanos porque: porque *repiten*, pero diferente, en producciones y diseños, lo que han aprendido a hacer en su tierra, de los suyos, de sus ancestros, recuperando sus tradiciones; porque sus obras no tienen características espectaculares, masivas, monumentales; porque trabajan en silencio y anónimos; porque trabajan para la subsistencia; porque sus obras en general no son adquiridas a precio justo; o, por último, porque trabajan para satisfacer demandas de un consumo que tiene que ver con la cotidianeidad de una vida que en general, no es urbana ni mucho menos metropolitana.

Esas obras suelen ser desestimadas en el sistema–arte o ni siquiera consideradas como tales. Es curioso que en el mundo del arte –en plena era de la reproductibilidad técnica– asuste la repetición como fenómeno de las producciones artesanales populares. Es la repetición confundida con la copia; pero si nos permitimos pensar en la operación de repetición como la de permanencia y perseverancia de una forma en recorrido a lo largo del tiempo, las obras denotarán memoria *acumulada e identidad*. Situadas en el lugar cotidiano que les da relevancia, en esa centralidad de su propio sistema–mundo, son concebidas como arte y le reclaman su apellido. Dentro de las lógicas de consumo también hay microcircuitos de circulación de la obra en la periferia. Obras de las que se presume el mestizaje, la hibridación y la interculturalidad; obras sustentables desde el

punto de vista de los materiales empleados; obras desde las que emergen sincréticamente las distintas capas de la memoria colectiva.

¿Qué formas, qué materiales y qué contenidos tienen el arte y la contemporaneidad latinoamericana?

Ponemos por caso de estudio, la obra de la artesana ambilense Isabel Quinteros (Figuras 1 y 6). Su obra, que ella misma define como de cestería tejida, es desarrollada con adujas de pasto coirón o de la loma, que ella misma recoge; volumétricamente va elevando el cesto, simultáneamente al cosido con lana mientras va realizando diseños naturalistas que se adaptaban y adoptaban antaño de los patrones de bordado en punto cruz que se obtenían de las revistas que circulaban en los hogares, o diseños no figurativos y geométricos.



Figura 1. Centro de mesa (s/f). Isabel Quinteros. Imagen gentileza de la autora.

El procedimiento técnico es complejo porque registra tres operaciones simultáneas: dar volumetría enrollando el pasto, unir las adujas dando estructura, bordar el cesto construyendo el diseño. La técnica fue aprendida de su abuela, a través de un trabajo de recuperación desde un proyecto de extensión de la Universidad Nacional de La

Rioja. Los cestos tenían el destino utilitario original de costureros; hoy Isabel realiza cestos con tapa, centros de mesa, portalápices, prendedores, sobre fondo negro y con vibrantes colores en los diseños que contrastan con la superficie-fondo, o con delicados matices de colores análogos.

Tal como se define en el “Informe final del Consejo Federal de Inversión (s/f) para el Estudio de mercado y censo del sector artesanal en la Provincia de la Rioja”, el producto artesanal es un objeto identificable por sus características en cuanto a categorización y género, “que tiende a adquirir la categoría de obra de arte” (p.13). Tal es así que Isabel Quinteros con sus obras ha trascendido las fronteras de su pueblo presentando sus obras en distintas exposiciones y concursos de artesanías, entre los cuales se cuenta el Concurso del Fondo Nacional de las Artes y Museo de Arte Popular José Hernández en Buenos Aires donde recibiera una mención. Estas obras artísticas ya, entran en un rango simbólico que tiene que ver con la preservación de la identidad y la memoria transmitida de generación en generación: simbología en acto; memoria recuperada de saberes y prácticas, que no son cristalizadas y petrificadas, sino que están en permanente cambio. Al valor de uso, se le agrega el valor de cambio (económico o no), pero que le permite ser parte del intercambio simbólico con otros territorios desde la liminalidad. La función utilitaria original, casi caída en desuso, se traslada ahora a la función estética.

El término sincretismo que refería a la simultaneidad religiosa, ahora tiende a expresar la adhesión simultánea a distintos sistemas de creencias no sólo religiosas. Las obras se vuelven a reinventar a sí mismas para adquirir nuevas formas en un diálogo complejo con la modernidad y la modernización, buscando persistir, porque la tradición replicable sin modificaciones no tiene el mejor lugar en el arte popular. Ya acontecieron los procesos de intercambio simbólico que les han permitido subsistir. La repetición y la diferencia ya están instaladas como paradigmas dentro del arte. Entonces pensemos acerca de cuándo y cómo nace el arte para permitirnos establecer o correr esos límites que impone y se autoimpone acerca de sí. Reflexionaba el Sub. Marcos (2007) acerca de que los distintos paradigmas teóricos son como piedras arrojadas al agua que producen ondas que se van extendiendo cada vez más desvaídas hacia la periferia, hasta que una nueva piedra es arrojada y se cambia el rumbo de las ondas de esa producción teórica. Justamente producir desde un descentramiento también vale para el arte y, arrojar una nueva piedra no puede ser solamente para cuestionar el mundo sino también sus propios cimientos.

Las reglas del arte occidental han relegado a las producciones artísticas populares latinoamericanas porque abordan o se originan en cuestiones que la estética occidental clásica considera, ambiguamente, extra artísticas: el mito, lo mágico, la cosmogonía, lo cotidiano y la función. Sin

embargo, estos orígenes no van en menoscabo de lo estético; un simple canasto, encadena en su trama una sucesión de tiempos, repetición de patrones, direccionalidad, efectos de ambigüedad espacial, circularidad y dinamismo, abstracciones, que la hacen digna incluso de una lectura perceptiva que va más allá de su función o utilidad como objeto.

En ese sentido y lejos de adscribir a una estética funcionalista, Colombres (2005) vislumbra en el desarrollo del arte una función agregada que es la *función simbólica*, diversa a la meramente utilitaria, pero que en las culturas siempre ha estado ligada al carácter mágico, religioso, al despliegue cosmogónico y a la explicación del universo conocido.

A la inversa, en las cuestiones de apropiación simbólica hay una doble faceta a analizar: por un lado la apropiación de técnicas y formas identitarias de comunidades vivas y por el otro, la fecundación heterotópica de comunidades vivas con formas simbólicas de otras culturas que se adaptan a los sistemas de producción artesanal local.



Figura 2. A la izquierda huipiles auténticos; a la derecha los producidos por las empresas. Fuente: <https://www.animalpolitico.com/2021/05/mpexico-pide-qualificación-para-mayores-empresas-culturales/>

En el primero de los casos se ha conocido recientemente un resonante caso en el que empresas multinacionales dedicadas al diseño de moda fueron advertidas a través de un Comunicado por el Gobierno de México (2021) acerca de la apropiación de formas culturales típicas de Oaxaca (los bordados de los huipiles mixtecos y de otras indumentarias típicas de los pueblos mixe y zapoteca) con fines comerciales que exceden, invisibilizan e ignoran al pueblo que es el derechohabiente de la propiedad cultural de esas prácticas (Figura 2). No se trata solamente de técnicas y diseños, sino de la figuración de todo un mundo simbólico y cosmogónico que traspasa de generación en generación y esa ancestralidad recobra presencia y actualidad en las propias comunidades. Las empresas

advertidas, no realizaron sus diseños como forma de cita u homenaje explícito sino como una copia descontextualizada de las comunidades de origen, maniobra calificada como de *extractivismo cultural*, que incluso atenta contra la subsistencia de los pueblos que perviven no solo en sus costumbres sino a través de sus prácticas laborales artísticas. Afirma De Certeau (2000), que

La optimización técnica del siglo XIX, al extraer del tesoro de las “artes” y de los “oficios” los modelos, pretextos u obligaciones de sus invenciones mecánicas, sólo deja a las prácticas cotidianas un suelo privado de medios o de productos propios; lo constituye en una región folclórica, o bien en una tierra silenciosa por partida doble: sin discurso verbal como antaño y en adelante sin lenguaje maniobrero (pp.79–80).

De Certeau (2000) habla de las fronteras en tanto vacíos que se prestan como lugar de interacciones de visibilización, “símbolo narrativo de intercambios y encuentros” (pp.139–140). Esas fronteras con escollos a superar, convierten los mismos obstáculos en medios a través de los cuales fisgonear sobre esos conocimientos o atravesarlas de algún modo invitándose a participar y reinventarlas. Consideramos que la producción artística se comprende como asociativa y cooperativa: el artista sumando a la comunidad o siendo convocado e interpelado por ella.

La forma descalificada de las prácticas consideradas artesanales podrían ser incluidas en el campo del arte bajo el paradigma que propone Boaventura de Sousa

Santos (2011) acerca de la ecología de saberes: “la utopía del interconocimiento es aprender otros conocimientos sin olvidar el propio” (p.36). Por lo tanto, es deseable el descentramiento de *la teoría* como forma única de conceptualización ya que las sociedades del mundo –y especialmente las más aisladas– proponen y elaboran sus relatos y argumentaciones sobre el mundo en general y sobre su sistema–mundo en particular, desde otros paradigmas como son la sabiduría popular y la reflexión acerca de sí mismos.

Waldo Ansaldi (2001) considera que las fronteras definidas por los estados nacionales no sólo son límites territoriales de inclusión y exclusión de distintos grupos, sino también de vinculación o segregación cultural. Cita a Lamo de Espinosa (1995: 70) acordando en que la forma de avance en la integración se produce por el traspaso y el cruce de esas fronteras para el encuentro y aceptación de los discursos de los otros, la construcción de una nueva pluralidad en el intercambio de prácticas y la fertilización mutua, tarea que realizan los viajeros y forasteros que son los que cruzan siempre esos límites. Esta forma es una práctica de ampliación del conocimiento científico y enriquecimiento de la cultura, que deviene en la ampliación de los campos epistémicos o la creación de otros nuevos.

El artista textil peruano Máximo Laura crea sus tapices continuando la tradición de su padre tejedor, oficio que aprendió como modo de subsistencia. Aprovecha las posibilidades

que da la textura de la lana de alpaca y el uso del color saturado constituye una expresión fuerte en su obra que la liga a lo pictórico.



Figura 3. Presagio de amor. Máximo Laura. Fuente: <https://maximolaura.com/thank-you-images/>

El mundo precolombino con su cosmogonía, y el mundo andino en particular con su iconografía, se funden en modo sincrético con la pasión por el dibujo y la composición visual contemporánea. Desde la síntesis a la abstracción formal, en el trabajo desde planos que se intersectan, en los sutiles entramados formales y pasajes de color crea un clima donde el mundo moderno en sentido de presente y el mundo ancestral en el sentido de herencia se funden sistematizándose en una estética propia con un dejo onírico.

Boris Groys (2016) reflexiona acerca de la existencia de una paridad entre las obras de arte y el resto de las cosas, que puede darse de dos modos: incorporando a las prerrogativas de lo museable a todas ellas o cancelando esa posibilidad también para el arte. Si la determinación del arte y del resto de las cosas puede emparejarse, sólo podríamos seguir pensando al arte como fluido: acompañando al resto de las cosas fluyendo en el tiempo. Abordar una estética reológica supone pensar al arte como una materia que logra mezclarse en ese fluir con otras cosas que no devienen de la propia esencia conceptual artística, sino que se adhieren mutuamente para seguir transitando, cambiados, en el tiempo.

Hay demasiado que no se ve o hay demasiado *que se elige no ver*: podríamos sostener que es el dueño de la lente el que hace la selección de qué ver y la segregación de aquello que no quiere ser visto, desalojándolo detrás de esas trincheras conceptuales construidas. Bergson (2010) sostiene que existimos en un mundo consciente, pero que no somos conscientes de la mayor parte del mundo; la materia que compone el mundo que nos rodea –y del que somos su centro– es sólo aquella de la que tenemos conocimiento. Ese hábitat de extrañamiento suele operar en nuestros viajes, en la virtualidad de la tecnología de medios y también a través del arte o los distintos modos que asume el arte. Las tecnologías multimediales han permitido sortear esas fronteras culturales que se encuentran incluso dentro de las propias

áreas urbanas mientras que el turismo y las migraciones facilitan el tránsito de sentidos salteando las barreras que impone el mapa político, adoptando itinerarios ambiguos y desdibujando los conceptos de identidad y nación en sentido petrificado (García Canclini, 2001). Esa multiplicidad de entrecruzamientos solo puede ser abordada desde un campo interepistémico.

2. Los lugares del arte y las formas de colonialidad

¿Por dónde se escurre la hija no reconocida del arte?: en la circulación comunitaria y en la circulación en las redes sociales virtuales de uso común y popular. Si la hegemonía cultural reservó a las salas, los museos, los escenarios, los teatros, los salones y las bienales, el lugar del arte auratizado, cristalizado en su autosatisfacción y cómodo sentido de superioridad, la hija no reconocida del arte, se abre paso en el museo de lo cotidiano. Se inviste de formas habituales, desde objetos utilitarios y de decoración hasta recuerdos de viaje, para garantizar la subsistencia de sus autores a través de su comercialización. Se hacen visibles a través de medios tecnológicos popularizados y se inventan estrategias de accesibilidad al consumidor muchas veces resignando los costos para que esas formas que asume el arte sean asequibles a cualquiera, no solamente a nuevas *elites*. Si los artistas se veían obligados a converger en aquellos lugares físicos, entregados al juego mercadotécnico de marchands,

coleccionistas, mecenas, empresarios y el tránsito de sus obras quedaba pendiente de esas dinámicas de poder, los llamados artesanos en cambio, cooperativamente se asocian y participan en un modo más llano, más democrático, más relacional, en las ferias y los mercados artesanales (muchas veces y afortunadamente promovidos desde los estados provinciales y municipales) donde tienen espacio tanto los objetos y obras que pretenden hacer bella la vida, pero también lo considerado tosco, lo fragmentario, lo insinuado, lo cómico, lo erótico, lo vulgar, lo efímero, lo grotesco, lo ruinoso, lo violento, lo terrorífico, lo devocional, lo útil, lo tradicional porque todo ello es parte de la carga simbólica del arte, aunque a veces se niegue.

En la llamada artesanía –esa hija negada del arte– se reconocen los rasgos de lo híbrido, pero también las tradiciones y la identidad. En esos objetos acuñados desde la tradición en la retransmisión del arte hay una búsqueda del origen en el presente; rasgos que necesitan ser leídos y acuñados en un registro de las memorias de los pueblos. Manifiesta Colombres (2005) que

La condición subalterna. . . no dice nada de una cultura en sí, pero da cuenta de una situación que la afecta profundamente, pues busca descomponer, corromper su sistema simbólico, más que dialogar con él para estimular su cambio evolutivo, es decir, verdaderas innovaciones que lo lleven a enriquecer y potenciar su lenguaje. No se trata de un juego, sino de algo suficientemente serio como para quedar fuera de la teoría del arte (p.272).

Apenas incluidos o excluidos, subsumidos o dominados, visibilizados o ignorados, subsisten o persisten, sobreviven o perviven alrededor de todo el globo, pequeñas comunidades de sesgo rural, que no están ubicadas en ningún nodo de la red de la tecnosfera, a los que la tecnología no ha llegado o no les ha tocado más que para despojarlos, explotarlos, ignorarlos, desplazarlos o exterminarlos de formas crueles o sutiles. La metrópoli – y la metrópoli que maneja a la metrópoli más próxima– es la que manda. Esas comunidades periferizadas son silenciadas de modo activo o de modo pasivo a través de la indiferencia.

Curiosamente, estas asimetrías se producen en situaciones de proximidad sea territorial (dentro de un mismo país o una misma región) o cultural, desconociéndose entre sí; otras veces no se trata del desconocimiento respecto solamente al sur en sentido cardinal sino a culturas periferizadas en el norte global. Lo rural y lo urbano, lo antiguo y lo modernizado, lo ancestral y lo tecnologizado, lo artesanal y lo industrial son parte de un mundo diverso, que coexiste no siempre en paz, pero en el que puede haber siempre múltiples intercambios entre todos, no exentos –como estamos describiendo– de tensiones. Individualismo, disciplinamiento, fijación de ideas, educación tradicional, academicismo, desterritorialización, traducción, traslocación, aislamiento, depreciación, distorsión, encubrimiento y parcialización son la multiplicidad de operaciones de un trabajo de ingeniería destinado a la neutralización de la

capacidad de romper los límites y barreras del propio pensamiento; una imposibilidad de disolver estratificaciones, impidiendo el encuadre de los diferentes problemas dentro de un contexto propio, pero a la vez relacional al contexto de cada rincón del mundo con el que adquieran su sentido más ajustado. Se requiere pues, de un análisis crítico acerca de: 1) los marcos academicistas al interior de la disciplina arte (en referencia de aquellos conceptos hegemónicos que la transitan y que –a menudo– son aplicados como rango invariante a las producciones y productores de la no centralidad o de la llamada periferia; 2) el concepto de unidad, que no debería ser entendido como unificación (cancelación de las diferencias) sino como compromiso no violento de lo múltiple, en el que se deconstruye o se destruye para reconstruir – esta vez– los relatos hegemónicos o los totalitarismos incuestionables de algunas manifestaciones epistemológicas propias del arte. Los antagonismos son desnaturalizados y puestos a la luz, verbalizados y cuestionados; allí la pluralidad puede sumar todo; aún aquello que dé por tierra con ciertas certezas teóricas, conceptuales, epistemológicas, acerca del carácter de lo artístico, gnoseológicas acerca del carácter del conocimiento o de los requisitos para ser considerado y validado de ese modo, ontológicas para ser revisitados desde una nueva concepción de ser pero también de derecho a aparecer:

El gran asunto de la estética contemporánea, su problemática central, es la relación de lo múltiple: las relaciones predominan sobre los

objetos, la arborescencia sobre los puntos, el pasaje sobre la presencia, el recorrido sobre las estaciones. En contextos dinámicos, las formas tienden naturalmente a segregar relatos, empezando por el de su propia producción y continuando por el de su difusión...el arte contemporáneo postula la multiplicidad de temporalidades: una representación del tiempo que evoca la constelación (Bourriaud, 2015, p. 77).

3. ¿Se trata de los materiales, las técnicas, las formas y los temas?

La cuestión de lo contemporáneo en el arte latinoamericano y la cuestión de los límites, bordes y fronteras entre el arte y lo que no es considerado arte pelea desde la trincheras de lo artesanal, de lo suntuario, o del diseño de artículos usuales ligados a una función, y también lo hace en los cuestionamientos acerca de los materiales, procedimientos, formas y temas.

Para García Canclini (2001) en la cultura visual la idea de modernización estuvo ligada a una concepción elitista que consistió en gestar un ideal de elevación o superioridad de la creación artística tradicional, distinguiéndola de la artesanía en la que se englobó a todas las consideradas como artes menores. Bajo esta óptica, fueron calificados o contrastados los materiales respecto de su mentada *nobleza* con tradición histórica dentro de aquellas artes supuestamente *mayores*. Hablar de materiales nobles y de nuevos materiales no resulta ideológicamente inocuo; cuando nos referimos a nuevos materiales también nos referimos a materias

viejas o materialidades extendidas ya que en el arte contemporáneo casi todo puede ser material. Cada uno de esos potenciales materiales artísticos nos refiere a determinados relatos condensados en ellos como pantallas que los reflejan; a una carga simbólica no sólo en las operaciones expresivas sino también en la decisión de elección de unos y no de otros; a determinadas cualidades de cada uno de los materiales; a particulares complicidades con el espectador devenido interactor y a determinados modos de uso, nuevas técnicas y tecnologías específicas.

Lo mismo sucede respecto a los procedimientos y las herramientas. Aquellas operaciones mediadas por tecnologías complejas especialmente, se han sacralizado en el arte contemporáneo a veces llegando a niveles exacerbados de artificio y vaciedad de contenido. La tecnología se convierte en la herramienta *noble* de la contemporaneidad que deja en inferioridad valorativa a las tecnologías de baja complejidad y al trabajo manual artesanal, pero también en un material privilegiado que relega de las preferencias a los materiales *poveri* utilizados en la artesanía. Sin embargo, el uso de la tecnología en el ámbito del arte ha construido un sentido que se explica no tanto por la superioridad de sus realizadores sino por la masificación y extensión cuantitativa de la recepción masiva.

La era tecnológica ha diluido el carácter del autor, en pos del equipo y el *studio* como una forma remozada del atelier-escuela. Casi

inversamente proporcional es la tendencia de recuperar el nombre autoral, *hacerse de un nombre* en el mundo del artesanado e ir conquistando espacios y circuitos que antes estaban reservados al artista. La vinculación cooperativa y relacional, se da esta vez con el público interactor en la muestra donde se comparte lo producido con el seguidor fiel y se le hace posible la adquisición de lo producido a precio justo para ambos.

La novedad de determinados materiales, o más bien, de determinadas materias devenidas materiales en el arte, ya no son novedad a partir de los *ready made* de Duchamp, de los collages y ensamblajes del Dadá, que inauguraron nuevas tradiciones materiales en el arte: la tradición de incluir lo que no era tradición, valga el juego de palabras. Es decir que se permitieron una discusión desde las entrañas mismas del arte. Pero, si ya no es un tema de discusión la posibilidad de la inclusión de materialidades variopintas y sus oportunidades de edición y reedición en la obra artística, debemos pensar acerca de las producciones (y sus materialidades, órdenes técnicos, estilísticos y de género), que han sido descartadas sin merecer un lugar en el arte por pertenecer a tradiciones distintas a las del arte mismo, aún a las del arte contemporáneo. Nuevamente, se abre otra cuestión, una lucha de tradiciones en el terreno de la materialidad.

Es el caso de la obra del artesano don Jorge Quinteros –también ambilense– que trabaja en el diseño y trenzado en cuero sobado de caprino, vacuno o potro, con hasta 100 tientos

milimétricos, en un finísimo y paciente trabajo en el que crea accesorios tradicionales como llaveros, cabos para cuchillos, pasa-pañuelos y taleros entre otros.



*Figura 4. Cabo y vaina de cuchillo (detalle).
Jorge Quinteros. Imagen gentileza del autor.*

También él se mueve en los circuitos de ferias y mercados que acompañan los festivales tradicionales populares, habiendo recibido premios incluso en la Exposición Rural de Palermo, en Buenos Aires. Tomando por caso el prejuicio de la repetición idéntica, la obra de don Jorge Quinteros va exactamente por otro camino. Él mismo nos afirma que es imposible crear dos obras iguales. Juega estéticamente con las tramas propias de esos trenzados dándoles una rítmica en la que tiene que ver la direccionalidad y la densidad de la trama, pero también los contrastes y sutilezas de color, el diseño de las guardas geométricas ornamentales algunas de las cuales ya son símbolos integrados a la cultura tradicionalista

criolla, identitarias de su sistema simbólico, con reminiscencias de la cultura aborígen como es el caso de los itinerarios espiralados de los ornatos (Figura 4) o innovaciones como las tramas ópticas que se muestran en el talero (Figura 5, situada más adelante en el texto).

Cada obra tiene entonces, un valor documental, ya que emergen vestigios de esas memorias culturales acumuladas hacia el presente, de raíz ancestral, pero también hispánica, que a veces se manifiestan en elementos inconscientes que afloran en la visualidad de esos objetos utilitarios con el solo hacer. Estos procedimientos, objetos y vestigios son parte del acumulado en el arte y no habría por qué dejarlos de lado sólo por ser parte de una cultura popular no estandarizada en el rango de lo museable.

Le Goff (2005) afirma que en la “devoción por el pasado hay intersticios a través de los cuales se insinúan la innovación y el cambio” (p.185) y también que “las denominadas sociedades tradicionales, sobre todo las campesinas, no son tan estáticas como se cree” (p.186). Y además, García Canclini (2001) sostiene que

Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario deconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su hibridación puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado: la historia del arte y la literatura que se ocupan de lo "culto";

el folclor y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación, especializados en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles (pp. 14-15).

Discusión

Entendemos que los conceptos de arte y artesanía han sido diferenciados y disociados entre sí teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

- 1) la existencia o inexistencia de una función simbólica en la obra.
- 2) la cuestión de los materiales y las técnicas; en referencia a la existencia de materialidades *nobles* en el arte y otras que no estarían predestinadas al arte.
- 3) el crédito autoral versus el anonimato del productor.
- 4) la sobrevaloración de la noción de genialidad autoral.
- 5) el valor económico de circulación.
- 6) el destinatario eventual de la producción, una diferenciación entre el público de *elite* y el público *popular*.
- 7) los lugares de circulación de las producciones; salas, museos, salones y exhibiciones versus ferias, redes sociales, festivales, mercados.
- 8) la localización conceptual de las obras y los productores; se establecen centralidades y periferias, metrópolis y pueblos, lo urbano y lo rural.

En estas discusiones sobre conceptos fundantes de cada campo de conocimiento, donde el abordaje no puede sino ser hecho desde un enfoque interepistémico, una buena práctica es reflexionar a través de una sucesión de preguntas más que desde afirmaciones cerradas y obcecadas. Entonces, ¿deberíamos preguntarnos cuándo nace arte? O más bien ¿cuándo nace el arte como concepto? Pongamos a consideración también si el arte es tal solamente cuando las instituciones validadas consideran que es arte. ¿El arte es arte si se enuncia como tal? Dado que se puede hacer una historicidad del concepto arte desde los griegos hasta la contemporaneidad y la institucionalidad en arte ya ha sido objetada y criticada, nos remitiremos entonces a la primera de las preguntas de este párrafo, pero cambiada levemente: ¿cómo se nace arte?

Así como el paradigma clásico del artista nos legó la imagen del genio virtuoso, la visión romántica del artista lo describió como un individuo atormentado luchando contra la naturaleza y pintando en soledad, el paradigma tecnocrático de esta época nos lo presenta como un sujeto trabajando en equipo y con todos los recursos de la tecnología aplicados a su obra. La prefiguración del artista entonces, nos determina también el concepto de obra de arte, para ejemplificar en el mismo orden: una obra superlativa en sentido técnico para la época, que representó un desafío en el control del material; una obra dinámica, apasionada, inquietante; una obra apoteótica y espectacularizada sustentable

sólo para ser presentada ante una gran masa de público.

García Canclini (2001) sostiene que para pensar un arte latinoamericano es necesario sintetizar nuestro “orígenes y nuestro presente híbrido” (p.125) y que los artistas contemporáneos son sujetos liminales que transitan de un lado a otro de las fronteras de los conceptos, la sociedad, los territorios geográficos y el patrimonio simbólico de cada pueblo.



Figura 5. Talero. Jorge Quinteros. Imagen gentileza del autor.

Tras los límites borrosos del arte los llamados artesanos producen obras que son consideradas como las hijas no queridas del arte porque no son instaladas en las cunas de oro que las instituciones del arte, la crítica de arte, los lugares del arte y la tecnología del arte tienen reservadas para los tipos de obra

que le resultan más propias a su propia tradición.

Sin embargo, la obra artística no siempre surge en el taller descomunal de un artista reconocido, validado o considerado genial; no se muestra en las salas de exposición, ni tiene una muchedumbre a sus pies vibrando con el despliegue de tecnología compleja. A veces – digámoslo simbólicamente– el arte también nace en un pesebre; es decir, nace al reparo de pequeñas comunidades, sobre el banco humilde de un artesano que se dobla sobre el producto de su hacer, que repite antiguas técnicas que le fueron enseñadas por otros anteriores a sí y que transmitirá a otros que lo sigan; el producto de su hacer, su obra, parecidas a otras que ha hecho y a otras que han hecho otros de su comunidad lleva sin embargo, implícitas, las marcas de la memoria de esa comunidad y su identidad.

Vuelvo entonces a la pregunta ¿cómo nace el arte aún antes de manifestarse el concepto de arte y antes de que históricamente se le impusieran los recortes y los límites que en todo tiempo los propios artistas fueron corriendo?

El arte nace en función de lo mítico, de lo ritual, de los conjuros, de lo convocado, de lo evocado, de la cosmogonía, de las cotidianidades y de la función. De una repetición que se da en la memoria colectiva o que hace colectivo el recuerdo y que permite sutiles diferencias en los distintos presentes que se van sumando en esa tradición que nunca es invariable. Es decir, el arte, aun en las culturas y las comunidades

donde no existe el concepto de arte para autodesignarse, nace por la necesidad de organizar el mundo simbólico en esa pelea entre el caos y el orden, entre el pasado–presente–futuro, entre el mundo interior y el mundo exterior. En esos desplazamientos simbólicos que muchas veces son tácitos hay aspectos metafóricos en el propio hacer, no ya enunciativos de la obra. Emergen aquí nuevas preguntas: ¿todo lo sabido debe enunciarse con palabras? ¿O puede enunciarse en la obra y explicarse en la acción? Siempre hay capas profundas de sentido que hilan los devaneos de la memoria comunitaria, hilos invisibles que atan y unen esas tradiciones con los tiempos pasados y el presente, inaugurando una nueva contemporaneidad: no como la sincronía con el presente sino aquello que permite ver lo velado en el propio tiempo y otros tiempos.

El arte contemporáneo piensa en el tiempo no como unilineal o en secuencias sincrónicas, sino en tiempos diacrónicos; tampoco lo hace en *una* contemporaneidad sino en muchas y diversas contemporaneidades distanciadas del concepto moderno de superioridad y progreso, más bien concebidas desde el lugar de las alteridades. Aquellos hacedores, hacen en su comunidad, replegados tras los límites amenazantes de aquello que imponen otros que sólo invitan a incluirse cuando las formas de lo ajeno imitan o se parecen a lo validado. Los silencios, las tramas, las urdimbres y las costuras son materiales y operaciones de lo contemporáneo latinoamericano. Lo metafórico está incluso en el hacer, aunque no

se lo proponga. ¿En qué caminos debería abrirse paso un simple canasto para circular en los terrenos de eso que llamamos arte? Nos dice Marta Zátanyi (2011) que “en el arte, las herencias representan un papel formador, estructurante, que... al valerse de ellas, en lugar de gastarse, se enriquecen... nos hablan sobre los mundos donde han sido creadas, a cuáles signos obedecen y cuáles conceptos legislaron su existencia” (p.49).



Figura 6. Jarrón. Isabel Quinteros. Imagen gentileza de la autora

Las herencias de lo que se ha llamado *artesanal* como forma secundaria de las artes son portadoras de un conocimiento acumulado por la superposición en las prácticas de los saberes particulares a lo largo de la historia o duración de esa práctica, y llevan implícitas la memoria particular de los momentos y acontecimientos tangenciales

La diversidad del mundo es infinita, una diversidad que incluye modos muy distintos de ser, pensar y sentir, de concebir el tiempo, la relación entre seres humanos y entre

humanos y no humanos, de mirar el pasado y el futuro, de organizar colectivamente la vida, la producción de bienes y servicios y el ocio. Esta inmensidad de alternativas de vida, de convivencia y de interacción con el mundo, queda en gran medida desperdiciada porque las teorías y conceptos desarrollados en el Norte global y en uso en el mundo académico, no identifican tales alternativas y, cuando lo hacen, no las valoran en cuanto contribuciones válidas para construir una sociedad mejor. Por eso, en mi opinión, no necesitamos alternativas, sino un pensamiento alternativo de alternativas (de Sousa Santos, 2011, p.35).

Cada obra de un artesano –un artista popular, en definitiva- porta un eco del pasado, se renueva en ese presente del proceso de producción y reverbera de algún modo hacia un futuro; tiempo, memoria e identidad se enlazan en una nueva tradición simbólica en el arte, incluyendo a la artesanía que orgullosamente puede empezar a portar su apellido.

Referencias

- Ansaldi, W. (2001). La seducción de la cultura. Mucho más que un mercado. *Encrucijada UBA*. Año I, N°4 (64-77).
- Bergson, H. (2010). *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. [Versión DX Reader]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes del hacer*. [Versión DX Reader]. Distrito Federal, México: Cultura Libre.
- de Sousa Santos, B. (2011). Epistemologías del Sur. Utopía y Praxis Latinoamericana, 16 (54) 17-39. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/279/27920007003.pdf>
- Gadamer, H. G. (1992). *Verdad y método II*. . [Versión DX Reader]. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García Canclini, Néstor. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. [Versión DX Reader]. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Le Goff, J. (2005). *Pensar la historia. Modernidad, presente y progreso*. Barcelona: Paidós.
- Provincia de la Rioja, Consejo Federal de Inversión (s/f). *Proyecto: Estudio de Mercado, censo y otras acciones que permitan determinar el estado actual del sector artesanal, propuestas de estrategias de producción, gestión y comerciales para la superación de las limitaciones en la provincia de La Rioja. Informe final*. Recuperado de

<http://biblioteca.cfi.org.ar/wp-content/uploads/sites/2/2015/09/50360.pdf>

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Secretaría de Cultura, Gobierno de México (2021). *Comunicado*. Recuperado de: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-secretaria-de-cultura-pide-explicacion-a-las-marcas-zara-anthropologie-y-patowl-por-apropiacion-cultural-en-diversos-disenos-textiles>

Sub. Marcos (2007). *Ni Centros ni Periferias*. Primer Coloquio Internacional In Memoriam Andrés Aubry. Universidad de la Tierra, San Cristóbal de Las Casas, México. Recuperado de

https://www.nodo50.org/cubasigloXXI/taller/marcos_301207.pdf

Zátonyi, M. (2011). *Arte y Creación. Los caminos de la Estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Nancy Librandi es egresada de la Facultad de Artes Doctora en Artes y Especialista en lenguajes artísticos contemporáneos (UNLP), Profesora Nacional de Pintura y Maestra Nacional de Dibujo (Escuela Nacional de Bellas Artes. Azul). Se desempeñó en la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires como docente, supervisora y subdirectora provincial. Autora de diferentes publicaciones académicas y curriculares.
Correo electrónico: ellismaycus@hotmail.com