

ISSN 3072-6786

Cuadernos De Arte

Publicación del Instituto de Historia del Arte
Facultad de Artes. UNLP

01

Compiladores

Gustavo M. Radice

Natalia Di Sarli



Cuadernos De Arte

Publicación del Instituto de Historia del Arte. Facultad de Artes. UNLP/ Gustavo Mario Radice [et al] N° 1.

La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2024.

Revista digital, PDF.

Archivo Digital: descarga y online.

ISSN 3072-6786

Cuadernos de Arte. Publicación del Instituto de Historia del Arte es propiedad del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Calle 8.N° 1371, La Plata, Buenos Aires, Argentina.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

Mag. Martín López Armengol

Vicepresidente Área Académica

Dr. Fernando Tauber

Vicepresidenta Área Institucional

Dra. Andrea Varela

Secretario de Ciencia y Técnica

Dr. Nicolás Rendtorff

Facultad de Artes

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario General

Lic. Emiliano Seminara

Secretario Institucional

Lic. Francisco Viña

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Perez Lus

Secretario de Planificación, Infraestructura y Finanzas

Lic. Carlos Merdek

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Vinculación con la Industria

DI Ana Bocos

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario de Programas Externos

Sr. Nicanor Régulo Martínez

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretario de Producción y Contenido Audiovisual

Prof. Martín Barrios

Secretario de Arte y Cultura

Prof. Carlos Coppa

Secretario de Relaciones Institucionales

Sr. Juan Mansilla

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Lic. Lautaro Zugbi

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Director

Dr. Gustavo M. Radice

Subdirectora

Mag. Marcela Andruchow

Cuadernos de Arte

Compiladores

Dr. Gustavo Radice

Mag. Natalia Di Sarli

Comité académico

Dr. Gustavo Radice

Mag. Marcela Andruchow

Dra. Natalia Matewecki

Dr. Agustín Bucari

Dr. Germán Casella

Dr. Federico Ruvituso

Mag. Jorgelina Sciorra

Dr. Silvio Somma

Lic. Florencia Suarez Guerrini

Lic. Natacha Segovia

Lic. Luján Podestá

Lic. Mariela Alonso

DCV Sara Guitelman

Comité editorial

Natalia Di Sarli

Pablo Ceccarelli

María Eugenia Bifaretti

Diego Albo

Natalia Carod

Catalina Poggio

Matias Quintana.

Prólogo

Cuadernos de Arte forma parte de las políticas de difusión del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Artes de la UNLP. Este nuevo proyecto editorial nace con el objetivo de divulgar hacia la comunidad la actividad científica y artística de lxs miembros y becarixs de los proyectos de investigación (I+D y PIBA) radicados en el Instituto. La edición de Cuadernos de Arte está subvencionada por el proyecto de investigación dirigido por el Dr. Gustavo Radice y co-dirigido por la Mag. Natalia Di Sarli, con el fin de comunicar públicamente la producción de conocimiento realizada en el marco de la institución. A partir de las diferentes líneas de investigación trabajadas por lxs miembrxs del Instituto, la presente propuesta editorial amplía los órganos de difusión con los que ya cuenta el Instituto. El objetivo es sumar una publicación de carácter de divulgación en paralelo al Boletín de Arte (BOA)-órgano oficial del Instituto, editado por Papel Cosido y a cargo de la Mag. Natalia Di Sarli y el Dr. Germán Casella)- así como a la edición de los conversatorios, de las actas de las Jornadas de Becarixs de Unidades de Investigación de la Facultad de Artes (JOBUIFA), las Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (JOAE) y otras actividades que viene realizando el Instituto en los últimos años.

Los ensayos que componen Cuadernos de Arte son compilados y publicados anualmente en un volumen especial, en formato de colección digital. Este primer volumen convoca a diferentes docentes-investigadorxs del Instituto que han aportado, individualmente y en equipo, trabajos inéditos en formato de ensayo sobre sus respectivos temas de investigación. Los temas abordados incluyen diversas ramas del conocimiento artístico, estudios sobre Historia del Arte, Cultura Visual, Artes Comparadas, Arte y Política, Arte y Tecnologías, Artes Escénicas y Performáticas, distintos enfoques sobre Archivo y Patrimonio, Prácticas y Metodologías Pedagógicas en Artes, entre otros.

Otro ítem de importancia en la publicación lo constituye la Galería de Artistas, compilación de obras de artistas de distintas disciplinas, a fin de articular la producción científica del Instituto con la producción artística del campo cultural plattense. Es nuestro objetivo poner en diálogo obras, artistas e investigadores a través de estas páginas.

Dr. Gustavo M. Radice
Mag. Natalia Di Sarli
Compiladores

CONTENIDOS

01

Artes Visuales

1. La pinacoteca "Antonio Alice" en Samay Huasi: aportes y contribuciones críticas hacia una caracterización de su logos museológico.

Luis Manuel Ferreyra Ortiz.

2. El mercado de Añatuya en 1918, entre la pintura regional y la ilustración etnográfica.

Marcela Andruchow y Julieta Vernieri.

3. Colección de obras murales en el Museo de La Plata. Estudio de caso: José Bouchet, Reinaldo Giudici y José Speroni.

Andrea Monica Nuñez, Elisabet Sánchez Pórfido, Viviana Andrea Rosetti.

4. Riqueza olvidada: Los Calcos Históricos del Museo de La Plata (Argentina).

Julieta Alicia Pellizzari, María Guillermina Couso, Carmen Tejjido y Mato

5. Las pinturas de ruinas y color local de Charles J. Bergés.

Marcela Andruchow, Andrea Nuñez, Rosana Lofeudo, Marina Gury.

6. Hallazgo de la colosal obra *Sitio y destrucción de Jerusalem por Tito* de David Roberts y H. C. Selows (1850) en el Museo de La Plata.

Julieta Alicia Pellizzari.

7. Vibraciones póstumas. Las supervivencias del cuerpo en el archivo.

María Eugenia Bifaretti, Catalina Poggio.

8. El mirar desviado. De la exuberancia barroca a la austera sensibilidad guaraní.

Andrea Monica Nuñez, Viviana Andrea Rosetti.

9. El diseño en busca de una nueva poiesis.

Silvio Somma.

10. El galpón, la costanera y el frigorífico. Caminar, recolectar, historizar: tres experiencias artísticas y sus formas de exhibir.

Magdalena Perez Balbi.

11. Emergentes de estudio sobre del proyecto 11B372 observados en la 59 Esposizione Internazionale D'Arte Il latte dei sogni La Biennale di Venezia / Edición 2022.

Gastón Cortes.

02

Artes Performativas

1. Mujer, mujeres: algunas reflexiones personales para pensar estas categorías en Argentina.

Natalia Carod.

2. Cuando escribo le hablo al niño marica que fui.

Germán Casella.

3. Promesas optimistas de Femenidad en el «Festival de La Mujer» de La Comedia Municipal.

María Guimarey.

4. Soltar el tigre a la opresión: Narrativas liminales en las performances de las artistas trans Effy Beth y Cristina Col.

Matías Eduardo Quintana.

5. Teatro posdramático: una aproximación procedimental desde el psicoanálisis.

Gustavo Radice.

03

Artes Musicales

1. Ruina y vacío. Lineamientos para una estética del borde.

Luis Menacho.

2...querer dejar huellas...-Mesías Maiguashca y el objeto sonoro en relación con lo andino.

Federico Montañez.

3. De Humani Corporis. El enfoque post-instrumental en una obra escénica.

Alejandro Sarriegui.

4.Cuerpo y metáfora en el arte de enseñar a cantar.

Maisa Bohé.

04

Artes Audiovisuales

1. Actuar para la experiencia.

Pablo Ceccarelli

2. Dirección de Arte para el Ciclo Mirá! en el Proyecto Intercátedras de las Básicas Escenografía 1 y 2, Escenografía 3 y Taller De Producción.

J. Hernán Arrese Igor, Karen Carballo, Verónica Gómez Toresani.

3.La Ciudad Invisible: Imaginarios Urbanos, Territorio y Visualidad en dos producciones de la Cátedra Taller Básico Escenografía I-II (FDA- UNLP)

Natalia Di Sarli.

Artes Multimediales

05

1. Nuevas Tecnologías aplicadas al Arte: una taxonomía de la expansión de las fronteras del arte.

Emiliano Causa.

2. Nuevas dimensiones en los códigos culturales a través de la Realidad Virtual.

Belén Lesna.

3. El dato como material: inteligencia artificial en el arte.

Julia Saenz.



Artes visuales

Imagen de tapa
Gastón Cortes

01

LA PINACOTECA "ANTONIO ALICE" EN SAMAY HUASI: APORTES Y CONTRIBUCIONES CRÍTICAS HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DE SU LOGOS MUSEOLÓGICO

Luis Manuel Ferreyra Ortiz

luisferreyraortiz@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Proyecto: "La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata-Facultad de Ciencias Naturales-UNLP. Catalogación e investigación histórico-artística de las obras, 2da etapa". Instituto de Historia del Arte. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Directora: Marcela Andruchow

Introducción: El museo desde la óptica institucional

Una nueva definición de "museo" surgida en la vigésimo sexta Conferencia General del Consejo Internacional de Museos (ICOM-UNESCO), realizada en Praga, propende a concebirlo como:

"Una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos". (ICOM, 24 de agosto de 2022)

Esta necesidad de repensar los museos en dicha instancia supranacional ha venido acompañada de una búsqueda institucional por parte de la Universidad Nacional de La Plata, por redefinir el Museo "Samay Huasi" acorde a las demandas y exigencias que conllevan los tiempos actuales.

A los efectos de diseñar, formular, implementar y evaluar un conjunto de políticas culturales que insten a mejorar las condiciones del Museo de Samay Huasi en el desarrollo de sus dimensiones simbólico-significativas; a responder a las demandas y necesidades culturales suscitadas desde el campo institucio-

nal y social; a generar consensos para la transformación de su realidad actual, se vuelve una empresa acuciante establecer una serie de medidas, mecanismos y estrategias que permitan la obtención de indicadores de análisis interpretativos, críticos y reflexivos respecto a su definición actual reconociendo qué funciones lleva a cabo actualmente, cuáles son sus propósitos, cómo se estructuran sus exposiciones, cómo se conservan los acervos culturales que detenta y qué tipos de públicos acuden.

El presente trabajo se propone desarrollar un análisis del Museo de Arte "Antonio Alice" de Samay Huasi, perteneciente a la UNLP, cuya posición revisionista, crítica y reflexiva coadyuve a determinar un estado de situación actual. Si se advierte una intención de cambio entre un estado de cosas presente a un estado potencial, futuro y proyectivo, sería pertinente transitar entre un paradigma museológico a otro: "«del museo que exhibe al museo que comunica, de la idea del público general a la idea de públicos particulares, de la oferta de la información a la oferta de experiencias»" (Schmilchuk, 1996, p. 36).

Una nueva definición del Museo de Samay Huasi debe resignificar su rol y sus vínculos para con su comunidad y su territorio. En este sentido, comprender los museos como medios masivos de comunicación que pueden desempeñar un papel significativo en la democratización de la cultura y un cambio en el concepto de cultura misma (García Canclini, 1990, : p. 159) es una condición básica para orientarse hacia una praxis renovada, novedosa y actual.

Los museos constituyen un espacio de relato de la historia, que se recorta, se interpreta y se pone en escena (Marta Dujovne, 1995). Son lugares de exposición que transforman los bienes culturales en objetos de interés visual: "cualquier objeto en un museo se dispone de determinada manera para ser visto" (Svetlana Alpers, 1990: 29), esto es, una particular forma de exhibirlo.

La mayor potencialidad de un museo reside en la posibilidad de contacto con los objetos mismos (Dujovne, 1995). El museo establece un espacio de experiencias sensibles a partir del encuentro directo entre los sujetos y los objetos. En este sentido una exposición "es el resultado siempre complejo del encuentro entre las propiedades significantes del discurso y las estrategias de apropiación del sujeto [...]" (Eliseo Verón & Martine Levasseur, 1994, p. 49).

Por su parte, Michael Baxandall (1991) sostiene que una exposición consiste en una construcción previa para que los objetos puedan ser apropiados por el público. El principal desafío de una exposición reside en cómo poder transmitir las ideas, los valores y los propósitos de la cultura de donde provienen los objetos.

No encontrándose expresada la misión del MSH dentro del marco institucional, es necesario rastrear algunos indicios de su identidad a partir del análisis descriptivo e interpretativo de su exposición permanente. Esta se constituye, pues, como un sistema de comunicación que articula aspectos físicos (edificio, espacio, textos, color, imágenes, objetos) y aspectos intelectuales (ideas, conceptos, asociaciones, significados) (Eileen Hooper-Greenhill, 1994).

La exposición permanente del Museo de Arte "Antonio Alice"

A partir de la Ordenanza N° 168/85 se constituye el *Reglamento General para el Funcionamiento de Samay Huasi*. Respecto al museo de arte se propone que lleve el nombre de Antonio Alice a los efectos de conmemorar al reconocido pintor, quien fuera amigo de Joaquín Víctor González.

El espacio arquitectónico corresponde a la antigua sala de reuniones y encuentros sociales. Queda ubicada pasando la vía de acceso a la finca, en frente al jardín interno que rodea a la antigua casona. Es de estilo colonial destacándose, sobre todo, la simpleza de la fachada y el empleo de materiales vernáculos. Consiste en una nave alargada de 17 metros de largo por 8,40 metros de ancho con techo a dos aguas. Tiene cuatro (4) ventanas, dos (2) ubicadas en el frente y las otras dos (2) en la pared anterior. Todas ellas fueron tapiadas, posiblemente para evitar el ingreso de luz solar al recinto y un portón trasero, también clausurado.

El MAAA exhibe veintidós (22) obras pictóricas de género de paisaje y escenas costumbristas características del noroeste argentino. Entre los artistas más destacados se encuentran Antonio Alice, Salvador Calabrese, Armando Miotti, Juan Manuel Suero, Hugo Lértora, Roberto della Croce, Ezio Raúl Luis Bongiorno, etc. Asimismo, se expuso un calco escultórico de yeso, que representa a la figura de Joaquín Víctor González, modelado por el escultor Arturo González.

La sala dispone de diverso mobiliario: once (11) bancos y dos (2) mesas. El diseño de los mismos probablemente pudo adecuarse al proyecto para el mobiliario de Samay Huasi desarrollado por Mariano Montesinos en el año 1943¹. En el mismo se proyecta la realización del mobiliario para la finca considerando su sencillez y las características del ambiente en general. El diseño se atiene a "líneas simples y a procedimientos constructivos sencillos, que puede realizar sin dificultades cualquier artesano competente"

El Museo de Arte Antonio Alice: museo centrado en objetos

EL MAAA se categoriza como *museo de arte centrado en los objetos* (Elaine Hermann Gurian, 2002). Esta tipología de museo se encuentra arraigada a las tendencias museográficas conservadoras, en tanto que los objetos "hablan por sí mismos" sólo basta con exponerlos y generar la oportunidad de que sean contemplados. Como afirma Marta Dujovne (1995), se presenta una cierta cantidad de piezas, una suma, una acumulación, más que un discurso bien articulado: las ideas y los conceptos que

1. Expediente: Letra M, núm. 33, año 1943. Agradezco la permanente colaboración de Myriam Hara y al Archivo Histórico de la UNLP quien identificó el expediente mencionado.

podemos y debemos esperar en toda presentación, se reducen en este tipo de casos a criterios clasificatorios.

Siendo que el museo construye un relato y que la exposición se configura en discurso (Dujovne, 1995), cabe preguntarse, entonces, qué relato modela el MAAA a partir de su exposición permanente. Se plantean, precedentemente, diversas problemáticas. En primer lugar, no se reconocen unidades temáticas: en un mismo espacio integrado se dispone de una serie de obras de arte que explicarían el propósito o finalidad de la muestra. Los objetos mencionados se disponen en las paredes del edificio acompañados, en algunos casos, de una convención textual: *la cédula identificatoria* (Hooper-Greenhill, 1994). La misma se encuentra íntimamente vinculada a las clasificaciones taxonómicas de la *Vieja Museología*. La cédula da cuenta de la identificación del objeto mediante el título (“Burrito”), técnica (“mixta”), medidas (“58 cm x 78 cm”), año de realización de la obra (“1960”), autor (“Aragón, Carlos”) y un breve análisis de la obra. Se hace presente una concepción tradicional sostenida en la idea de los museos que se concentran en el material que poseen. Los objetos son fuente de investigación y erudición y constituyen la base de los programas de exhibición.

El MAAA opta por sacralizar los objetos promoviendo una distancia inquebrantable con los espectadores. Se los privilegia en sí mismo, con sus valores estéticos intrínsecos. La exposición no tiene otro fin más que el de guardar modelos estéticos a través de la estrategia de la *espiritualización esteticista* (Néstor García Canclini, 1990). Esta corriente se propone la autonomización de los bienes culturales en tanto existen como valor artístico independiente, tendencia profundamente vinculada a los museos de arte que valorizan especialmente las obras desde su valor estético, despojándolos de su contexto histórico, social, político, económico y simbólico. Y en el mismo momento en que se prioriza el valor artístico de una obra, se empobrecen y reducen otros sentidos que son igualmente significativos.

A partir de estas observaciones se considera que el MAAA presenta una exposición centrada en una estrategia de exhibición por sobre la acción comunicativa:

[...] cuando la exposición del objeto no tiene más finalidad que mostrarlo [...] se trata de una mera exhibición del mismo sin que exista una intencionalidad comunicativa y, por tanto, tampoco hay estrategias de comunicación. En cambio, cuando sí hay alguna intención de transmitir significados y valores de los objetos, se ponen en marcha estrategias comunicativas reconocibles” (A. García Blanco, [2009] 1999: p. 61)

En el primer modelo los objetos aparecen clasificados según criterios científicos generalmente no explicados. En los museos que desarrollan este modelo de exposición hay una fuerte creencia en la capacidad informativa de los objetos por sí mismos, esperándose que su mera contemplación sea suficiente para entenderlos y valorarlos, proceso cognitivo que sólo pueden llevarlo a cabo quienes tienen conocimientos previos respecto al tema.

Entre la teoría y la práctica

Entendiendo que la museología es una ciencia social que trata del museo; que su meta primordial es hacer accesible el testimonio conservado de la humanidad valiéndose del estudio científico y de la selección razonada de las obras; y que la museografía es el estudio sistemático, la calificación ordenada y seleccionada y la exposición clara y precisa de los fondos del museo, adaptando al edificio a las necesidades museográficas e introduciendo métodos eficaces para su comprensión, apelando a la sensibilidad y al conocimiento a través de unos métodos expositivos concernientes a tales fines (Aurora León, 1978), o en otras palabras, la museología siendo el elemento teórico (pensamiento) mientras que la museografía constituye la praxis, la posibilidad de aplicación siempre compleja de una teoría museológica, puede afirmarse que el MAAA mantiene vigente su carácter tradicional y conservador.

Una exposición es *un sistema de comunicación* que articula tanto aspectos físicos (espacio, textos, color, objetos) como aspectos intelectuales (ideas, conceptos, niveles de lectura, asociaciones, significados, etc.) (Hooper-Greenhill, 1994). En este sentido, no puede percibirse la propuesta museográfica del MAAA desde la novedad, la originalidad y la actualización puesto que la generación de nuevos sentidos y significados de los objetos que se exhiben no forma parte de los lineamientos de la praxis museográfica.

Al propugnar las corrientes museográficas tradicionales y conservadoras se explica, entonces, que la referencia a los objetos se dé a partir de clasificaciones taxonómicas. En ese sentido, ¿Puede una cédula identificatoria asociar las obras a los procesos sociales, culturales, institucionales e históricos?

Se comprende que una práctica museográfica novedosa debe evitar necesariamente una presentación monótona de la información, empleando una variedad de medios apoyados en diversas tecnologías (Eliseo Verón & Martín Levasseur, 1994). El MAAA no utiliza los recursos y herramientas provenientes de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, por lo cual no suma a su labor tradicional propuestas que acerquen a las nuevas generaciones al museo.

La Vieja Museografía sostiene que sólo basta con exponer los objetos para que sus valores "inherentes" puedan ser contemplados y percibidos. Esta forma de concebir la exposición deriva en una serie interrogantes que se plantean a continuación:

- > ¿Por qué el enfoque de la exposición permanente del MAAA es tan poco diversificado y monótono en cuanto a las ideas y sentidos que intenta transmitir?
- > ¿Es sólo el valor artístico de los objetos lo que importa? Incluso si los objetos hablaran por sí mismos ¿Qué se espera de la contemplación entre el sujeto-espectador y los objetos? ¿Una mera percepción formal de los objetos, independientemente de su contexto? ¿Por qué no se incorpora a la apreciación estética un nuevo estrato semántico?
- > ¿Por qué no se le da importancia a la interpretación temática del patrimonio cultural (Manuel Gándara, 1999) si se supone que un museo, en este caso el MAAA, debe orientar su labor

hacia los públicos? ¿Por qué no se incluyen diversas formas de materiales interpretativos que puedan entender los distintos tipos de públicos y no sólo los iniciados (Gurian, 2002)?

Susan Pearce (1992) considera la exposición como un sistema de comunicación donde los diversos elementos expositivos deben actuar como medio. Para esta autora el pasado se puede mostrar de una manera estática o dinámica. Una presentación estática es la que no aborda el cambio social a través del tiempo. Si los desafíos para el porvenir de los museos consisten en seguir estudiando y acrecentando las colecciones, y adaptar su discurso tantas veces como sea necesario, a través de exposiciones permanentes y temporales, sostenidas por una narración teórica y visual atractiva acorde a los tiempos actuales, a los adelantos técnicos y tecnológicos de la museología y a los nuevos enfoques temáticos y la diversidad de lecturas interpretativas: ¿Cómo es posible, entonces, que se expongan objetos y colecciones de manera estática?

El MAAA como Museo Templo

Al hablar del museo centrado en los objetos, nos estamos refiriendo, al mismo tiempo, al *Museo Templo*, en tanto que sus funciones y actividades se centran en las colecciones. El objetivo final de muchas de estas instituciones es mostrar la amplia colección de un modelo de objeto.

Francisca Hernández Hernández (1998) introduce dicho concepto asociándolo con los principios arquitectónicos neoclásicos que propician un campo fértil para el diseño de los primeros proyectos de edificios para museos. Más allá de estas apreciaciones, influidas por las experiencias museísticas que surgen en Europa, El Museo de Samay Huasi cuenta con tres (3) salas claramente delimitadas y diferenciadas entre sí y un circuito exterior integrado por un conjunto diverso de bienes y espacios de carácter natural y cultural.

A partir de 1941, tras la Ley Nacional 12.674, se adaptan ciertos espacios edilicios de la finca para fines museísticos. De acuerdo a su enfoque museológico centrado en sus colecciones, el MAAA puede percibirse, entonces, como Museo Templo. La idea que se ha venido manteniendo de este tipo de museos es la de presentar las obras más representativas de la historia del arte, siguiendo un criterio cronológico. Respecto a la ambientación general de estos espacios se intenta resaltar su monumentalidad. Constituye, en definitiva, el museo decimonónico (Francisca Hernández Hernández, 1998) en el que prevalece la idea de objetos únicos, cuyo valor estético predomina por sobre otros saberes.

El Museo Templo como ritual social está considerado como un lugar sagrado donde se celebra un ritual laico que exige un entorno íntimo y silencioso, hasta el punto que se lo ha definido como "templo de una sociedad secularizada" (Hernández Hernández, 1998).

En este sentido, el MAAA es un espacio de inhibición de la acción social pues recalca en la veneración que merecerían las obras del pasado, generando una distancia infranqueable entre los sujetos y los objetos. Desde esta perspectiva, los bienes

culturales reunidos en este museo no pertenecen realmente a todos, aunque formalmente parezca que sí. Los grupos sociales se apropian en forma diferente y desigual de la herencia cultural. Estas desigualdades en la formación, constitución y apropiación del patrimonio “exigen estudiarlo como espacio de disputa material y simbólica [...]” (García Canclini, 2010a: p. 71).

La idea del museo como colección para uso de los eruditos entabla una relación entre los visitantes y la institución que reconoce en la exposición un espacio en donde se producen y reproducen visiones hegemónicas, en una dinámica de inclusiones y exclusiones sociales.

El rol del espectador en el MAAA

A través de su exposición permanente el MAAA produce una particular disposición visual de las obras, situando a las mismas desvinculadas de otras prácticas de representación operativas en la cultura en un momento dado, celebrando, en definitiva, la exhibición de objetos aislados y desanclados de relaciones implícitas con su medio (Stephen Greenblatt, 1990).

Entendiendo que “el lenguaje en los museos es tan importante como los objetos expuestos proporcionando una estructura de la experiencia del visitante, y que tiene la facultad de atraer o repeler, de informar o mistificar.” (Hooper-Greenhill, 1994), resulta conveniente centrarse en el rol del espectador y la vinculación que el MAAA entabla con su público.

El museo parte de supuestos básicos subyacentes a lo largo de toda la exposición que devienen en una incomprendibilidad conceptual. Estos supuestos se expresan mediante el empleo de terminología especializada² o, directamente, mediante la ausencia de comunicación, haciendo del museo y su colección un espacio para uso de los eruditos, más que como medio de comunicación. En este sentido, no se producen articulaciones entre los procesos históricos y los objetos: nuevamente nos encontramos frente a la incomprendibilidad de la exposición en el momento mismo en que el MAAA carga a los objetos de un valor intrínseco per se, independientemente de su contexto histórico, social y cultural y sin referencias a marcos interpretativos que la disciplina de la Historia del Arte pudiera orientar.

Mediante el lenguaje se mantienen y reproducen las jerarquías sociales (Hooper-Greenhill, 1994) puesto que “el visitante que no conoce el tema, o no está familiarizado con este tipo de piezas observa un conjunto que le resulta mudo, porque los objetos hablan por sí mismos sólo a aquellos que los pueden incorporar a una red de conocimientos previos” (Dujovne, 1995: p. 15).

Finalmente, puede inferirse a partir de los aportes conceptuales de Baxandall y posteriormente en el artículo *Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects* del libro *Exhibiting Cultures* (1991) que las categorías de análisis están culturalmente determinadas. En ese sentido, una exposición, cuya función es la transmisión de un sentido respecto a un fenómeno particular para poder ser apropiada por el público, debe poder abordarse contemplando que

2. Hooper-Greenhill (1994) recomienda prestar atención a los textos puesto que el lenguaje escrito construye un punto de vista social. En este aspecto, se conviene que el empleo de textos prevea una lectura fácil, rápida, amena y coloquial, evitando en todo caso, términos especializados.

cada sujeto posee su propio equipamiento interpretativo que a la vez se encuentra atravesado por procedencias, trayectorias, proyecciones y experiencias individuales diferentes. Reconociendo, entonces, que la percepción de una exposición es relativa, puesto que depende de las habilidades interpretativas de cada sujeto, se pone en evidencia una noción de público homogénea.

La carencia de recursos en relación a lo textual; los objetos como valores en sí mismos sin ser contextualizados; la ausencia de distintos niveles de lectura que contemplen al público no iniciado e iniciado; la monotonía de las informaciones expresadas en el déficit de implementaciones de diversos recursos y medios expositivos que enriquezcan la propuesta a partir de la generación de nuevos puntos de vista, en síntesis, el discurso de la exposición conformado por el guión conceptual, el contenido de ese discurso, el guión museográfico, el diseño y la puesta en escena de la muestra (Dujovne, 1995) hacen del museo un espacio cuyo carácter está fuertemente anclado a la erudición de los conocimientos. Su visión sesgada, se centra en comprender a la sociedad como una totalidad, suponiendo que los sujetos y grupos sociales comparten con la institución las mismas ideas y valores.

En resumen, a partir de la interpretación de la exposición en la que se articulan objetos, ideas y sujetos, pueden ser extraídas algunas características concernientes al rol del espectador en el MAAA:

- > El público es convocado como espectador. La relación que se establece entre el acervo y el sujeto es puramente visual (García Canclini, 1990).
- > El MAAA no asume otras capacidades del visitante, por lo que se pone el acento en el rol pasivo del público.
- > No se abordan otras experiencias sensibles en función de aprendizajes significativos; no hay objetos dispuestos a ser tocados. Todo está allí para ser visto y contemplado.
- > No se hace partícipe al visitante. El mismo no construye e interpreta sentidos, simplemente los recibe.
- > La relación público-MAAA plantea un modelo simple y lineal del proceso de comunicación en el que el emisor de los mensajes es el museo, y el receptor el público; un acto comunicativo centrado en "cadenas jerarquizadas", donde la comunicación "fluye de arriba hacia abajo, pero no desde abajo hacia arriba" (Hooper-Greenhill, 1994).

En conclusión, el MAAA al entender a la sociedad como una totalidad homogénea, sin distinguir la existencia de distintos tipos de públicos, poseedores de una identidad propia, con sus ideas, valores, intereses y necesidades particulares, actúa como un elemento más de discriminación social. En términos de transmisión cultural, la función de los museos es poner en contacto al público con las obras. El problema reside en cómo hacer para favorecer ese contacto: "el museo como institución es en sí un intermediario, pero puede ser también un mecanismo de exclusión" (Dujovne, 1995, p. 47).

Hacia un cambio de paradigma

El presente trabajo se propuso desarrollar un análisis interpretativo del MAAA asumiendo una posición revisionista, crítica y reflexiva. ¿Acaso no es este un momento coyuntural en el cual se pueda llevar a cabo un proceso de desmitificación del patrimonio contenido en los museos, asumiendo nuevas formas de práctica (Tomislav Sola, 1987)?

Por lo menos, si se advierte una intención de cambio entre un estado de cosas pasado a un estado actual, sería pertinente transitar entre un paradigma museológico a otro: “del museo que exhibe al museo que comunica, de la idea del público general a la idea de públicos particulares, de la oferta de la información a la oferta de experiencias” (Schmilchuk, 1996: 36). En este sentido, la coyuntura actual exige que el MAAA pueda asumir tales desafíos.

Una crisis de identidad institucional se advierte al interior del Museo de Samay Huasi. Al mismo tiempo, una suerte de encrucijada se le presenta: o dar continuidad al paradigma de la museología tradicional o transitar hacia una nueva museología comprendida como fenómeno histórico, como sistema de valores, como museología de acción (Luis Alonso Fernández, 1999) supone:

- > En primer lugar, un proceso de democratización cultural.
- > En segundo lugar, un nuevo paradigma que vaya:
 - De la mono a la interdisciplinariedad.
 - Del público a la comunidad.
 - Del edificio al territorio.
- > En tercer lugar, un proceso de concientización social.
- En cuarto lugar, un sistema abierto e interactivo, pasando de lo lineal a lo circular.
- > En quinto lugar, una relación dialógica entre los distintos actores; una participación activa de los miembros de la comunidad.

Una redefinición de la identidad del MAAA que intente dar una nueva significación a su rol en su territorio debería considerar dichos principios a los fines de profundizar una transformación real, tanto museológica como museográfica. Si entendemos por políticas culturales: “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (Néstor García Canclini, 1987, p. 26), es indispensable que el MAAA en particular, y el Museo de Samay Huasi en general, asuman una política cultural para su transformación en espacios vivos y ágiles (Dujovne, 1995), presentando el patrimonio no como un conjunto o sistemas de bienes estables, neutros, con valores y sentidos esenciales e inmutables en el tiempo sino como un proceso social que se acumula, se renueva, se resignifica y se transforma.

Por su parte, respecto a la función de satisfacer las necesidades culturales de la población, la sociedad no es homogénea sino diversa. En este sentido, sería necesario que el MAAA desarrolle una política cultural que le permita contar con siste-

mas de información para saber y definir aquello que necesita la sociedad en su territorio - vivido y situado-, promoviendo no sólo aquello que se conoce como una necesidad cultural, sino también aquello que se desconoce.

Raymond Williams (1977), reconoce tres procesos de valoración patrimonial. En primer lugar, lo arcaico como aquello que pertenece al pasado y es reconocido como tal por quienes hoy lo reviven; en segundo lugar, lo *residual*, que refiere a aquellos bienes culturales formados en el pasado pero que todavía se hallan en actividad; y, en tercer lugar, lo emergente, proceso que designa nuevos significados que generan nuevas prácticas y nuevos valores. Una política cultural respecto al patrimonio no debería aferrarse al primer sentido. Se vuelve necesario articular la recuperación de la densidad histórica con los significados recientes que generan prácticas innovadoras en la producción, circulación y el consumo.

Dichas prácticas innovadoras pueden suponer para el MAAA los siguientes cambios:

- > Rediseño de las exhibiciones e interpretaciones en sintonía con los avances de la investigación histórica, artística y científica, tanto como con los cambios tecnológicos y mediáticos.
- > Creación de un sistema abierto e interactivo, de ambientaciones por las que los visitantes puedan participar a partir de la poli sensorialidad.
- > Propiciar un espacio para que los visitantes produzcan imágenes alternativas y añadan a la exposición sus opciones, sus relatos, sus visiones, sus inquietudes y críticas que los incluyan en la producción y conexión con una muestra.
- > Si a los museos les importa atraer a los visitantes, valdría entonces, ofrecer documentación interactiva, entretenida y fidedigna. El MAAA debería poder mostrar el pasado con la cotidianeidad del presente, "coleccionar y exhibir originales que ayuden a entender no sólo el lugar, sino los inter-lugares y los circuitos en los que nuestras vidas se mueven. No únicamente los objetos, sino la trayectoria de sus usos" (García Canclini, 2010b,).

La implementación de una nueva praxis del MAAA conlleva una intención de reposicionamiento en tanto museo del siglo XXI. Una nueva forma de repensar el MAAA echará raíces si se tiene la fuerte convicción de considerarlo un valioso recurso en tanto espacio de construcción de la ciudadanía, medio de comunicación y agente de la democratización de la cultura.

REFERENCIAS

- Alonso Fernández, L. (1999). *Museología y museografía*. Museoología y museografía. El Serbal.
- Baxandall, M. (1991). "Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects". En: I. Karp (Ed.), *Exhibiting Cultures. The poetics and politics of Museum Display* (pp. 33-41). Smithsonian Institution Press.
- Dujovne, M. (1995). *Entre musas y musarañas. Una visita al museo*. Fondo de Cultura Económica.
- Gándara, M. (1999). "La Interpretación cultural y la conservación del patrimonio cultural". En: Cárdenas Barahona, E. (coord.), *Memoria, 60 años de la ENAH* (pp.453-477). Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- García Blanco, A. [2009](1999). *La exposición, un medio de comunicación*. Akal.
- García Canclini, N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García Canclini, N. (2010a). *La sociedad sin relato*. Katz ediciones.
- García Canclini, N. (2010b). Los arquitectos y el espectáculo ¿Les hacen mal a los museos? En: A. Castilla (Comp.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (pp. 131-144). Paidós.
- Greenblatt, S. (1990). "Resonance and Wonder". En: I. Karp (Ed.), *Exhibiting Cultures. The poetics and politics of Museum Display* (pp. 42-46). Smithsonian Institution Press.
- Gurian, E. H. (2002). "Choosing among the options: an opinión about museum definitions". *Curator, The Museum Journal*, 75-88.
- Hernández Hernández, F. (1998). *El Museo como espacio de comunicación*. Trea.
- Hooper-Greenhill, E. (1994). *Los museos y sus visitantes*. Trea.
- ICOM (24 de agosto de 2022). El ICOM aprueba una nueva definición de museo <https://icom.museum/es/news/el-icom-aprueba-una-nueva-definicion-de-museo/>
- León, A. [1978](2010). *El museo: teoría, praxis y utopía*. Cuadernos Arte Cátedra.
- Pearce, S. (1992). *Museums, Objects and Collections*. University Press.
- Schmilchuk, G. (1996). "Venturas y desventuras de los estudios de público". *Cuicuilco Revista De Ciencias Antropológicas*, 3(7). 31-58.
- Sola, T. (1987). "Concepto y naturaleza de la museología". *Museum Internacional*, (153). 45-49.
- Universidad Nacional de La Plata (1985). *Reglamento General para el Funcionamiento de Samay Huasi*.
- Verón, E. y Levasseur, M. (1994). "Bestiario Ilustrado". *Artes Plásticas*, (17) 36-39.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.

Luis Manuel Ferreyra Ortiz

Nació el 01/04/1987 en la ciudad de La Plata. Es Profesor y Licenciado en Historia del Arte (Facultad de Artes, UNLP) y miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA, FDA, UNLP). Trabajó en el Área de Investigación del Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural (CECORE, UNLP), participando en el Proyecto de Puesta en Valor, Traslado e Implantación del Monumento a Cristóbal Colón, realizado

por Arnaldo Zocchi; en el Estudio Diagnóstico de los Grupos Escultóricos y Relieves de la Fachada de la Legislatura Provincial; en la Puesta en valor del Congreso Nacional el marco del Plan Rector de Intervenciones Edilicias (PRIE), entre los más destacados.

Actualmente, es docente titular de la Cátedra de Patrimonio cultural (FDA, UNLP); trabaja en la Dirección de Gestión del Patrimonio Cultural perteneciente a la Secretaría de Planeamiento, Obras y Servicios Públicos de la Municipalidad de La Plata; es coordinador general del Proyecto de Registro y Documentación del Patrimonio Cultural de la UNLP; coordinador general de la Puesta en Valor del Museo de Samay Huasi; asesor y gestor del Museo del Club Estudiantes de La Plata.

Ha escrito diversos artículos y libros orientados al campo de estudio del patrimonio cultural. Su tesis intitulada "Inventario, catálogo y estudio diagnóstico del patrimonio escultórico urbano de la ciudad de La Plata (1882 - 2016)" fue seleccionada en el año 2017 por el Ministerio de Cultura de la Nación, en el marco de la convocatoria Investiga Cultura, para ser editada y publicada a modo de libro.

EL MERCADO DE AÑATUYA EN 1918, ENTRE LA PINTURA REGIONAL Y LA ILUSTRACIÓN ETNOGRÁFICA

Marcela Andruchow

marcela_andruchow@yahoo.com.ar

Julieta Vernieri

julieta_vernieri@yahoo.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Proyecto: “La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata-Facultad de Ciencias Naturales-UNLP. Catalogación e investigación histórico-artística de las obras, 2da etapa”. Instituto de Historia del Arte. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Directora: Marcela Andruchow

Su vida y trayectoria artística

Alfredo Gramajo Gutiérrez nació el 29 de marzo de 1893 en la localidad de Monteagudo, provincia de Tucumán. Luego de la temprana muerte de su padre, cuando Alfredo tenía tan sólo siete años, su madre debió mudarse con sus cinco hijos a la capital provincial, San Miguel de Tucumán. En pocos años más la familia volvió a trasladarse, pero esta vez a la capital nacional. Desde adolescente y como hijo mayor, Gramajo tuvo que trabajar, ingresando a las oficinas de Ferrocarriles del Estado, empleo que conservó como medio de vida hasta el año 1945. Falleció en Olivos, Buenos Aires, el 23 de agosto de 1961.

Su formación académica fue fragmentaria y discontinua. Se inició en la pintura como autodidacta. En dibujo se formó tomando primero un curso elemental en 1911 en la sociedad Estimulo de Bellas Artes, y luego un curso superior como discípulo de Pompeo Boggio y Eugenio Daneri. También se formó asistiendo a la Escuela Nacional Prilidiano Pueyrredón y en 1917 se graduó de Profesor de Dibujo en la Academia Nacional de Bellas Artes.

Sus vivencias de infancia impregnaron su alma y de ella brotó toda su pintura. En una entrevista del año 1920 el artista se refirió al mundo que lo marcó en su niñez. “En ese ambiente brujo y milagrero nací. Heredé de mi pueblo el aciago pesimismo y creí que la vida era sólo un sueño perverso”. Creció en una atmósfera de misterios y brujerías, de congoja y dolor y el sufrimiento estimuló su superstición y el temor a dios. «“Gentes atormentadas por lo sobrenatural y extrahumano me hablaron al oído, transfundiendo en mi espíritu sus hábitos, sus abomi-

naciones y sus ideas [...] mi sueño fue desasosegado e intranquilo". (Gramajo Gutierrez en Brughetti 1987, p.11-12). La muerte de su padre, en su niñez, no hizo más que agravar su tristeza.

Expuso por primera vez, y muy poco esperanzado con el éxito, en el año 1918 en el IV Salón Nacional de Acuarelistas de Otoño. Allí presentó: *La novena del Señor*, *La bendición*, *El curandero* y *La procesión de la Virgen* (tríptico) (Garay Basualdo, 2020). Ese mismo año ganó el 2do premio en el Salón Nacional del cual siguió participando en los años venideros. Obtuvo diferentes premios: primer premio en el Salón de Acuarelistas (1927), primer premio municipal Salón Nacional (1929), Medalla de Oro y diploma de honor en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) (Pagano, 1937, p.280), Premio Nacional Eduardo Sivori (1938), segundo Premio Nacional (1938 y 1939), su obra *Indios del Carnaval de Simoca* fue premiada por el XVIII Salón de Santa Fe (1941) (Garay Basualdo, 2020), Premio Adquisición del Ministerio del Interior con la obra *La Salamanca Norteña* (1946). En 1925 fue invitado a participar del Primer Salón Universitario Anual organizado por la Universidad Nacional de La Plata, presentó allí varias obras, entre las que se encontraba *El mercado de Añatuya* en 1918. Envío obras a exposiciones en el exterior: en la Exposición Biental Hispanoamericana de Arte de Madrid (1951) presentó *La despedida del hijo*, y *La cosecha del tabaco en Simoca* en la Bienal de Venecia (1952). Realizó ilustraciones como las de la reedición de 1946 del texto *El país de la selva de Ricardo Rojas*, y periódicamente, entre 1922 y 1934, ilustró la revista *Riel y Fomento de los Ferrocarriles Argentinos*.



Figura 1. Alfredo Gramajo Gutiérrez, *El mercado de Añatuya* en 1918, óleo sobre tela, 1921. Autor: Lic. Marina Gury, Sala de Etnografía del Museo de La Plata, La Plata, febrero de 2024.

Su obra cobró notoriedad cuando en 1920 el poeta Leopoldo Lugones, en una nota del diario *La Nación*, conmovido por “la dolorosa humanidad” de sus composiciones lo elogió como “el pintor nacional”. El escritor afirmó, respecto de la obra de Gramajo Gutiérrez: “se trata [...] de una pintura trágica, desgarradora hasta cuando ríe, casi feroz en su implacable verdad, casi grotesca en su realismo siniestro” (Lugones, 1920, citado por Brughetti, 1978, p.17). Brughetti (1978) explica que Gramajo Gutiérrez pintó “el mundo que atormentó su infancia: la gente y los paisajes de su terruño, los mitos, las leyendas, las creencias de todo un pueblo largamente condenado a la miseria, al dolor, al olvido” (Brughetti, 1978, p.11).

Señalado por pintar “la vida dolorosa y amarga” Gramajo Gutiérrez reconoce que su pintura “Es el libro abierto de mi vida. Nací en un paisaje gris, en un poblado tucumano, donde el diablo andaba suelto saturando al paisaje con su aliento e induciendo a los vecinos a cosa de brujería” (*El Hombre del Día*, citado por Bendayán et al., 2020, p.158). Bendayán (2020) afirma que “la pintura era para él un posible medio de redención de sus sufrimientos y privaciones tanto como la exaltación de sus creencias milenarias ligadas estrechamente a la transculturación que la conquista les había impreso de manera indeleble.” (Bendayán, 2020, p.149).

Otro de los elogios que recibió en sus comienzos fue en *La Época* cuando el escritor Félix Amador reconociera “su envío es para nosotros una preciosa revelación [...] su obra tan personal y tan bella, auténtico cantar de tierra adentro, saturado de leyenda y del folklore” (Francisco Romeo Grasso, 1972, citado por Garay Basualdo, 2020). Sin embargo su estilo, tan particularmente poco academicista, fue blanco de admiración tanto como de reprobación e incomprensión y las críticas detractoras no se hicieron esperar. El escritor Romualdo Brughetti, reúne en su libro *Alfredo Gramajo Gutiérrez y el realismo ingenuo* (1978) las opiniones encontradas que los críticos e intelectuales referentes de la época emitieron respecto de nuestro artista. En el diario *La Vanguardia* del 31 de mayo el periodista Esteban Dagnino arremetía contra su:

estilo tosco, fuera de toda academia [...] en cuya expresión sensible están demás -¡qué digo!- estorban las nociones de dibujo, la capacidad técnica y la verdad de la representación [...] En el arte de Gramajo Gutiérrez hay un balbuceo tosco y primitivo hacia nuevas formas de expresión y de sentimiento que no alcanzan a traducirse bajo su mano, todavía indecisa (Dagnino,, p.18).

Por su parte el crítico Alfredo Chiabra Acosta, más conocido como Atalaya, en su artículo de *Acción de Arte*, si bien reconoce que Gramajo Gutiérrez es un artista generosamente dotado por la naturaleza, observa que

[...] los escasos medios plásticos de que dispone, lo traicionan de tan fea manera, que sus telas resultan grotescas e informes de expresión [su pintura se puede tildar de] mamarracho pictórico [...] El color es sucio, opaco, sin transparencia y con un empaste que dice a las claras que el artista es incapaz de valorizar (Chiabra Acosta,s/a, p.20).

Rematará su crítica aseverando que “se presiente en él a un artista generosamente dotado por la naturaleza, el que ha de menester depurar y acrecentar sus medios expresivos, para llegar a la potencialidad de emociones que todos le adivinamos” (Chiabra Acosta, p.20). Atalaya vislumbra su potencialidad y sensibilidad pero lo evalúa con la vara academicista. En cuanto a Pagano éste le reprochaba ignorar las leyes de las formas y carecer de disciplina, “sus ojos son estéticamente bárbaros”, de ahí que sus figuras son de “un grotesco hilarante” y resultan más bien “caricaturas” (p.19-20), aunque años después en su libro *Historia del Arte Argentino* Pagano (1937) lo elogiará aseverando que “No se parece a nadie; es igual a sí mismo”, su arte “es de enérgica acentuación humana [...] No embellece ni atenúa ninguna aspereza [...] Es verídico hasta la caricatura” (Pagano, 1937, p.279). En 1921 el pintor y crítico Cayetano Donnís en un artículo de *La República* destacaba al “paisajista de grandes dotes espirituales [...] Ninguno mejor que él puede hacernos sentir emotivamente el misterio grandioso de la selva milenaria” (citado por Brughetti, 1978, p.19)

Su reconocimiento artístico se consolidó con el envío de obras al exterior, siendo algunas adquiridas por museos y otras premiadas en exposiciones, tal como ya fuera mencionado. La historiografía lo reconocerá como:

artista ejemplar, que poseedor de una depurada técnica y de conocimientos amplísimos, que a diario demuestra en su actuación de profesor, mantiénese fiel a su sincera modalidad, a su pintura de honda raigambre argentina, dentro de la cual ha establecido una ininterrumpida línea de progreso, de ascensión cierta y pujante (Dávila, 1950, p.31).

Mientras que Brughetti (1978) afirma:

este artista [...] es un realista ingenuo, un primitivo un ‘naif’. Pero un realista ingenuo, atenaceado por un mudo lamento de drama. Un primitivo, perturbado por tardías fórmulas académicas y pintoresquismos costumbristas. Un naif, cruzado de creencias y significados folklóricos, el rasgo que mejor lo definirá en la pintura (Brughetti, 1978, p.29).

Para Garay Basualdo (2020) su novedosa manera de dibujar y pintar; algo inédito en ámbito del arte local, lo alejó rotundamente de lo académico y tradicional.

Gutiérrez desarrolló su obra en un contexto cultural dinámico, con un campo artístico institucionalmente débil en plena construcción y consolidación. Un amplio espectro del lenguaje plástico se enredaba en polémicas y debates que oscilaban entre cosmopolitismo y nacionalismo, nación y región, urbano y rural, tradición y modernidad. Eligió pintar la vida del norte argentino, la de su pueblo, la realidad de su tierra, su gente y sus costumbres -las propias y las impuestas-. Su memoria afectiva anclada en el temprano abandono de su terruño, se alimentó de leyendas y supersticiones de un imaginario que, entre escenas de costumbre, ferias, ritos, festividades religiosas, mercados y celebraciones quedaría plasmado en sus coloridas telas. Según las propias palabras del artista:

Mi espíritu se alimentaba de tradiciones y consejas que andaban en boca de jóvenes y viejos, y en mi casa se consagraba culto a las más indefinidas creencias. Gentes atormentadas por lo sobrenatural y extrahumano me hablaron al oído, transfundiéndome en mi espíritu sus hábitos, sus abominaciones y sus ideas. Duendes, luces malas y apariciones danzaban en mi mente y mi sueño fue desasosegado e intranquilo. En las noches las ánimas esparcían su frío por mi cuerpo: sentía su respiración en la almohada y me arrebujaba con desesperación en las cobijas. Mi alma, demasiado sensible, recogía las invenciones macabras de las gentes. El campo exaltaba mi fantasía. Los quebrachales, los tunales y los montes, impenetrables y erizados, ocultaban una amenaza para cada vida. Las procesiones, las festividades del culto, las plegarias de los santos, en los que creíamos y dudábamos, porque era más el daño que la dicha que recibíamos de ellos, y los velorios en que culminaba el dolor de todos, eran escenas de un realismo grotesco y exuberante que dejó imborrables huellas en mi infancia. Pero mi tristeza la agravó aún más la muerte de mi padre (El hombre del día: Gramajo Gutiérrez, el pintor del dolor argentino, Atlántida, 3 junio 1920, citado por Brughetti, 1978, p.11).

¡Si vieron ustedes a las viejas que dicen que hacen 'el daño'! Están en los bailes, en los velorios, en todas partes: aquello es un eterno aquelarre ¡Hasta en sus movimientos más insignificantes, esa gente resulta tan distinta! Cuando caminan y al sentarse, parecen momias que se mueven lenta y pesadamente. Les aseguro que el lápiz, acostumbrado a la armonía preestablecida de líneas de las academias tiene que hacer nuevas experiencias de dibujo para dar una impresión de tantas actitudes extrañas (El hombre del día: Gramajo Gutiérrez, el pintor del dolor argentino, Atlántida, 3 junio 1920, citado por Brughetti, 1978, p.14)

Por medio del dibujo y la pintura Gramajo Gutiérrez registró las costumbres populares del norte, sus tradiciones, devociones, creencias y expresiones colectivas. Representó imágenes religiosas, el retablo de Jesús, la virgen del valle, un pesebre; escenas costumbristas que incluyen desde celebraciones religiosas, bautismos, velorios, procesiones, día del difunto, tradiciones como la reunión de la Salamanca; eventos sociales, políticos y económicos como las ferias, mercados, carnavales, días de elecciones, camino a la escuela; faenas rurales como la cosecha del tabaco, la cosecha y preparación de la tuna, etc. En sus obras impactan las composiciones dolorosas de poderosa autenticidad. Los rostros adustos, curtidos, sufridos y morenos, callan lo que nuestro artista supo revelar, las dolorosas condiciones de vida de los herederos de las culturas indígenas.

En cuanto a los aspectos plásticos de su pintura, destaca su policromía brillante y arbitraria, de colorido simple, fuerte y armónico. Brughetti recoge las palabras que el artista enunció en una entrevista de la revista Atlántida. Allí nos cuenta Gutiérrez que su decisión cromática se debe a los "colores detonantes, que recogí en medio de las negruras del fanatismo y de la lamentable miseria de los hombres. Pero eran tan pintorescos, tan decisivos y bellos los paisajes, los tipos y los vestidos, que

no se han borrado de mi imaginación". Con hondo pesar el pintor agrega "He deseado alguna vez pintar asuntos alegres en que el pesimismo no lacere el paisaje, pero no lo he logrado. ¡Es que nada alegre existe en mi pueblo!" (El hombre del día: Gramajo Gutiérrez, el pintor del dolor argentino, 3 junio 1920, Atlántida, citado por Brughetti 1978, p.13).

El color plano y vibrante, y la ausencia de claroscuros aumentan la planimetría que caracteriza sus obras. Las líneas del dibujo son amplias, simples y elegantes. La composición, en reiteradas oportunidades, busca el equilibrio en una armoniosa simetría. La casi absoluta ausencia de sombra confiere a la imagen una claridad cristalina. (Dávila, 1950).

El mercado de Añatuya en 1918

Este óleo, de tamaño medio, (150 x 120 cm), firmado y fechado en 1921, representa el mercado del poblado de Añatuya (Santiago del Estero) y fue pintado a partir de los apuntes que levantara Gramajo Gutiérrez en su visita en el año 1918. Esta localidad se encuentra próxima a los Bañados de Añatuya, accidente producido por el desborde del cauce principal del río Salado, y sitio arqueológico que constituyó un importante nodo de relaciones, alianzas y encuentros entre poblaciones locales, andinas y del Noreste Argentino tanto en época prehispánica como colonial (Taboada, 2004).

La obra fue presentada en el XII Salón Nacional en 1922, y aunque no se la menciona específicamente, la prensa fue muy crítica con esta edición del Salón. Con respecto a la sección de pinturas el diario *La Nación* acusa "en medio de unas doscientas obras, habrá poco más de una docena de trabajos destacables, correspondientes al envío de unos ocho o diez artistas, cuyos nombres, por otra parte, son siempre los que se acostumbra citar en todos los certámenes" (Bellas Artes. El Salón Nacional, 22 de septiembre de 1922).

Unos años después *El Mercado de Añatuya en 1918*, junto con otras cuatro obras de Gramajo Gutiérrez: El bautismo (tríptico), El entierro en mi pueblo, Las promesas de la Virgen y La Celestina se expusieron, como ya se mencionó, en el Primer "Salón Universitario Anual". Creado en 1925 a instancias del presidente de la Universidad Nacional de La Plata, Dr. Benito Nazar Anchorena, esta institución se propuso dar espacio al "concurso de todos los artistas destacados, sin distinción de escuelas o tendencias, a fin de enviarse a los países europeos, en una exposición que constituya un crucero artístico, de tal manera que se pueda saber en Europa cuál es el valimiento del arte argentino" (Universidad Nacional de La Plata, 1925). En el primer Salón Universitario Anual, exhibido en las Salas de Antropología y Arqueología Americana del Museo de La Plata sólo expusieron aquellos artistas invitados, entre los que se hallaba Gramajo Gutiérrez. Según el acta del Honorable Consejo Superior de la casa de estudios:

las obras que en él tengan cabida se enviarán a Europa, a fin de que sean expuestas por la Universidad en Madrid, París, Londres, Venecia y Roma, como medio adecuado para que, por los triunfos que seguramente obtendrán en esas exposicio-

nes, sea apreciado en el extranjero y, como consecuencia de ello reconocido en nuestro país, el maravilloso adelanto que ha alcanzado en la Argentina el arte pictórico y el escultórico y, a la vez sean juzgados en sus méritos estrictos e indiscutibles nuestros mejores artistas, como ha ocurrido ya con los pintores Ernesto de la Cárcova, Fray Guillermo Butler, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Jorge Soto Acebal, José A. Terry y otros y con los escultores Yrurtia, Fioravanti, Cullen, Lagos y otros, que ha expuesto sus obras en los salones europeos (Universidad Nacional de La Plata, 1925).

Las obras de nuestro pintor fueron elogiadas por la prensa local que así lo refrenda:

Merecen considerarse particularmente las obras de Alfredo Gramajo Gutiérrez, si no precisamente por el caudal de méritos que atesoran, por el sabor de cosa nativa y regional que se desprende de ellas. Gramajo Gutiérrez es nuestro pintor folklórico. En sus telas, de policromía brillante y arbitraria, están retratados los aspectos peculiares del norte argentino. Es un artista originalísimo que parece querer reflejar más fielmente, con sus procedimientos elementales, la elemental y rudimentaria naturaleza de la vida provinciana. Sus telas llaman poderosamente la atención por los motivos que las inspiran y por la forma particular de su ejecución. «El mercado de Añatuya en 1918», «Un entierro en mi pueblo», «Las promesantes de la Virgen», «La Celestina» y el tríptico del «Bautismo», son todas obras que unen al encanto primitivo del tema la gracia sugestiva de una realización de modalidades muy personales. Las figuras, acentuadamente interpretadas, y el colorido, simple, fuerte y armónico, constituyen un conjunto novedoso de gran atracción. Al «¿la "l" es de original?» través del temperamento arbitrario del artista, se percibe un fondo de verdad y de belleza nativas. Todo un mundo aparte, con sus costumbres, con sus tipos regionales, con sus formas de vida y con su naturaleza fecundamente modeladora se mueve en sus obras. Las telas de Gramajo Gutiérrez serán objeto de viva curiosidad, no exenta de admiración, en los países europeos, en las que mostrarán, a un tiempo las manifestaciones más agudamente típicas de nuestra vida y de nuestro arte pictórico (El Día, 1925).

Las pinturas presentadas en el Salón junto con algunas de las esculturas, tal como proyectó el presidente de la Universidad, fueron enviadas a Europa y se exhibieron en Madrid, París, Londres, Venecia y Roma, durante la primera mitad del año 1926. En dicha gira la obra de Gramajo Gutiérrez *Un entierro en mi pueblo* fue adquirida por el Gobierno de Francia para el Museo de Luxemburgo. De regreso al país, si bien desconocemos las circunstancias, así como la fecha exacta, la obra *El mercado de Añatuya* en 1918, ingresó al Museo de La Plata. No hay registros en los archivos del museo de la compra, donación o forma de adquisición de la obra, tampoco existen registros de decisiones de los jefes de las divisiones de Etnografía y de Antropología, respecto de la compra, tal como era norma en relación a los objetos de las colecciones. Conservamos el testimonio de una fotografía del año 1929 que la ubica en la Sala de Etnografía. No

sabemos hasta cuando fue expuesta, pero sabemos que seguidamente fue a parar a una dependencia interna donde permaneció por varios años. Recién en 2006 volvió a ser expuesta en una vitrina de la sala de Etnografía, en la exposición titulada *Espejos Culturales*, donde hoy se la puede apreciar.

En la esquina inferior derecha de la tela, aparece el título, la firma del autor, lugar y fecha. La obra representa un mercado en plena actividad. En él se congregan los campesinos de la región, que vienen a comercializar los productos de sus fincas.

El mercado de Añatuya es una tradición en la región que continúa hasta nuestros días, celebrándose actualmente en un edificio construido ad hoc en el año 1929, apenas algo más de una década después de esta escena recreada por el artista.

Sobre la superficie pictórica el artista despliega una muchedumbre de figuras típicas ordenadas en una superposición de registros horizontales. Hay abigarramiento de personajes, algo que caracterizará muchas de las obras del autor. Las figuras, algunas están en solitario, otras se agrupan en conjuntos coloridos realizando distintas acciones como conversaciones, quehaceres prácticos como el hilado, intercambio de mercadería, cuidado de niños, etc. Se observa que cada uno está ensimismado en su tarea y no parecen comunicarse entre ellos desde la mirada. Algunos personajes parecen dirigirnos la mirada, aunque ésta parece más bien perdida.

En un primer registro se ubican zapallos, todo tipo de calabazas, algunas mantas con motivos indígenas y algunos cacharros, anunciando el contexto comercial. En un segundo registro aparecen algunas mesitas con objetos cerámicos que ordenan y separan a una serie de mujeres y niñas sentadas luciendo amplias faldas. Algunas toman mate, o se alimentan, o se entretienen con alguna tarea. (Figura2)

En el registro inmediatamente superior algunos grupos cerrados de mujeres portan canastas de frutos, cuencos de cerámica, y otras cargan niños. En el centro de este registro, la presencia de algunos hombres y burros de carga rompen la continuidad. Los animales confieren cierto dinamismo a la escena con sus cuerpos que apuntan en diferentes direcciones, algo que también acentúa una vendedora que se desplaza hacia la izquierda de la escena.

Hacia arriba del cuadro el abigarramiento se abre, las figuras se separan, aparece más aire y luminosidad, la atmósfera se hace más clara y los personajes se dispersan bajo toldos, o transitan a pie o montados en animales de carga. La simetría está presente, como en muchas de sus obras, por el ordenamiento de los grupos humanos.

La composición transmite una impronta más bien fotográfica que escenográfica, o de carácter costumbrista, como si el artista hubiera captado una instantánea que congela la acción. Si bien es una obra colorida, no posee la vitalidad cromática y exuberante de sus obras posteriores. El contraste de colores fríos y cálidos está atenuado, por la desaturación al tinte o al matiz de los colores. La iluminación proviene del sol reinante en este ambiente de exterior, es alta, límpida y bastante uniforme. Prevalece la planimetría, por la ausencia de sombras y claroscuros. Los contornos de las figuras no aparecen muy de-

Figura 2. Universidad Nacional de la Plata, Salón Universitario Anual. Una pared de las obras expuestas. Fuente: Anchorena, B., Amaral, S. y Alegre P. (1927) *La Universidad Nacional de la Plata en el año 1926*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Detalle de las obras de A. Gramajo Gutiérrez expuestas en el Salón Universitario de 1925.



lineados. Los rostros, aunque con poco detalle, resultan menos caricaturizados que en otras de sus obras, lo que responde a una dimensión más verosímil.

Valor antropológico y etnográfico de su obra

Las nuevas tendencias historiográficas abordan la producción plástica de Gramajo Gutiérrez como documento antropológico. Según cuenta el periodista tucumano Roberto Espinosa, el mismo artista enunciaba: "Yo no pinto, documento" (Jara, 2019). Según Bendayán (2020) sus dibujos y pinturas de paisa-

jes y escenas del noroeste argentinos “Pensados como herramientas del registro etnográfico nos revelan los tipos sociales, las formas de trabajo, las prácticas culturales y las tradiciones de múltiples comunidades ajenas a la modernidad donde los elementos modernos son fragmentos trasplantados sobre un mundo tradicional” (Bendayán, 2020, p.173). En esta línea de análisis las escenas representadas en la obra *El mercado de Añatuya* en 1918, muy posiblemente coincidan con los registros antropológicos de las prácticas plasmadas en el mercado, si se profundiza en un análisis de su genealogía.

Para Bendayán (2020) de “sus obras emergen las dimensiones simbólicas que estructuran sus procesos creativos y lo convierten en un documentalista antropológico, que por medio del dibujo y la pintura registra las costumbres populares del norte” (p.146).

Su obra, como una “libreta de campo”, revela un mundo cultural con múltiples matices, tensiones, yuxtaposiciones, sincretismos, asimilaciones y resistencias, que en términos de la teoría de Geertz:

como un ethos de un pueblo es el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético, la disposición de su ánimo; se trata de la actitud subyacente que un pueblo tiene ante sí mismo y ante el mundo que la vida refleja. Su cosmovisión es su retrato de la manera en que las cosas son en su pura efectividad; es su concepción de la naturaleza, de la persona, de la sociedad. La cosmovisión contiene las ideas más generales de orden de ese pueblo (Bendayán, 2020, p.152).

En ese sentido es posible afirmar que el valor que desde el MLP se le dio a la pintura al tomar la decisión de adquirirla se deba a su capacidad ilustrativa del ambiente cultural que describe. La acertada caracterización física y descriptiva de la escena es apreciada como ilustrativa de un contexto tanto para los tipos como para los objetos etnográficos exhibidos de la colección. Actúa como apoyatura museográfica bidimensional, ofrece el contexto de referencia temático, reduce las dificultades de imaginación y se adecua con el diseño general. La obra, tal como se la exhibe, no resalta su carácter artístico o estético, ni historiográfico, ni se presenta en un contexto de producción artística, sino más bien como corolario contextual de una narrativa antropológica.

REFERENCIAS

- Bellas Artes. El Salón Nacional. (22 de septiembre de 1922) La Nación
- Bendayán S., Rodríguez Aguilar M.I., Ruffo M. y otros (2020) "Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961). ¿Pintor de la Nación o documentalista antropológico?", en M. Penhos (ed.) Arte y antropología en la Argentina (pp.143-216). Fundación Espigas.
- Brughetti, R. (1978) Alfredo Gramajo Gutiérrez y el realismo ingenuo. Ediciones culturales Argentinas.
- Dávila, J. F. (1950). "Pintor del norte argentino. Alfredo Gramajo Gutiérrez." Continente (44) p.30-57.
- Garay Basualdo, E. (2020) "Alfredo Gramajo Gutiérrez - ensayo biográfico hasta 2015" Arte Argentino Contemporáneo. https://www.academia.edu/43816671/Alfredo_Gramajo_Guti%C3%A9rrez_ensayo_biogr%C3%A1fico_hasta_2015_Mg_Eugenia_Garay_Basualdo
- Jara, F. (28 de Diciembre de 2019) "Alfredo Gramajo Gutiérrez, el pintor tucumano de 'La Salamanca norteña', uno de los cuadros elegidos por Alberto Fernández para su despacho presidencial". Infobae [en línea]. <https://www.infobae.com/cultura/2019/12/28/alfredo-gramajo-gutierrez-el-pintor-tucumano-de-la-salamanca-nortena-uno-de-los-cuadros-elegidos-por-alberto-fernandez-para-su-despacho-presidencial/>
- Primer Salón Universitario Anual, Universidad Nacional de La Plata, (19 de noviembre de 1925). Universidad Nacional de La Plata.
- "Salón Universitario Anual. A propósito de la celebración del primero." (9 diciembre 1925), El Día.
- Será inaugurado hoy el Primer Salón Universitario Anual. El certamen se realiza con la concurrencia de los más caracterizados artistas nacionales, (19 noviembre 1925), El Día.
- Taboada, C. (2014). Sequía Vieja y los bañados de Añatuya en Santiago del Estero: Nodo de desarrollo local e interacción macrorregional. https://repositoriosdigitales.mincyt.gov.ar/vufind/Record/CONICETDig_b4480541d649231cd73a68fae8f6c007

Marcela Andruchow

Es Licenciada y Profesora en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Artes, UNLP, Museóloga, I.S.F.D y T. N° 8, Prov. de Bs As. y Magister en Conservación, Restauración e Intervención del Patrimonio Arquitectónico y Urbano, Facultad de Arquitectura, UNLP; Es Profesora Titular de Museología I y Museología II, Facultad de Artes, UNLP; y Profesora Adjunta en Historia Sociocultural del Arte, DAM, UNA. Es docente-Investigadora categoría 2. Subdirectora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Directora de la Biblioteca y el Archivo y Centro de Documentación de IHAAA, FAD, UNLP. Dirige proyectos de investigación de colecciones de arte en museos e integra el proyecto Digitalización de bienes culturales mediante imágenes 3D, LALFI-CIOp (CIC-CONICET-UNLP). Ha publicado artículos de investigación de colecciones de arte, arte y patrimonio funerario y conservación y digitalización del patrimonio cultural en museos; y es compiladora y autora de los libros Colección de obras de la Facultad de Artes. Catálogo razonado y estudios críticos (2020), y El Patrimonio Plástico de la Facultad de Artes (2022).

Julieta Z. Vernieri

Licenciada en Historia de las Artes, orientación Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Ha participado en varios proyectos de incentivos de la Facultad de Artes de la UNLP destinados al estudio de las colecciones de arte, patrimonio de instituciones universitarias. Realizó sus aportes en la investigación histórica y artística de algunas piezas de las colecciones estudiadas, considerando sus condiciones de producción, aspectos técnicos, e iconográficos, historia de su pertenencia institucional, así como la biografía del artista, su evolución y sus tendencias estético-artísticas en relación con el campo artístico y el contexto de época.

Como miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, de la FBA-UNLP, actualmente codirige el proyecto acreditado de incentivos: "La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata-Facultad de Ciencias Naturales-UNLP. Catalogación e investigación histórico-artística, técnica y material de las obras" dirigido por la investigadora Marcela Andruchow.

Es además Ingeniera graduada en la Facultad de Ingeniería de la UNLP, y Docente e investigadora categoría 3 en la misma Facultad.

COLECCIÓN DE OBRAS MURALES EN EL MUSEO DE LA PLATA ESTUDIO DE CASO: JOSÉ BOUCHET, REINALDO GIUDICI Y JOSÉ SPERONI

Andrea M. Nuñez
andreaesmio@gmail.com

Elisabet Sánchez Pórfido
elisabetsanchezporfido@gmail.com

Viviana A. Rossetti
aracalavivi@gmail.com
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Proyecto: La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata - Facultad de Ciencias Naturales de La Plata, UNLP. Catalogación e investigación histórica - artística, técnica y material de obras, 2da. Etapa." Instituto de Historia del Arte. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.
Directora: Marcela Andruchow.

En 1888 le encomendaron a José Bouchet (1852-1919) [Figura 1] frescos para la rotonda del Museo de la Plata, los mismos representan escenas de vida de los pueblos originarios pampeanos. Su desempeño en el Museo coincide con el trabajo preparatorio para las ilustraciones del libro *Una Excursión a los Indios Ranqueles* (1870), de Lucio Victorio Mansilla, algunas de las cuales son copias de los mismos frescos. En la rotonda de planta baja encontramos *Indiada tehuelche*, *Un parlamento indio* y *Cacería de aves-truces*. Puntualmente una copia de ésta última obra y de *Indiada tehuelche* (con el título de *Grupo de indios*) fueron publicadas en la edición del libro de Mansilla editado en 1890, ilustrado por Bouchet. El libro presenta descripciones de la cultura y las costumbres de los ranqueles mediante la narración de la excursión que el escritor emprendió por las tolderías que habitaban la zona de la laguna Leuvucó, en la actual provincia de La Pampa.

Los pueblos originarios fueron representados desde una construcción discursiva; las ilustraciones de Bouchet responden al uso social del libro de Mansilla que, en un primer momento, sirvió para brindar una imagen verosímil, comprensible y asimilable del aborigen pampeano al público de la capital. Es interesante considerar el devenir de las representaciones que van desde el tópico del malón, el saqueo de los pueblos fronterizos, el robo de ganado, la violencia y el rapto de cautivas, que se entronca en las crónicas y relatos literarios de los primeros viajeros románticos europeos que recorrieron la región en la primera mitad del siglo XIX hasta la iconografía utilizada a mediados de este siglo, cuan-

Figura 1. Colección de obras. Compilación de las autoras.



Indiada Tehuelche, José Bouchet



Cacería de Avestruces, José Bouchet



Toldería India, Reinaldo Giudici



Parlamento Indio, Reinaldo Giudici



La Caza del Guanaco, José Spononi

do se va dejando de lado la idea del desierto en tanto vacío de civilización o vacío de orden dando a conocer el mundo mestizo de la frontera, que contiene en sí mismo una lógica propia y un orden a desentrañar. Tal proceso lo podemos observar tomando como ejemplo de las primeras narrativas las obras *Indiada Tehuelche* y *La Cacería de Avestruces* y en referencia a las últimas a *Parlamento Indio*. Así observamos como en *La Cacería de Avestruces* el artista, a partir de un horizonte medio subraya la inmensidad de la "pampa deshabitada", "el desierto", donde contra el horizonte, arden hogueras símbolo de los malones indígenas, iconografía de la barbarie. En cuanto a la transmisión de las costumbres de los

pueblos originarios la obra despliega un episodio característico de la vida de frontera: la caza de los avestruces, para vender sus plumas que eran muy cotizadas. La caza se realizaba en otoño y primavera por la madrugada. La escena presenta el cerco, una circunferencia de varias leguas marcada por los cazadores: los punteros situados a la cabeza del cerco. Los que siguen son los *boleadores* y el resto los *batidores*. La representación capta cada una de sus acciones incluso el batido de alas del avestruz (la presa) ubicada en primer plano, como anuncio de peligro al resto de las mismas.

En estas representaciones lo descriptivo se ancla en la premisa de lo verosímil. Así las figuras si bien representan al indio como: “un indio son todos los indios”, están dotadas, de un aspecto físico minuciosamente descripto que transmite la carga emocional que motiva la caza: una acción aguerrida, violenta, salvaje. Aguadas, pastizales, médanos, montes, relieves, indios y caballos contradicen la imagen estereotipada de la pampa vacía, horizontal y monótona. Vemos entonces que la construcción ficcional de la imagen está dada en el concepto de lo salvaje. Salvaje viene del latín *silvaticus*, opuesto a *cultus*, *colere*, *colo*: tierra cultivada, en contraposición a la naturaleza apropiada por el trabajo humano que hace de la tierra un lugar habitable. En Europa lo salvaje estuvo en relación a los bosques, como el espacio no habitado, donde está la otredad, donde el humano no tiene control. Así la pampa y sus habitantes originarios son el estado salvaje.

La obra *Indiada Tehuelche*, representa el período post hispánico (fines del Siglo XVII) cuando los tehuelches dominaban amplias regiones con la introducción del caballo procurada por los españoles. Quién era dueño de uno o varios de estos animales era visto como un integrante de mayor jerarquía dentro del grupo y con mejores recursos económicos y de intercambio. La obra nos sitúa en el tiempo en que los pueblos originarios sureños se sentían más fuertes ante las autoridades nacionales y no tenían interés en abrir las puertas de sus dominios a *los huinca*, en referencia a las personas de raza blanca y más específicamente, a los conquistadores españoles del siglo XVI. Así, la composición desarrolla un grupo de Tehuelches con largas y filosas flechas amenazantes. Una primera figura mira frontalmente al espectador con un gesto desafiante que provoca gran tensión. Por detrás se despliega un grupo de jinetes que dan lugar a diferentes acciones dadas por las posiciones de sus lanzas y de los caballos. Se genera en toda la escena un fenómeno tensional, de inquietud solo apaciguada por el equino del primer plano que bebe apaciblemente de una aguada. Esta representación se enmarca en la concepción eurocentrista que refiere a los pueblos originarios como pueblos anómicos, sin ley. En este sentido se representa al indio salvaje anterior al proceso modernizador y sus premisas de progreso, positivismo y evolución.

Parlamento indio, no presenta como motivo el parlamento sino una caravana de ranqueles que interpretamos se dirige hacia dicha reunión. En referencia al parlamento Lucio Mansilla en *Una excursión a los Indios Ranqueles* relata:

“...No sé si tenéis idea de lo que es un parlamento en tierra de cristianos; y digo en tierra de cristianos, porque en tierra de

indios el ritual es diferente. Un parlamento es una conferencia diplomática (...) La comisión se manda anunciar anticipadamente con el lenguaraz. Si la componen veinte individuos, los veinte se presentan. Comienzan por dar la mano por turno de jerarquía, y en esa forma se sientan, con bastante aplomo, en las sillas o sofás que se les ofrecen...". (Mansilla, 1870, p.16).

La representación se construye desde lo que se conoce como reducción al modelo, se trabaja desde un estereotipo. Sin embargo se evidencia el brebaje teórico que toma de la obra de Mansilla, *Una excursión a los Indios Ranqueles*, en particular en el tratamiento de las vestimentas de las figuras. Así sabemos que el cacique es la primera figura de la izquierda ya que viste al decir de Mansilla como gaucho paquete, pero sin lujo, con poncho inglés y sombrero de castor.

El artista Reinaldo Giudici (1853-1921) [Figura 1], realizador de una pintura de crítica social en resonancia con el realismo o verismo europeo cuya obra emblemática fue *La sopa de los pobres* (1884), realizó para el Museo de La Plata *Toldería India*. La misma, representa el hábitat del pueblo tehuelche, sus usos y costumbres. Desde esta temática, la vivienda que ocupa todo el campo plástico es una toldería Tehuelche. En particular, captura un momento de una reunión ritual. Se presenta una reunión ante la toldería de un pequeño grupo de aborígenes, algunos de pie y otros sentados en torno a una fogata. La figura con sombrero es de gran interés ya que pone en escena a un cacique que reconocemos por su vestimenta. Las armaduras y sombreros de cuero no eran utilizados por todos sino solo por jefes o grandes guerreros. En este sentido podemos inferir que en la obra de Giudici el personaje que lleva la armadura es un jefe y que estando en posesión del Museo, la perteneciente al cacique Chocorí, que forma parte de la colección inicial de Francisco Moreno, el personaje sería justamente este emblemático jefe. Por otro lado, los murales del Museo buscan evocar un pasado significativo de la grandeza de la Nación, Moreno promueve esta función para los mismos, cuestión que nos afirma en pensar que la narrativa de la obra presenta un ritual entre jefes de los cuales el de la capa sería Chocorí. La armadura consistía, además de la capa realizada por siete de cueros de guanaco, de un sombrero (celada) también en cuero que solía adornarse con plumas a modo de penacho.

Otra de las obras seleccionadas en función de su temática es *La Caza del Guanaco* de José Speroni (1875-1951) [Figura 1] que es parte del conjunto de murales ubicados en la rotunda de la planta principal del museo, donde la tradición naturalista europea y el estilo americano precolombino son sus fuentes. Este es el espacio en que se unen los extremos del anillo biológico que según palabras de Francisco P. Moreno "comienza en el misterio y concluye en el hombre", (Dr. Luis María Torres, 1927, p. 25). Cabe considerar que la escuela de tradición naturalista se imponía en esos tiempos como movimiento estético dominante, surgido "como una reacción contra los excesos expresivos del arte romántico" (Carden, 2009, p.21) y ponía el eje en la reproducción objetiva de la naturaleza.

La lectura de *La caza del guanaco* tiene puntos de contacto con la de *La Cacería de Avestruces* de Bouchet. Trata de una

escena dramática; dentro del género se observa una representación violenta en la cacería de los animales mansos que corren despavoridos en diagonal y sus cuerpos son alcanzados por las boleadoras. Impresiona el escorzo de los miembros de los guanacos en primer plano, creando de este modo un centro focal destacado; los venados perplejos y atrapados producen un efecto desgarrador. El grupo del fondo en la misma actitud lastimera, se desplaza amenazado por los jinetes.

La composición entendida como una organización estructural y equilibrada contiene presencia animal, humana y natural, creando gran interés en el espectador por la astucia de los jinetes montados en caballos briosos. Speroni pone énfasis en la cabeza del caballo como en la del cazador y la acción conjunta se convierte en una composición patética.

Esta obra, de disposición vertical, es elaborada por su autor a partir de un horizonte imponente. En el campo terrenal se desarrolla la escena de caza: hábiles pampas armados con boleadoras logran encerrar a una manada de guanacos casi derribados en diferentes posiciones y actitudes. Speroni construye a partir de una dirección muy notoria que parte del cuadrante izquierdo y marca una diagonal hacia el cuadrante derecho, una obra integral; genera en el espectador una sensación inusitada de profundo movimiento logrado en todas las figuras.

En primer plano representa una sucesión de cardos erguidos, típicos de la pampa; desde el suelo brotan pastizales ralos pintados con sutiles pinceladas ágiles y rápidas. Las formas más próximas al espectador tienden a ser cerradas y las lejanas se funden con el fondo. La característica más destacada de la obra es el impulso cinético, las formas de los animales por sus características estructurales remiten a la acción y al fenómeno tensional.

La tridimensionalidad provoca la sensación de infinito, alcanzado por la amplitud del campo celestial. La paleta tonal tiende a ser fría, azules, verdes, quebrados y acromáticos realzan el paisaje. La luz se concentra en la manada de guanacos; es el punto que focalizó el artista para obtener mayor dramatismo por su significación simbólica.

En el cuadrante izquierdo, tras los cardos florecidos, avanza al galope un indígena pampa, con su brazo derecho en alto, arroja la boleadora al grupo de guanacos; las restantes figuras adoptan la misma acción dramática. Detrás de él hacia la derecha un rebaño de cinco de estos animales intenta el escape del grupo de jinetes que los persigue. En la lejanía se divisan, esquematizados los aborígenes en plena faena. El paisaje va tiñéndose en tonos azules y culmina con una línea blanca, regular, que irá transformándose en un cielo con cúmulos de gran tamaño desplazados hacia el cuadrante izquierdo y que permite en el extremo del cuadrante opuesto utilizar un plano pleno, de color azul; de este modo pone énfasis no solo en la escena de caza en la parte inferior sino que en el plano superior jerarquiza el cielo diáfano, límpido y crea con el horizonte bajo un efecto vasto, propio de la zona. Estas tonalidades contrastan con el suelo que alude a una vegetación rala con pinceladas rápidas y poco empastadas de tonos ocre propios del paisaje estepario.

Se destaca lo verosímil de la escena de cacería; el guanaco fue una especie de gran importancia para los pueblos originarios ya que constituía una fuente muy importante de alimento

y ofrecía además elementos como el cuero, huesos y tendones que eran utilizados para la construcción de viviendas, abrigos y herramientas. Cabe remarcar que el artista tuvo un conocimiento cabal e insistió en el trabajo campero con el objetivo de dominar y estudiar los motivos y actitudes de los cazadores; práctica que le permitió un exclusivo anclaje con la realidad. Los tópicos relacionados con el nativo americano y su vida, el gaucho y sus costumbres fueron asuntos que le interesó estudiar y se adentró en sus hábitos y tradiciones. Los testimonios dan cuenta de su experiencia y conocimientos de las variadas etnias, al respecto José Speroni comentó: "estudiando las costumbres de los nativos de nuestro suelo, he visitado sus más remotas regiones. En una de las giras permanecí conviviendo con los indios de la Patagonia largo tiempo. Los estudié detenidamente, tratando de reproducirlos fielmente "... en 1927 recorrí la zona Cordillerana, descubrí en una de mis largas peregrinaciones, una gruta de las cercanías del lago Correntoso, que contenía gran cantidad de pinturas representado cacerías. Había además restos de alfarería" (Reportaje El Grillo, 1938)

A fin de concluir, y posicionándonos en el interés por analizar y comprender las producciones culturales de nuestros pueblos originarios, esta y el resto de las obras que hemos seleccionado nos aportan una mirada construida que trasluce el modelo universal y paradójicamente reduccionista que se identifica con la narrativa histórica occidental. Tal como expresa Pierre Francastel (1972), desde la sociología del arte, el arte más allá de cualquier valor, incluso tratándose únicamente del exhibitivo, es vehículo de la ideología de su época. A su vez las obras son voceras de las tradiciones descritas por lo que el valor patrimonial no se limita a las obras en sí, a la colección artística, sino además a su valor por comunicar aquellas costumbres y modos de vida de nuestros pueblos originarios y la posibilidad de ser transmitidas a nuestros descendientes. Quizás es este valor en el que se concentra no sólo la búsqueda de la verosimilitud de todas las representaciones por parte de los artistas sino por sobre todo en relación al fin mayor de las obras, su fin pedagógico. Finalmente destacamos en el marco del Museo, un museo de ciencia, la importancia de las imágenes en la tematización de la construcción de un pasado nacional que si bien se narró como contrapuesto a un presente civilizado también el discurso visual lo propuso como un pasado que nos convocaba a una identidad común que era necesario preservar.

REFERENCIAS

- Burucúa, J. (1999), Nueva Historia Argentina, Sudamericana.
- Carden, F. (2009). Museo de La Plata. Los murales y su entorno. Universidad Católica de La Plata.
- Córdoba Iturburu (1958), La Pintura Argentina del Siglo XX. Atlántida.
- De Barrio, M. (1923), El Museo de La Plata. Sus tres épocas. Ed. Coni.
- "El Grillo" Publicación editada por la Peña de las Bellas Artes de la Pcia. de Bs. As.- Diciembre de 1938.
- Francastel, P (1972). Sociología del Arte. Emecé.
- Ibarra Grasso D. (1971). Argentina Indígena & Prehistoria Americanista. Tea.
- López Anaya J. (1997) Historia del Arte Argentino. Emecé.
- Malosetti Costa, L. (2005,) Italia en el Horizonte de las artes plásticas, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires S/F.
- Mansilla L. (1870) Una excursión a los indios ranqueles. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/10068.pdf>
- Musters, G (1964). Vida entre los patagones. Disponible en: <http://www.repositorio.cenpat-conicet.gob.ar/123456789/1090>
- Palomar, F. (1972). Primeros Salones de Arte en Buenos Aires. Cuadernos de Buenos Aires XVIII.
- Proa Fundación (1998), Las Artes en la Arquitectura italiana en la Argentina. Bs. As. (Catálogo). Disponible en:
<https://artesartistasenelmundoyenlahistoria.wordpress.com/2012/06/26/jose-bouchet-un-olvidado-pintor-hispano-argentino/>
<https://salud.gob.ar/dels/entradas/el-derecho-la-salud-de-los-pueblos-originarios-o-indigenas>
- Torres, L. M. (1927) Guía para visitar el Museo de La Plata. Universidad Nacional de La Plata. Ed. Coni.
- (2004) El Concepto De Pueblos Indígenas. Documento de antecedentes preparado por la Secretaría del Foro Permanente para las Cuestiones Indígenas. Disponible en:
https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/workshop_data_background_es.htm#:~:text=%E2%80%9CSon%20comunidades%2C%20pueblos%20y%20naciones,o%20en%20partes%20de%20ellos .
- Urgell, G. (1995) Arte en el Museo de La Plata. Fundación Museo La Plata "Francisco Pascasio Moreno". Universidad Nacional de La Plata.
- Imágenes : Lic. Bruno Pianzola. Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata. Facultad de Ciencias Naturales. Universidad Nacional de La Plata.

Elisabet Sánchez Pórfido

Magíster en Teoría y Estética de las Artes, Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Artes, UNLP, Directora y gestora del Atelier-Museo Luis Tessandori (desde 1997a la fecha, Córdoba). Integrante del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, F.A, UNLP. Investigadora y codirectora de proyectos enmarcados en el Programa de Incentivos a Docentes investigadores del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Autora de los libros: Luis Tessandori cosmovisión serrana (2009). Francisco De Santo incansable hacedor (2017). Coautora de numerosos libros: Cándido López, F. Molina Campos y Benito Quinquela Martín como paradigmas de la Plástica Argentina (1998), Maestros de la pintura platense (compiladora, 2004), Murales de la ciudad de La Plata (2009), Arte de Acción en La Plata. Modos de hacer Contemporáneos 2001-2010 (2012). Espacios autogestivos de la ciudad de La Plata. Estudios de casos 2010 - 2016 (2019). Colección de obras de artistas - docentes de la Facultad de Artes, UNLP (2020). Ex profesora en la Facultad de Artes UNLP, Bachillerato de Bellas Artes "Francisco De Santo" UNLP, Liceo V. Mercante UNLP. Realiza trabajos curatoriales en el país y en el exterior.

Andrea Mónica Nuñez

Licenciada en Historia de las Artes, Facultad de Artes, UNLP. Doctoranda en Doctorado en Artes, Facultad de Artes, UNLP. Integrante del Proyecto de Investigación "La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata - Facultad de Ciencias Naturales de La Plata, UNLP. Catalogación e investigación histórica - artística, técnica y material de obras" Instituto de Historia de Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Artes, UNLP, bajo dirección de Mg. Marcela Andruchow.

Coautora y Disertante en: Ciclo de Charlas. Arte en el Museo de La Plata (2021). Seminario Internacional "Nuevas perspectivas sobre el arte y la cultura visual del Siglo XIX en Latinoamérica" CIAP-EA y P_UNSAM-CONICET (2022). XXVI Jornadas de Investigación en Artes. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba (2023). II Congreso Internacional de Enseñanza y Producción en Artes en América Latina-CIEPAAL (2023)

Viviana Andrea Rossetti. Soy Licenciada en Diseño Industrial y Licenciada en Historia de las Artes por la Facultad de Artes de la UNLP. En el ámbito de la historia del arte me desempeño como investigadora en el marco de trabajos sobre colecciones de museos de arte y ciencia, bajo la dirección de la Magister Marcela Andruchow (UNLP), Instituto de Historia de Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Artes, UNLP. Mi área de actuación se compromete en la indagación de las complejas capas de las jerarquías culturales arraigadas en la divulgación del arte y las colecciones de museos occidentales.

RIQUEZA OLVIDADA: LOS CALCOS HISTÓRICOS DEL MUSEO DE LA PLATA (ARGENTINA)

Julieta Alicia Pellizzari

jpellizzari@fcnym.unlp.edu.ar

María Guillermina Couso

mgcouso@fcnym.unlp.edu.ar

División Arqueología, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata.
Paseo del Bosque S/N, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Carmen Tejjido y Mato

maluchod@hotmail.com.ar

Fundación de Historia Natural Félix de Azara, Valentín Virasoro 732, C1405BDB CABA, Argentina.

Proyecto: “La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata-Facultad de Ciencias Naturales-UNLP. Catalogación e investigación histórico-artística de las obras, 2da etapa”. Instituto de Historia del Arte. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Directora: Marcela Andruchow

A la memoria de la querida María Carlota Sempé (1942-2024).

Introducción

La División Arqueología del Museo de La Plata cuenta con una gran cantidad de objetos arqueológicos, elaborados en diferentes materiales, tales como cerámico, lítico, óseo, malacológico y textil, provenientes en su gran mayoría del noroeste argentino. También cuenta con materiales originarios de otros países como Bolivia, Uruguay, Perú, Ecuador, Francia, Italia, Bélgica, Egipto e India, entre otros. Menos conocidos, pero igualmente valiosos, son los objetos realizados en material de yeso como los calcos históricos del Museo. Estos fueron confeccionados hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX a partir de moldes tomados de las piezas originales por medio de los cuales se obtenían copias fieles del objeto a replicar (Igareta et al., 2014).

A principios del siglo XX, el Museo adquirió una gran cantidad de calcos, por canje con el Museo Nacional de Estados Unidos (Washington), por compra al Real Museo Etnográfico de Berlín, o por donaciones como la realizada por Roberto Lehmann-Nitsche. Estas obras representan copias a escala de objetos arqueológicos provenientes de Estados Unidos, México, Guatemala, Honduras, Perú y Bolivia, siendo obtenidas para su exhibición en la Sala XIX de antigüedades del norte, centro y sudamericana, donde se representaban las piezas más importantes de la arqueología americana contemporánea. También se compraron a la sección de moldes del Museo de Louvre de París, calcos de esculturas clásicas famosas para ser exhibidas

en la Sala de Bellas Artes. Entre ellas, encontramos réplicas de la escultura Sófocles, el grupo del *Laocoonte* y sus hijos pertenecientes a la antigüedad clásica, y dos calcos de esculturas de Miguel Ángel conocidas como el *Moisés* y la *Cabeza de David* y otras obras que fueron donadas por Dardo Rocha (Outes, 1912; Igareta et al., 2014).

La función de los calcos era la de acercar estos objetos únicos al público y a los investigadores para observarlos de manera directa y a escala real (Igarreta et al, 2014). Con el paso del tiempo los calcos fueron desplazados de las salas por objetos “originales”, quedando estas obras excluidas de cualquier tratamiento de preservación aplicados a los bienes patrimoniales del museo. Esta situación generó un gran deterioro y pérdidas irreversibles en los objetos, incluso en los pocos casos de las piezas que continúan siendo exhibidas, podemos observar intervenciones estéticas que transgreden cualquier principio actual en la materia.

Es por ello que el objetivo del trabajo, previo registro de los calcos ubicados en salas de exhibición o depósitos, fue el de realizar tareas de identificación y caracterización de los deterioros presentes, para luego realizar tratamientos de conservación preventiva e interventiva, detallando los métodos de intervención llevados adelante.

La colección de calcos del Museo de La Plata

Al comenzar con la identificación de los calcos del museo nos encontramos, como en muchos casos, con un escaso registro escrito. Esta razón motivó una exhaustiva búsqueda que incluyó no solo la revisión de la documentación del archivo histórico de la División Arqueología, del Museo y de su biblioteca, sino que además se tomaron como fuente los relatos orales de técnicos e investigadores para poder reconstruir la historia de los calcos en el museo.

Fue a través de esta búsqueda que encontramos un primer plano del Museo en el que ya se contemplaban secciones y salas temáticas para exhibir los calcos, que con el correr del tiempo, sufrieron modificación no existiendo en la actualidad. Una de estas salas es la de Bellas Artes, descrita en el Tomo I de la Revista del Museo de La Plata. Esta sala se encontraba en la segunda planta del Museo coronando el edificio donde “(...) figuraban algunas buenas telas y reproducciones de las esculturas que más gloria han dado al genio antiguo” (Moreno, 1890, p. 521). Estos calcos fueron fundamentales para la enseñanza tradicional de las artes plásticas, utilizándose como recurso didáctico en la Escuela Anexa de Dibujo y Bellas Artes que funcionaba en el Museo, la que luego se denominó Escuela de Dibujo, siendo trasladada en 1921 a la Facultad de Bellas Artes (UNLP) junto con parte de la colección de calcos (Andruchow, Bruno et al., 2015; Andruchow, Vernieri et al. 2017). Este traslado se dio dentro de un marco histórico más amplio, iniciado en 1906 donde el Museo de La Plata fue nacionalizado e integrado a la estructura universitaria platense, como Instituto Científico y Facultad y se denominó Instituto del Museo y Facultad de Ciencias Naturales (García, 2009). Es a partir de ese año que Samuel Lafone Quevedo reemplaza a Moreno en

la dirección del Museo. Es así como en función de los nuevos objetivos planteados, más vinculados a la investigación y a la educación científica, se procedió a dar más espacio a colecciones de historia natural desplazándose las de bellas artes a nuevos espacios (Andruchow, Bruno et al, 2015).

Esto se puede observar que en la Memoria del Museo de La Plata de 1906, Lafone Quevedo autoriza al profesor adjunto de Etnografía a que "(...) prepare una subsección de *Paleoetnología europea y otra de Arqueología clásica*" (Lafone Quevedo, 1907, p. 8). Es así como se redistribuyeron en el hall superior y en la escalera de entrada del Museo algunos de los moldes más representativos de la prehistoria Americana. En 1912, Félix Outes publica la Guía Sumaria para la visita de la Sala XIX -calcos de antigüedades norte, centro y sudamericana- en la que se encuentran detallados cada uno de los materiales obtenidos del Museo Nacional de los Estados Unidos (Washington), del Real Museo Etnográfico (Berlín) y los donados por Roberto Lehmann-Nitsche (Outes, 1912). Gran parte de las piezas relevadas en esta Guía Sumaria conforman la colección actual de calcos con las que cuenta el Museo, sin esta guía hubiera sido dificultoso obtener información de su procedencia, siendo una fuente fundamental no sólo para su identificación, sino también para la reconstrucción de la historia del Museo.

Otro documento fundamental para la reconstrucción de la historia de estos objetos es el llamado "Catálogo de Berlín" de 1906 o *Königliche Museen zu Berlin* (Museos Reales en Berlín), el cual se encuentra en el archivo de la División Antropología. Para nuestra investigación hemos traducido este documento, detallando el número de pieza, su procedencia, material en el que fue elaborado su original, sus medidas reales y su precio, siendo parte de estos los calcos comprados por el Museo al taller de reproducción del Real Museo Etnográfico de Berlín. Los calcos provenientes de esta fábrica conservan aún el sello en lámina de cobre que da fe de su originalidad, con la inscripción de "*Gipsformerei Der Königl. Museen Berlin*" ("Taller de reproducción del Real Museo de Berlín") y con la imagen de un águila en el centro.

En relación con la compra de los calcos al taller del Real Museo Etnográfico de Berlín, en una de las visitas al archivo histórico del Museo de La Plata, accedimos a las cartas de Lehmann-Nitsche dirigidas a Francisco Pascasio Moreno, en las que se hace referencia a la adquisición de una gran cantidad de calcos. En esas cartas enviadas en el mes de agosto de 1905, le comunica al señor Director del Museo que la colección de "moldes"¹ de antigüedades americanas que ofreció donar (por carta en octubre de 1904) le acaba de llegar. Estaba compuesta por 37 piezas provenientes en su totalidad del taller de calcos del Real Museo de Berlín. Describe en este documento que se seleccionaron piezas correspondientes a la sección I del catálogo de dicha Institución, siendo estas antigüedades provenientes de México (valle Alto de México y Altas planicies de Puebla y Cholula) numerados en dicho catálogo desde el 2120 (3823) al 2153 (3871) inclusive y desde el 2155 (3873) al 2157 (3875).

1. Entendemos que se refiere a moldes por un mal uso de la palabra, es un error frecuente llamar a los calcos de yeso producto de moldes también de yeso, con la palabra molde.

En una carta posterior Lehmann-Nitsche le recomienda a Moreno la adquisición de algunos moldes de interés por su estilo americanista para incorporarlos a la sección de arqueología americana, por un precio bajo de 414,40 marcos o 230,85 pesos moneda nacional. Además, le ofrece los moldes del catálogo de la sección I b (Tula), I c (Macatlan y Xochicalco), II (Yucatán, Chiapas, Guatemala, Honduras) y IV (Perú).

En cuanto a las piezas obtenidas por canje con el Museo Nacional de Estados Unidos (Washington), casi todas las piezas de la sala de antigüedades norte, centro y sudamericana pertenecen, según Outes (1912), al Período Neolítico y sólo dos objetos se atribuyen al Período Paleolítico. Se trata de objetos de yeso que replican percutores, hachas, manos de morteros, entre otros, provenientes originalmente de sitios de Estados Unidos.

Desarme de salas y relocalización de los calcos

Con el paso de los años, las salas fueron desarmadas y los materiales distribuidos en diversos espacios del Museo y depósitos, o enviados fuera del Museo a un depósito ubicado en la localidad de Florencio Varela (provincia de Buenos Aires), dependiente del Museo de La Plata. Los mismos fueron regresados en el año 2009 a un anexo del Museo ubicado en la ciudad de La Plata.

Los calcos que quedaron expuestos en el hall central del Museo, en los pasillos, en la escalinata central de ingreso y en la Sala Americana, son parte de una colección de calcos que corresponden a lo que Luis María Torres llamaría "moldes". Estos son, según Torres, las reproducciones de los restos más importantes que se conocen del pasado de América. Un dato interesante que nos aporta Outes es que fueron pintados por los preparadores del Museo "(...) los ejemplares aparecen pintados de amarillo pálido, color uniforme que destaca notablemente el modelado" (Outes, 1912, p.5).

Y por último, se incorporaron a la Sala de Arqueología Argentina dos calcos de menhires, que son esculturas de piedra relacionadas con fines ceremoniales de aproximadamente 2000 años de antigüedad. Estos calcos también han sido intervenidos para su conservación, ya que presentaban múltiples deterioros.

MATERIALES Y MÉTODOS

A continuación se describirán los deterioros encontrados en 128 calcos históricos de yeso identificados y los tratamientos de conservación llevados adelante. Estos objetos se encuentran actualmente ubicados en pasillos, salas, hall central del Museo y en los depósitos de la División de Arqueología.

Materiales componentes de las piezas

Materialidad y su deterioro: el yeso

El yeso es un aglomerante obtenido por deshidratación de la piedra yesera o aljez, que se encuentra naturalmente como una arena o roca suave cristalina de color blanco. El nombre químico es sulfato de calcio di-hidratado, $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$. Al es-

tar deshidratado, necesita ser hidratado con agua, lo que se conoce como fraguado que lo devuelve a su composición primaria, aunque su nivel cristalográfico nunca llegue a ser igual (Bermúdez, 2001).

Su principal aplicación es la de la fabricación de moldes y reproducciones de esculturas, motivos decorativos, entre otros, de gran duración y resistencia, por su característica de no encoger al secar o endurecer, también puede ser mezclado con otros materiales, además, es un material cubriente, de fácil aplicación y plasticidad previa al fraguado, como de buenas propiedades adhesivas y resistente al ataque de insectos y roedores (Bermúdez, op.cit.).

Elaboración de un calco de yeso

La práctica de fabricación de moldes así como la del vaciado es una técnica milenaria tradicionalmente vinculada a la creación escultórica (Rufino, 2015). Los moldes se desarrollan ante la necesidad de reproducir un mismo modelo de forma seriada, pudiendo ser rígidos o flexibles. El molde rígido de yeso ha sido utilizado históricamente y es sumamente complejo, debido a la gran cantidad de taseles necesarios para evitar los enganches en el proceso de desmoldado, dependiendo siempre de las características de la pieza original. Actualmente se utilizan materiales más flexibles, como siliconas, que simplifican el proceso (Rufino, 2015).

El vaciado consiste en colocar un material desmoldante en la zona interna de los moldes, sujetarlos en el caso de que sean varios taseles para que no haya derrames, llenado el molde de yeso. Concluido el proceso de fraguado del yeso se retira la sujeción que contienen los taseles unidos, con gran cuidado debido a la fragilidad del material (Rufino, 2015, p. 78).

Las estructuras internas pueden estar conformadas de madera, hierro, bronce, arpillera y esparto, aunque ninguno de estos materiales es recomendable en la actualidad (Rufino, op.cit.).

En la mayoría de los calcos del museo resulta difícil ver la estructura interna, salvo en los casos que presentan alguna rotura que expone sus componentes internos, evidenciando su estructura interna. En los que pudimos observar su estructura encontramos, frecuentemente, madera, tela tipo arpillera y también estructuras metálicas, incluso en las piezas de formato pequeño.

Deterioros presentes en las piezas

Los deterioros encontrados en las piezas fueron variados, debido a que se trata de una colección con materiales de diverso tamaño, provenientes de distintos lugares de fabricación, y que además han estado en diversos espacios a lo largo de su estancia en el Museo.

Antes de intervenirlos presentaban en su totalidad una gran acumulación de suciedad medioambiental en sus superficies. Como hemos mencionado anteriormente, algunas piezas se encuentran actualmente exhibidas, colgadas o empotradas en los muros.

Estas piezas presentaban un deterioro particular, producto de su contacto con el público, evidenciándose un oscurecimiento en las zonas de alto relieve por la constante manipula-

ción de los visitantes que han depositado sistemáticamente su gratitud táctil. Muchas piezas exhibidas, también presentaban incisiones con herramientas punzantes, inscripciones con lapicera, lápiz y presencia de goma de mascar, manchas diversas y salpicaduras de pintura.

Estas obras presentaban además diversas fracturas, grietas y lagunas donde se había perdido parte de la capa superficial y faltantes en zonas localizadas, principalmente en las partes más salientes, afectando no solo la capa pictórica, sino también su volumen.

Otro factor de deterioro han sido las manipulaciones incorrectas de las piezas e intervenciones directas sobre las mismas, que han provocado fracturas y desprendimientos con los consiguientes reencolados, así como la sucesiva reparación y reposición de la capa pictórica (Figura 1).



Tratamiento de restauración

Documentación

No contamos con registros de las intervenciones realizadas previamente, siendo un factor común en este tipo de materiales por su calidad de copias, además que en el pasado el fichaje y el registro de intervención no era una práctica habitual. Actualmente las intervenciones se registran, entendiendo que estas acciones deben ser mínimas y reversibles, permitiendo en un futuro su retratabilidad, para lo cual se desarrolló una ficha técnica individual, donde se describen las características generales, los deterioros presentes, la intervención abordada y las observaciones trascendentes, como su registro fotográfico.

Figura 1. Intervención sobre el calco del Tablero de la Cruz Foliada. Su original proviene del sitio arqueológico Palenque (Chiapas, México).

Limpieza

En primer lugar, se realizó una limpieza mecánica en seco con una brocha suave sobre la totalidad de las piezas. Se utilizó bisturí para retirar algunas concreciones, además de goma blanca en zonas puntuales. Luego se procedió a la limpieza en húmedo. La elección de los materiales a utilizar es sumamente importante, así como también lo es la forma de aplicación.

Hay que encontrar disolventes que tengan la capacidad de transformar sustancias en soluciones que permitan su remoción y eliminación. Por lo que es necesario en cada caso realizar catas graduales que permitan identificar el solvente adecuado. Para ello, se utilizó en la mayoría de los objetos una solución de agua-alcohol 1:1, en los casos de las piezas de gran tamaño que poseen una cubierta de policromía, se aplicó mediante estopa humedecida ejerciendo manualmente un rodado de la misma. En el caso de las piezas pequeñas, se aplicó el mismo principio utilizando hisopo de algodón rodado. En ciertas zonas no era suficiente con este producto sobre todo para abordar la grasitud adherida en la superficie, por lo que fue necesario recurrir a un detergente Tritón X-100² diluido al 3% en agua destilada, aplicado con pinceleta, resultando más efectivo para después retirar la suciedad reblandecida con hisopo de algodón y agua destilada/alcohol.

En las zonas más afectadas, esta operación se repitió dos veces. Una vez finalizada esta limpieza, se procedió al aclarado con agua destilada/alcohol para retirar los restos de detergente que pudieran quedar como residuo. En todo momento se tuvo el recaudo de controlar la humectación para no alterar la capa pictórica ni el yeso, además de reducir al mínimo la permanencia de humedad en el soporte.

Consolidación

La consolidación consiste en aplicar un producto a la obra que le devuelva adhesión a sus partes (puede tratarse de una capa pictórica suelta, faltas de cohesión, grietas, levantamientos, en la misma o en la estructura donde peligra un desprendimiento), es un tratamiento profundo, y debe impregnar y cohesionar las partes, por lo que el producto debe ser fluido para alcanzar por capilaridad todas las capas deseadas y con una baja viscosidad, que facilite su impregnación. También es importante que el disolvente no sea demasiado volátil para que logre, durante la impregnación, humedecer toda la superficie que requiere consolidación. Debe ser estable ante el envejecimiento.

En nuestro caso, no fue necesaria la consolidación de la capa pictórica, y, a grandes rasgos, los calcos se encontraban en buenas condiciones estructurales, sin presentar áreas débiles o pulverulentas. El caso en que sí se requirió consolidación fue en la presencia de agrietamientos que pudieran provocar futuras fracturas. Después de evaluar las esculturas y valorar su deterioro, se escogió, como fijativo más adecuado la utilización

2. Detergente no iónico, líquido, muy activo en superficie, soluble en agua y en muchos otros disolventes, tiene utilidad como detergente de limpieza y como agente emulsionante de fuerza media, tensoactivo, biodegradable de PH neutro. Su nombre químico es Polietileno glicol éter octilfenil.

de PVA³ neutro disuelto en agua destilada al 5%, inyectando con jeringas manuales de manera continua, sobre las aperturas, logrando una mayor penetración dentro de las grietas.

Reintegración volumétrica

Las obras presentaban distintas tipologías y tamaños de lagunas, por lo que fue necesario aplicar dos tipos de estucos distintos atendiendo a la profundidad y tamaño de éstas. En las lagunas poco profundas se usó estuco compuesto de carbonato de calcio y el mismo adhesivo utilizado en la consolidación. Este estuco posee muchas virtudes además de su fácil acceso, ya que es fácil de modelar, o lijar una vez seco, no contrae al secarse por lo que no hay deformaciones. Además, presenta la ventaja de permitir colorear el estuco, por lo que se utilizó para esto pigmentos naturales. Se utilizaron espátulas y exploradores en los casos de rellenos muy finos para su aplicación.

En las lagunas más profundas se utilizó yeso química tauro, que presenta mayor dureza. Se preparó la superficie humedeciendo la laguna con agua alcohol para lograr un mayor encaje entre el yeso antiguo y el yeso agregado. Al preparado de yeso se le agregó pigmento para darle un tono cercano al de la pieza y además se le añadió agua destilada previamente con una gota de PVA para otorgarle a la masilla resultante mayor plasticidad y dureza luego del fraguado. En uno de los casos, donde las lagunas eran de un tamaño importante, fue necesaria la incorporación de una malla para otorgar mayor resistencia al agregado, sobre todo entendiendo que se trata de una pieza que está en constante roce con el público por lo que el agregado debe ser muy firme. Una vez concluido el proceso de fraguado y seco el estuco de yeso, se rebajó para nivelarlo con la pieza, utilizando lijas y bisturí.

Finalizada la reintegración volumétrica de las lagunas quedó preparado el soporte sobre el que luego se procedió al agregado cromático.

Reintegración cromática

Este procedimiento tiene como finalidad recomponer la unidad estética de la obra, por medio de la aplicación de color en las lagunas, logrando de este modo una lectura homogénea de la obra. Se efectuó la intervención respetando exclusivamente la zona de las lagunas sin invadir, el resto de la policromía. Se realizaron algunas pruebas utilizando acuarelas, pero finalmente se decidió el uso de acrílicos que no necesitan consolidación e inclusive resultan más resistentes ante el constante roce de las manos de los visitantes.

Dependiendo de las características de la pieza, se realizó el reintegro de laguna con la técnica de tono neutro aplicado con pincel, para reducir molestias visuales y en otros casos donde la superficie a reintegrar era más extensa, se utilizó la técnica del puntillismo⁴.

3. Adhesivo de PVA (Polilvinil acetato) neutro, seca transparente permanente. Esta fórmula de PVA es de pH neutro, y tiene excelentes propiedades de estabilidad. No cristaliza con el tiempo y es rehumectable con agua (Villarquide, 2005).

4. Esta técnica consiste en la yuxtaposición de puntos de diversas tonalidades que, a la distancia, se leen como un plano de color continuo.

Intervenciones anteriores y su tratamiento

Los calcos que se encuentran exhibidos han recibido, a lo largo de un siglo, reiteradas intervenciones de repinte por parte del personal del Museo. Muchas veces, los profesionales preparaban un tono neutro con el que se pintaban todos los calcos, por lo que las capas de repinte son en algunos casos más de 5 o 6 y en ocasiones esta pintura cubrió los sellos de metal del taller de calcos de Berlín.

En otras oportunidades se realizaron repintes con el objetivo de disimular la pérdida, no solo cromática sino también volumétrica, con la intención de dar a las esculturas una lectura cromática continua. Estos repintes no se han tocado, ya que resulta difícil su remoción, además de que se intentó realizar una mínima intervención respetando la historia de la pieza donde entendemos que sus intervenciones anteriores son parte de esta. Solo se contempló en referencia a esta postura la limpieza de los sellos removiendo mecánicamente la pintura con bisturí y virulana fina, y por medio de limpieza química con papetas de acetona y luego hisopo rodado.

Sistema de guarda para las piezas no exhibidas

La última instancia de intervención consistió en darle a cada una de las piezas que lo necesitaban una guarda de conservación, para lo que se destinaron varios cajones del mobiliario del Depósito 7 de la División Arqueología, los que se limpiaron revisando previamente que no hubiese ataque xilófago. Se ubicó en el fondo de los cajones una base de espuma de polietileno con las formas caladas de cada una de las piezas, aislándolas del contacto directo con la madera, y por encima se colocó una lámina de mylar. De este modo, se logró otorgar un espacio donde las piezas se mantengan aisladas unas de otras evitando la fricción y protegidas ante eventuales deterioros.

CONSIDERACIONES FINALES

La técnica del vaciado en yeso, utilizando moldes rígidos, es una herramienta fundamental para el conocimiento de la historia del arte y la historia del hombre, ya que permite generar moldes de piezas que pueden dar a conocer muchas obras del pasado y del presente. Durante muchos años estas obras fueron desatendidas en el Museo, seguramente debido a su condición de copia. Esta tendencia se ha modificado progresivamente a lo largo del tiempo, logrando que en los últimos años fueran revalorizadas al convertirse en piezas históricas y patrimoniales del Museo.

Su condición de documento histórico y patrimonial posibilita que mediante su estudio sea posible rescatar valiosa información, ya sea de su origen, materiales componentes, técnicas utilizadas para su fabricación, además de lo que representan, como objetos característicos de la historia americana, o de su calidad de copia de obras de arte clásicas, entre muchas otras. Estos factores hacen que estas piezas ameriten cualquier es-

fuerzo de tratamiento de conservación y de restauración basados en los criterios actuales de reversibilidad, legibilidad y respeto al original aplicados a cualquier obra de arte. En este sentido los avances logrados por la División Arqueología del Museo de La Plata han iniciado el camino sobre los tratamientos aplicables a estos bienes históricos desvalorizados, esforzándonos para que estas obras mantengan sus valores como documentos históricos y patrimoniales de la institución y puedan ser conservadas a largo plazo.

Agradecimientos

Queremos expresar nuestro agradecimiento a la Dra. Laura Mioti y al Dr. Mariano Bonomo, jefes de la División Arqueología del Museo de La Plata, por su confianza en nuestros criterios de selección de materiales a trabajar y por su apoyo para la realización de estas actividades. A la estudiante María Inés Pretti por su colaboración en el tratamiento de los materiales. Y a la Dra. Ana Igareta por la lectura crítica del artículo.

REFERENCIAS

- Andruchow, M., Bruno, M. y Disalvo, L. (2015). "Los calcos de la Facultad de Bellas Artes Un avance de investigación". Estado de la cuestión. Boletín de Arte (15), 68-76.
- Andruchow, M., Vernieri, J., y Disalvo, L. (2017). "La colección de calcos del Museo de La Plata. Sus orígenes y primeros derroteros". En actas del 1º Congreso Iberoamericano de Museos Universitarios y II Encuentro de Archivos Universitarios. Red de Museos de la Universidad Nacional de La Plata. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/69187/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Bermúdez Sánchez, C., Martínez Villa, A. y A. Del Río Almagro (2001). "El yeso: técnica, deterioro y tratamiento. El caso de El Cortejo de los Reyes Católicos en la Rendición de Granada". Dpto. de Escultura. Facultad de Bellas Artes Universidad de Granada. PH Boletín del Instituto Histórico Andaluz (35) 64-68.
- De Urgell, G. (1995). Arte en el Museo de La Plata. Fundación Museo de La Plata, "Francisco Pascasio Moreno"
- García, S. V. (2009). Enseñanza científica y cultura académica. La Universidad de La Plata y las Ciencias Naturales (1900-1930) Prohistoria ediciones.
- Igareta, A., Pellizzari, J. y Hernández, M. (2014). Monolito peruano, calco alemán, museo argentino. Revista del Museo de La Plata, (27), 91-97.
- Moreno, F. P. (1890-1891). Revista del Museo de La Plata. Tomo I.
- Muñoz Viñas, S. (2004). Teoría Contemporánea de la Restauración. Editorial Síntesis.
- Outes F., (1912). Guía sumaria para la visita de la Sala XIX. Imprenta de Coni Hermanos.
- Rufino, M. P. F. (2015) "Historia sobre técnicas de esculturas vaciadas en yeso y su conservación y restauración estudios de caso: la colección de la escuela de arte y la colección de la Universidad de Sevilla". [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla. Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas. Directora: María Fernanda Morón de Castro. <https://idus.us.es/handle/11441/39529>
- Torres, L. M. (1927). Guía para visitar el Museo de La Plata. Universidad Nacional de La Plata.
- Villarquide Jevenois, A. (2005). La pintura sobre tela. Vol. 2. Alteraciones materiales y tratamientos de restauración. Editorial Nerea.



LAS PINTURAS DE RUINAS Y COLOR LOCAL DE CHARLES J. BERGÉS

Marcela Andruchow

marcela_andruchow@yahoo.com.ar

Andrea Núñez

andreaesmio@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Rosana Lofeudo

rlofeudo@fcnym.unlp.edu.ar

Marina Gury

marinagury@hotmail.com

Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata.

Proyecto: "La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata-Facultad de Ciencias Naturales-UNLP. Catalogación e investigación histórico-artística de las obras, 2da etapa". Instituto de Historia del Arte. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Directora: Marcela Andruchow

El Museo de La Plata (MLP) conserva entre sus colecciones de ciencias naturales una importante colección de arte que incluye un conjunto de 6 obras del artista Charles Joseph Bergés (1851-1841). Las piezas son pinturas realizadas en óleo sobre tela y se titulan: *Chan Chan, norte del Perú con dos personajes* (Bergés, 1886a, 211 x 150 cm); *Fortaleza Chan Chan* (1886b, 211 x 150 cm); *Mujer con cántaros* (1888a, 91 x 119 cm); *Aguatero* (1888b, 72 x

Figura 1. Joseph Bergés.
Fortaleza Chan Chan
(1886b)



Joseph Bergés. Chan Chan, norte del Perú con dos personajes (1886a)

112 cm); *Arpista* (1888c, 99 x 151 cm) y *Tamborillero* (1888d, 75 x 124 cm). El artista había nacido en Toulouse, Francia, fue discípulo de Pascal Dagnon-Bouveret y de Jacques Ferdinand Humbert y miembro del Salón de Artistas Franceses, donde exhibió sus obras en la sección Pintura entre 1911 y 1925. Sus pinturas nos recuerdan a Camille Corot en el modo de observar la naturaleza a partir de los cambios de luz y la paleta tonal, fiel a los contrastes y pinceladas matéricas y vibrantes. Bergés se inscribe en la pintura francesa, heredero del naturalismo del paisaje, en el modo de exaltar las montañas, cimas nevadas, costas marítimas, canalización de ríos, cercanas a su ciudad natal en permanente búsqueda de contrastes y formas. Además de paisajes realizó retratos en clave más academicista y los cuadros de ruinas y costumbrismo que posee el museo.

Las pinturas estudiadas aquí ingresaron al MLP en los primeros años de su fundación por encargo directo de Francisco P. Moreno, fundador y primer director del museo. A mediados de 1884 Francisco Moreno permaneció un tiempo en Santiago de Chile, donde visitó las salas del Museo Nacional de Historia Natural de ese país dirigido por Rodolfo Amando Philippi Krumwilda, se reunió con el diplomático francés Charles Wiener (1851-1919) para intercambiar información sobre antigüedades americanas y con el senador por el departamento de Atacama Aristides Martínez (1842-1912)¹ a quién le compró a comienzos del año 1885 una colección compuesta por 745 vasos cerámicos procedentes de distintas localidades arqueológicas del litoral costero de Perú al costo de 1000 libras esterlinas. La adquisi-

1. El senador Aristides Martínez había sido un coronel e ingeniero geógrafo del ejército chileno, miembro del cuerpo de ingenieros militares en la guarnición de la frontera araucana y en 1879 había formado parte de la campaña al Perú, donde había formado sus colecciones de cerámica arqueológica procedentes en su mayor parte de los yacimientos de litoral marítimo del Perú, de las localidades de Chiclayo, Trujillo, Moche, Chimbote, Charmi, Ancón, Lambayeque, Guañape, Ica y Nazca, y algunas piezas procedentes de Tiahuanacu, en el Altiplano boliviano (Farro, 2008)

Joseph Bergés. Mujer con cántaros (1888a)



ción de esta colección venía a satisfacer en parte la necesidad de nuevas colecciones arqueológicas para completar los salones de exhibición del museo en los primeros meses de su fundación (Farro, 2009).

Durante esa estadía en Santiago de Chile, Moreno también contrata con Charles J. Bergés la compra de las pinturas que paga de su peculio para que luego se lo reintegre la Contaduría de la Provincia de Buenos Aires, como se desprende del siguiente documento:

He recibido del Museo de La Plata la cantidad de mil doscientos sesenta pesos m/n por cuenta del Sr. D. Carlos J. Bergés, importe de siete² cuadros al óleo representando ruinas indígenas de Bolivia y Perú, contratadas con dicho Sr. Bergés en Santiago de Chile, en enero de 1885, según intenciones verbales del Señor Gobernador Dr Dn Carlos D'Amico, al adquirir por compra la colección arqueológica chimú del Coronel Dn Aristides Martínez. La Plata, diciembre 18/86 (Recibo firmado por Francisco Moreno por importe pagado por los cuadros de C. J. Bergés, 1886).

El encargo de cuadros de Moreno se inscribe en la concepción inicial del MLP concebido en su fundación como un museo general de la Provincia de Buenos Aires, con espacio para la exhibición

2. Si bien en este documento se menciona el encargo de 7 pinturas, el MLP conserva en la actualidad solo 6 cuadros de C. J. Bergés y se desconoce el paradero de una séptima, o si ingresaron solo 6 inicialmente.

de las colecciones prehistóricas del territorio, pero también de las artes y la industria. El museo contendría la historia del territorio, desde los más antiguos sedimentos hasta las manifestaciones del genio contemporáneo nacidas de este suelo, es decir, el sitio del hombre en la naturaleza se enlazaba con el lugar del hombre en el territorio argentino (Podgorny & Lopes, 2008). El gobierno provincial entendía que esta nueva institución tendría un carácter general, que además de dedicarse al estudio de la naturaleza local destinado a especialistas, funcionaría como un centro de instrucción general, resaltando su función educativa hacia los habitantes de la provincia (Farro, 2009). Esa orientación pedagógica se reforzaba con los temas representados en las pinturas (como en otras obras exhibidas en el museo) que, en este caso, ilustran las culturas americanas precolombinas a las que pertenecían las colecciones arqueológicas que al mismo tiempo estaban siendo adquiridas.

Por su parte, el encuentro de Francisco Moreno con el diplomático Charles Wiener se relaciona con los intereses del director del museo, ya que aquel había sido explorador viajero en Sudamérica antes de volcarse a la carrera diplomática. En 1875 Wiener, un joven profesor de alemán, envió al Ministerio de Instrucción Pública francés un proyecto de exploración arqueológica de los países andinos, y si bien no era muy conocido en el ámbito científico, ya había publicado un ensayo sobre los Incas. En función de sus antecedentes y de la solidez del proyecto presentado, le fue encargada oficialmente la misión arqueológica y etnográfica a Bolivia y Perú (Rivale, 2003). Moreno conocía las publicaciones de este explorador desde la década de 1870 por su participación como socio en el Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, asociación sociocultural en cuyas reuniones los socios presentaban trabajos que luego publicaba el instituto y comentaban los textos clásicos que comenzaban a configurar la tradición americanista, entre cuyos autores estaba Charles Wiener (Farro, 2008).

Uno de los textos de este autor publicado en 1880 da cuenta de su expedición a Perú y Bolivia, recoge sus observaciones, hallazgos y levantamientos, así como las peripecias, a menudo novelescas, que le tocó vivir. El volumen titulado *Pérou et Bolivie: récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et de notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes*, fue una fastuosa edición que contenía numerosos planos y estaba ilustrado por 1100 grabados algunos de los cuales son los que Charles J. Bergés utilizó de fuente iconográfica para las pinturas encargadas por Moreno (Wiener, 1993).

Los grabados del libro de Wiener complementan en tanto testimonios e ilustraciones científicas (etnográficas y arqueológicas) los relatos del explorador viajero, pero a su vez se emparentan con la producción de estampas americanistas que circularon desde inicios del siglo XIX en los ámbitos europeos.



Joseph Bergés. Arpista (1888c)

El grabado creó una iconografía de clases, grupos, maneras de ser y espacios del territorio que ayudaron a la construcción de los imaginarios nacionales (Rueda, 2021).

Se desconoce si el propio Francisco Moreno indicó a Bergés los temas y motivos específicos de los cuadros, pero es sugerente que una de las obras retrate un sector de las ruinas arqueológicas de Chan Chan, antigua ciudad Chimú, yacimiento de donde procedía la colección que Moreno adquirió a Aristides Martínez. La pintura *Chan Chan, norte del Perú con dos personajes*, es una copia al óleo del grabado que aparece en el libro de la expedición de Wiener con el epígrafe *Muro cubierto de bajo-relieves de tierra, en el gran palacio norte de Chimú* (Wiener, 1993, p. 126), firmado por D. Lancelot³. Además es probable que Moreno conociera la imagen dado que había entrado en contacto con los textos publicados de Wiener. El grabado es una de las imágenes que ilustra la sección VI *Casma. Virú. Desembarco en Salaverry. Trujillo. Moche. El Gran Chimú. La manpuestería [sic]. Excavaciones en estos lugares. La revuelta de los chinos. Resumen sobre el Costeño* (Wiener, 1993, p. 118) del libro. Especialmente la descripción que se vincula a esta imagen señala: «El gran palacio, con sus vastas galerías de muros adornados de bajo-relieves pintados al fresco, se halla en la primera terraza» (Wiener, 1993, p. 126). La pintura de Bergés reproduce fielmente el grabado que describe las características de la arquitectura del sitio, agrega color y como comentario anecdótico y local inserta dos personajes ubicados en la porción inferior izquierda del cuadro que dinamizan la escena del paisaje arqueológico y generan interés focal. Son una figura femenina y otra masculina que el artista compuso como conjunto y que recuperó de personajes retratados en solitario o en grupo de dos grabados del mismo libro. El



Joseph Bergés. Aguatero (1888b)

personaje femenino corresponde a la sección XXIII. *Partida de La Paz al Illimani. La hacienda de Cotana. Ascenso a uno de los picos del Illimani: el pico de París. Retorno a La Paz. La finca de Cebollulo. Comienza una revolución en la capital* (Wiener, 1993, p. 372). La mujer aparece en el grabado grupal de una *Familia de Indios* de Mecapata (Wiener, 1993, p. 375) está sentada sobre sus piernas, con el cuerpo y la cabeza ladeados y tiene por delante un saco. El hombre remite a los pobladores indígenas del poblado de Mecapata por el que Wiener y su grupo pasaron al dirigirse al monte Illimani, «Luego de atravesar Obrajes, lugar de veraneo de los paceños, pasamos la primera noche en el miserable villorrio de Mecapata, situado a unas seis leguas de La Paz» (Wiener, 1993, p. 372). El hombre es un Indio de *Collo-Collo* (Wiener, 1993, p. 390) músico flautista, cuya estampa acompaña los inicios de la sección XXIV. *Collo-Collo y Tiahuanaco. Antigüedades. Copacabana. Convento. Vestigios antiguos. Islas del*

3 Dieudonné Lancelot fue un litógrafo, grabador y ilustrador francés; nació en Sezanne en 1822 y murió en París en 1894.

Titicaca (Wiener, 1993, p. 390) del libro. En camino a Tiahuanaco Wiener y su grupo pasan la noche en la aldea de Collo Collo, y describe en su texto la experiencia de escuchar la música de los indios del poblado

[..] La brisa de la noche me traía los sonidos de una melodía lastimera, la misma que producía, a medida que aquella se intensificaba o se atenuaba, crescendos o decrescendos de un efecto encantador. Las siluetas de los indios bailando se destacaban en negro sobre el horizonte luminoso; poco después cesó la música, y todo se sumergió en el silencio (Wiener, 1993, p. 387 y 388).

La pintura *Fortaleza Chan Chan* (1886b), reproduce el grabado al completo con una coloratura imaginada y que integra la sección VIII. *De Cajabamba a Huamachuco. Vida del ciudadano en el interior. Las ruinas antiguas en la ciudad. Viracochapampa, ruinas de un palacio. Marca-Huamachuco, ruinas de una ciudad fortificada. De Huamachuco a Pallasca* (Wiener, 1993, p.158). El epígrafe de la imagen dice: *Muros del Castillo de Marca Huamachuco, vistos del sur-este* (Wiener, 1993, p. 170). El lugar se describe como parte de los «Cinco grupos de ruinas [que] forman el conjunto grandioso de los trabajos antiguos que coronan la montaña de Marca-Huamachuco, escalonados en tres terrazas naturales, cada una en terraplén revestido de piedra» (Wiener, 1993, p.166). Sin duda el título de la obra no responde a al sitio arqueológico representado; en este sentido podemos pensar que fue una asignación arbitraria por parte de Bergés, pero es dudoso debido a que al especialista no se le pasaría por alto la discrepancia y que las pretensiones del director del MLP en relación a las pinturas es que ilustraran y contextualizaran las colecciones al visitante inexperto, por lo que la verosimilitud era relevante.

En el caso de las pinturas que retratan personajes y sus oficios las reproducciones de los grabados tienen los fondos recreados y el artista generó algunas variaciones en la indumentaria, los gestos y la postura de las figuras.

La pintura *Mujer con cántaros* (1888a) reproduce un grabado sin firma que ilustra la sección: *XXII. Puno. El lago de Chucuito o Titicaca. El camino a La Paz* (Wiener, 1993, p. 359) y el epígrafe del grabado dice: *Aymara de La Paz, vendedora de cerveza de maíz (chichera)* (Wiener, 1993, p. 368). El texto que sigue a la imagen describe así a la chichera:

Los indios son los únicos que parecen no advertir los rigores del clima y del estado normal de la atmósfera creada por la gran altura; se divierten y bailan, soplan vigorosamente en sus quenenas, duermen luego a la intemperie, medio embriagados por varios vasos de cerveza de maíz tomados en el puesto de una chichera instalado en una esquina cualquiera. (Wiener, 1993, p. 365)



Joseph Bergés. Tambo-rillero (1888d).

En este cuadro la imagen no es tan fiel al grabado, Bergés recreó el fondo lo que posiciona al personaje en un lugar indefinido, agregó un moral bordado con flores, cambió un tanto el peinado y modificó los gestos del rostro; así la pintura pierde en alguna medida la carga étnica que posee la figura que el grabado describe.

La misma operación de reproducción con variaciones la vemos en la pintura *Aguatero* (1888b), que toma de fuente el grabado sin firma y con el epígrafe: *Aguador indio de Cajamarca* (Wiener, 1993, p. 148) que ilustra la sección: "VII. El valle de Chicama. Irrigaciones. Excavaciones en Lache. Facalá. Los espolones de la cordillera. La Magdalena. Niamas. Cajamarca. Características generales de la vida en el interior. La casa y los baños del Inca" (Wiener, 1993, p. 131). En el texto se los describe como "[indios] domésticos en la ciudad, o cargadores de agua, con un andar cansino, graves y lentos, y con una gran olla (vaso de terracota) sobre la espalda" (Wiener, 1993, p. 146). En esta obra el artista generó un fondo indefinido, insertó colores a la indumentaria, varió el aspecto del rostro y estilizó su figura aunque reprodujo más fielmente su postura y sus gestos.

Las dos restantes pinturas reproducen grabados de músicos que ilustran la sección: "XI. Pomabamba. Huayopuquio. Los dólmene de Chulluc. Vilcabamba. San Luis. Huari. Las ruinas de Chavín de Huantar. Excursión y excavaciones en Recuay" (Wiener, 1993, p. 200). En la pintura *Arpista* (1888c), Bergés toma como fuente el grabado titulado: *Músicos indios en la gran plaza de Pomabamba*, firmado por Emile Bayaud (Wiener, 1993, p. 201). Wiener detenido en Pomabamba hace de espectador ocasional de los músicos: "A algunos pasos de mí, dos indios de tipo muy característico cantaban un yaraví dirigido a alguna belleza del lugar. Uno acompañaba las palabras en un simulacro de arpa; el otro bebía a la salud de la bella y vaciaba una y otra vez el mate, que al punto volvía a llenar de chicha" (Wiener, 1993, p. 201). De la escena grupal del grabado, el artista reproduce solo al arpista con su arpa pero lo ubica en un fondo de ruinas arqueológicas indefinidas, introduce color en los elementos y si bien estiliza la figura y atenúa los rasgos étnicos, copia la postura y la indumentaria. La otra pintura *Tamborillero* (1888d), es una figura que el artista tomó del grabado titulado *Criados músicos de Huari* (Wiener, 1993, p. 209), también firmado por Emile Bayaud; en este caso también selecciona solo uno de los músicos que es el tocador de caja. Del grupo de músicos Wiener comenta: "Era el día del santo de mi huésped: los criados estaban ebrios y tocaban música a despecho del buen sentido" (Wiener, 1992, p. 207). En esta pintura al igual que en las demás Bergés recrea un fondo impreciso, reproduce la indumentaria, introduce color en la representación y estiliza los rasgos y la postura del personaje. En estas obras la presencia de músicos e instrumentos alude no solo a la población indígena nativa sino también a las hibridaciones y mestizajes culturales, porque como señala María Eugenia Soux, "«la música popular ejecutada por indígenas y mestizos dentro de la ciudad mostraba componentes específicos [...] que hoy nos permiten reconocer su pertenencia étnica o social" (2002, p.112). Esa pertenencia puede ser reconocida a través de los instrumentos: "[...] los indígenas también tocaban instrumentos de cuerda como el charango y el arpa, sin embargo pensamos que la música indígena se caracterizaba por sonidos de aerófonos, y que la inclusión de cuerdas es ya una señal de mestizaje." (Soux, 2002, p. 117).

Las pinturas reproducen los grabados con bastante fidelidad, sin embargo el artista hubo de tomar decisiones compositivas en cuanto al color, en el caso de las pinturas de las ruinas arqueológicas y en los fondos de las pinturas de personajes y oficios y, en estas últimas también introdujo variaciones menores en la postura, la vestimenta y los gestos y estilizó las figuras. Pero lo más notorio son los cambios en los rostros que se estilizan y se alejan de su apariencia étnica original, generando unos personajes más indefinidos, menos locales y no tan asociados con las descripciones de Wiener. Este último compromete la verosimilitud de la función ilustrativa y pedagógica a la que podrían haber estado destinadas estas obras en el MLP.

Restauración de las Obras de C. J. Bergés

En el marco de la restauración y puesta en valor del edificio y bienes culturales del MLP, que se ejecuta desde finales del año 2020, se realizó la restauración de dos de las obras de Charles J. Bergés. Se trató de Fortaleza de *Chan Chan* y *Chan Chan, norte de Perú* (con dos personajes), dos pinturas al óleo sobre tela, que son las de mayor tamaño de la colección de este autor.

Previamente a la intervención, para conocer en profundidad las obras, su estado de conservación, y así definir materiales y tratamientos a realizar, se llevaron a cabo estudios preliminares que abarcaron tanto los de tipo histórico referidos en el apartado anterior, como analíticos acerca de la materialidad (técnica empleada, características del soporte, etc.) y las transformaciones sufridas a lo largo del tiempo (envejecimiento de materiales, restauraciones previas, etc.).

Estudios analíticos del estado de conservación

Estos exámenes globales se focalizaron en la observación directa, ayudándonos con lentes con aumento para analizar detalles más pequeños y en la utilización de distintas fuentes de luz. La luz rasante o tangencial, nos permitió determinar las irregularidades y deformaciones del soporte. La iluminación de la obra por el reverso reveló el grosor y pérdidas de la capa pictórica y pequeñas roturas que no se percibían a simple vista. El empleo de luz ultravioleta ayudó a identificar repintes y estudiar el estado de la capa de barniz, ya que los materiales (originales y añadidos) fluorescen de forma distinta al ser expuestos bajo esta luz.

A su vez, se llevaron a cabo exámenes del soporte textil y la capa preparatoria, tomando micro muestras para identificar la materialidad y se realizaron estudios de microscopía mediante cortes delgados los que arrojaron como resultado que el soporte es lino puro.

De esta manera se determinó que ambas obras presentaban un estado de conservación malo con patologías similares.

Soporte

Ambas pinturas están realizadas sobre un lienzo de lino de ligamento tafetán, en una sola pieza, sobre un bastidor de ma-

dera fijo con un travesaño vertical y montadas sobre marcos de madera pintados.

Toda la superficie pictórica presentaba importante suciedad superficial y vestigios de la presencia de insectos (telas de araña, mudas), que no afectaban la estructura de los elementos constitutivos. Se observaron también deformaciones en toda la parte superior y los laterales de la tela, además de roturas y desgarros de distinto tamaño distribuidos en diferentes sectores y, particularmente en la obra *Chan Chan, norte del Perú* (con dos personajes), una rotura de gran tamaño, en forma de C en el cuadrante inferior derecho y un rasgado vertical en el cuadrante superior izquierdo.

Los bordes se encontraban en muy mal estado de conservación, con roturas y desgarros en todo el perímetro debido al sistema de montaje al marco en la obra mencionada, con clavos desde el anverso y al sistema de colgado, mediante una cadena sujeta a dos grandes clavos que atravesaban el bastidor y el soporte textil.

Capa pictórica

Además de la suciedad superficial, la capa pictórica presentaba amarillamiento, pérdida de color y materia distribuida por toda la superficie, siendo más importantes a lo largo de la mitad inferior en *Fortaleza de Chan Chan*, los repintes de intervenciones anteriores, además de restos de pintura ajena a la obra y que se correspondía con la pintura del marco de madera. Sobre la firma se observó una pátina blanquecina producto del envejecimiento de algún tipo de barniz colocado sobre ésta.

Tareas de restauración

Una vez realizado el relevamiento del estado de conservación se pudieron determinar las diversas acciones a realizar y los productos a utilizar, basándonos en las normativas internacionales para la conservación y restauración de bienes culturales, que indican:

- > Respeto a la obra original y a su historia.
- > Utilización de materiales compatibles con los materiales constitutivos de la obra, removibles e inocuos.
- > Intervenciones plenamente justificadas.
- > Documentación de todo el proceso de restauración.

Se realizó, por el anverso y el reverso, una limpieza en seco con pinceleta y aspiradora para retirar el polvo y la suciedad más superficial.

Se desmontaron las obras del marco y del bastidor y se colocaron sobre una superficie horizontal para su mejor tratamiento.

Se realizó una limpieza acuosa para retirar la suciedad más adherida y química para retirar repintes.

Una vez finalizada esta etapa, se procedió a proteger la superficie pictórica con papel japonés para poder trabajar sobre el soporte.

En el reverso se realizó una limpieza con pinceleta, y aspiradora, y con un abrasivo suave. Se eliminaron las deformaciones mediante la aplicación de humedad por aspersión y peso.

Los desgarros se cosieron con hilos de lino y se colocaron parches de tela de algodón de similares características a las del

soporte original sobre las roturas. En los bordes se colocaron bandas de refuerzo.

Una vez finalizadas las tareas en el reverso se giraron las obras, se retiró el papel y se estucaron las zonas con faltante de capa pictórica para nivelar la superficie y proceder luego a la reintegración cromática en la zona de mermas, la misma se realizó con acuarelas utilizando la técnica del rigatino y el punteggio en función del tamaño de la zona a reintegrar.

Finalmente se volvió a tensar la tela sobre el bastidor original, al que previamente se le realizaron tareas de limpieza y acondicionamiento. Una vez colocadas en el bastidor, se aplicó una capa de barniz para protección.

A los marcos se les retiró la pintura envejecida, se hidrató la madera, se repararon roturas y fisuras, se escuadraron, se pintaron y se colocó una varilla en el contorno interno que se doró a la hoja, además, se diseñó un sistema de sujeción que no dañe la obra y sea fácil de retirar.

Por el reverso, una vez montadas en su respectivo marco se colocó una tela no tejida para protección. Las obras se ubicaron en la sala dónde se exhiben colecciones de piezas arqueológicas peruanas.

REFERENCIAS

- Bergés, C. J. (1886a) Chan Chan, norte del Perú con dos personajes [Pintura]. Museo de La Plata.
- Bergés, C. J. (1886b) Fortaleza Chan Chan [Pintura]. Museo de La Plata.
- Bergés, C. J. (1888a) Mujer con cántaros [Pintura]. Museo de La Plata.
- Bergés, C. J. (1888b) Aguatero [Pintura]. Museo de La Plata.
- Bergés, C. J. (1888c) Arpista [Pintura]. Museo de La Plata.
- Bergés, C. J. (1888d) Tamborillero [Pintura]. Museo de La Plata.
- Dde Rueda, M. (2021). "Variaciones y contrapuntos del costumbrismo en la gráfica y la pintura de siglo XIX". En M. de Rueda, F. Di Luca y I. Fernández Harari (comps). Reescrituras y detalles. Artes y cultura visual en el siglo XIX desde Historia del Arte VII (pp. 10-29). EDULP.
- Farro, M. (2008). Historia de las colecciones del Museo de La Plata 1884-1906: naturalistas viajeros, coleccionistas y comerciantes de objetos de historia natural a fines del siglo XIX. [Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata]. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/4403>
- Farro, M. (2009). La formación del Museo de La Plata. Protohistoria.
- Gómez, M. L. (2008). La Restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. Ediciones Cátedra.
- González Varas, I. (2018). Conservación del patrimonio cultural. Teoría, historia, principios y normas. Ediciones Cátedra.
- Hackney, S. (2020). On Canvas: Preserving the structure of paintings. Getty Conservation Institute.
- Huertas Torrejón, M. (2010). Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas II. Akal.
- Knut, N. (1999). Manual de restauración de cuadros. Könemann.

- Mayer, R. (1991). *Materiales y técnicas del arte*. Tursen - H. Blume Ediciones.
- Pascual, E. y Patiño, M. (2010). *Restauración de pintura*. Parramon.
- Podgorny I. y Lopes M. (2008). *El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890*. LIMUSA.
- [Recibo firmado por Francisco Moreno por importe pagado por los cuadros de C. J. Bergés] (1886). Tribunal de cuentas, N° 2028, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Ricardo Levene". Buenos Aires, Argentina.
- Riviale P. (2003). "Charles Wiener o el disfraz de una misión lúcida", *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, (3) 539-547. <http://journals.openedition.org/bifea/6153>
- Wiener, C. (1993). *Perú y Bolivia. Relato de viaje*. Nueva edición. Institut français d'études andines. <http://books.openedition.org/ifea/7800>.
- Soux, M. E. (2002) "Música indígena y mestiza en la ilustración y la crónica: La Paz, siglo XIX". *Revista Ciencia y Cultura* (11), 110-122.

Marcela Andruchow

Es Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Artes, UNLP, Museóloga, I.S.F.D y T. N° 8, Prov. de Bs As y Magister en Conservación, Restauración e Intervención del Patrimonio Arquitectónico y Urbano por la Facultad de Arquitectura de la UNLP.

Se desempeña como profesora Titular de Museología I y Museología II, Facultad de Artes, UNLP; y Profesora Adjunta en Historia Sociocultural del Arte, DAM, UNA. Es docente-Investigadora categoría 2 en el Programa de incentivos por la UNLP- Ministerio de Educación de la Nación. Área de evaluación: Humanidades, Artes.

Es subdirectora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, directora de la Biblioteca y el Archivo y Centro de Documentación de IHAAA, FAD, UNLP.

Actualmente dirige el proyecto La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata-Facultad de Ciencias Naturales-UNLP. Catalogación e investigación histórico-artística, técnica y material de las obras.

Integra el proyecto Digitalización de bienes culturales mediante imágenes 3D, LALFI-CIOp (CIC-CONICET-UNLP) y Dirección de Patrimonio de la Provincia de Buenos Aires.

Es autora y ha publicado libros y artículos de investigación de su especialidad.

Andrea Mónica Nuñez

Es Licenciada en Historia de las Artes, Facultad de Artes, UNLP. Doctoranda en Doctorado en Artes, Facultad de Artes, UNLP. Integrante del Proyecto de Investigación "La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata - Facultad de Ciencias Naturales de La Plata, UNLP. Catalogación e investigación histórica - artística, técnica y material de obras" Instituto de Historia de Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Artes, UNLP, bajo dirección de Mg. Marcela Andruchow.

Coautora y Disertante en: Ciclo de Charlas. Arte en el Museo de La Plata (2021). Seminario Internacional "Nuevas perspectivas sobre el arte y la cultura visual del Siglo XIX en Latinoamérica" CIAP-EA y P_UNSAM-CONICET (2022). XXVI Jornadas de Investigación en Artes. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba (2023). II Congreso Internacional de Enseñanza y Producción en Artes en América Latina-CIEPAAL (2023)

Rosana Lofeudo

Es Restauradora con formación en la Escuela Taller Casco Histórico de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Centro Europeo de Venecia para los oficios de Conservación del Patrimonio Arquitectónico en Italia, Gestora Cultural, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNMdP, maestranda en Conservación, Restauración e Intervención del Patrimonio Arquitectóni-

co y Urbano por la Facultad de Arquitectura de la UNLP. Presidenta y directora de talleres de la Asociación Civil, Centro Cultural y Biblioteca Popular de Buena Madera La Plata. Obtuvo una beca en Conservación y Restauración en técnicas analíticas de textiles en el Instituto Valenciano de Conservación, Restauración e Investigación, Generalitat Valenciana, España, 2019.

Se desempeña como personal técnico en Patrimonio y Gestora Cultural en el Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la UNLP por la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires. Integra el equipo Gury & Lofeudo restauraciones para intervenciones de conservación y restauración de bienes culturales en el ámbito público y privado.

Ha publicado artículos de investigación y difusión en libros, revistas y congresos de patrimonio.

Marina Laura Gury

Es Profesora en Artes Plásticas, Facultad de Artes, UNLP y Técnica en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, UNA. Vicedirectora de los talleres de la Asociación Civil, Centro Cultural y Biblioteca Popular de Buena Madera La Plata. Obtuvo una beca para participar en el proyecto "Conserving Canvas" otorgada por The Getty Foundation para la capacitación en restauración de obras de pintura sobre tela en el Centro TAREA, Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín, UNSAM, 2022.

Actualmente se desempeña como restauradora independiente. Dirige el equipo Gury & Lofeudo restauraciones para el asesoramiento y tareas de conservación y restauración de bienes culturales en el ámbito público y privado.

Ha participado en diferentes proyectos de conservación y restauración, como expositora en congresos y conferencias y ha publicado artículos de investigación y difusión.

James Ballantine escribió la biografía de David Roberts relatando todos los pormenores de sus viajes. En su libro "Life of David Roberts" se menciona el famoso cuadro "Destruction of Jerusalem" de la siguiente manera (Bonetti, 2018):

"En 1847 Roberts completa los dibujos para el primer volumen de Egipto y Siria, y, a excepción de dos semanas que pasa con su hija y su familia en Scarborough, permanece en Londres donde trabaja larga y arduamente en el más grande y más importante cuadro que haya pintado nunca (viz.) - 'The Destruction of Jerusalem by Titus'. Esta obra mide 12 pies por 7 pies. (3,65 metros por 2,13)(Ballantine, 1866:, p.165).

"Desde su regreso a casa en octubre hasta abril de 1849 estuvo ocupado completamente en la terminación de su gran pintura de Jerusalem, que sería la única exhibida esa temporada. Fue colgada en las principales urbes de Inglaterra y Escocia, siendo muy aclamada, lo cual hace que Roberts la venda por (libras) 500 a Mr. Llewellyn, comerciante de arte, a pesar de que él había ofrecido por ella (libras) 1000 previamente" (Ballantine, 1866:, p.166).

"En junio y julio la gran pintura de Jerusalem fue exhibida en Edimburgo, Glasgow y Londres. Con el propósito de ser publicada, Louis Haghe [4] realizó una litografía a color, y a una escala en relación a la magnitud nunca intentada en la litografía. Los beneficios de la empresa se dividieron de la siguiente manera: - Messrs. Herring y Remington los publicadores, un tercio. Louis Haghe un tercio y Roberts otro tercio. Haghe, en tres semanas redujo la pintura de 14 pies por 9 (4,26 metros por 2,74) en un dibujo del tamaño de la piedra, de 42 pulgadas por 27 (106,6 centímetros por 68,58). Un trabajo inigualable en rapidez." (Ballantine, 1866:, p.170).

Roberts solía dibujar sobre cuadernos de bolsillo, de reducido tamaño (unos 10 por 17 cm.) que luego le servían para componer escenas complejas y detalladas. Se trataba generalmente de bocetos a lápiz, aguada colorada, de trazo nítido y delicado con un increíble nivel detalle. Es por esto que, además de la biografía escrita por Ballantine, se ha podido conocer en profundidad los pormenores de sus viajes, en una época marcada por calamitosas epidemias, gracias a sus cartas y por un diario personal conocido como Record Book (Una copia de dicho diario o "Record book" se conserva en la Barbican Art Gallery) (Gámiz Gordo y García Ortega, 2015, p.370).

En su diario se encontró un documento manuscrito por el autor con un boceto de la obra en tinta que titula *La destrucción de Jerusalén por Tito*; anotaciones personales, y un artículo periodístico que analizaremos a continuación.

Traducción del manuscrito:

1848. Desde mi regreso en octubre hasta abril del 49 estuve enteramente ocupado completando "la destrucción de Jerusalén" siendo esta la única pintura que voy a exhibir este año. Pero al mismo tiempo tuve la satisfacción de terminar por completo mi trabajo de Egipto y Siria, haciendo en total 6 volúmenes y sien-

do el trabajo de este tipo más completo que ha sido publicado en Inglaterra, y tal vez el más grande y el más expresivo jamás llevado a cabo por un editor bajo su propia responsabilidad. Gracias a Dios puedo agregar que pude terminarlo con salud y con la ayuda de mi estimado amigo Louis Haghe, lo que fue de lo más satisfactorio.

1849. La destrucción de Jerusalem, por Tito.

Exhibido en la Royal Academy. Barnizado y completamente (crackelado), vendido en 1854 al Mr (...), marchand de Bristol por £ 500 (500 libras), marco/bastidor incluido, quien hizo remover cuidadosamente el barniz y restaurarlo por completo.

Escrito con lápiz a la derecha, "12 x 7 pies".

Escrito con lápiz a la izquierda, "Reverendo James Heysvondt, Westhory on (...), Bristol. Esta pintura fue vendida de nuevo el 7 de abril de 1880".

El artículo periodístico del Glasgow Citizen, hace referencia a la obra con motivo de una exhibición realizada en 1850. El cuadro de gran formato del Sr. Roberts "La destrucción de Jerusalén". Menciona que la obra en julio de 1850 se encontraba exhibida en la galería de los Señores M'Clure e hijo, seguramente en la ciudad de Glasgow, ciudad portuaria en el río Clyde, en el oeste de las Tierras Bajas de Escocia. Elogia su valor pictórico, y admira sus profundas y sagradas vinculaciones con el corazón del cristianismo. Menciona que Roberts luego de una larga estadía en Jerusalén, un cuidadoso estudio del sitio y de los más confiables escritores de sus tiempos antiguos, produjo una precisa representación de la ciudad tal y como existió en los tiempos inmediatamente posteriores a la muerte del Salvador. La ciudad, con sus templos, palacios y baluartes así como todo el escenario natural, es fiel hasta en los menores detalles habiendo sido tomados de los dibujos realizados en el sitio por el propio artista además de basarse en la obra de Josefo, testigo ocular de los hechos.

También menciona que la obra va a ser grabada posteriormente a esta fecha por Louis Hoghe, en tintas de colores y aquí también informa que previamente a la exposición en la galería la obra estuvo expuesta en Edimburgo siendo visitada por tantas personas que el periodo original de exhibición debió ser ampliado considerablemente.

Agregado a mano en tinta: Glasgow Citizen (The Glasgow Citizen es un periódico que existe desde 1842).

Agregado a mano en tinta: ¿Glasgow Examiner?.

La destrucción de Jerusalén

"El nombre del artista, David Roberts, R.A es garantía suficiente de la exactitud de los detalles. Su profundo conocimiento de arquitectura y sus extensos viajes por los países del este lo ubican entre los artistas mejor calificados para producir una representación fiel de la antigua Jerusalén. Ninguna persona puede observar esta noble pintura sin sentir a la vez veneración y pena por la ciudad santa, a la vez que gratitud por el arte y por este artista. Ninguna descripción escrita puede transportar al espectador como esta imagen ni brindar tal satisfacción a sim-

ple vista. Esta es una obra que va a ser mencionada como uno de los grandes repositorios de información sobre Jerusalén y las tierras circundantes, y cuando sea grabada cada lector de la Biblia debe asegurarse de no perder tiempo en asegurarse una copia”.

Agregado en tinta a mano: abril 20,1850.

En diarios ingleses de 1850 y 1851 se hallaron noticias sobre el cuadro y algunos lugares donde era exhibido. Si bien no aportan nueva información sobre la obra, son un registro importante de la época que da cuenta que la obra circulo por varios ámbitos expositivos. Estas son las primeras referencias que tenemos de la obra hasta su llegada al museo en 1889 (ver anexo).

PINTURA DE ROBERTS EN EL MUSEO DE LA PLATA

El Museo de La Plata cuenta con una importante pinacoteca conformada, desde sus orígenes, por obras vinculadas al mundo de las Ciencias Naturales, al hombre y a obras de arte clásico, que originalmente muchas de ellas formaban parte de la antigua sala de arte de la Institución. Asimismo, poseía sectores vinculados a la elaboración artística, como el sector de dibujo de las bellas artes, artes aplicadas y artes gráficas, lo que daría origen a la escuela de dibujo en el propio Museo, siendo trasladada luego, junto con la mayoría de las obras del Museo a la actual Facultad de Arte (De Urgell, 1995, p.32).

Cómo vimos anteriormente, con el cambio de dirección del Museo, y sus nuevas metas iniciadas en la gestión de Lafone Quevedo, las mismas fueron continuadas en ese mismo sentido, culminando con el traslado en 1921 de la Escuela de Dibujo a la calle 53 número 790 de la ciudad de La Plata. La gran mayoría de obras de artes fueron llevadas al nuevo Museo de Bellas Artes, y muchas otras fueron reubicadas por diversos espacios del museo, salas, sectores técnicos, laboratorios, pasillos, simplemente como objetos secundarios que ilustran las paredes (De Urgell, 1995:, p.35). Nuestra pieza de interés sufrió los mismos avatares que el resto de las obras, sólo que no salió del ámbito del Museo.

El trabajo de Santiago Bonetti, integrante de la Fundación del Museo de La Plata, y quien tuvo la iniciativa de indagar acerca de la identidad de la obra, fue tomado como un primer informe, ampliado con información en base a los nuevos hallazgos.

En el caso de esta obra, se ha identificado en una mención en la Revista del Museo de La Plata. Tomo 1. La Plata (Prov. De Buenos Aires); Museo, 1890 – 1891: “Según la reseña general de las adquisiciones y trabajos hechos en el Museo durante el año 1889, Moreno comunica a las autoridades que: “El señor Pedro Costa, ha hecho donación muy valiosa a la galería de Bellas Artes del Museo, de un hermoso lienzo de dimensiones colosales representando el ‘Sitio y destrucción de Jerusalén por Tito’, obra de los reputados artistas, David Roberts y H. C. Selows (sic.), la que ha sido juzgada favorablemente en las grandes capitales europeas y americanas donde ya ha sido expuesta” (Moreno, 1890 – 1891, p.66)(Bonetti, 2018).

A raíz de esta publicación se recurrió al archivo histórico del Museo de La Plata en busca de algún documento de la época que pudiera confirmar oficialmente dicha donación. Se encontró la Carta de Pedro A. Costa a Francisco P. Moreno, comunicándole el envío de un cuadro que representa “El sitio y destrucción de Jerusalén” y Carta de W. J. Dickes a Mr. Muggeridge, con información referida al cuadro “El sitio y destrucción de Jerusalén”.

En la traducción de esta carta podemos interpretar que fue escrita desde el Barco Elbe saliendo de/partiendo de Rio de Janeiro en Julio de 1889, por W.J. Dickes, dirigida a Muggeridge menciona que la obra ha vuelto a aparecer y no se encuentra en buenas condiciones la obra se debe a David Robert R. A. y realización a su pupilo y amigo H. C. Selous, quién desde entonces es famoso por sus pinturas de Jerusalén. Menciona que la obra fue exhibida con gran éxito a través de toda Inglaterra y los Estados Unidos de América y que tiene adjunto un manual/ cuadernillo que acompaña la pintura escrito por H. C. Selous. De los cuales una copia de este volumen se encuentra en el Museo Británico, así como una copia del Grabado posterior realizado por Luis Haghe.

Además, da indicaciones con un boceto a mano alzada de montado de la obra con las descripciones respectivas. (Ver traducción completa en anexo).



Por otra parte, en el Boletín de la Sociedad Científica Argentina de 1892 menciona el cuadro La Destrucción de Jerusalén por los romanos exhibido en el Salón de Bellas Artes del MLP para esa época ocupando un lugar principal por su tamaño.

Se desconoce qué otros ámbitos ocupó dicha obra dentro del museo, pero sí sabemos en base a otro documento que en

Figura 1B. Sala de Bellas Artes del MLP año 1905. AGN, Documentos fotográficos, número de inventario 181933. Gentileza de Marcela Andruchow.

el año 1929 el cuadro se encontraba en la Sala Moreno colgado en una de sus paredes (Bonetti, 2018).

Internamente en el museo se ha llamado a esta obra con el nombre INCENDIO DE ROMA, seguramente este título se le adjudicó en base al documento "Relevamiento, fichaje y documentación fotográfica del patrimonio artístico del Museo de Ciencias Naturales de La Plata" realizado en 1980 por las licenciadas Ebe Julia Peñalver y Elsa Mendoza Godoy de Cingolani. En este documento, el lienzo está fichado como: EL INCENDIO DE ROMA -óleo sobre tela- 4 metros x 6 metros. No hace mención de firma alguna ya que figura como autor anónimo. Junto a la ficha aparece una pequeña imagen en mala definición y muy mala calidad que nos muestra a duras penas una mancha. Lamentablemente la ficha aporta muy poca información.

En el año 1980, cuando se realiza el relevamiento, la obra se encontraba en el Depósito de Carpintería del Museo. Se desconoce cuál o cuáles han sido los paraderos por los que circulo la obra entre el año 1929 que estuvo en la Sala Moreno y el año 1980. Lo que sí sabemos es que el Dr. Rodolfo Raffino, viendo el terrible estado de conservación de la obra, decide trasladarla para su resguardo a la División Arqueología en el 2º piso, donde las condiciones eran mucho mejores (Bonetti, 2018). Si bien Raffino desconocía la importancia de la obra, sin duda su decisión fue sumamente beneficiosa ya que su permanencia en el área de taller de carpintería hubiera significado una pérdida irreversible.

La obra permaneció enrollada arriba de un mueble en el laboratorio 5 de la División Arqueología, hasta que en el año 2015 se realizaron unas reformas en dicho espacio y la esta fue ingresada al depósito 6 enrollada y atada a una tabla, lamentablemente ubicada en el piso de uno de sus pasillos.

Por más de 7 años esta pintura se alojó en el depósito 6 de la División Arqueología. Este depósito ha pasado por una instancia de reorganización y armado de nuevo mobiliario, por lo que las grandes dimensiones de esta obra se han tornado un inconveniente, permaneciendo desde entonces en el piso, en uno de los pasillos.

A pesar de que no hemos encontrado personas dentro del museo que la hayan visto desplegada, los rumores respecto a esta obra son variados. Mencionan que era una obra que se encontraba en muy malas condiciones y con poco virtuosismo técnico (todas opiniones subjetivas); algunos dicen que esta obra gigante se encontraba en el rectorado y en algún momento vino al museo, otros mencionan que se trata de un telón de fondo para una escenografía. Toda esta información no es más que de boca en boca, pero concretamente ha estado envuelta en un misterio sumamente cautivante.

Si bien resultaba lógico develar esta incógnita al ver la obra desplegada y localizar la firma del autor, esto implicaba una operación sumamente riesgosa, ya que el estado de deterioro acumulado podía provocar mayores inconvenientes al momento de abrirla, derivando en desprendimientos de fragmentos de la capa pictórica y la consecuente pérdida irreversible.

El libro "Arte en el Museo de La Plata" es un trabajo muy interesante del año 1995, escrito por la Lic. Guiomar De Urgell. En este texto, centrado sólo en la pinacoteca del Museo, se hace un repaso de los cuadros y autores más significativos que tuvo esta institución. Aquí, nuestra obra aparece mencionada bajo el

título: Sitio y destrucción de Jerusalén por Tito –Roberts David y H.C. Selous– sin fecha – 4 metros x 6 metros (De Urgell, 1995).

Aquí es donde la información comienza a ser confusa ya que tenemos un lienzo con las mismas medidas (el único de dimensiones semejantes al museo), pero con títulos diferentes incluso en un caso figura como anónimo y en otro se le adjudica a dos autores.

En la página 81 del libro de De Urgell, junto al nombre y la biografía de los dos autores leemos un pequeño párrafo que dice respecto a Roberts: “James Ballantine escribió su biografía. La obra ‘Destruction of Jerusalem’, entonces en colección privada, hoy en propiedad del Museo de La Plata, figura mencionada entre sus mejores obras” (De Urgell, 1995, p.81)

A su vez en el artículo *Jerusalén en llamas* de la revista VISION, se menciona que las litografías a las que tenemos acceso hoy en día son una reproducción de una pintura al óleo perdida titulada *El asedio y la destrucción de Jerusalén por los romanos bajo el mando de Tito, 70 d.C.* por David Roberts, quien fuera miembro de la Real Academia Británica. Dicha pintura data de mediados del S.XIX (VISION, 1999).



Una de las litografías que conocemos es propiedad de la Sociedad Histórica de Jerusalén. Su presidente, JS Peeples, es autor de un libro titulado *La destrucción de Jerusalén*, comenzó a buscar la pintura original después de ver una reproducción litográfica dañada en Texas. La litografía de 1850, que mide 27,5 pulgadas por 42 pulgadas, se tomó de la pintura al óleo original, que tenía un increíble tamaño de 7 por 12 pies (Ballantine, 1866).

Muchos coleccionistas de arte y críticos consideran que *El asedio y la destrucción de Jerusalén* es la mejor obra del prolífico Roberts. Cuando se estrenó en Londres obtuvo la aclamación unánime de la crítica. Pero la pintura desapareció de la escena pública en 1854. Desde que Peeples comenzó la búsqueda

Figura 1C. La destrucción de Jerusalén por los romanos, bajo el mando de Tito, 70 d. C. Una cromolitografía monumental, realizada por Louis Haghe, a partir de una pintura de David Roberts. Londres: Herling & Remington, Day & Son Press. Tomado de: The Siege and Destruction of Jerusalem (Illustration) - World History Encyclopedia.

del original desaparecido, localizó otras dos reproducciones litográficas que, como la que encontró por primera vez, fueron realizadas por el platero belga del siglo XIX Louis Haghe, considerado el principal litógrafo de la época (VISION, 1999).

Un dato que resulta curioso y contradictorio si pensamos que la obra estuvo olvidada en el museo es que según la publicación en la revista VISIÓN la pintura reapareció brevemente en la venta de 1961 en la casa de subastas Christie's aunque no quedaron registros de dicha transacción.

Se proyectó entonces (en 2022) una apertura controlada, en un ambiente donde no acumulase más deterioro, además de contar en esta instancia con equipamiento material y profesional para su registro fotogramétrico, herramientas para consolidar capa pictórica y volver a enrollar la pintura con materiales que beneficien su longevidad.

Previamente a la apertura total se realizó una pequeña apertura parcial, en el mismo lugar donde se encontraba hasta hace poco tiempo, con el fin de poder tener una proyección acerca de los deterioros que podía tener la obra y preparar los recursos necesarios al momento de apertura total de la obra. En esta instancia se pudo determinar que efectivamente se trata de la obra de Roberts y no de la obra que se pensaba popularmente denominada *Incendio de Roma*.

La obra que se toma como referencia para comparar es una reproducción tomada de la pintura al óleo original del propio Roberts.

Se pudo entonces, en esta instancia preliminar, descartar que se tratara de la obra *Incendio de Roma* y en base a la comparación antes presentada, se confirmó que se trataba efectivamente de la pintura *Destrucción de Jerusalén*. Con esa certeza se procedió luego a la apertura total de la obra.

DETERIOROS PRESENTES EN LA OBRA

Al desplegar la obra se pudo ver efectivamente la misma se encuentra completa, inclusive presenta alguno detalle que no están presentes en las litografías. La obra mide exactamente 5,91 x 3,72 metros. El lienzo estuvo muchos años en rollo sin ningún bastidor, solo se conserva una madera del borde derecho. Esta situación provocó una deformación del soporte de lino y pérdidas de pintura en cada pliegue debido al aplanamiento del rollo. La lona también sufrió roturas que han sido mal reparadas, con papel y adhesivo muy rígido. Los principales problemas observados en la pintura son las pérdidas de capas pictóricas provocadas por daños mecánicos y vandalismo. La pintura cubre el material original y se aplica sobre cualquier área dañada y superficie desgastada. La superficie pintada tiene un aspecto seco en general y ha acumulado una capa sustancial de suciedad. Presenta manchas de humedad, salpicaduras de pintura, inscripciones en tiza. Parece tener al menos dos revestimientos de resina distintos que se han oscurecido y decolorado considerablemente con el tiempo, además de algunas zonas con blanqueamiento por pasmado.

INTERVENCIÓN DE LA OBRA

La obra se desplegó en la sala Samsung del Museo de La Plata, el día 17 de octubre de 2022, las tareas finalizaron el día 21 de octubre de 2022. Se llevaron adelante las siguientes actividades:

- Registro fotogramétrico del anverso.
- Análisis con luz ultravioleta del anverso.
- Consolidación de la capa pictórica.
- Humectación, aplanado y tensión del perímetro.
- Limpieza superficial en seco.
- Limpieza superficial en húmedo.
- Remoción de parches de papel y adhesivo de antigua restauración.
- Parche provisorio.
- Limpieza superficial en seco por el reverso.
- Enrollado de la obra en soporte tubular.
- Protección del rollo con lámina de espuma de polietileno.
- Colocación de la obra en soporte provisorio.



RECURSOS HUMANOS

El registro fotográfico y el procesamiento de las imágenes con los softwares específicos de fotogrametría fue llevado adelante por el Lic. Diego Gobbo (Figura 1D).

Las tareas de intervención fueron recomendadas por la Mg. Damasia Gallegos perteneciente a TAREA (UNSAM) y llevadas adelante por la Lic. Marina Gury, la Lic. Rosana Lofeudo y la Mg. Julieta Pellizzari

Figura 1D



E

La Arquitecta Cecilia Gorretta y Juan Carlos Gugliermo, personal responsable del área de Servicios Generales del Museo de La Plata, dispusieron de su equipo de trabajo para colaborar en traslados y preparación de diversos materiales, además de la preparación del sistema de guarda provisorio, así como el diseño armado del dispositivo móvil que permitió a trabajar sobre la obra sin tocarla. Este dispositivo consta de una estructura metálica de 5 metros de largo, apoyada en sus extremos sobre dos plataformas con ruedas. Sobre la estructura metálica se colocaron dos tableros revestidos luego con espuma de polietileno que permitieron soportar el peso de hasta dos operarios (ver fotos en el anexo).

Figura 1E. Fotografía tomada por Marina Gury.

CONCLUSIÓN

En la apertura de la obra se pudo comprobar el estado de la obra, que en líneas generales es bueno. En el borde inferior derecho presenta una marca que podría ser la firma del autor, pero resulta muy poco clara. Podría tratarse del nombre David (en tal caso tendría sentido que hubiera utilizado en esta obra solo su nombre para firmar, bajo las connotaciones religiosas de la escena), aunque para afirmarlo es necesario un estudio más profundo.

Se pudo observar en el reverso un sello con la leyenda "PREPARED BY CHARLES ROBERSON. LONG ACRE LONDON" perteneciente a primera tienda en Long Acre, Londres, donde vendía materiales para artistas. Era una de las casas de color más influyentes de Londres, sus clientes abarcaban el espectro social

desde la reina Victoria hasta los pintores de escenas teatrales y sus productos se vendían en todo Estados Unidos, muchas partes del Imperio Británico y más allá. Fue un importante proveedor de lienzos desde aproximadamente la década de 1820 hasta la década de 1980 (Bonetti, 2018; Woodcock, 2020). La pertenencia del lienzo a esta casa artística, que se encontraba a una cuadra de la Royal Academy, refuerza la idea de que el cuadro es de manufactura inglesa.

Nos quedan como interrogantes entonces dos factores contradictorios: por un lado, tanto en la biografía de Roberts realizada por su amigo James Ballantine (1866) como en el propio boceto de Roberts se hace referencia a esta obra con medidas mucho más chicas que la obra que tenemos en el museo (7 pies por 12 pies) o en el caso de las medidas publicadas en artículos de periodísticos de la época (9 pies por 14) y en segundo lugar, se menciona en la página VISION que la obra original estuvo muchos años desaparecida y que luego reapareció brevemente en 1960, en una famosa casa de subastas internacional, para volver a perderse su paradero, aunque no hay registros de dicha venta. Estos factores seguirán siendo investigados a fin de dar luz a todas las dudas existentes.

REFERENCIAS

- Andruchow, M., Bruno, M. y Disalvo, L. (2015). "Los calcos de la Facultad de Bellas Artes. Un avance de investigación". *Boletín de Arte* (15), 68-76.
- Andruchow, M., Vernieri, J., y Disalvo, L. (2017). "La colección de calcos del Museo de La Plata. Sus orígenes y primeros derroteros". En *Actas del 1º Congreso Iberoamericano de Museos Universitarios y II Encuentro de Archivos Universitarios*. Red de Museos de la Universidad Nacional de La Plata. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/69187/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Ballantine, J. (1866). *The Life of David Roberts, R.A.: Compiled from His Journals and Other Sources*. Adam and Charles Black.
- Bryan's Dictionary of painters and engravers* (1904). Tomo IV. Mac Millan.
- Boletín de la Sociedad Científica Argentina de 1892*.
- Bonetti, M. S. (2018). *Sitio y destrucción de Jerusalén por Tito*. Informe interno Museo de La Plata.
- De Urgell, G. (1995). *Arte en el Museo de La Plata: Pintura*. Fundación Museo de La Plata 'Francisco Pascasio Moreno'.
- Gámiz Gordo, A. y García Ortega, A. J. (2015). David Roberts en Córdoba. *Visitas de paisaje y arquitectura hacia 1833*. *Archivo español de arte*, LXXXVIII, 352 octubre-diciembre 2015, pp. 367-386.
- García, S. (2009). *Enseñanza científica y cultura académica. La Universidad de La Plata y las Ciencias Naturales (1900-1930)*. Prohistoria.
- Josefo, F. (1963). *La guerra de los judíos*. Editorial Iberia. *The Preterist Archive The Siege and Destruction of Jerusalem by the Romans Under the Command of Titus, A.D. 70*. https://www.preteristarchive.com/ARTchive/1850_roberts_destructionjerusalem.html
- Moreno F. P. (1890-1891). "Reseña general de las adquisiciones y trabajos hechos en 1889 en el Museo de La Plata". *Revista del Museo de La Plata*. Tomo 1.

- Pellizzari J. y Couso G. (2022) Los calcos históricos del Museo de La Plata. Revista de arqueología y etnología de Mendoza. En evaluación.
- Peñalver, E. J. y Mendoza Godoy de Cingolani, E. (1980). Relevamiento, fichaje y documentación fotográfica del patrimonio artístico del museo de Ciencias Naturales de La Plata. Informe interno Museo de La Plata.
- Roberson Ch. & Co. - The Roberson Archive 1820-1939. Hamilton Kerr Institute. Cambridge. Fitzwilliam Museum. University <https://www.hki.fitzmuseum.cam.ac.uk/archives/roberson>
- Roberts, D. (1840). The Holy Land, Egypt, Arabia, and Syria, The Historical and Descriptive Notices by the Rev. George Croly, Etc. [A Catalogue of an Exhibition of Lithographs, Executed by Louis Haghe After Drawings by D. Roberts, and Prospectus of the Work Published Under the Title "The Holy Land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt & Nubia."] D. Appleton & Co.
- Roberts D. (s/a) Record Book. Universidad de Yale Collection. <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/orbis:3505631>
- Visión. (1999). Jerusalem on fire. Religion and Spirituality. <https://www.vision.org/jerusalem-fire-778>
- Woodcock, S. (2020). Charles Roberson, colorista de Londres y el comercio de materiales de artistas 1820-1939 [Tesis de doctorado, Universidad de Cambridge]. <https://doi.org/10.17863/CAM.46943>

Julieta Pellizari

Es Magíster en Conservación y Restauración, responsable de las tareas de Conservación de material arqueológico del Museo de La Plata.

Realizó trabajos en el Museo Antropológico (México) en el Centro de Arqueología Urbana (Buenos Aires) en el Museo Prehistórico de Valencia (España) y en el Instituto Valenciano de Conservación, Restauración e Investigación.

Miembro del Equipo Interdisciplinario de Investigación del sitio arqueológico incaico El Shincal de Quimivil (Londres, Catamarca), ha publicado numerosos trabajos en ámbitos científicos y académicos, llevando adelante además tareas de extensión universitaria, visualizando la labor del restaurador en el ámbito de la comunidad.

VIBRACIONES PÓSTUMAS. LAS SUPERVIVENCIAS DEL CUERPO EN EL ARCHIVO

María Eugenia Bifaretti

meugeniabifa@gmail.com

CONICET/Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

Proyecto de Beca: "Discursos para una Historia de las Artes Escénicas: archivos personales, afectos y formas documentales".

Director: Dr. Gustavo M. Radice

Catalina Poggio

catalinapoggio@gmail.com

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

Proyecto de Beca: Naturalismo, nacionalismo y políticas higienistas: ficciones somáticas de la monstruosidad en los archivos de la Argentina de entre siglos (1880-1910).

Director: Dr. Gustavo M. Radice. Co-director Dr. Facundo N. Saxe

¿Cómo llegamos a donde llegamos?

Tal como señala Sara Ahmed (2021), creemos en la importancia de explicitar las maneras en las que elegimos recorrer nuestros caminos investigativos, de dónde venimos y hacia dónde deseamos ir. Como investigadoras en artes trabajando con archivos, nuestras preguntas se enmarcan dentro del espectro de interrogantes éticos y estéticos propuestos por los estudios de los afectos y emociones que las perspectivas feministas y queer/cuir introdujeron en la esfera de los estudios sociales y que pusieron al deseo y otras prácticas corporales en el radar político. Pensando en el archivo y siguiendo la propuesta de Javier Guerrero (2022), entendemos que se trata de una tarea a la que una se aproxima desde -nosotras añadimos con y hacia- el cuerpo. En este sentido, buscamos que nuestra aproximación a los archivos, nuestros objetos de estudio, se produzca en un contacto amoroso, erótico y sensible que nos convoca en la revisión, organización y abordaje de los restos documentales. A partir de esto pensamos en lo que dice Guerrero sobre la piel de los archivos como una zona de intercambio erógena, porosa, que se vincula con el ambiente, con nuestros cuerpos, nuestra memorias, nuestras propias historias. En aquellos encuentros con los materiales deseamos mantenernos permeables a las sensaciones y emociones que puedan surgir entre nuestros cuerpos y los materiales, entre los documentos y los cuerpos que los habitan, entre las historias pasadas y las experiencias presentes.

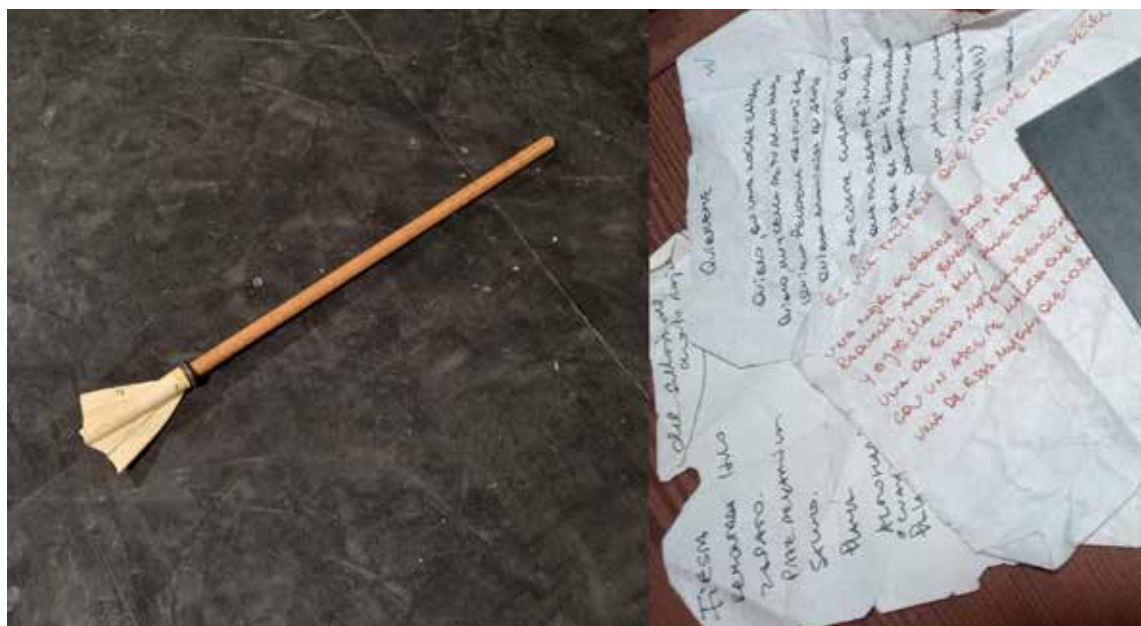
Entonces, en este escrito nuestra intención es reflexionar sobre los modos en que la presencia de los cuerpos en aquellos archivos desbarata las fronteras entre vida-muerte y superpone el tiempo pasado y el tiempo presente dando lugar a un *ahora* de temporalidades múltiples. Así, con el objetivo de indagar acerca de las presencias fantasmales del cuerpo, a partir de nuestros primeros contactos con dos conjuntos materiales, el Archivo Histórico del Hospital Dr. Alejandro Korn¹ y las colecciones de la artista escénica platense Laura Valencia² –cuyos orígenes y características resultan diversos, uno se trata de un archivo institucional, público, otro de un archivo personal de artista, privado–, pondremos en relación ciertas categorías que creemos se vinculan a ambos casos y nos posibilitan el diálogo entre éstos. Por un lado nos interesa tensar preguntas comunes en relación a cómo operan en los archivos las dimensiones materiales y la vitalidad de los cuerpos (Jane Bennet, 2022), así como la potencia de los afectos y sentimientos que emergen en los contactos con los restos y documentos (Sara Ahmed, 2015; Ann Cvetkovich, 2018). Por otro lado, reflexionar en torno a las posibles sobrevividas del cuerpo en los archivos (Guerrero, 2022) que estas dimensiones materiales y afectivas habilitan: ¿De qué maneras sobreviven los rastros del cuerpo en los restos de archivo?, ¿de qué modo desafían su condición funeraria?, ¿Cómo es que el cuerpo en el archivo configura un exceso, un más allá capaz de destituir/debilitar las fronteras entre la vida y la muerte?

Dimensiones materiales y vitalidad

En las colecciones de la artista escénica Laura Valencia, como en todo archivo escénico, podemos decir que abundan las marcas corporales. Estos rastros de corporalidades en acción, de cuerpos vivos, se impregnan en los restos afectivos que ella atesora –entendiendo a éstos como *lo que quedó* de las obras: registros fotográficos, y audiovisuales, guiones, notas de ensayos, afiches, programas de mano, objetos escénicos, vestuarios–, y se constituyen así como testimonios de acontecimientos escénicos ya sucedidos. De este modo, los rastros de los cuerpos en acción aparecen como algo ineludible y a la vez cargado de potencia histórica y poética. El remo quebrado en una de las funciones de *Mar de Fondo* (2007), las anotaciones a mano alzada de ensayos de *Paradisíacas* (2013) [Fig. 1], el gesto de Julieta Vallina capturado en una fotografía de *Lazos sanguíneos* (1999) [Fig. 2], los cantos de Nahuel Aquino y Delfina Zarauza que suenan en el registro audiovisual de *La lengua argentina* (2017), las marcas que fue acumulando el ropero encontrado en 1995 en La Fabriquera durante todos estos años de

1. Fundado entre 1884, el Hospital IEAC Dr. Alejandro Korn ubicado en la localidad de Melchor Romero, partido de La Plata, fue el primer hospital general y neuropsiquiátrico mixto de la Provincia de Buenos Aires. El Archivo Histórico, en actual recuperación, es parte de un entramado político-afectivo que pretende intervenir en la memoria colectiva y la identidad de la localidad de Melchor Romero y de la Provincia de Buenos Aires. Inserto en un contexto de transformación institucional para el cierre y sustitución del manicomio, desde su reconocimiento como archivo histórico institucional, se ha logrado consolidar un espacio activo y participativo que reúne las memorias de las personas que han transitado el hospital y que permite visibilizar las múltiples violencias que padecieron en una institución de salud.
2. Laura Valencia (La Plata, 1963) es artista transdisciplinar, docente, directora de obras de teatro y danza.

uso. Estos materiales atesoran los rastros de aquellas acciones corporales efímeras llevadas a cabo por actrices y actores que, aunque sabemos que ya no volverán a suceder del mismo modo, continúan vibrando en el presente. De acuerdo a la noción spinozista que retoma Bennett sobre el afecto, todo cuerpo, sea orgánico o inorgánico, es afectivo, es decir que tiene agencia: tiene capacidad de acción y reacción.



Siguiendo a esta autora, desde la vitalidad de los materiales donde se impregnan, estos cuerpos ofrecen resistencias a su desaparición³. Entonces, como fantasmas, vuelven a hacer su aparición cada vez que abrimos las cajas de fotos, cada vez que corremos el telón del fondo de la sala donde Laura guarda la colección de objetos escénicos, cada vez que nuestros cuerpos se reencuentran con los materiales. Como si la presencia de esos cuerpos traspasara el velo del tiempo y la potencia vital que alguna vez tuvieron durante el acontecer escénico nos tocara, instaurando un nuevo acontecimiento en el presente.

Figura 1

Figura 2. Fotograma de registro audiovisual. Martín Salina, 2023.



3. La idea de *desaparición* está vinculada a los debates dentro de los Estudios de Performance acerca de las posibilidades de permanencia, archivación e historización de las artes escénicas en tanto acontecimientos de carácter efímero.

¿Qué implicaría entonces pensar el cuerpo en un archivo histórico institucional? ¿Pueden las marcas corporales y las huellas del afecto desestabilizar el carácter funerario del archivo? ¿De qué modo esas huellas activan memorias en el presente que contribuyen a sostener procesos que no se clausuran en el pasado sino que siguen activos en el presente?

Siguiendo las marcas y restos del cuerpo en el archivo, la intención es dar cuenta de cómo la pregunta por la corporalidad en el Archivo Histórico del Hospital Dr. Alejandro Korn, provoca efectos en el presente que desajustan las fronteras entre pasado/presente, vida/muerte. Interesa abordar estas materialidades en busca de las huellas del trauma de la institucionalización, enfocándose en las marcas corporales y afectivas que aparecen en los documentos. Desde esta noción de trauma como nombre para las experiencias de una violencia política socialmente situada, el trauma forja las conexiones manifiestas entre la política y la emoción (Cvetkovic, 2003, p.17).



Estos documentos son de algún modo, la huella material de las violencias sistemáticas del saber médico-psiquiátrico sobre el cuerpo. Las marcas y vestigios corporales consignados en los registros clínicos no solo dan cuenta de la experimentación, medicalización y tratamientos administrados por la institución. Al abordar estos registros médicos, emerge la impronta del trauma de la institucionalización: la degradación de la subjetividad a datos de respuesta a tratamientos y prácticas terapéuticas; la erosión absoluta de la intimidad quitando toda posibilidad de un archivo personal que exceda estos instrumentos diagnósticos.

Junto a las historias clínicas, aparecen cartas y escrituras íntimas que no sólo fueron intervenidas por médicos, con análisis grafológicos y notas patologizantes. Estas cartas nunca fueron

Figura 3. Imagen cedida por el Archivo Histórico Dr. Alejandro Korn, La Plata, 2024.

enviadas, negando la posibilidad del contacto con el afuera. Redactadas en diminutos papeles de regalos de tiendas, escrituras desesperadas en cuadernos hasta sus márgenes, con confesiones y denuncias que nunca llegaron a destino.

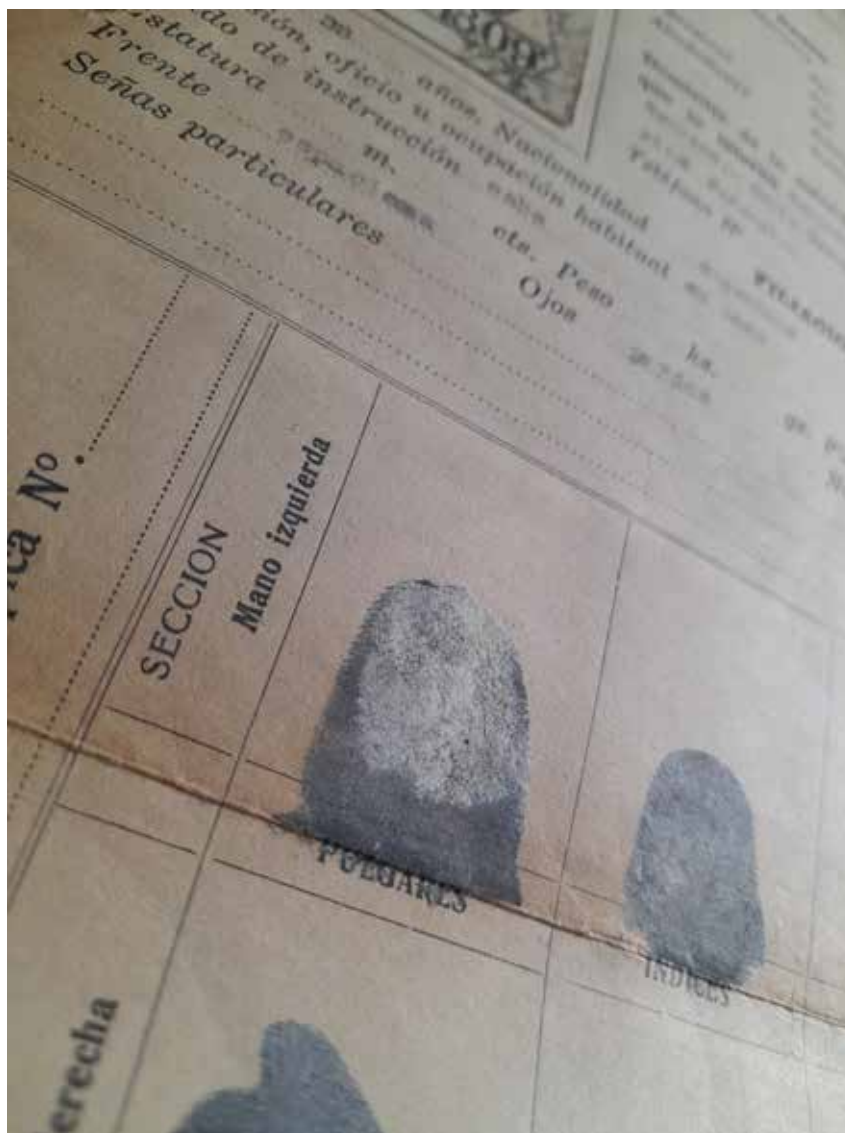


Figura 4. Imagen cedida por el Archivo Histórico Dr. Alejandro Korn, La Plata, 2024.

En un presente atravesado por el cierre y la sustitución de los manicomios, ante el retorno siempre amenazante de discursos y políticas re-patologizantes, las huellas del trauma presentes en los documentos se despliegan como verdaderas estrategias de resistencia a partir de las cuales hacer presente una violencia de la cual estos documentos son el único registros. Afectos, corporalidad y archivos se despliegan como una estrategia clave para propiciar respuestas públicas a problemas públicos en torno a la memoria del trauma (Cvetkovich, 2018) de la institucionalización.

La potencia de los afectos

Creemos que los documentos y restos en ambos archivos se presentan entonces como materiales afectivos que habilitan las sobrevidas de aquellos cuerpos fantasmales y que al mismo tiempo desdibujan los límites entre vida-muerte, posibilitando que esas corporalidades pasadas desplieguen su capacidad de agencia política y afectiva, que continúen actuando en el

presente afectando nuestros cuerpos, los cuerpos de quienes nos acercamos a los archivos, -y, en un sentido más amplio, el cuerpo social-. De esta manera, si según Ahmed los sentimientos no radican ni en los objetos ni en los sujetos sino que éstos emergen al ponerse ambos en contacto (2010), podemos pensar que es en nuestros encuentros con las marcas corporales del archivo donde se abre la posibilidad de que los afectos circulen entre éstas y nosotras.

Al entrar en contacto con los restos, Laura empieza a establecer relaciones entre temporalidades, espacios, obras y personas a partir de la evocación sensible de sus experiencias. Por eso podemos pensar que estamos ante restos afectivos, signados por este vínculo sentimental y corporal que existe entre Laura y ellos, entre ella y las personas que dejaron su rastro en él, y a la vez por el vínculo que una misma empieza a establecer al comenzar a trabajar con las colecciones. Si, según Ahmed un archivo es “efecto de múltiples formas de contacto, incluyendo las institucionales (...), así como formas cotidianas de contacto (con amigos, familias, otros)” (2010, p. 42), consideramos que este archivo, de acuerdo al carácter personal y privado que presenta, cobra entidad en el encuentro, se inaugura cada vez que suceden aquellos intercambios íntimos con los materiales, es decir en aquellas formas cotidianas de contacto.

En este sentido, si atendemos a las singularidades de cada persona que pueda acercarse a las colecciones, a sus experiencias vividas y a su propia historia, comprendemos que los documentos suscitarán diferentes sentimientos en cada quien. Es decir que, aunque la emoción ante el tacto con un objeto, la observación de una fotografía o la lectura de una anotación pueda ser en apariencia similar (por ejemplo, el asombro que pueda despertar en una como investigadora y en la artista al recordar su obra), no responderemos de la misma manera ante ésta. En palabras de Ahmed, “por su misma intensidad las emociones implican una comunicación fallida, tanto que incluso cuando tenemos el mismo sentimiento, no necesariamente tenemos la misma relación con este” (2010, p. 35). Atender a las diversas intensidades afectivas que circulan en estos encuentros nos habilita, por un lado, a remarcar el hecho de que importa qué cuerpos leen los archivos, y por otro lado, a reafirmar la idea de que el archivo no se trata de un espacio hermético que instaura un único modo de lectura sino que puede configurarse como una zona en movimiento, permeable a las diferentes lecturas e impresiones singulares que puedan acontecer al momento de acercarnos a los materiales.

El archivo y sus documentos tienen una dimensión performativa. Con ello nos referimos a la capacidad de los archivos de hacernos actuar. Abrir los documentos de un archivo institucional como el del Hospital Dr. Alejandro Korn, implica dejarse atravesar, con-mover. Y entonces a las acciones de guardar, resguardar, preservar y proteger que circulan en torno a los archivos, se añade la responsabilidad de desajustar los trazados de autoridad presentes en el archivo, para encontrar modos colectivos de pensar y moverse a través de la violencia.

Como menciona Ariella Azoulay, la ira retenida, la sofocación, la náusea, el enojo, la frustración, el miedo, el horror y la impotencia, no menos que la esperanza o la pasión reportada

por aquellos infectados con el mal de archivo, dan testimonio del hecho de que los documentos de archivo no son elementos de un pasado clausurado sino, más bien, de elementos activos de un presente. Por tanto, deben ser debida y cuidadosamente manejados, precisamente porque son los medios por los que la destrucción podría continuar forjándose, así como permite alguna restitución de lo que continúa existiendo como presente, en el presente (Azoulay, 2014, p. 16).

Cuando nos relacionamos con los restos y documentos, cuando tocamos esos objetos, esos papeles y fotografías, cuando “activamos” el archivo con nuestras manos estamos, *impulsando la sobrevida material* del archivo y de los cuerpos que en él actúan. Siguiendo a Guerrero, “el archivo no solo conserva las huellas del cuerpo y su pasado, sino también reproduce la lógica y la narrativa de su intrínseca capacidad de transformarse” (Guerrero, 2022, p.10).

Porque importa *qué cuerpos leen* el archivo y también qué cuerpos son leídos en el archivo, es preciso impugnar su existencia como depósito del pasado. Se trata entonces de pensar colectiva y colaborativamente, para no reiterar lógicas de sumisión a la voz del saber académico, de componer con es*s otr*s que nos con-mueven a actuar, de producir las instancias necesarias para advertir la historia y la trama de violencias de las que somos parte.

Sobrevidas del cuerpo en el archivo

Entonces, ¿qué es lo que, en apariencia, está muerto en estos archivos? ¿Las acciones pasadas, los cuerpos de aquel otro aquí-ahora, las obras en tanto acontecimientos irrecuperables en su materialidad específica? ¿Los documentos, meros registros administrativos de una institución?

En el caso de las colecciones de Valencia, aceptar el carácter funerario del acontecimiento escénico nos permite pensar en sus sobrevidas, en posibles existencias en el más allá (o en el más acá) de aquello que se ha perdido. Siguiendo a Dubatti, el sentido de la pérdida en el estudio del acontecimiento teatral es ineludible, ya que ontológicamente éste “es incapturable y definitiva, inexorablemente se pierde, como la vida de los que han muerto” (2014, p.143). Asumir el duelo sobre la pérdida del hecho teatral, se constituye, más que como una carencia, como una potencia de conocimiento.

Sabemos que por más que recopilemos los restos y Laura evoque sus recuerdos, ni las personas ni los acontecimientos pasados podrán reaparecer en el presente en su materialidad específica. Sin embargo, creemos que asumir la pérdida y pensar así en la potencia de los restos afectivos como materia vibrante, como materiales que habilitan las sobrevidas de esos cuerpos, nos da una chance, nos invita a fantasear con tocar el pasado. Es decir que si bien los acontecimientos y las acciones ya sucedieron y desaparecieron, los afectos y emociones que se ponen en circulación al revisar los materiales de archivo permiten que nuestros cuerpos presentes vibren y se conecten con esos rastros. A partir de esto se pueden seguir produciendo sentidos en el presente; los restos del archivo se vuelven

así materiales para reescrituras poéticas que nos convocan a acercarnos de manera sensible -con los sentidos y los sentimientos avivados- a los acontecimientos escénicos pasados y a las experiencias singulares de la artista.

Estas motivaciones por un derecho al (del) archivo y su demanda a practicarlo, no responde a la constitución clásica de unas historiadoras trazando el pasado, sino a la de investigadoras cuyo interés en el archivo se despierta a partir de sucesos y atravesamientos motivados por el entendimiento de que “lo que se ha institucionalizado como el orden de las cosas no sólo es indignante sino reversible”. (Azoulay, 2014, p. 17). Siguiendo este enfoque, la reflexión sobre el cuerpo en el archivo busca promover la intervención, la imaginación y la transmisión como prácticas esenciales mediante las cuales investigadores y artistas ejercen su derecho al (del) archivo. Este derecho implica compartirlo y utilizarlo de manera que no sea simplemente visto como un depósito pasivo del pasado, sino como un recurso activo que documenta lo que ha ocurrido y lo que aún está por hacerse (Azoulay, 2014, p. 15).

Tal concepción desafía la concepción del archivo como un cierre funerario, proponiendo una aproximación que considera los afectos, las emociones y la vitalidad de la materia. Al adoptar esta perspectiva, no solo se busca establecer un método de análisis y comprensión, sino también una ética y una política que reflejen la orientación de l*s investigador*s en el archivo y se integren en un colectivo social más amplio. Este proceso de devenir-colectivo amplía la participación en los debates públicos y las respuestas políticas comunitarias frente al desafío que impone el tratamiento de la memoria.

Finalmente, intentar arribar a conclusiones comunes en casos tan diferentes nos enfrenta a lo que dice Guerrero: “todos los archivos se parecen, pero en realidad son disímiles; se espejan, aunque son radicalmente desemejantes” (2022, p.21), y es desde ahí que podemos escapar a las lógicas del capital en nuestras prácticas de archivo, en esa incapacidad de sistematizar las experiencias de sentido que aparecen cuando vemos y tocamos cada material, cada resto, cuando nos dejamos afectar por ellos y por los rastros corporales que allí vibran.

De esta manera, creemos que más allá de las particularidades de cada uno de estos archivos, que conlleva la necesidad de precisar categorías, clasificaciones, maneras de acceder y formas de poner el cuerpo específicas, las experiencias de encuentro con ambos conjuntos materiales revelan que el cuerpo en el archivo configura un exceso. Un desborde de marcas corporales, espectros y presencias que no sólo socavan las fronteras entre la vida y la muerte sino que se constituyen como vibraciones póstumas capaces de movilizar actitudes políticas y reescrituras poéticas en el ahora. Así, estas presencias, estas vibraciones póstumas del cuerpo en los archivos nos habilitan a pensar en temporalidades que escapan a lo lineal, que desarmen la idea trágica de la muerte como ocaso o fin y nos conectan con la idea cíclica del retorno, de que todo aquello que muere continúa abonando energía vital en nuestro presente.

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2015) La política cultural de las emociones. Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2021) Vivir una vida feminista. Caja Negra.
- Azoulay, Ariella (2014) Historia potencial y otros ensayos, Taller de Ediciones Económicas.
- Bennett, J. (2022) Materia vibrante. Una ecología política de las cosas. Caja Negra.
- Cvetkovich, A. (2018) Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas. Edicions Bellaterra.
- Dubatti, J. (2014) Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos. Atuel.
- Guerrero, J. (2022) Escribir después de morir. El archivo y el más allá. Metales pesados.

M. Eugenia Bifaretti

Es Profesora en Historia de las Artes por la Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP), artista escénica y artista visual. Desde 2016 ha participado en obras teatrales independientes como actriz y asistente de dirección. Actualmente es ayudante docente de la cátedra Historia de las Artes Visuales II (FDA, UNLP) e integra el espacio de artes visuales Club de la Pintura. Se desempeña como becaria doctoral CONICET en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA, FDA, UNLP), donde investiga las maneras de archivar e historizar las prácticas escénicas a partir de archivos personales de artistas escénicas platenses que producen en el subsistema independiente de teatro local desde 1980 hasta la actualidad.

Catalina Poggio

Es licenciada en Historia de las Artes por la Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Actualmente se desempeña como becaria doctoral en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA, FDA, UNLP), donde investiga la administración de ficciones regulatorias de la corporalidad en las imágenes técnicas, médicas y científicas de la Argentina finisecular (1880-1910). Como docente dicta clases tanto en el ámbito universitario (FDA, UNLP / UGD, Misiones) como en espacios de formación popular (Biblioteca y Bachillerato Popular Mariano Moreno, Ensenada). Es también colaboradora del Archivo Histórico del Hospital Dr. Alejandro Korn.

EL MIRAR DESVIADO DE LA EXUBERANCIA BARROCA A LA AUSTERA SENSIBILIDAD GUARANÍ

Lic. Andrea Mónica Nuñez
andreaesmio@gmail.com

Lic. Viviana Andrea Rosset
aracalavivi@gmail.com

Facultad de Ciencias Naturales. Universidad Nacional de La Plata.

Proyecto: “La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata - Facultad de Ciencias Naturales de La Plata, UNLP. Catalogación e investigación histórica - artística, técnica y material de obras, 2da. Etapa.” Instituto de Historia del Arte. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.
Dirección: Marcela Andruchow.

Tras la expulsión de la Compañía de Jesús por el rey Carlos III en 1767, las reducciones fueron cursando un proceso de deterioro. Desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, los restos materiales sobrevivientes se dispersaron hacia Paraguay, Brasil y Argentina. Su historia relacionada con el Museo de La Plata comenzó en 1887 gracias a la gestión de su director Francisco P. Moreno con el ministro de Obras Públicas bonaerense Manuel B. Gonnet. Las piezas de madera y otras de piedra fueron traídas por el naturalista viajero Adolfo P. Bourgoing de Trinidad, población Paraguaya fundada por los Jesuitas en 1712 y de las ruinas Misioneras de San Ignacio Miní, Mártires, Santa María la Mayor, Apóstoles, Loreto y Concepción de la Sierra.

Puntualizamos que el museo del siglo XIX abordaba el conocimiento desde una concepción objetivante, científicista, propia del paradigma moderno; a través de ella traza una frontera desde la cual se distingue del Otro y se ubica en una posición superior definiendo allí una relación de poder. Tal mirada no solamente está en el origen de un modelo de conocimiento, el positivismo, sino también en el origen de un paradigma de construcción del orden social: el colonialismo. Aníbal Quijano (2000) en este sentido plantea la colonialidad del poder al referirse al sistema de dominio que se construye a partir de un patrón de poder que se establece sobre las culturas indígenas de América sometidas por los colonizadores europeos. En este marco el autor plantea que una de las características de este patrón de poder es que el único modo de conocer y reproducir ese conocimiento debía hacerse a través de procedimientos científicos. La ciencia se convirtió entonces, en la única manera de conocer el mundo, de producir el conocimiento y de legitimarlo. Esto provocó que otras formas de conocimiento fueran vistas como algo que pertenecía al pasado, como ma-

gia o superstición, que obstaculizaba el camino hacia la verdad universal. Esta colonialidad del saber es otra forma de dominación, la epistémica, que conlleva la homogeneización de los conocimientos y de las miradas.

Es a partir de esta perspectiva y centrándonos en la colección mencionada que nos interesa poner en cuestión ciertos aspectos de los discursos y narrativas que generalmente definen a este tipo de materiales. Surgen así una serie de preguntas que nos atravesaron acerca del llamado arte barroco hispano-guaraní, por ejemplo, en relación a si este sólo presenta características miméticas y si el artista guaraní únicamente puede ser valorado por su destreza técnica. Por otro lado, si bien la evangelización obligó a modificar muchos aspectos de la vida social y moral guaraní, siendo su mundo místico y sobrenatural el más atacado desde la concepción de herejía, ¿hasta qué punto el guaraní asimiló las nuevas creencias y hasta dónde renunció a su cosmovisión?

Al respecto, Ticio Escobar nos acerca una respuesta esclarecedora:

“Aun los más severos procesos de conquista y colonización cultural, los más implacables movimientos etnocidas, no alcanzan a cubrir toda el área de la cultura y dejan, a su pesar, una zona vacante. En esa franja descubierta, los indígenas, y luego los mestizos y los criollos, lograron en muchos casos tergiversar el sentido de los signos dominantes y asegurar un cierto terreno donde asentar la memoria, resguardar cierto capital simbólico y apoyar proyectos propios. Desde estos lugares sobrantes pudieron ellos zafarse del destino espurio de constituir calcos degradados de verdades originales; es decir, pudieron en parte zafarse del proyecto dominante. En muchas ocasiones, pertrechados en esos márgenes, los indígenas colonizados comenzaron copiando aplicadamente los modelos europeos y terminaron transgrediendo sus cánones y sus códigos, una vez desmontado el sentido del prototipo: creando formas nuevas, sobre las ruinas; a veces, de las propias.” (Ticio Escobar, 2008).

Con la mano de obra de los guaraníes reducidos y el adoctrinamiento católico, se desarrolló un tipo de arquitectura, pintura y escultura religiosa que se llamó, desde una lógica colonial, barroco hispano-guaraní. Al decir de Bartomeu Meliá, este es un arte preferentemente religioso y considerando las características de la religión de los guaraníes tribales habría una distancia que tuvo que ser recorrida tanto en el orden conceptual como en el orden fáctico para que se pasara de una *religión dicha*, como era la guaraní, a una religión cristiana y católicamente barroca, tan representada (Meliá, 1975).

La dimensión simbólica guaraní se expresaba genuinamente no desde la figuración, representación canónica del mundo occidental que se impuso en las misiones, sino a través de prácticas rituales como el canto, danza, pinturas corporales, arte plumario, que buscan la perfección espiritual denominada *estado de agudje*. “En consecuencia, la imposición de un discurso figurativo implicó una alienación del ideal de perfección personal guaraní, expropiado a las prácticas corporales tradicionales, para ser depositado en las imágenes cristianas”. (Wilde, 2009.).

Si bien como lo reglamentó el Concilio de Trento, las imágenes de los santos son mediadoras, tal función no es exclusiva en la práctica ritual de los misionalizados. En el choque de creencias y ritualidades, el uso de objetos católicos sagrados no siempre es respetado ya que también se constatará a través de ellos creencias guaraníes. En este sentido Bollini documenta tales prácticas cuando cita un proceso por hechicería contra Cristóbal Guiray, Silverio Catté y otros guaraníes de la reducción de Loreto, el cual revela la utilización combinada de estatuillas del culto católico con elementos de origen animal y mineral: una figura de Madera a manera de muerte, un San José, una Cabeza de Víbora y con ella hígados de algunos animalitos, una espina larga como de tuna y una piedra imán, como vehículos de rituales ancestrales (Bollini, 2019, p.28). En este punto nos interesa reflexionar acerca de una diferenciación que hace Ticio Escobar entre las operaciones estéticas y las artísticas: las primeras competen al gusto (o en sus extremos, al buen gusto) y las otras aluden a compromisos más graves vinculados con la intensificación de la experiencia del mundo o la renovación del asombro ante las cosas. Afirmando que las primeras involucran los sentidos y las segundas, el sentido es el mundo místico y sobrenatural. La intensificación de la experiencia del mundo guaraní es una acción mágico chamánica: las imágenes son, como las palabras, portadoras de espíritu. Tallar el cedro, resignificarlo para la advocación cristiana, no expulsa las fuerzas de la madera. Tal como afirma Horacio M. Bollini citando a Sustersic (2010): “las imágenes ocuparon pronto, sin proponérselo, las mismas funciones en la fundación de los pueblos que las que desempeñaron las reliquias de los huesos, payé, de la cultura guaraní prejesuítica” (Bollini, 2019, p.27). En este sentido, parafraseando a Guillermo Wilde, la etnográfica de inspiración estructuralista ha insistido sobre la concepción tupí-guaraní de la identidad, como flexible y múltiple, y la relación con el Otro como “abierto hacia el afuera” lo que explicaría la actitud de incorporar atributos personales de la alteridad, desde ornamentos hasta nombres, por medio de diferentes vías como la antropofagia, la imitación o el parentesco; una operación paradójica que consiste en transformarse en Otro en los propios términos, ser Otro sin dejar de pensarse como sí mismo (Wilde, 2009).

Otro autor que profundiza sobre estos temas es Andrés Sansoni (2017) quien explica que el *santo apohára*, hacedor de santos, ejercía sus ritos y hechizos tallando la madera o la roca, o aplicando colores sobre el estuco, la tabla o la tela. Todas las imágenes que dejó la cultura misionera muestran ese proceso de ritualización del lenguaje plástico, pictórico o escultórico. Así, el estilo de sus modelos ya fuera renacentista, manierista o barroco, era secundario en tanto que él estilizaba la materia hasta lograr una imagen ritualizada que no se proponía, como el arte europeo, imitar a la naturaleza sino superarla para alcanzar un mundo de asombro y de poder, puntualizando que para el guaraní, la experiencia del asombro tenía y tiene un papel fundamental en la conciencia de lo sagrado. Lo expuesto nos lleva a pensar que sus dioses no están ausentes porque fueron resignificados a través de la creación de nuevas dimensiones simbólicas frente a las impuestas por los europeos; esta resignificación implica una acción creadora donde la mimesis no tiene lugar.

Desde lo desarrollado sostenemos que estudiar la colección es considerar que en el barroco guaraní se producen articulaciones entre una religiosidad heredada y otra impuesta, donde la imagen es concebida como presencia espiritual en tanto que los guaraníes no tallaban un cristo, sino que verdaderamente lo hacían a través de materiales que para ellos eran portadores de un espíritu. La imagen, no era un producto que reclamara una contemplación estética; se trataba de despertar a los númenes dormidos en los materiales. El guaraní desde sus creencias genuinas acerca la madera hasta su nariz y boca, tal como olfatea la mano del sacerdote cuando éste se la extiende. Así entendidas, las imágenes confeccionadas por los guaraníes, eran mucho más que simples copias del original. El retablo, el cuadro o la imagen resignificados por los artífices guaraníes tienen en sí la experiencia nativa de la liturgia cristiana, expresan un complejo proceso que articula ambas religiosidades, desde la cual se produce una expresividad singular donde el animismo originario está en constante vigilia. Nos interesa en este punto tomar algunas de las observaciones que el investigador Bozidar Darko Sustersic (2010) realizó al analizar las imágenes del llamado Barroco Guaraní respecto a la selección y resistencia de los guaraníes. En su profundo estudio el autor rescata la importancia de la visión frontal para la estética guaraní, uno de los más importantes y sugestivos cambios sobre el modelo barroco de la mirada de éxtasis, introducido por Brasanelli. Horacio Bollini y Norberto Levinton (2023) apuntan que el cristo barroco mira al cielo, buscando la iluminación divina, el perdón del padre todopoderoso, mientras que el cristo guaraní mira hacia el frente, de cara al fiel, indicando tal vez que el mundo celestial y el mundo mundano, como creían los guaraníes, convivían en un mismo plano.

La colección del Museo presenta en una de las vitrinas tres cabezas de ángeles alados, un tipo de figuras que han sido de la predilección de los tallistas, acaso manifestando una reminiscencia de creencias antiguas. Ciertas aves como el *parakáo ñe-engatú*, el "loro" custodian vados que cruzan las almas. Las aves, cuyas alas semejan las de ángeles y querubines, necesariamente se enlazan con lo espiritual; lo zoomórfico implica siempre la proyección anímica del hombre (Bollini, 2019; Susnik 1984)

Preguntándonos acerca de la inhibición de la libertad de expresión del artista guaraní, Sustersic, que investigó el tema durante más de 40 años, propone un arte guaraní chamánico que animaría gran parte de la producción de las imágenes jesuítico guaraníes en las que los verdaderos creadores, no solo de estatuas sino de los estilos que predominaban en los talleres misioneros, fueron los guaraníes misionalizados (Sustersic, 2010). A través de lo desarrollado podemos hablar de un proceso hermenéutico que parte de un objeto-otro que no se niega, una operación que actúa como puente creativo a un sentido nuevo y distinto del original. El anónimo misionero de La Santísima Trinidad expuesto en el Museo, abre lo que para un guaraní misionalizado significaba la divinidad: el nacer y el morir, la desgracia, el destino, la protección o el desamparo y el animismo guaraní desde su creación chamánica.

Lo expuesto nos permite plantear críticamente un desplazamiento de la noción de arte barroco hispano-guaraní, sujeto

al canon del arte europeo que busca contemplación, hacia una configuración cultural ancestral guaraní-jesuita europea, que incluye articulaciones de sentido, selecciones, resistencias, memorias encontradas, etc.

Siguiendo a Rodolfo Kusch (2000), decimos que frente a obras de pueblos originarios estamos ante la necesidad de revisar viejas categorías ya que la voz americana es una Sofía propia, singular, donde se da primacía al estar por el ser. Esto induce a pensar que el museo está atravesado aún por una mirada objetivante que es necesario superar. En este sentido nos apoyamos en las palabras de Ticio Escobar cuando expresa que al hablar de "arte" se debería usar el término con cautela y conciencia de su arbitrariedad. El autor entiende que el mismo sirve para nombrar aquellas prácticas o productos que, desde la manipulación de la forma sensible y el juego de la imagen, precipitan nuevos contenidos expresivos, verdades oscuras que aparecen, por un instante, vislumbradas ya que el arte moviliza sentidos que trascienden la función en este caso, evangelizadora del objeto. Escobar puntualiza que, obviamente este es un concepto moderno de arte, pero resulta útil para encarar retrospectivamente objetos históricos marcados por un plus de significado, auratizados. (Ticio Escobar, 2008).

En relación al Museo y las piezas misionales, es Francisco P. Moreno (1852-1919) quien realiza la categorización de la colección y considera al conjunto misionero como parte de la sección histórica, distanciadas de su valoración artística. Leemos en una carta del 24 de octubre de 1887, dirigida al jefe de estadísticas de la Provincia de Buenos Aires, quien le pide datos estadísticos sobre el Museo de la Provincia: "Hai también muchos objetos históricos como armas, trajes, monedas, etc., y una colección de objetos procedentes de las ruinas de los jesuitas en Misiones, que servirán de base para la instalación de una sección histórica" (Moreno, 1887). El Museo desde un paradigma positivista recolecta, valora y preserva las piezas misionales como una cultura que pertenece a nuestra historia. Desde una concepción teleológica del tiempo objetiviza al Otro cultural al situarlo en el pasado. Las obras se convirtieron en objetos de estudio desde un sistema de dominio epistémico que desconocía los saberes de las poblaciones originarias, su forma de conocer y aprehender su mundo. Nos sitúa en esta problemática la crítica que Martin Heidegger (1889-1976) realiza a la modernidad en su conferencia de 1938, "La época de la imagen del mundo" (Die Zeit des Weltbildes) en donde se delinean algunos rasgos centrales del proyecto epistemológico moderno. El autor plantea que el mundo devino a partir de Descartes una imagen concebida por el sujeto y que una de las manifestaciones primordiales que caracterizan a la Edad Moderna es la ciencia cuya esencia es la investigación. Es necesario destacar que el investigador, el sujeto que caracteriza al objeto, es blanco, masculino y europeo y que el Museo en este marco tiene la facultad de taxonomización de lo real y a su vez, como espacio institucionalizado, la producción de discursos que se suscitaban desde su fundación hasta el presente principalmente en la construcción de una herencia para la memoria y la identidad nacional. Vinculado a este último aspecto, se asocia otra categoría al Museo, lo patrimonial, en relación intrínseca con el

pasado y la categoría de cultura. Tal como lo expresa María Alba Bovisio (2013), los términos “obra de arte”, “pieza arqueológica” y “artefacto etnográfico” han sido centrales en la taxonomización occidental de los objetos, sobre todo en función de definir sus destinos museográficos y disciplinares. Actualmente las piezas del corpus estudiado pertenecen a la división de arqueología del Museo de La Plata y fueron analizadas desde esta disciplina. La taxonomización en arte, al fijar el objeto, lleva a una lectura esencialista donde la obra artística de factura no occidental deviene arte por la similitud estética con las obras de arte occidental, pero como arte de imitadores. En consecuencia, la clasificación de los objetos de las misiones en una primera fase se destacó en comparación con el arte europeo de la época, más tarde se lo reconoció como representantes de un estilo singular, el barroco americano, pero en todos los casos la constante fue la invisibilidad de los rasgos que distancian las obras del canon oficial.

Esta perspectiva nos lleva a plantearnos la necesidad de poner en cuestión en el discurso museístico el concepto de “obra de arte”, pues la fija como un objeto principalmente occidental creado por un productor especializado, el “artista”, para circular en espacios también especializados como colecciones, museos, salones, etc. y destinado, principalmente, a la contemplación estética (más allá de las otras funciones políticas, religiosas, sociales que puedan atravesar a la obra). Es fundamental hablar de ella desde una enunciación decolonial.

En una mirada crítica sobre la colección jesuítica entendemos que esta no presenta una pura taxonomización o recorte disciplinar, por lo tanto no debe hacer silencio respecto al riquísimo proceso de configuración cultural ancestral guaraní-jesuíta europea, ya que este las coloca en una periferia cultural sostenida todavía por una mirada profundamente colonial. Walter Mignolo (2007) es contundente cuando expresa que el museo y la universidad son dos instituciones clave tanto en la formación y auto-definición de la Civilización Occidental como en la constitución, reproducción y diseminación de la colonialidad del saber. El investigador llama a la desoccidentalización del museo, tomando, entre otros, el Museo de Arte Islámico de Doha y el Museo de las Civilizaciones Asiáticas en Singapur como casos de estudio. Siguiendo su planteo entendemos que es necesario pensar y construir un lugar de enunciación crítico, estratégico y decolonial, retomando las herencias prácticas de nuestra América.

En el transcurso de la investigación nos hemos enfrentado a lo presente y lo ausente, lo visible y lo invisible, al colonizador y al colonizado experimentando la necesidad de desaprender lo aprendido, develando la lógica de la colonialidad, y volver a comprendernos. Es así que creemos que la narrativa en la colección jesuítica requiere generar críticamente un desplazamiento de la noción de arte barroco hispano-guaraní; incorporar el “otro lado” a la conversación; construir subjetividades decoloniales para desterrar el peligro de una sola historia; incorporar la dimensión estética en el marco de un campo extendido, sin las divisiones inconciliables entre lo artístico identificado con la cuestión de la belleza y la interpretación de las imágenes y la científica, asociada a la clasificación de las piezas.

REFERENCIAS

- De Bourgoing, A. (1894). Viajes en el Paraguay y Misiones. Recuerdos de una Expedición a Los Yerbales de Concepción, Cerro- Corá y Sierras de Amambay, Etc. Tipografía, Litografía y Encuadernación. "La Velocidad".
- Bollini, H. (2019). La imagen Jesuítico-Guaraní: presentatio y equivalencia lingüística. *Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, 7,(2), 23-41.
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ihs/article/view/27669>
- Bollini H. y Levinton N. (2023) Los secretos que siguen revelando los iconos jesuítico guaraníes.
<https://www.pagina12.com.ar/295319-los-secretos-que-siguen-revelando-los-iconos-jesuítico-guara>
- Bovisio M. (2013) El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 3, 1-10. https://www.academia.edu/37972561/El_dilema_de_las_definiciones_ontologizantes_Bovisio_CAIA
- Escobar, T. (2008) Santo Y Señá. Acerca De La Imaginería Religiosa Misionera Y Popular En El Paraguay.
https://www.portalguarani.com/106_ticio_escobar/12529_imagineria_religiosa_misionera_y_popular__por_ticio_escobar.html
- Kusch, R. (2000) Obras completas. Fundación Ross.
- Plá J. (2006) El Barroco Hispano-guaraní. *Intercontinental*.
https://www.portalguarani.com/519_josefina_pla/6906_el_barroco_hispano_guarani__por_josefina_pla.html
- Quijano, A. (2000) Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. (pp.122-151) CLACSO.
- Said, E. (2008) *Orientalismo*. Debolsillo. <https://archive.org/details/Orientalismo>
- Sansoní, A. (2014) Arte Jesuítico-Guaraní ¿Culminación De Un Modo Del Ser?. *Jornadas Internacionales sobre Restauración de la Compañía*. Universidad Nacional de Cuyo, 2014, Mendoza. Publicado en: Calderón E. y Torres J.M. (eds.). *Incarnatio Novis. 200 años de la restauración de la Compañía de Jesús* (pp. 233-246). SS&CC. ediciones, pp. 233.246, Mendoza, 2014.
<https://patrimoniocentroaletheia.wordpress.com/2017/06/14/arte-jesuítico-guaraní-culminación-de-un-modo-del-ser/>
- Sustersic B. (2010) *Imágenes Guaraní-Jesuíticas- Paraguay, Argentina, Brasil*. Centro de Artes Visuales Museo del Barro.
https://www.academia.edu/12688272/Imágenes_en_color_Arte_Guaraní-Jesuítico?email_work_card=title
- Wilde, G. (2003) Poderes del ritual y rituales del poder: un análisis de las celebraciones en los pueblos jesuíticos de guaraníes. *Revista Española de Antropología Americana*, 33, 203-229.
- Wilde, G. (2009). *Imágenes, sonido y memoria. Hacia una antropología del arte misional*. Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac. 1 Histoire de l'art et anthropologie.
<https://journals.openedition.org/actesbranly/316> <https://doi.org/10.4000/actesbranly.316>

Andrea Mónica Nuñez

Licenciada en Historia de las Artes, Facultad de Artes, UNLP. Doctoranda en Doctorado en Artes, Facultad de Artes, UNLP. Integrante del Proyecto de Investigación "La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata - Facultad de Ciencias Naturales de La Plata, UNLP. Catalogación e investigación histórica - artística, técnica y material de obras" Instituto de Historia de Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Artes, UNLP, bajo dirección de Mg. Marcela Andruchow.

Coautora y Disertante en: Ciclo de Charlas. Arte en el Museo de La Plata (2021). Seminario Internacional "Nuevas perspectivas sobre el arte y la cultura visual del Siglo XIX en Latinoamérica" CIAP-EA y P_UNSAM-CONICET (2022). XXVI Jornadas de Investigación en Artes. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba (2023). II Congreso Internacional de Enseñanza y Producción en Artes en América Latina-CIEPAAL (2023)

Viviana Andrea Rossetti

Licenciada en Diseño Industrial y Licenciada en Historia Del Arte por la Facultad de Artes de la UNLP. En el ámbito de la historia del arte me desempeño como investigadora en el marco de trabajos sobre colecciones de museos de arte y ciencia, bajo la dirección de la Magister Marcela Andruchow (UNLP), Instituto de Historia de Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Artes, UNLP. Mi área de actuación se compromete en la indagación de las complejas capas de las jerarquías culturales arraigadas en la divulgación del arte y las colecciones de museos occidentales.

EL DISEÑO EN BUSCA DE UNA NUEVA POIESIS

Silvio Somma

silviosomma@yahoo.com.ar

Instituto de Historia del Arte. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

Proyecto: Diseño de disensos. Formaciones y prácticas editoriales independientes autogestivas en torno a Tranza y Edita. Instituto de Historia del Arte. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Directora: María Sara Guitelman.

Una tarde de marzo de 1985,

un grupo de estudiantes universitarios de la carrera de Diseño en Comunicación Visual ingresaban al aula 70 del edificio de la Facultad de Bellas Artes para asistir a su primera clase. En el ambiente se respiraba cierta mezcla de nerviosismo con ansiedad y claramente una enérgica alegría casi adolescente. También se respiraba un aire de libertad de pensamiento y de expresión.

El docente al frente de la clase deja escurrir una pregunta que se mezcla con todas esas sensaciones en el aire.

-¿El diseño es arte o artesanía?

Los alumnos pensaron y ensayaron diferentes respuestas intuitivas, casi como prestándose al juego propuesto por el académico que después de escuchar pacientemente despejó la situación:

-El diseño no es arte ni artesanía. Es diseño y punto.

Fin de la discusión. Y fin a la libertad.

Esa escena de una tarde de marzo que bien podría haber sido de una película, la vivieron anteriormente, calcada, varias generaciones de estudiantes de diseño y, como un *déjà vu*, también la padecieron generaciones posteriores, casi se podría decir que sigue hasta la actualidad.

Es así como, en la órbita de los diseñadores, sigue acalorada la discusión de si el diseño es arte o no, que a esta altura de los acontecimientos, quizás ya no importe demasiado seguir con ese debate que, en nuestro país, lleva unos 60 años sin resolverse.

Lo que probablemente sea indiscutido es la estrecha relación que tiene el diseño con el arte, las artesanías y la tecnología.

"El diseñar o el acto del diseño no es práctico (lo es la política, por ejemplo), ni es puramente tecnológico (lo es la ingeniería mecánica o de la construcción), ni tampoco puramente artístico (lo es el pintor). No es tampoco la suma yuxtapuesta de tecnología y arte con un componente científico. El acto de diseñar es un acto,

como el verde es un color. Sus partes integrales y funcionales son la ciencia, la tecnología y el arte, a la manera como el azul y el amarillo componen el verde. La ciencia, la tecnología y el arte como momentos del acto diseñante son intrínsecamente diferentes de la ciencia, la tecnología y el arte como actos independientes. La ciencia del diseñador se encuentra definida en función productiva tecnológica como en el caso del tecnólogo. Pero la tecnología del diseñador se encuentra por su parte definida en función estética, lo que hace que esa acción estética sea también tecnológico-científica. La ciencia, la tecnología y el arte integrados unitaria, orgánica y sinérgicamente en el acto productor del diseño permiten denominar a éste con un neologismo (al menos nuevo por su significado): el diseñar o acto poiético. Querer hacer del diseño una actividad tecnológica o artística exclusivamente es no comprender su sentido". (Dussel, 1984, p. 191-192)

Dejando de lado ese debate, un asunto mayor que se nos plantea actualmente es acerca de la responsabilidad política que tiene o debería tener el diseño. Un problema que en el arte se plantea desde hace tiempo. Y en menor medida también en las artesanías.

Pero antes de adentrarnos en esta problemática, será necesario tratar de llegar a una mejor definición propuesta por aquel docente en la década del '80.

Se propone entonces pensar al diseño como algo más que una disciplina proyectual que hace diseños, es decir, pensar una idea, dibujarla (bocetarla), proyectarla y ejecutarla para que después sea reproducida en forma masiva por medios industriales.

Juan Acha es contundente al respecto: "*...la mejor manera o criterio de definir los diseños –si no el único hasta ahora–, es considerarlos como una variante histórica de la cultura estética occidental.*" (Acha, 2015, p. 12)

Es interesante ver que plantea al diseño como «una variante histórica», es decir como parte de un proceso que se inició con las artesanías, que fueron en parte reemplazadas por el arte y este a su vez sufrió un desplazamiento por parte del diseño que le quitó protagonismo.

"La variante corporizada de los diseños tuvo su inicio, alrededor de 1851, en Inglaterra, Francia y Alemania. Las otras dos variantes estéticas de la cultura occidental son las artes que nacieron en Italia, aproximadamente por 1300 d.C., y las artesanías que el feudalismo europeo integró a la fase gremial. En nuestra realidad latinoamericana, España, durante las épocas coloniales, injertó el sistema gremial y sus preferencias en las artesanías autóctonas. A fines del siglo XVIII, los Borbones nos iniciaron con la modernización de las artes, la que después nuestras repúblicas consolidaron a imagen y semejanza de las de París, hasta que en 1950 nos invadieron los diseños provenientes, sobre todo, de Estados Unidos". (Acha, 2015, p. 12).

Hasta aquí, si bien la definición de diseño comienza a ser algo más interesante, queda más que claro la influencia de Europa y Estados Unidos en la concepción de los diseños en Latinoamérica, que incidió tanto en la industria como en la cultura y en la formación de diseñadores. Todo un círculo que gira en torno a sí mismo que toma cada vez más velocidad.

Volviendo a la incógnita de si el arte (o el diseño) es político. La respuesta sin duda es sí. O al menos el arte sí lo es. No por casualidad tantos gobiernos que responden al sistema capitalista hegemónico, encarnan el terror platónico expulsando (exiliando) a los artistas con el fin de separar el arte de la política. Gobiernos que no hacen más que dejar expuesta la idea de que el arte es peligroso para la obediencia.

Cuenta Claudio Magris (...) Platón le otorga al arte un alto valor educativo y moral, aunque todo lo que éste diga o haga vaya en su contra. Por ello es evidente que, para Platón, aun en la negatividad, que el arte posee una potente fuerza educativa, o lo que Martha Nussbaum denomina `Imaginación narrativa`. No obstante, para comprender la postura sobre el arte que toma Platón, hay que tener en cuenta, antes que nada, un concepto fundamental: la palabra mimesis (del griego mimeisthai: «imitar») que designa el efecto de la imitación de la realidad, y es el mecanismo recurrente según el cual la ficción del artista se estructura. (Herrera, 2009, pp. 83-94)

Y fue el mismo sistema de gobiernos hegemónicos y el avasallamiento de la producción industrial que se encargaron de convencernos de que el diseño tiene la misión de embellecer la vida del hombre, pero con una predominancia por el funcionalismo sin ornamentos, así, el diseño a merced del mercado capitalista se distancia del arte:

(...) la industria maquinista buscó la simplificación geométrica de las formas y de los volúmenes, que demandaban el abaratamiento de los productos de la industrialización y el consumo masivo, es decir, la industria renunció a los ornamentos. Su meta consistió en desarrollar, por primera vez en la historia de la humanidad, el concepto de objeto bello por su pura funcionalidad práctico-utilitaria. La función se impuso a las formas y las dirige: la función determinó las formas. En torno a este concepto giraron muchas tendencias de las artes visuales tradicionales, para legitimarlo y prestigiarlo, mientras que los diseños lo convirtieron en su eje principal.” (Acha, 2015, p. 145).

Ahora podemos pensar que ese concepto de objeto bello por su pura funcionalidad práctico-utilitaria quizás haya estado bien en alguna época remota y para Europa o Estados Unidos. Pero ¿cómo funciona ese concepto en Latinoamérica en la actualidad? ¿Cuánto ha afectado el eurocentrismo y la influencia del arte y del diseño norteamericano en la identidad social y cultural Latinoamericana?

En principio la respuesta a esta última pregunta es contundente: “demasiado”.

Entonces surge obligada otra pregunta que incomoda al diseño y su aparente postura apolítica. ¿Cuál es la responsabilidad del diseño en la representatividad de la identidad de los pueblos en Latinoamérica?

No basta, pues, con que los pueblos sean expuestos en general: es preciso además preguntarse en cada caso si la forma de exposición –encuadre, montaje, ritmo, narración, etc. – los

encierra (es decir, los aliena y, a fin de cuentas, los expone a desaparecer) o bien los desenclaustra (los libera al exponerlos a comparecer, y los gratifica así con un poder propio de aparición).” (Didi-Huberman, 2014, p. 150).

Devolver a los pueblos su palabra

La mirada del cineasta Pier Paolo Pasolini, nos invita pensar cómo devolver a los pueblos su palabra. Podemos pensar en tres ejes que guíen tal hazaña:

- 1 Recuperar la lengua: (idioma, modos de comunicarnos). Pero en la lengua y los lenguajes hay que contemplar también los lenguajes visuales para recuperar todo un universo icónico-simbólico que vuelva a construir un mundo de significado-significante que nos sea propio.
- 2 Dialectos, gestos y costumbres: será necesario una mirada introspectiva de nuestra cultura que devuelva el protagonismo y comience a dar una identidad popular con un verdadero sentido de pertenencia.
- 3 Reconfigurar la idea de figura (poesía) y mimesis que permita la construcción de una realidad otra. Como se expuso anteriormente, la palabra mimesis (del griego mimeîsthai : «imitar») que designa el efecto de la imitación de la realidad. Pero está claro que desde la centralidad del poder los modelos a imitar siempre tuvieron (y siguen teniendo) un fuerte condimento externo. Además, desde que «la función se impuso a las formas» el diseño perdió su capacidad poética, dejando de lado todo posible aporte que viniera del arte o las artesanías.

El hecho de tomar como elementos separados al arte, las artesanías y el diseño, es producto del adoctrinamiento occidental de disgregar a las disciplinas y concebirlas como conocimientos estancos. Pero si las consideramos como complementos una de otras se retroalimentan y potencian. El diseño puede buscar en las artesanías el contacto con el pueblo recuperando los verdaderos y necesarios fines utilitarios; y el arte, más allá de haber sido cooptado por la industria cultural produciendo la mercantilización de las obras y los artistas, es también fuente de inspiración de ideas que elevan a un nivel filosófico conceptual y espiritual.

El arte encarna la lucha ante la opresión. En este sentido, el diseño necesita reconstruir cierto grado de mimesis con el arte.

El siguiente cuadro que nos presenta Juan Acha, deja en claro el panorama de la relación entre artesanías, arte y diseño:

Las artesanías gremiales	Las artes	Los diseños
	La producción	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Tradicionalista 2. Trabajo manual enaltecido y sujeto a normas 3. Empirismo 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Antitradicionalista 2. Trabajo intelectual sobrevalorado y libre 3. Teorización 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Funcionalismo 2. Trabajo conceptual o proyectivo enaltecido y sujeto a prioridades económicas y tecnológicas 3. Teorización
	El producto	
<ol style="list-style-type: none"> 4. Medio religioso y prácticas de estructuración social 5. Ornamentado 6. En serie 7. Predominio de la escultura, la arquitectura y el mural 	<ol style="list-style-type: none"> 4. Profano y puro 5. Antiornamentalismo 6. Obra única 7. Predominio de la pintura de caballete 	<ol style="list-style-type: none"> 4. Medio industrial y masivo 5. Antiornamentalismo 6. Serie larga y masiva 7. Utensilios y entretenimientos
	El productor	
<ol style="list-style-type: none"> 8. Agremiado 9. Formación empírica 	<ol style="list-style-type: none"> 8. Libre 9. Formación académica 	<ol style="list-style-type: none"> 8. Asalariado 9. Formación universitaria
	La distribución	
<ol style="list-style-type: none"> 10. Por encargo y muy poco comercio 	<ol style="list-style-type: none"> 10. Predominio del comercio 	<ol style="list-style-type: none"> 10. Industrial de los productos
	El consumo	
<ol style="list-style-type: none"> 11. La feligresía como personaje histórico 12. La cotidianidad religiosa y la estética, ambas empíricas 	<ol style="list-style-type: none"> 11. Aparición y desarrollo del individuo 12. Informado y excepcionalidad de tiempo, lugar y persona 	<ol style="list-style-type: none"> 11. Las masas como nuevo personaje histórico 12. La cotidianidad utilitaria y la estética empírica del hombre común en su tiempo libre

Y si bien podemos acordar en casi todos los ítems que desarrolla, el cuadro sigue mostrando un panorama demasiado genérico y con poca pertenencia respecto del diseño local. Tomemos la columna de "los diseños" y esbozemos algunas ideas comparativas entre esos conceptos generalistas y la situación del diseño gráfico en Argentina.

La producción

1. Funcionalismo
2. Trabajo conceptual o proyectivo enaltecido y sujeto a prioridades económicas y tecnológicas.
3. Teorización

En estos puntos podemos coincidir ya que desde la formación misma de los diseñadores en las universidades se sigue priorizando como concepto fundamental de toda producción el funcionalismo. Pero lo que no queda claro es funcional a quién. Hay una frase trillada que dice: "El diseñador debe ponerse en el lugar del otro". Pero ¿en el lugar de quién... del emisor o del receptor?

A lo largo de la historia, para ponerse en lugar del otro, el diseño utilizó algo que fue cambiando de nombre: Estudio de mer-

cado, *merchandising*, mercadotecnia y últimamente *user experience* o experiencia del usuario. Cambia sólo el nombre cuando un término parece agotarse y hacerse poco creíble. Cambian las palabras, pero el contenido sigue siendo el mismo engaño. El diseño solo se pone de parte del emisor (mercado). El usuario convertido en masa pasa a ser un medio para lograr un fin: el posicionamiento en el mercado de tal empresa o producto.

Esta situación se replica en los grandes centros urbanos donde se producen la mayoría de los diseños. Una realidad otra coexiste con esa, en la periferia tal vez surja una verdadera preocupación por los intereses del usuario. Pero claro está el centro se hace más visible y siempre termina imponiéndose.

Todo producto de diseño debe tener un valor agregado que lo enaltezca, pero esa concepción la mayoría de las veces está no sólo sujeta sino más bien condicionada a prioridades económicas y tecnológicas.

El producto

4. Medio industrial y masivo

5. Antiornamentalismo

6. Serie larga y masiva

7. Utensilios y entretenimientos

Es cierto que el diseño apunta a lo industrial y masivo. Pero insertando aquí el concepto de centro y periferia hay que tener en cuenta que existen muchas otras realidades, diferentes a los centros, donde las producciones interactúan con lo artesanal. Y no siempre son masivas. Tal vez la falta de masividad tenga que ver con la condicionante económica por un lado y cierta toma de conciencia sustentable que comenzó a rondar en los ámbitos del diseño divergente (o diseño social). La publicación de libros de editoriales independientes y la producción discográfica de músicos independientes, como realidades que cobran cada vez más fuerza en el ámbito local, son un claro ejemplo de productos que van a contramano de lo industrial y masivo.

Además si consideramos al diseño en su desarrollo histórico, podemos observar que sus inicios fueron "utensilios y entretenimientos", pero en los últimos 20 años el diseño ha tomado diferentes y diversos roles que no solo están relacionados con lo meramente utilitario o la cultura del entretenimiento del hombre sólo para rellenar su tiempo libre. Tal vez en algunos ámbitos del diseño se haya hecho caso a las recomendaciones de Alejandro Dolina: "*Casi todos los aparatos y artificios que el hombre ha inventado para producir alegrías suspende toda reflexión: la pirotecnia, el metegol y la músicaailable.*" (Dolina, 2015)

Acha se refiere a Diseño Gráfico únicamente como a lo tipográfico. En nuestro país, lo tipográfico puede referirse al diseño de tipografías es decir nuevas familias tipográficas; o puede ser la manipulación y distribución de textos en un determinado campo visual, casi como una extensión y profesionalización del trabajo-oficio del tipógrafo-impresor. Pero el diseño en Argentina ha ido encontrando otras instancias de intervención ampliando su campo de acción.

Con la ampliación del campo de acción se puede entender la influencia que tiene el diseño sobre las masas. A diferencia del arte, que necesita del receptor como un protagonista activo para que se produzca el hecho artístico-estético, en el diseño el receptor es un protagonista pasivo, es decir, responde inconscientemente a los diseños que impone el diseño.

El productor

8. Asalariado

¿Asalariado? Veamos en el diccionario un par de definiciones de esa palabra:

“Persona que trabaja contratado por una empresa a cambio de un salario o sueldo.”

“Persona que está sometido en su comportamiento y en sus ideas a la persona de la cual percibe un salario.”

Pues la realidad de los diseñadores en Argentina es muy poco parecida (o en un porcentaje ínfimo) a una persona que trabaja contratado por una empresa a cambio de un sueldo. Situación que se agrava a cada paso de formas de gobiernos neoliberales, produciendo uno de los cambios sociales más influyentes respecto de la dinámica laboral. Una trampa del sistema capitalista donde el sujeto deja de tener libertad de pensamiento y de acción. Pierde su voz, invadido y condicionado por lo que la empresa o institución le imponen.

9. Formación universitaria

Es cierto que se apunta a que el diseñador tenga una formación universitaria. Pero en nuestro país el diseño sigue teniendo el problema que los títulos que otorgan las Universidades no son habilitantes como en otras disciplinas (Ej. Arquitectura), es decir, cualquiera puede hacer diseño.

El consumo

11. Las masas como nuevo personaje histórico.

12. La cotidianidad utilitaria y estética empírica del hombre común en su tiempo libre.

He aquí uno de los mayores problemas del diseño. Después que la Bauhaus no pudiera sostener la idea de la integración de las disciplinas (artesanía, arte, diseño, arquitectura, etc.) derrotada por el nazismo, el diseño quedó a merced de los regímenes hegemónicos convirtiéndose en un actor principal en la historia de la producción industrial y el consumo de masas.

El Estado burgués y el capitalismo arrebataron a la Iglesia el poder (ideológico, político y económico) y aprovecharon los avances de la tecnología de la comunicación para perfeccionar recursos persuasivos y manipuladores de la voluntad humana. De este modo llegamos a la sociedad de consumo con sus medios masivos. Empero las mayorías demográficas del mundo permanecen sumergidas al ser marginadas de la educación pública, proveedora de los recursos racionales y lógi-

cos, en el pensamiento mítico. Arribamos así a la ecoestética actual con medios masivos en primacía que, guiados por una sobreestimación de los valores materiales en detrimento de los espirituales, difunde, inculcan y prestigian consumos pseudoestéticos tales como el masivo, el trivial y el cursi; el verdadero consumo estético escasea, más aún el artístico. Uno de los problemas más álgidos de los países subdesarrollados estriba en su imposibilidad de controlar los medios masivos y de encauzar los efectos de la producción artística y de los diseños. Por eso, nuestras culturas estéticas populares son eminentemente consuntivas pues tanto la distribución como la producción de los objetos, imágenes y acciones, que más inciden en la sensibilidad, hállanse controladas por fuerzas foráneas. Nos referimos a los medios masivos y a las artes; es decir, actualmente la subjetividad estética colectiva vive y se reproduce en una ecoestética altamente contaminada con elementos enajenantes. (Acha, 2015, p. 35).

Tras estas consideraciones parece ser que el panorama, para el diseño latinoamericano en general y de Argentina en particular, no es demasiado alentador. El diseño en nuestro país se ha dejado arrastrar y ha actuado ingenuamente frente a las influencias exógenas desde sus inicios allá por la década de 1960. Los diseñadores, influidos por una educación que prioriza los conocimientos e influencias de los sistemas europeos y norteamericanos no intuyeron, que al igual que las masas, estaban siendo un simple decorado, formando parte de las filas de un ejército de figurantes.

El cine (y podríamos agregar el diseño), al parecer, solo expone en principio a los pueblos según el status ambiguo de los "figurantes". Figurantes: palabra banal, palabra para los "hombre sin atributos" de una puesta en escena, de una industria, de una gestión espectacular de los "recursos humanos"; pero, también, palabra abismal, palabra de laberintos de toda figura oculta. En la economía cinematográfica los figurantes constituyen, antes que nada, un accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación central de los héroes, los verdaderos actores del relato: los protagonistas, como suele decirse. Para la historia que se cuenta son algo parecido a un telón de fondo constituido por rostros, cuerpos y gestos. Conforman, pues, la paradoja de no ser más que un simple decorado, pero humano. (Didi-Huberman, 2014, p. 154).

El diseño no pudo escapar a la lógica de la dominación hegemónica, cultural, social y política, que nos embarga desde los tiempos de las colonias, con la consecuente destrucción de nuestra identidad cultural. "Esa es la paradoja de los figurantes: tienen un rostro, un cuerpo, gestos bien característicos, pero la puesta en escena que los demanda los quiere sin rostro, sin cuerpo, sin gestos característicos." (Didi-Huberman, 2014, p. 156).

La frase cinematográfica de Tita Merello "El tiempo te destruye por fuera pero te construye por dentro" grafica la situación de Latinoamérica, que sufre una destrucción sistemática de todos sus recursos (naturales y humanos) desde hace más de 500 años. Pero esa destrucción por fuera lleva su contracac-

ra: una construcción que va por debajo de la piel y fluye por las venas como torrentes de ríos que arrasan todo a su paso.

Resistencias y rebeldías que dan cuenta de la reivindicación de identidades, de la profunda vocación de autonomía y libertad, de la defensa de una condición humana negada, de mandatos culturales subterráneos que durante la larga etapa de la conquista y la colonización alimentarian las memorias, valores y significados de las clases subordinadas de América Latina y constituyen el sustrato de una cultura popular heterogénea, de múltiples vertientes y amalgamas, que estaban lejos de sentirse expresada en las ideas eurocéntricas absorbidas por las capas dominantes... (Argumedo, 2004, p. 17).

Esa fuerza es la que está surgiendo desde distintos ámbitos, a través de teorías filosóficas con un planteo desafiante para el yugo capitalista, que se evidencian en múltiples manifestaciones populares que se hacen escuchar cada vez con mayor fuerza sumadas a las producciones artísticas y de diseño que canalizan y potencian todo ese flujo de energías.

Pensadores como Walter Dignolo, Enrique Dussel, Aníbal Quijano o Boaventura De Sousa Santos encabezan las filas de una filosofía que ha comenzado a dejar huellas. El diseño social, de protesta, o divergente ha comenzado a encolumnarse con esos planteos filosóficos, y la mirada que siempre estuvo puesta en el extranjero, dio un giro que permite comenzar a visualizar y hacer visibles otras realidades. Nuestras realidades.

En un film, Sylvie Blocher ha mostrado habitantes con una camiseta que lleva una frase escogida por cada uno y cada una de ellos, algo así pues como su divisa estética. Entre esas frases, retengo ésta en la que una mujer con velo dice con sus palabras aquello a lo que el lugar propone dar forma: 'Quiero una palabra vacía que yo pueda llenar'. (Rancière, 2010, p. 65).

Al igual que esa mujer, los diseñadores y diseñadoras latinoamericanos tenemos que reclamar un diseño vacío para poder llenar. Y que a partir de entonces el lugar, nuestro lugar, comience a darle forma.

Con todo esto tal vez "el Diseño" deba seguir siendo "sólo diseño y punto" como definió aquel docente en la década del ochenta, y crear una disciplina alternativa que nucleee y comience a dar respuestas a otras ideas y necesidades.

O también podemos pensar en decolonizar al diseño y comenzar a dar un nuevo rumbo a una disciplina que parece ir a la deriva.

REFERENCIAS

- Acha, J. (2015[2009]) Introducción a la teoría de los diseños. Editorial Trillas,
- Argumedo, A.(1994) Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular. Ediciones del Pensamiento Nacional.
- Didi-Huberman, G (2014) Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Ediciones Manantial.
- Debord, G. (1967) La sociedad del espectáculo. Revista Observaciones Filosóficas. <https://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf>
- Dussel, E. (1984) Filosofía de la producción. Editorial Nueva América.
- Herreras, E. (2009) Platón, política cultural, y destierro de los poetas. Quaderns de filosofia i ciència (39) pp. 83-94 Universitat de València. https://www.uv.es/Sfpv/quadern_textos/v39p83-94.pdf
- Mignolo, W.D. (2013) Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Akal Ediciones.
- Rancière, J.. (2010) El espectador emancipado. Ediciones Manantial.

Silvio Diego Somma

Diseñador en Comunicación Visual. Doctor en Arte por la Facultad de Artes de La Plata –UNLP-. Profesor adjunto en la cátedra Taller 2-5 C, en la carrera de Diseño en Comunicación Visual de la Facultad de Artes (UNLP). Profesor titular en las asignaturas de Tipografía y Morfología en la carrera de Diseño Gráfico, Diseño Industrial y Diseño de indumentaria de la UNNOBA. Investiga sobre la relación entre el diseño, arte y política en Argentina y Latinoamérica. Integrante del Comité Académico de la publicación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA/FDA/UNLP).

ANILLO
BIOCULTURAL
DEL GRAN LA PLATA

EL GALPÓN, LA COSTANERA Y EL FRIGORÍFICO. CAMINAR, RECOLECTAR, HISTORIZAR: TRES EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS Y SUS FORMAS DE EXHIBIR.

Magdalena I. Pérez Balbi

magdalena_pb@yahoo.com.ar

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

Proyecto: Proyecto Biental 2024-2025 UNLP: Arte y descolonialidad. Miradas críticas del arte argentino y latinoamericano desde el análisis de casos, las prácticas territoriales, la producción artística y la enseñanza.

Dirección: Mariela Alonso. Codirección: Yanina Hualde

3 experiencias

Este texto articula tres experiencias que cruzan prácticas artísticas y territoriales sucedidas en el partido de La Plata, Berisso y Ensenada en distintos momentos del 2023.

Estas son: La exposición *Como se crea un paisaje*, de Daniela Samponi, en Galería Damme (La Plata), del 30 de marzo al 30 de abril.

La exhibición *(re!)parar. Archivo colectivo de Tolosa*, realizada en el Galpón de Comunidad Ferroviaria (Tolosa) el 21 de abril, único día.

El *workshop de Francesco Careri*, realizado entre el 4 y el 11 de noviembre, coordinado por Casa Rio, Damme, Red That (FAU/UNLP) y Arquitectura Rioplatense. Entre todas las actividades desarrolladas en este marco, nos centraremos en los recorridos y diálogos en torno a la instalación en el ex Frigorífico Swift (Berisso).

A diferencia de los *papers académicos* en los que la metodología, la selección de casos y recortes temporales y la pertinencia de las fuentes debe estar suficientemente justificada desde un marco teórico previo a la investigación, este ensayo no tiene

trabajo de campo sino de compost¹: una escritura posterior, demorada, producto de participar de estos casos, con vasos comunicantes que residen no solo en conceptos y herramientas sino también en personas y escenas artístico-comunitarias locales.

Estas experiencias arraigan en diversas genealogías del arte contemporáneo y el activismo, entendiendo las prácticas artísticas como relacionales e inmersivas (Basualdo & Laddaga, 2009; Bourriaud, 2007), de una estética procesual y dialógica (Kester, 2011) que ya no se limita a herramientas ni cánones disciplinares sino que, precisamente, apela a investigaciones extradisciplinarias (Holmes, 2008) y colectivas, nutriéndose de distintos saberes y lenguajes. Podemos hablar de una *epistemología mechera* (Corvalán & Medrano, 2023) para pensar, de manera menos esquemática, más sensible y vital, las estrategias del arte contemporáneo: *mechear* implica reconocerse por fuera del canon, para contrasaquear la forma, llenarla con otros saberes no autorizados (o, en estos casos, no esperados) en los que lo artesanal se conjuga con lo académico, la vivencia con el archivo histórico, el relato caminado con el apunte escrito.

Para ubicar a quien lee en estas experiencias, reseñamos brevemente los tres casos elegidos:

Como se crea un paisaje

Es la exposición de artista Daniela Samponi², en Galería Dame, que articulaba fotografía y pieza de video propia, material documental de archivo, una cartografía a mano alzada y la instalación de los restos recolectados en sucesivas caminatas en Reserva Ecológica Costanera Sur (CABA). La muestra se dividía en cuatro zonas: I. *Demoliciones*; II. *La reserva*; III. *El hallazgo*; IV. *Estaba parada en una montaña de escombros*.

La zona I enfrentaba la fotografía -casi abstracta y extendida como un friso- de las paredes de casas derrumbadas para la construcción de la autopista 25 de mayo a la recopilación (en video) de material de archivo sobre dicho proceso.

La zona II la componía un sutil video con sonido ambiente en el que aparecían animales e insectos en su habitar cotidiano con la flora y el entorno de la reserva. Una mirada cercana, directa, de la interacción multiespecie en esa reserva crecida a pesar de la acción humana.

En la planta alta, la zona III desplegaba -en superficies pulcras y artísticamente iluminadas- fragmentos de cerámicos, ladrillos, baldosas, huesos y vidrios erosionados. Estos hallazgos oscilaban entre la pieza arqueológica y la pulsión infantil de atesorar piedras y caracoles. La zona IV la constituía un mapa dibujado en toda la pared, en el que se superponían el límite original de la costanera sur, el espacio relleno con escombros y la expansión actual de la reserva ecológica. La sensibilidad del trazo balanceaba la imagen entre la administración catastral y el descubrimiento de saberse sobre un suelo-con-historia.

1. Tomo esta expresión de Corvalán y Medrano (2023, p. 52) por su trasfondo sobre modos de hacer de la investigación y la coincidencia poética con estas prácticas territoriales.

2. Artista visual y trabajadora de cine en el área de vestuario. Docente de la Facultad de Artes. Lleva adelante el proyecto Archivo Río.

La exhibición (re)parar

Archivo colectivo de Tolosa, realizada por el colectivo Territorio Tolosa (TT), creado y gestionado por Luciana Lima y Verónica Pastuszuk, consistió en un evento de un solo día, desarrollado en uno de los galpones de Comunidad Ferroviaria³ que compilaba registros e intervenciones de los 100 recorridos realizados en el barrio y las conversaciones on line coordinadas por TT, junto con el proyecto arquitectónico de la tesis de maestría de Luciana Lima⁴. En la pluralidad de formatos y soportes dialogaban dibujo, escritura, fotografía, escultura y gráfica, variando entre piezas como huellas de un diálogo, información documental, registros fotográficos de recorridos, proyecciones arquitectónicas e instalaciones en clave poética reflexionando sobre el paisaje habitado. El montaje podría denominarse como site-specific, no solo por la adecuación de la documentación (fotografías, videos, capturas de pantalla, croquis arquitectónicos) y las intervenciones artísticas (individuales y colectivas) al espacio y contexto de exhibición sino porque el propio proyecto de TT se funda en recorrer y re-conocer el barrio como estrategia de recuperación de la memoria histórica y colectiva⁵. En este sentido, la experiencia y vorágine de exhibir solo un día con activaciones performáticas (danza contemporánea y música en vivo) también se fundamenta en habitar un espacio (parcialmente techado y no acondicionado para exposiciones de arte) exaltando las huellas de su historia.

Workshop

Por último, el workshop *Andar, detenerse, hospedar/se*, consistió en una conferencia pública de Francesco Careri y dos jornadas de trabajo colectivas (con cupo limitado) en el área costera del Anillo biocultural del Gran La Plata. Las actividades fueron gestionadas por un grupo organizador compuesto por Casa Rio (organización y archivo artístico ambiental con base en Ciudad del Plata, dirigida por Alejandro Meitin), Galería Damme (dirigida por Alicia Van Damme, también integrante de CR), Red de talleres That (FAU/UNLP) con el Arq. Marcelo Díaz de la Sota (integrante de CR) y Arquitectura Rioplatense, coordinada por Franco Palacios Beltrán.

Careri, arquitecto y docente italiano, confundador del colectivo Stalker, ha desarrollado su práctica artístico-activista en torno al caminar como práctica estética y la errancia como transformación simbólica y física del espacio⁶. La elaboración

3. Desarrollado dentro del complejo de galpones del FFCC Roca (en la localidad de Tolosa), donde funcionaron los talleres ferroviarios desde 1885, desmantelados y abandonados durante la privatización de los trenes en la década del '90. Al igual que el vecino Galpón de Tolosa (recuperado por el FOL desde hace casi dos décadas), Comunidad Ferroviaria parte de la ocupación, limpieza, reacondicionamiento y sostén de una organización política y comunitaria en 2008: ADDHES (Asociación por los Derechos Humanos de las personas viviendo con HIV). En la actualidad, aloja emprendimientos productivos y actividades culturales, bajo la gestión de Corriente Nacional Nuestra Patria- La Plata.

4. La exhibición coincidía con la defensa de tesis de Maestría en Proyecto Arquitectónico (MaPA-FADU-UBA) de Lima, por lo que ambas instancias de investigación (individual y colectiva) confluyeron en este evento.

5. Para una descripción pormenorizada, y en primera persona, del proyecto TT, ver Lima y Pastuszuk (2021).

6. Sobre el caminar como práctica estética, y evidenciando los cruces con TT: https://www.youtube.com/watch?v=f5300QbFwLo&t=5953s&ab_channel=TerritorioTolosa

teórica de estas acciones se puede rastrear en Walkscapes, el andar como práctica estética (2002) y Pasear, detenerse (2016). El workshop en nuestro país coincide con la publicación de su último libro: Hospedar/se (2023), en el que reflexiona sobre la hospitalidad que (a diferencia del asilo) implica una transformación del espacio privado en compartido, basado en el don y el intercambio⁷.

La primera jornada de trabajo consistió en una caminata por la calle Nueva York y hacia dentro del Polígono industrial Ex Frigorífico Swift⁸, que permitía, desde la terraza de uno de sus edificios, observar el canal del puerto La Plata hacia la desembocadura del río, para conversar sobre la historia de ese espacio, la superposición de proyectos de modernización y organización obrera, de identidad isleña y de pulsos estacionales del estuario. Luego, un espacio acondicionado por los organizadores, en los que la ruina convivía (temporalmente) con la instalación artística, la mesa redonda para compartir alimento con la documentación histórica, el plano arquitectónico con el diagrama imaginal wargburiano.

La segunda jornada, que incluía a Careri, estuvo marcada por las premisas de su práctica artística y de investigación y las del colectivo Stalker: de la caminata peripatética y de la transurbanicia⁹. El recorrido se inició en el mismo punto, pero la caminata por la calle Nueva York invitaba a meterse, husmear en espacios de acceso público y dentro de las instalaciones derruidas y abandonadas del polígono industrial. De esta manera, la experiencia corporal de atravesar dinteles y pasadizos, medir riesgos y seguir (o no) las instrucciones de quienes conocen los usos antiguos y actuales de esos espacios, avanzaba a la par de la historia arquitectónica y social del ex frigorífico, las huellas de las transformaciones edilicias y el encuentro con trabajadores actuales en pleno horario laboral. Luego de la visita a la terraza y las conversaciones en el espacio transformado por la instalación, del descanso y la comida compartida, la deriva continuó, pero en grupos. Cada uno debía poner en práctica algunas de las premisas de Careri: establecer un/x líder o guía rotativo, caminar sin hablar entre sí para prestar atención al entorno, a la captura de imágenes y sensaciones; entablar conversaciones con gente del lugar, trepar paredes y cercos, ver más allá, avanzar en la deriva y nunca volver sobre los propios pasos. La jornada continuó con la navegación y posterior caminata en Isla Paulino, para cerrar (nuevamente) compartiendo comida e historia del territorio. Sin embargo, el interés para este texto se centra en la instalación realizada en el quinto piso de una de las dependencias. Este espacio semiderruido tenía unos pilares sobre el piso, posibles restos de un montacargas, que referían (como guiño para quienes hubieran leído a Careri) a los menhires. Estos pilares funcionaban como platea para el despliegue de un diagrama visual a lo

7. Sobre la práctica y pensamiento de Careri, y su relación con prácticas locales: https://www.youtube.com/watch?v=-bWS_KnjK_4&ab_channel=CasaR%C3%ADoLab

8. El edificio del ex Frigorífico Swift es parte del Polígono industrial de Berisso, formado a fines de los '80. Desde 2008 es gestionado por un Ente Administrador conformado por Municipio, la Cámara Empresarial del Polígono Industrial y el gobierno de la Provincia de Buenos Aires. Para más información sobre la historia del predio, ver: <http://www.galvelec.com.ar/poligono.htm>

9. Término desarrollado por Careri (2002), combinando la trashumancia y la urbe. Práctica de recorrer los espacios vacíos, invisibles o invisibilizados de una ciudad, de manera no reglada, a campo traviesa.



Figura 1. Vista de la instalación en el ex frigorífico Swift. Noviembre 2023. Registro propio.

Warburg, compuesto por imágenes de manifestaciones (obreras, movilizaciones sociales e intervenciones artísticas) de nuestra historia. Por otra parte, una gran mesa redonda, construida por Casa Río para el Primer Festival Biocultural del Gran La Plata¹⁰, servía para compartir la comida pero también como ronda de conversación. Alrededor, sobre los mosaicos que cubrían parte de la pared derruida, la planta arquitectónica del frigorífico nos invitaba a imaginar los usos de los espacios antes caminados en esa fábrica de alimento e identidad obrera. A lo largo de esas paredes, se montaron fotos de ejemplos de arquitectura rioplatense y la asamblea del Arroyo el Pescado (como modos de habitar el territorio en consonancia con humedales y ciclos naturales),

10. Realizado en 2021. Para mayor descripción, ver <https://www.casariolab.art/2021/12/22/el-primer-festival-biocultural-y-la-necesidad-de-una-ley/> y en Instagram de Casa Río.

la proyección 3D del anillo biocultural y hacia el fondo de la sala reproducciones de Manos Anónimas de Carlos Alonso y fotos del frigorífico en actividad. Por encima, dos largos carteles, a modo de pasacalles, inquirían “¿Quién diseña el territorio? ¿Para quién los diseña?” pregunta que ha movilizó las acciones de Ala Plástica y Casa Río desde hace décadas. Los fragmentos de paredes faltantes y las enormes aberturas sin vidrio abrían a la visión del canal y la desembocadura del río, al sol y al viento costero, a la historia de ese territorio conversada previamente en la terraza.

Aun cuando los casos elegidos varían en formatos, duración y autorías, proponemos ejes que los conectan:

- > La instalación como síntesis de experiencias y no sólo como exposición de obra.
- > La exhibición instalativa como marco de conversaciones y las prácticas artísticas (imágenes, piezas, registros fotográficos) como puntapié para debates críticos sobre políticas urbanísticas, formas del arte contemporáneo y memorias del territorio.
- > Por último, la práctica artística como estrategia para habitar un territorio específico, local, cercano, en un marco regional, desde una mirada situada.

En el primer aspecto común, la instalación de piezas artísticas, objetos y registros de acciones o intervenciones en otros espacios no se concibe como exhibición de obra sino como el registro, la huella o la *catalización artística* de experiencias previas. Incluso en el caso de TT, en el que las charlas on line fueron acompañadas de producciones artísticas sincrónicas¹¹, la exhibición de la pieza más allá del momento de su realización promovía una preeminencia a la imagen, en su performatividad (Soto Calderón, 2020) y en opacidad con el diálogo producido por zoom. En esa misma expo, convivían instalaciones más inmersivas con otras descriptivas (como la semblanza de Emma de la Barra y el barrio de las mil casas) o despliegue documental (que implicaba demorarse en la lectura, revisar textos, incluso en cierta tensión con la poca luz del espacio). En esta misma línea reconocemos la zona III y IV de la muestra de Samponi: el despliegue de objetos recolectados y el mapa dibujado, como rastro (arqueológico y vivencial) de la experiencia del caminar y re-conocer, a la vez que el mapa nos ubica en un territorio que conecta(mos) con las piezas.

En el caso de la instalación en el ex frigorífico, los objetos y piezas de Casa Río evidencian que lo que *está sucediendo ahí* tiene trasfondos (conceptuales, de producción y uso) en experiencias anteriores.

En el segundo aspecto común, la exhibición instalativa no implica un mero lugar espectadorial, de fruición individual /estética de lo desplegado, sino que se convierte en escena de otros diálogos colectivos. *En (re!) parar*, a la particularidad de inauguración-activación-cierre en sincronía se suma la defensa de tesis de maestría de Luciana Lima, una de sus realizadoras.

11. Durante el aislamiento pandémico TT reemplazó las caminatas por conversaciones abiertas por streaming, en las que invitaba a uno o dos artistas gráfico/visuales para que produjeran piezas en sincronía con la conversación. El resultado fue parte de lo exhibido en *(re!)parar*. Las charlas pueden verse en el canal de You Tube de TT: <https://www.youtube.com/@territoriotosa7198>

En la exposición de Samponi, la muestra se pone en diálogo con la producción de Dani Lorenzo y Carolina Andreetti¹², a partir de la transformación de la ciudad por los proyectos urbanos que auguran futuros de progreso (el Plan de Autopistas Urbanas en Buenos Aires, en los '70 y una urbanización privada inconclusa a la vera de la autopista La Plata-Buenos Aires) que no logran concretarse, y transforman espacios abordados desde la pregunta y la investigación artística. Por último, el espacio del ex frigorífico Swift adecuado para el workshop con Careri, con la mesa, las imágenes desplegadas, las preguntas que cruzaban el espacio, los falsos menhires, permitió reflexiones sobre lo conversado y habitado previamente, la historia del espacio y su vinculación con proyectos de desarrollo, los marcos conceptuales de la práctica de Careri, y demás temas, desde un diálogo desencorsetado, alejado de la conferencia magistral, pero cargado de información y documentación.

Desde ya, no hay novedad ni particularidad alguna en que se realicen conversatorios o charlas relacionadas temáticamente con lo exhibido. En estos ejemplos, destacamos como práctica común que sea el propio espacio el que funcione como marco de diálogo, *entrando y saliendo* de lo exhibido hacia problemáticas urbanas, reflexiones sobre la posibilidad del arte para producir las preguntas críticas (nunca las respuestas cerradas) desde la investigación en arte y extradisciplinar. En particular, los galpones ferroviarios (actual centro cultural y político) y el ex frigorífico Swift (actual polo industrial) como marco de instalaciones site specific agregan capas de sentido, rastros de historia (nacional y local) y referencias de identidades obreras en sinergia con el material desplegado y los diálogos que ahí suceden.

Por último, los tres casos se conectan en ser intervenciones artísticas sobre el territorio habitado, desde una doble matriz: los lenguajes artísticos como herramientas de investigación, como formas de preguntar y, a la vez, como estrategias de construcción de archivo y conocimiento situado. Es decir, no estamos ante un corpus de producciones que intervienen un espacio (sobre todo urbano) en la genealogía de las pegatinas, las acciones en movilizaciones o los activismos de demandas urgentes y específicas de una fecha¹³, sino en procesos de largo plazo (colectivos como TT y Casa Río o individuales, como Samponi) en los que la reflexión y producción artística genera conocimiento situado sobre el espacio habitado (la localidad de Tolosa, el sub territorio costero del anillo biocultural del Gran La Plata, la costanera sur de CABA y su historia urbana). Conocer desde las epistemologías (*mecheras*, extradisciplinarias) de las prácticas artísticas actuales, generando un archivo artístico en permanente construcción, apropiación y reconfiguración, a la manera del *Archivo Caminante* de Eduardo Molinari (2021).

En esta línea, retomamos la idea de constelaciones que propone Marcela Fuentes (2020) para pensar las articulaciones activistas que suceden en la presencialidad del espacio pú-

12 Conversatorio que relaciona la expo de Samponi con "La isla que queda cerca de casa" (2016-2018, Lorenzo) y "Había una casa" (2008, Andreetti), moderada por quien escribe.

13. Sobre matices y caracterizaciones de distintas formas de activismos en relación con la trama política y territorial, pueden consultarse textos previos: Pérez Balbi (2014, 2020).

blico y las acciones en redes digitales. Si las “constelaciones de performances” son “patrones multiplataforma de acción colectiva que articulan performances asincrónicas y multilocalizadas” (2020, p. 21) las exhibiciones instalativas en las que nos centramos en este texto también tejen una constelación con experiencias anteriores, una trama que se extiende en el tiempo (y con distintas temporalidades: la del diálogo y trabajo con organizaciones, la conversación por zoom, la caminata, la comida compartida) y echa raíces en el territorio en/desde el cual produce. Las exhibiciones o instancias expositivas de estas experiencias funcionan como huellas de los procesos previos, como instalaciones que apelan al carácter documental de (algunos) de esos rastros (fotografías, croquis, relatos transcritos) y que a su vez construye un archivo que permita pensar críticamente hacia el futuro de estos territorios. Andar, caminar, detenerse y hospedar(se), verbos que concatenan el pensamiento de Careri, parecen rumiarse en estas prácticas de imaginación política cuyas huellas cruzamos en este texto.

REFERENCIAS

- Basualdo, C., & Laddaga, R. (2009). Experimental communities. En B. Hinderliter (Ed.), *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics* (pp. 20-31). Duke University Press.
- Bourriaud, N. (2007). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Gustavo Gilli.
- Careri, F. (2016). *Pasear, detenerse*. Gustavo Gilli.
- Careri, F. (2023). *Hospedar/se*. Puente editores.
- Corvalán, K., & Medrano, C. (2023). *Epistemología mechera. Estrategias de resistencia, reexistencia y deseo desde el litoral en el Arte Contemporario Argentino*. Cariño ediciones.
- Fuentes, M. A. (2020). *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance*. Eterna Cadencia.
- Holmes, B. (2008). Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones. En AAVV, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Traficantes de Sueños.
- Kester, G. H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.
- Lima, L., & Pastuszuk, V. S. (2021). El proyecto urbano como experiencia colectiva, colaborativa, situada, performática y transdisciplinar. *Hábitat y Sociedad*, 14, 159-183. <https://doi.org/10.12795/HabitatySociedad.2021.i14.09>
- Molinari, E. (2021). Acerca de las prácticas investigativas artísticas situadas. *Archivo Caminante*. En J. Antuña, V. Giordano, & E. Molinari (Eds.), *Comunidad, territorio, futuro. Prácticas de investigación y activismo en la convergencia de arte y ciencias sociales*. (pp. 63-75). Teseo Press.
- Pérez Balbi, M. I. (2014, diciembre 3). Sobre los puntos suspensivos: Una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP., Ensenada. <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/viii-jornadas/viii-jornadas-2014/PONmesa35PerezBalbi.pdf>
- Pérez Balbi, M. I. (2020). *Habitar/ Confabular/ Crear. Activismo artístico en La Plata*. Edulp.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes. Metales Pesados*.

Magdalena Pérez Balbi

Es docente de la Facultad de Artes (UNLP) y becaria posdoctoral CONICET 2021-2024 (IDIHCS/FAHCE/UNLP). Doctora en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Magíster en Teoría Crítica y Estudios Museísticos (MACBA-UAB) y Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales (FDA/UNLP). Integrante del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA/FDA/UNLP), de la Red Conceptualismos del Sur y del Grupo de Estudios sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina Reciente del Instituto Gino Germani (FSOC/UBA). Investiga sobre cruces entre arte y política, específicamente en el activismo artístico en la ciudad de La Plata. Vive y trabaja en La Plata.

EMERGENTES DE ESTUDIO SOBRE EL PROYECTO 11B372 OBSERVADOS EN LA 59 ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE IL LATTE DEI SOGNI LA BIENNALE DI VENEZIA / EDICIÓN 2022

Gastón Cortés

cortesgaston19@gmail.com

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

Proyecto: Cerámica y Humanidad. Naturaleza que habitamos. Instituto de Historia del Arte. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Directora: María Luján Podestá

Co-directora: Angela Tedeschi

Pensar en una relación entre el tema desarrollado en la investigación y lo visto en la Bienal de Venecia, en sí puede resultar ambicioso. Puntos de encuentro aislados si se los busca pueden existir, sin embargo la propuesta de 2022 ideada por el Comité organizador y bajo la curaduría de Cecilia Alemani fue, sorprendentemente, una de las más estaba en sintonía. Trataré de unir diferentes puntos de congruencia. Lo más relevante para el arte argentino contemporáneo, y una de las propuestas más relevantes de la muestra en general fue la obra de Gabriel Chaile, sin dudas. Este joven tucumano de muy ascendente carrera fue invitado por la misma Alemani, interesada en su trabajo desde *Circuito Rayuela en La Semana Porteña* de "Art Basel Cities: Buenos Aires", donde curó su muestra *Diego* en 2018. Podríamos decir además que la curadora es sensible a la óptica latinoamericana desde antes y eso se vio en la Bienal. La temática se centró en la mujer y en las otras sexualidades no binarias. Hubo un notorio guiño al arte latinoamericano, a las artes del fuego, a las expresiones ancestrales como ADN de la tierra e inherente inseparablemente a lo humano. También se centró el foco en la biología humana, casi como emergente de la post pandemia y la inevitable conciencia del nuevo orden mundial al que nos llevan las guerras actuales, sin dejar de lado nunca el tema del género. S. La curadora plantea que en un momento como el que estamos viviendo, es importante que miremos hacia la historia. Una especie de revaluación de lo expuesto y que en la Bienal de Venecia, como en todas las instituciones italianas y probablemente argentinas, el rol de la mujer ha sido completamente olvidado. Por eso fue muy importante reunir obras de diferentes épocas y diferentes movimientos que abordaron el mismo tema: la me-

tamorfosis, la tecnología y el cyborg desde una perspectiva histórica. Tal vez para reconstruir un poco de esa historia que se perdió, pero también para ver qué sucede cuando estas obras históricas chocan o dialogan con las contemporáneas. Según lo afirmó en una entrevista que concedió a Cecilia Chatruc para La Nación en 2022.

En este desarrollo la propuesta en adobe de Chaile nos recibe, después de Simone Leigh, al comenzar el recorrido en el Arsenale, la locación más extensa que nuclea siempre a los artistas que el curador de la Bienal en curso desea mostrar como relato. La propuesta está conformada por cinco obras monumentales en arcilla roja cruda montadas in-situ sobre armazones confeccionados en herrería. Las define como "esculturas-horno". La poética remite a piezas de cerámica precolumbina de culturas del NOA, casi réplicas en lo formal, tomado elementos antropomorfos, bocas, cuellos y otros recursos de la alfarería pero en una escala descomunal en un cóctel de inconfundible remitente latinoamericano. Además cada una de ellas es un horno, con tiraje, puerta y piso de ladrillos refractarios. Este matiz único de obra de arte que puede alimentar es sin dudas lo más significativo. Hemos visto a lo largo de la historia del arte objetos funcionales únicos, cargados de maestría pero en los que la poética suele jugar un rol rayano en la decoración porque la función lo negocia así. Acá el juego es inverso, gana por lejos el discurso. La función lo alimenta. Se llaman Mamá Luchona, un concepto muy nuevo en la verbalidad argentina pero eterno en lo humano. La más grande lleva como título el nombre de su propia abuela Rosario Liendro, si quedan dudas, un refuerzo más a la idea. El paradigma de la mujer que genera (horno-vientre), que alimenta, y que protagoniza, puntualmente la mujer americana. Un emblema, una encarnación de la vivencia familiar. La mujer ancestral y eterna, porque además si las usamos como horno para cocinar alimentos, haciendo fuego en ellas, se transforman en perpetuas ya que el fuego transforma el adobe en cerámica. Una metáfora a las mujeres de su familia perpetuándose desde su vientre, un apéndice temático que empieza a desarrollar tres años antes en la muestra *Genealogía de la forma* en la galería Barro (CABA). Es desde esta semblanza que se enlaza el trabajo de Chaile. Aborda la tierra y las artes del fuego en propuestas poéticas que tienen una función, función que homenajea a la misma poética en este caso. Un hallazgo que se vuelve pregnante en su discurso. Acompañan en el espacio, y funciona bien el verbo, un literal entorno de pinturas de Ficre Ghebreyesus y Portia Zvavahera que cierran perfectamente el concepto creando clima, casi esa calidez soleada que el espectador del mundo espera vivir en un viaje a Sudamérica. Concatenado a esto seguía una Naná de Niki de Saint Phalle de gran tamaño que gobernaba el siguiente espacio en dirección lineal a Rosario Liendro, la abuela de Chaile, todo un broche conceptual que merece ser mencionado y que lleva como título *Gwendolyn*.



Figura 1. Gabriel Chaile. Rosario Liendo. Cerámica. 2022.

Para poder seguir debo aclarar que el Proyecto de Investigación al que estoy ligado plantea una aproximación a la relevancia y permanencia del uso de la cerámica en los espacios vitales, y que a través de la misma se pone de manifiesto la subsistencia de la tradición y la innovación a lo largo del tiempo. Es a través de distintas concepciones del arte cerámico que se toma como eje a la potencia significativa presente en el objeto/contenedor como forma cultural arquetípica para indagar en sus dimensiones funcionales, estéticas e histórico/culturales, he ahí la obra de Chaile. El propósito es reflexionar sobre las cualidades simbólicas de aquellos objetos utilitarios, que perdiendo su funcionalidad o no, se vuelven generadores de una experiencia meramente contemplativa, o incluso ambas funciones. Como

dice Boris Groys la filosofía, creencias, y costumbres triangulan las producciones. La vida de cada pueblo marca una senda que la cerámica recorre reproduciéndose en los ámbitos de lo cotidiano, flexibilizando los límites del campo artístico, no sólo en lo referente a las disciplinas paradigmáticas que estructuran los géneros, sino al interior de las áreas específicas. Otro aspecto al que atender es aquel que implica el aprovechamiento del capital simbólico del objeto cerámico en su dualidad estético-funcional, en su anclaje a la tradición en tanto representación, ícono y símbolo. Por eso otra propuesta de interés fue una cápsula armada temáticamente en torno exclusivamente a nueve mujeres de diferentes épocas. La mayoría de ellas de mediados del S.XX y la mayoría también, únicas en el manejo de una disciplina artística en pos de un objetivo puntual, a veces funcional. Lo sensible las une, la curaduría las preservó engarzadas en un eslabón.

*Una Foglia Una Zucca Un Guscio Una Rete Una Borsa Una Tracolla Una Bisaccia Una Bottiglia Una Pentola Una Scatola Una Contenitore*¹ le dieron como nombre a esta experiencia inmersiva, a partir de la hipótesis que plantea la antropóloga Elizabeth Fisher en la que los actos de la inventiva humana provienen de actos de recolección y cuidado, que generalmente se han pasado por alto en favor de narraciones heroicas y masculinas del dominio sobre la naturaleza. Sobre esto es Ursula K. Le Guin nos dice que las primeras creaciones de nuestros antepasados sólo podrían haber sido contenedores para almacenar alimentos, junto con redes y bolsas para acarrearlas. Este pensamiento nos impulsa a considerar el contenedor como metáfora del pensamiento a través de la tecnología y la escritura narrativa, a reconocer que las historias son vasijas que se abren espacios para la expresión de la vida. Es así que se concibe como una iconología de recipientes en diversas formas, incluidas redes, bolsas, huevos, cochas, cuencos y cajas, y sus vínculos con lo simbólico de la realidad. Algunos apelan a la forma escultórica tridimensional como bolsos tejidos, alfarería o exploraciones científicas de la reproducción corporal humana. Esto inevitablemente nos circunscribe en la elección de mujeres como portadoras de este discurso, también presente en su anatomía contenedora, un poderoso metafórico por derecho propio.

Alemaní resume sobre esta propuesta personal que los objetos de diseño de Sophie Taeuber-Arp son *contenedores* funcionales imbuidos del espíritu de la modernidad a través de su decoración abstracta. Que las esculturas *uterinas* que Ruth Asawa teje con alambre, permanecen abiertas y transparentes, sin exterior ni interior definible pero con un contorno que las rodea, y por el contrario las piezas de gres brillantemente esmaltados de Toshiko Takaezu están completamente cerrados y evocan la *fertilidad* con el misterio de la naturaleza. También habla de formas volumétricas que se exploran como recipientes para transportar vida en el meticuloso estudio de Maria Sibylla Merian sobre los insectos de Surinam, con especial atención al genio escultórico de la naturaleza y en los cuerpos de las fantásticas criaturas con *caparazón* que pueblan las pinturas de Bridget Tichenor. El

1. Del it: "Una hoja una calabaza una cáscara una red una bolsa una correa para el hombro una alforja una botella una olla una caja un contenedor"

motivo recurrente del *huevo*, un recipiente que a su vez crea una *nueva vida*, en los *moldes* de yeso ovoides de María Bartusová se encuentran con los modelos más literales de papier maché del útero utilizados por Aletta Jacobs en sus pioneros estudios *anatómicos*. Las cerámicas de Tacla Tofano, por se parte, que infunden un poderoso imaginario político y feminista en un medio tradicionalmente sexualizado y devaluado, mientras que Maruja Mallo transforma las formas cóncavas de las *conchas* en precarios retratos de cuerpos sensuales.

Pero de ésta *Capsule Storiche* me detengo en dos trabajos. Toshiko Takaezu, que es alfarera y trabaja formas muy grandes y cerradas, apenas con un pequeñísimo orificio debajo en algunas. Muy seductoras en sus acabados de esmalte, no pueden almacenar nada a pesar de ser rigurosamente huecas. El demostrado culto a la paradoja. Potentes en conjunto, como su serie *Trees* (1970) o *In the Stars* (1999), transportan con sus superficies suaves de redondeces y tamaños totémicos a los paisajes volcánicos. La fertilidad de la naturaleza o el vientre materno son los enclaves sensibles de esta ceramista que tornea la pasta de gres como sus ancestros. Continuando con el vientre materno ya no como matiz sino como objetivo, está el trabajo de Aletta Jacobs, una de las cosas más singulares que se exhiben en este evento. Aletta fue la primera mujer en graduarse en la universidad en los Países Bajos con todo lo eso implica en el marco de finales del Siglo XIX donde el machismo estaba más arraigado en las esferas del saber que en otros lugares de la sociedad. Experta ginecóloga, investigadora, esta científica publica en 1897 un libro paradigmático sobre el tema². Su extremo compromiso con la difusión la llevó a hacer en volumen prototipos en papel mache, en telas encoladas y otros recursos domésticos, que van mostrando el desarrollo del feto desde su concepción hasta casi el nacimiento, y lo curioso es que usa calabazas de diferentes tamaños y formas que juegan el rol de úteros en proceso de gestación. Aprende a dibujar, a modelar en pos de una difusión masiva del tema, principalmente para las mujeres mismas, para que su cuerpo deje de ser un misterio. La militancia en favor de los derechos de la mujer y su conocimiento la llevan a cultivarse en la difusión, concibiendo prodigios plegables con dibujos troquelados solo para echar luz a la biología de la mujer. Abrió el primer centro de consejería ginecológica en su país y luchó por la abolición de la prostitución.

Dentro de los envíos internacionales destaca en nuestra búsqueda la propuesta presentada por la República de Letonia. Una colaboración artística entre dos autoras que vienen trabajando hace más de veinte años con un resultado muy simbiótico, impecable en la factura y la intención. *Skuja Braden*³ es un gran sello que dejó una huella inconfundible en esta edición. La orgiástica instalación más parecida a una feria de cierre de año en algún taller particular de cerámica nos rechaza desde lejos por su apabullante producción. Una vez atravesada esa barrera, la embriaguez que produce la propuesta marea, nos transporta a una dimensión sin pudores, como si nuestras pupilas cambiaran la frecuencia y entráramos en un trance del que no queremos salir. El universo doméstico del ama de casa

2. De Wrouw. Haar brouw en haar inwendige organen (La mujer. Su cuerpo y sus órganos internos).

3. Ingūna Skuja (Letonia) y Melissa D. Braden (Estados Unidos)

aparente está sobresexualizado en cada objeto miremos. Pequeños altares fálicos, electrodomésticos que mutan a medio camino en artículos de sex-shop, vajilla que no renuncia a su función pero es soporte de una decoración propia de señoras que pintan porcelana y que cambian las rosas rococó por escenas de violación, grabados Shunga o bondage. Según su propia presentación se trata de una exploración por áreas mentales, espirituales y corpóreas dentro del hogar de mujeres artistas. Manejan todas las técnicas de la cerámica con mucha fluidez. Se ve en el montaje, donde en un metro cuadrado encontramos varias decenas de objetos de todo tamaño, en Raku⁴ porcelana con pintada, objetos únicos de alfarería, piezas de colada ensambladas y otras formas de cerámica.

La "casa" se hace eco de imágenes de porcelana, un material que Skūja Braden ha dominado magníficamente. Su porcelana cobra vida en forma de platos, jarrones o vasos todo lujosamente pintados así como otros objetos cotidianos que asumen contornos de cuerpos. Algunas de estas obras conservan rastros de la naturaleza, mientras que otras echan agua de forma amenazante queriendo ser una fuente. A la cabeza del conjunto hay una amplia cama de porcelana rebatida en la pared con la subjetividad propia de un adolescente. Andra Silapetere y Solvita Krese, curadoras Latvian Centre for Contemporary Art, aportan que todos los temas del arte y la vida de Skūja Braden se encuentran en este acto frenético de cosmogonía y están unidos por el agua que disuelve los límites entre no solo lo privado y lo público, sino también naturaleza y hogar. El agua fluye a través y más allá de cualquier diferencia, al hacerlo nos ofrece una de las imágenes más ricas de lo que podría significar estar juntos. El agua que envuelve la casa, aquí está cargada de nuevos conocimientos y el espíritu del hidro-feminismo señala la idea de un colectivismo radical, afirmando que todos estamos conectados con nuestro planeta a través del flujo y la continuidad de distintos líquidos. Tengo que aclarar que la planta de la instalación es un río invisible que atraviesa las distintas partes de un casa con la denominación de cada dependencia como en un plano.

De un total de ciento ochenta y ocho propuestas presentadas en los predios oficiales, sin contar los eventos colaterales y las participaciones nacionales dentro de la ciudad, se registran más de veinte proyectos que cuentan con arcillas, adobe y trabajos en artes del fuego. Menciono solo las citadas por estar vinculadas en algún punto sustancial con el objetivo de observación del proyecto.

La presentación 2024 de la Bienal inaugura el 20 de Abril y por primera vez la curaduría es de un latinoamericano, el brasileño Adriano Pedrosa.

4. Técnica que consiste en un choque térmico violento al quitar la pieza del horno incandescente y sumergirla en materia orgánica para generar una combustión reductora en oxígeno, en la búsqueda de efectos metalizados y cambios de color.

Gastón Cortés

Profesor en Artes Plásticas Orientación Cerámica FDA/UNLP 1993.

Profesor (JTP) Cátedra Taller de Cerámica Básica 1 y 2 desde 1994 a la fecha.

Investigador a través de Ciencia y Técnica UNLP desde 2004 a la fecha.

Primer Premio Comune di Nocera, Calabria, Italia 1995

Primer Premio Salón de Graduados FBA/UNLP 1998

Primer Premio Salón de Arte joven de la Provincia de Buenos Aires 2002

Primer Premio Salón de Artes Visuales Junín, 2014

Segundo Premio Salón Anual CAAC, Museo Sívori 2014

Primer Premio Salón Anual CAAC, Museo Sívori 2016

Primer Premio Salón de Cerámica de Avellaneda, IMCA 2017

Primer Premio Salón Anual CAAC, Museo Sívori 2019

Ciento veintitrés muestras individuales, conjuntas y concursos

Obra en colecciones particulares y Patrimoniales

Obra y desempeño profesional fuera del país.

02

Artes Performáticas

Imagen de tapa
Karen Carballo



MUJER, MUJERES: ALGUNAS REFLEXIONES PARA PENSAR ESTAS CATEGORIAS EN ARGENTINA

Natalia Carod

nataliacarod26@gmail.com

Instituto de Historia del Arte. Facultad de Arte. UNLP.

Proyecto de Investigación Doctoral: Las representaciones del cuerpo femenino en producciones escénicas de carácter performático realizadas en la ciudad de La Plata a partir del 2015. Instituto de Historia del Arte.

Director: Dr. Gustavo Radice

Primeras palabras: por donde empecé

En 2015 se produjo la primera movilización Ni Una Menos, este acontecimiento se identificó como el comienzo de la cuarta ola del movimiento feminista en la Argentina. Entre la masividad de representaciones en torno al signo *mujeres* que se llevaron a cabo en este periodo, muchas de ellas buscaron irrumpir en el sistema de representación dominante con imágenes de este sujeto que más se asemejen a la <nueva> comprensión de la mujer que se estaba gestando en el imaginario cultural post cuarta ola feminista. Representaciones y comprensiones que dieran cuenta además de formas de vivir la identidad disímiles a lo que el sistema patriarcal visual proponía como canon. Este periodo coincide con mis inicios en la investigación, a partir de esto decidí analizar las representaciones de las mujeres en producciones escénicas performáticas que se llevaron a cabo en la ciudad de La Plata.

Lo primero que hice fue analizar la construcción del signo *mujeres* en escena. Me propuse investigar de qué manera estas *nuevas* representaciones eran construidas performativamente en mi campo de estudio: los acontecimientos escénicos. Es decir cómo se construía el signo *mujeres* en plural con sus respectivas “modificaciones” y/o “cambios” sustanciales; en contraste con el signo *mujer*, (figura idealizable) en singular.

Las categorías de mujer y mujeres son entendidas como signos en un sistema que necesita ser inteligible. Por tanto entenderlas como tal habilita pensar sus representaciones en las artes escénicas en diálogo con el sistema de imágenes, la cultura visual, en el cual se insertan. Considero que estas representaciones habilitan interrogantes para pensar en clave crítica al feminismo en la contemporaneidad. Ahora bien, el uso de estas categorías no ha sido algo sencillo y lineal, sobre todo luego del momento suspensivo que atravesamos desde los feminismos, en donde se intentan evitar cristalizaciones.

Como primeros acercamientos puedo determinar que los casos de estudio que seleccioné trabajan a partir de la subjetividad e identidad de cada artista sin pretender producir universalidades ni generalidades en torno a las *mujeres*; es decir sin pretender mostrar, -cómo había creído en un momento a raíz de la masividad de imágenes que estaban circulando-, formas alternativas de vivir lo femenino, o de la feminidad, que de tanto extenderse como alterancia se terminan instaurando como nuevos cánones. Contrasto mis casos de estudio con otros periodos artísticos en dónde la producción artística feminista que interrumpieron en la escena de aquel momento sí insistieron fuertemente en la necesidad de mostrar formas alternativas más universales, bajo la necesidad de visibilizar aquello que estaba quedando por fuera, debido al contexto y el régimen escópico de la época, como por ejemplo las realizadas para *Mitominas I* y *Mitominas II*.

Algunas reflexiones luego de las cursadas

Durante la cursada del seminario *Introducción a las teorías de género, perspectivas para la investigación en artes* identifiqué y contrasté que la mujer es un signo que es funcional dentro de una matriz heterosexual, y esta matriz tiene por objeto -entre muchas de sus funciones- servir de base para la reproducción social. Por ello este signo no se encuentra solo, sino que se ve acompañado y condicionado por otro: hombre.

Ahora bien, desde los feminismos se ha intentado corroer esta identidad, decaparla y re-configurarla. Esto se debe a que en este "reparto" de signos, donde el sexo opera como regulador y diferenciador, no se acaba con marcar a un cuerpo con un signo, sino que además va a necesitar de determinados comportamientos durante la vida de cada individuo para que dicha estructura e identificación sexual se siga sosteniendo en el campo social. Se arma así una norma regulada y re-adaptada siempre por cada sujeto durante el resto de su vida. Esta regulación empieza con el cuerpo. Y cada sujeto condicionado por cada signo atravesará diferentes opresiones y violencias; por separado y entre ellos. De acá una de las primeras luchas feministas: sacar a las mujeres de ese lugar asignado y obligatorio, enunciando entre varias de estas denuncias, una crítica a sus pares varones por ser parte de quienes las confieren a ese lugar, como si en la modificación del vínculo con ellos terminara toda opresión (pensando en el interior de cualquier matriz ya sea laboral, familiar).

Esto ha llevado a que casi todas las críticas tengan un límite o una pared que inhabilita seguir desentramando qué genera la opresión sobre determinados cuerpos, al conferir toda la culpa y la responsabilidad a los sujetos varones; obviando toda la matriz mencionada. Con la avanzada de las teorías feministas y con el aporte de otras, como las teorías del discurso (Richard, 2002), y las teorías queer, se ha podido develar esta pared de cristal, y poder continuar problematizando este asunto. Ampliando el signo mujeres, las subjetividades que lo encarnan, los imaginarios socioculturales existentes y por tanto sus respectivas y diferenciadas problemáticas.

1. Para más información, leer la investigación realizada por la Dra. María Laura Rosa Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática. (2014)

Roces y desencantos en las teorías feministas, lecturas paralelas con las culturas

En este apartado voy a articular un poco lo que pasó durante los dos primeros Encuentros Feministas Latinoamericanos y del Caribe (EFLYC), con algunas vacilaciones e interrogantes que estuvieron resonando dentro del sentido común durante el momento suspensivo de la cuarta ola del feminismo en Argentina que se enmarca a mi entender entre 2020 y principio de 2024. Los EFLYC fueron los primeros encuentros de mujeres en el territorio Latinoamericano; allí ya resonaban las preguntas en torno a quiénes son las mujeres, y por tanto quién es el sujeto detrás del feminismo.

El primer EFLYC de 1981 tuvo como objetivo dar cuenta de la condición desfavorable de las mujeres en la medida en que se comparan y se diferencian del imaginario social y cultural de los hombres, y en consecuencia desmontar aquellas estructuras que sostienen las normas sociales e imaginarios que conforman a la *mujer*, signo ideal por el cual todas se ven determinadas y condicionadas. Pero, no desde ese primer momento se tiene en cuenta a la mujer como signo en un sistema inteligible, o sea se entiende que hay diferentes subjetividades que hacen a las mujeres, que no son justamente las que este signo muestra y dice ser universalmente, pero igual no se presta atención en profundidad la cuestión discursiva y performativa del signo, sino que se sigue entendiendo desde una verdad natural. Puesto de otra manera, las mujeres ponen en tela de juicio a partir de su propia experiencia esa *idea a priori* que las sujeta a corresponderse a un signo (con mandatos, emblemas y modos de vida condicionados por este); pero aun así se sigue entendiendo que este signo lo obtienen desde que nacen por su condición biológica, y no por una cuestión meramente discursiva y enunciativa.

Para el segundo EFLYC en 1983 ya se empieza a poner en discusión qué se entiende por mujeres, quienes son las mujeres, y si es también necesario tener en cuenta las intersecciones que enmarcan su modo de vida (es decir, hacen y condicionan); una pregunta posible sería ¿Todas las mujeres están insertas en la misma estructura de opresión? Y acá, sabiendo que la respuesta es no, que tanto su orientación sexual, su raza, su territorio, y su clase condicionan, comienza a cuestionarse el uso del signo mujeres para hablar por todas.

Nelly Richard, centrada en la escritura, en su artículo *La crítica feminista como modelo de crítica cultural* (2009) afirma que en los años setenta el objetivo de los feminismos se centró en compensar el lugar desfavorecido que la tradición le asignaba a *lo femenino* en las escalas de representación culturales dictadas por el canon masculino dominante, mediante un gesto de asimetría invertida. Lo femenino asociado a la mujer hizo que el objetivo se centrara en otorgarle a esta identidad prioridad absoluta, subordinada por el discurso patriarcal (Richard, 2009).

Luego, nos resume Richard, el análisis del discurso se cuela en la crítica cultural feminista, y la beneficia al evidenciar que tanto la *Mujer* como el *Hombre* son signos, no verdades naturales; lo entendido como cuerpo de mujer, es entonces una construcción discursiva dentro de la realidad, no un cuerpo biológico determinado naturalmente por su sexo. ¿Qué habilitan las teorías del discurso? Evitar cristalizaciones dentro de los estudios y discursos feministas, como la de los años setenta. Richard sostiene que no basta con realizar representaciones alternativas de lo femenino (con el gesto de asimetría invertida o mostrando otras formas de vivir la feminidad en un plano positivo), sino realmente pensar en los descalces de esta asignación y de esta identidad.

La pregunta por la categoría de mujeres como sujeto político detrás del feminismo ha sido, como se presentó al principio, la pregunta que ha motivado la línea de acción de este movimiento. A través de ella se ha puesto en discusión el idóneo lugar al cual tener que corresponderse por el género asignado al nacer, correspondiente al signo mujer; sino también todo lo que queda por fuera de ella si no se amplía el horizonte de subjetividades posibles que habilita hablar de mujeres. Aun así, se sigue cuestionando el uso de la misma.

Lo que habilita a repensar la teoría del discurso, es que este signo la mujer además de ser una construcción, la misma nunca es definitiva y acabada sino constante. Y lo hace en los actos performativos, en la repetición estilizada de actos (Butler, 2002). Tomar la decisión de despojarse de este signo tiene que ver con dejar de asumirse como *mujer*, para evitar ciertas estructuras de opresión que se producen en el cuerpo por el hecho de llevar a cabo una performatividad del género, por practicarlo. En diálogo con ello, Luiba Kogan plantea que la forma de producir al cuerpo, de vestirlo y de gestionar su apariencia desde temprana edad y su reproducción a lo largo de los años con el objetivo de responder a un canon femenino, es lo que lleva a la *mujer* a ejercer presión sobre su cuerpo; presión que se complementa con la masculinidad impresa en cuerpos de varones cis (Kogan, 1993).

Al entender a la mujer como un signo funcional a la matriz heterosexual y al pensar a las mujeres como signos inteligibles que también operan dentro de esta matriz, se ha considerado, la renuncia a esta categoría como respuesta al freno de estas opresiones y violencias en el plano subjetivo e individual de cada sujeto.

Pero, al ser un signo que siempre será vuelto a construir por un sistema patriarcal y capitalista, (ya sea en los actos performativos y/o en los regímenes de visualidad dominantes) renunciar a él en la teoría y la práctica colectiva como las luchas sociales (porque en la práctica de vida de cada sujeto esto es un derecho) se vuelve más difícil, ya que sostiene Richard (2018):

Continúa operando en la realidad política y social con la movilidad táctica de un signo que se sabe en permanentes disputas de interpretación: un signo que desarma y rearma sus formas y contenidos, llegando, incluso a jugar a hacer lo que no es cuando el "como si" (Rosi Braindoti) le sirve figurativamente a sus batallas por la resignificación (p.198)

En *Más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo* (2022) Silvia Federici plantea que la mujer sigue siendo una categoría necesaria para la política feminista y la teoría puesto que a partir de esta identidad común, miles de sujetos toman decisiones colectivas para transformar el significado de *ser mujer* (Federici, 2022). Particularmente Federici toma como ejemplo de ello el caso de las movilizaciones por el derecho a la Interrupción Voluntaria del Embarazo llevadas a cabo acá en Argentina durante 2018 y 2020. Federici entra en tensión con los aportes posestructuralistas que hacen eco dentro de las teorías feministas y plantea:

¿Cómo podemos pensar en superar el binarismo sin comprender su utilidad económica, política y social en determinados sistemas de explotación y sin comprender, las luchas que transforman continuamente las identidades de género? (Federici, 2022, p. 18)

Federici considera que negar esta categoría es como una negación de solidaridad con los vivos y con los muertos, considera que en el fondo es imaginar que las personas no tienen historia. En su posicionamiento plantea que la construcción de todo concepto general observa la existencia de grandes diferencias. Lo que preocupa a esta investigadora no es tanto el estado de disenso y desencanto, sino más bien la desorganización, la dispersión y por tanto la negación de la lucha histórica².

Una postura similar fue planteada doce años atrás por otra teórica marxista, Norma Mogrovejo, participante activa de los Encuentro Lésbico Feminista Latinoamericanos y Caribeños -encuentro que se lleva a cabo luego del primer EFLYC donde las militantes lesbianas se separan de sus compañeras heterosexuales al no atender las demandas que ellas como sujetos políticos atravesaban-:

Si bien la declaración de Monique Wittig, una de la teóricas del lesbofeminismo materialista, en su texto "No se nace mujer", define que las lesbianas no son mujeres porque el concepto mujer es una construcción de la masculinidad para su servicio, sirvió de base para el pensamiento post estructural y la teoría queer que ponen en cuestión la estabilidad del sujeto como concepción esencialista de la identidad, en un contexto latinoamericano, la categoría mujer sigue siendo un concepto político porque plantea problemáticas no resueltas que sustentan sistemas de poder, de ahí que es un sujeto al que el feminismo no puede obviar ni renunciar, ni las lesbianas dejar de considerar su valor histórico en nuestra propia construcción. (Mogrovejo, 2010, s.p.)

2. De todas maneras no se deja de lado que si bien algunos derechos obtenidos por las mujeres del siglo pasado, se encuentran presentes en las vidas de las mujeres de la contemporaneidad, no hay que recaer en generalidades y universalidades puesto que, así como lo demostraron los feminismos interseccionales, esta categoría se verá diferenciada internamente por diferencias de clase, raza, sexo, edad, territorio; por tanto hay derechos de ciertas mujeres que, atravesadas por su clase aún siguen siendo vedados. Federici lo presenta más tarde en su libro cuando habla en torno a la maternidad: así como mujeres de clases económicas pudientes pueden decidir por la obtención de bebés como si de bienes de consumo se tratara, otras madres gestan de forma subrogada en condiciones ilegales y clandestinas ante la ausencia total de derechos (Federici, 2022).

Esta necesidad de seguir empleando un signo que permita visibilizar la violencia compartida por un grupo subyugado puede comprenderse en vínculo con otras tesis de investigación donde un subgrupo de sujetos leídos y marcados bajo el signo mujer han sido víctimas de prácticas violentas por el sistema capitalista, neoliberal y patriarcal sobre todo en el terreno no anglosajón. Ejemplo de esto que menciono es la tesis de Rita Segato *La guerra contra las mujeres* (2020), allí la autora se centra en la desaparición y femicidio sistemático de mujeres jóvenes en Ciudad Juárez, México. La investigadora no coloca a las mujeres como el objetivo central a corromper y violentar, sino como víctimas colaterales de una guerra feminizada. El signo acá opera en un sistema inteligible y además condiciona el modo de vida y las prácticas violentas sobre estos sujetos.

Lo que entiendo a modo de resumen de estas posturas, es la necesidad de reconocer y no dejar de lado la construcción histórica que carga el signo mujer como sujeto político, entendida como capas temporales superpuestas siempre presentes, y no como cortes abruptos que quedaron en el pasado y que, de tan lejanos, resultan ficcionales -o saldados-. Es decir, las luchas y conquistas de derechos, como también aquello que sigue pendiente de un hilo. A si también considero clave leer estas posturas cruzadas con Butler, es decir teniendo en cuenta la función de este signo dentro de la matriz heterosexual, y por tanto su permanente construcción, y en consecuencia, cristalización.

Cierre

A modo de resumen de lo expuesto, se ha intentado en este trabajo registrar y organizar algunas de las discusiones en torno a la continuidad del uso del signo mujer en la teoría feminista que se han ido agudizando de un tiempo a esta parte. Reconociendo que no todas las mujeres viven las mismas opresiones, sino que, como ya se ha demostrado, esto se verá condicionado por las particularidades de las estructuras de poder en la cual están inmersas según sus condiciones económicas, geográficas, de clase, sexual, etaria, entre otras; estas categorías serán empleadas en mi investigación considerando su funcionalidad para identificar a un grupo subyugado, es decir para poder problematizar y pensar sobre este grupo desde la teoría y la práctica artística, teniendo en cuenta que ambos son signos dentro de un sistema inteligible, que cargan con múltiples capas teóricas, históricas y políticas.

Además, y para cerrar, renunciar a estos signos en la investigación desde y en el arte se vuelve algo imposible porque estos siempre son reconstruidos y reconfigurados dentro del régimen escópico que responde y está al servicio del sistema heterosexual, capitalista y patriarcal; y como por si fuera poco, esta reconfiguración del signo se produce y se intensifica incluso y aún peor, luego de una interrupción en las coordenadas de lo visible producidas por las resonancias del movimiento feminista (que de seguro siempre está esperando a que suceda esta interrupción sino ¿de qué manera puede producir y ofrecer algo nuevo?).

REFERENCIAS

- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Argentina: Paidós
- Castillo, A. (2020). *Adicta Imagen*. Argentina: Ediciones La cebra
- Federici, S. (2022). *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Argentina: Tinta Limón
- Kogan, L. (1993). *Género-Cuerpo-Sexo: Apuntes para una sociología del cuerpo*. En revista *Debates en sociología*.
- Laura, R. (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Argentina: Ediciones Biblos
- Mogrovejo, N. (2010). *Los encuentros lésbicos feministas latinoamericanos y del Caribe en la era del postfeminismo*. En *Revista Digital Universitaria*
- Richard, N. (2002). *Género*. En *Términos críticos de sociología de la cultura*. Argentina: Paidós
- _____ (2009). *La crítica feminista como modelo de crítica cultural*. En *feminismos, historia y pensamientos*. <https://www.jstor.org/stable/42625115>
- _____ (2018). *Mujeres sin comillas y mujeres entre comillas*. En *Abismos temporales. Feminismos, estéticas travestis y teoría queer*. Ediciones metales pesados

Natalia Ailén Carod

Es becaria doctoral de la Universidad Nacional de La Plata; docente en la cátedra de Taller Básico de Escenografía I - II, y miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Analiza los cruces existentes entre las artes escénicas / performativas, y los feminismos pos 2015 en Argentina. Toma clases y participa como intérprete en las clases y coreografías de Mariana Estevez en La Filial, un espacio artístico y cultural de La Plata.

CUANDO ESCRIBO LE HABLO AL NIÑE MARICA QUE FUI

Germán Casella

casellahav@gmail.com

CONICET / Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

Proyecto: Construcción de relatos liminales: narrativas visuales, relocalizaciones, expansiones poéticas y simulacros de territorios poéticos. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Director: Gustavo Mario Radice.

Como un permiso auto-otorgado

frente a las exigencias propias de la Academia, quiero compartir algunas reflexiones sobre el proceso de escritura de mi tesis de doctorado¹. En ella trabajé sobre los criterios de selección de obras de teatro para infancias en la ciudad de La Plata, pensándolos como un espacio político de fuerza prescriptiva que sedimentan normativas de género y sexo por exclusión constitutiva. Con esto quiero decir que los límites de *lo posible* sobre lo que son los «niños», constituyen a la cisheterosexualidad obligatoria como una entidad pre-discursiva. Entonces, ya desde el momento en que se piensa un teatro adjetivado, hay infancias que importan, es decir que se vuelven inteligibles porque son conformadas y confirmadas como esencialmente cishetero. Frente a esto, quiero repensar mis puntos de partida para llegar a una conclusión como esta, pues mi escritura busca ser feminista, es decir, producida de manera parcial y situada y por ello rigurosa y no *objetiva*. También busca ser cuir, pues está atravesada por mi historia y mi carne que se reconocen marica, disidente, en contra de las normas cisheterosexuales de opresión. Por tanto, recupero aquí algunos fragmentos del Prefacio de mi tesis (Casella, 2023), con el objetivo de compartir algunas reflexiones y problemas en torno a las maneras de escribir que nos empujan a salirnos de *lo neutro* y, con ello, de las maneras cisheterosexuales de pensar.

En principio quiero retomar una pregunta que se trae a sí misma Judith Butler en uno de mis libros favoritos, y que entra

1. Este ensayo es un fragmento resumido del capítulo «A modo de prefacio: le hablo al niño marica que fui» de mi tesis doctoral titulada «Infancias que importan: políticas culturales, heterosexualidad y teatro para “niños”. Procesos de selección de obras de teatro destinadas a públicos infantiles platenses en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha (2010-2020)» (Casella, 2023). Director: Dr. Gustavo Radice. Doctorado en Artes, Facultad de Artes, UNLP. La misma fue financiada con la Beca de finalización de doctorado de CONICET.

en diálogo con el título de mi escrito: *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* ([1993] 2018). En el prefacio, recorre brevemente lo que para ella estuvo ausente en su libro anterior -*El género en disputa* ([1990] 2017)- para centrarse en el tema de aquel texto nuevo, es decir, las normas reguladoras que materializan al sexo y lo vuelven un signo irreductible. Así, se dice: «¿Y qué ocurre con la materialidad de los cuerpos, *Judy*?» Supuse que el agregado del "Judy" era un esfuerzo por desalojarme del más formal "Judith" y recordarme que hay una vida corporal que no puede estar ausente de la teorización» (2018, p. 12). En esta pregunta ella está invocando a la niña que fue, pero también a la que se suponía que debía ser a través de las normas que regulan una feminidad. En ese *Judy* hay, entre otras cosas, la promesa de un *ser mujer* que reside en Judy Garland² como cita referencial, algo que Butler descubre imposible de cumplir en el tránsito de su vida como lesbiana académica. Esta observación que ella misma se hace, como recordatorio de los mandatos sexogénicos que sometieron su porción de carne a una serie de regularidades y opresiones, es para mí un norte cada vez que me pierdo. Con este apartado de reflexiones sobre mi persona -dedicada a la investigación- quiero dar cuenta de mis puntos de partida para construir una *objetividad feminista* (Haraway, 1995). Me refiero a desneutralizar la producción de conocimiento, a través de la parcialidad entendida como lo que genera rigurosidad al asentarse en la tensión de lo no resuelto. Me quiero correr de las posiciones que se pretenden no marcadas, pero que en realidad están sedimentadas en perspectivas de cishombres blancos heterosexuales. Me hubiera encantado en mi tesis poder, como hago en muchas de mis clases, tomar la política de citado que me enseñó Sarah Ahmed (2018): no usar textos de hombres cis blancos heterosexuales. Estuve cerca, pero no pude por la amplitud del tema y la amplitud de la opresión histórica sobre las *mujeres* -en su totalidad de variantes- y disidencias. No porque piense en ellos como sujetos menos corrompidos, sino porque coincido en que necesitamos pluralizar las voces que escuchamos y las vistas que tomamos al interior de la academia. Por eso mismo, opto por decir que busco una objetividad que construya un conocimiento situado sobre el teatro para las infancias, para favorecer la contestación, deconstrucción y los entrelazamientos políticos entre los sistemas de saber.

Hace muchos años ya, aún antes de terminar mi formación de grado, que me ocupa el tema del teatro para las infancias y los sistemas de sexo-género. Tuve muchos privilegios estructurales, el primero fue el de nacer en un seno familiar que me permitió acceder a la Universidad Pública. Otro de ellos fue entrar desde muy temprana edad al sistema de becas para ha-

2. Butler adjudica su nombramiento a toda una generación de mujeres cis llamadas así por la actriz, como promesa de feminidad hegemónica. Pero algo que se saltea, y que a mi me parece hermoso de destacar, es que la fórmula Judy Garland también funcionó como un código de reconocimiento entre personas disidentes en las décadas del 50 y 60 en Estados Unidos. "¿Eres amigo de Judy?" parece que fue una pregunta clave para reconocerse en ámbitos de acción de opresión hetero. También, existe un mito que señala a Garland como la responsable del nombramiento gay para personas homosexuales, por su referencia al colectivo como "they are my gay friends![¡ellos son mis amigos felices!]". En cualquiera de los casos, estas adhesiones al nombre, reales o no, son algo que no quiero saltar.

cer una Maestría y luego un Doctorado, permitiéndome a la vez pasar por diversas casas de estudios y dedicar mi tiempo a lo que me interesa. Pero ahí quiero llegar, *¿qué es lo que me interesa?* ¿es el teatro, son las infancias, son las teorías de género y disidencias? ¿cómo puede un tema apasionarme al punto de acompañarme por casi diez años en mi vida profesional y personal y aún así parece no haberse agotado? ¿sobre los hombros de quién me paré -o con la sangre de quién se hicieron mis ojos diría Donna Haraway- para hacerme estas preguntas sobre la heterosexualidad en eso que parece tan *simpático* como el teatro para los *niños*? ¿de dónde nace mi compromiso ineludible por colaborar con hacer mundos más vivibles en los que los teatros para las infancias sean plurales y diversos? Y aquí aparece de nuevo la pregunta de *Judy Butler*, con su carne significada por los mandatos de inteligibilidad que buscaron regularla. Cuando me pierdo entre artículos, jornadas y seminarios me digo en voz alta: *¿cuáles son tus intereses, Germancito?*.

Invoco ese apodo,

que me sigue en muchos de los ámbitos de mi vida, por varias razones que quiero destacar. La primera es que, como Butler, mi nombre de pila también está relacionado con el mundo de la actuación y guarda a la vez un deseo familiar. Soy el menor de tres hermanes, con cierta diferencia de edad con ellos, tanto así que mis padres me definieron *como una sorpresa bien recibida*. Quiero decir que, al momento de mi llegada al mundo, ya había un escenario familiar que se daba por cerrado o al menos no se planeaba ampliar. Para evitar pretendidos celos por parte de mi hermano mayor -aquí ya me estaban hablando los preceptos de la infancia-, le propusieron a él que eligiera mi nombre. En aquella época, como un modo de fomentar el vínculo antes de la llegada del *hermanito*, mi familia se sentaba a la hora de la cena a ver el programa «Su comedia favorita»³, protagonizada por Georgina Barbarrosa y Germán Krauss. El relato familiar cuenta que una de esas noches, mi hermano -quien hoy es uno de mis grandes amigos y confidente- exclamó al vientre materno: «te vas a llamar Germán, y si no sos varón, ite mato!». Rastreando sobre «Su comedia favorita», encontré un fragmento de un episodio llamado «Mi marido es o se hace» en el que Georgina sospecha que su marido, Germán, es homosexual y le grita: «¡pero cómo se te ocurre vestirse de mujer!». Me gusta fantasear que durante ese capítulo mi hermano se decidió a elegir mi nombre.

Pienso mucho en ese rapto de emoción de mi hermano, descubriendo la llegada de un otro. Aventuro que imaginó al *hermanito* muy cercano a Germán Krauss, como la representación de una masculinidad, que sería su compañía en los juegos y risas por venir. En lo que yo llamaría un ejercicio de masculinidad hegemónica, su *deseo/amenaza* de un hermano varón se cumplió.

3. Fue un programa de televisión de formato novela de antología emitido en 1990 por Canal 9, que contaba con un elenco estable -Barbarrosa y Krauss- y uno rotativo, en el que se representaban diversas historias cómicas.

mentó al momento de asignarme un género por interpretación de rasgos físicos. Me criaron como a un varón, pero, cuando pude enunciar, me asumí como lo que hoy también soy: una marica por fuera del espectro binario. Suelo pensar mucho en esta anécdota familiar cuando me pregunto de dónde nace este interés en mi tema de investigación, porque no lo puedo disociar de las formas de sumisión, omisión y opresión de la heterosexualidad como régimen obligatorio. ¿Cómo tendría que haber sido la exclamación de mi hermano para que yo pueda existir como marica sin la amenaza/deseo inicial? O más amplio aún, ¿qué hay de esos cuidados infantiles, de esos mecanismos de regulación en los libretos de género que el teatro infantil sostiene? ¿cómo tendría que haber sido el mundo para que «Su comedia favorita» (re)produzca realidades que no estén atravesadas por la psique heterosexual? ¿Cómo sería mi biografía marica si ese encuentro familiar frente al televisor hubiese estado convocado por una temática disidente? ¿o por una sensibilidad que ponga en cuestión las maneras de vivir discutiendo con toda forma de opresión y jerarquización de la diferencia sexual?. Vuelvo a la pregunta ¿cuáles son tus intereses, Germancito?

Otra acepción de esa invocación al apodo Germancito, que es algo *infantilizado* y me encanta, está relacionada con mi ser profesional y los espacios de circulación y difusión académicos. Cuento con muchas anécdotas, que no voy a transcribir acá pues van desde mis espacios de formación hasta los momentos de presentación de investigaciones. Pero, he descubierto en mi trayectoria una constante. Luego de arduas exposiciones de mi parte sobre el teatro, las infancias, el sexo y el género, al momento de las devoluciones por parte de colegas y públicos aparece una respuesta común: *qué lindo*. Graciela Montes diría que la palabrita *infantil*: «basta para que todo se transforme, para que entren en tercias otras fuerzas, para que cambien las reglas del juego. Porque lo infantil pesa, pesa mucho» (2001, p.18). Tanto pesa que a veces me distancia, para quienes escuchan, de lo que en verdad estoy diciendo: les niños son sujetos sexuados por mecanismos de regulación heterosexual y el teatro es parte central de ello. *¡Pero qué lindo las obritas para los chicos!*⁴. Reside ahí una resistencia a pensar campos de estudios y análisis que, en algún punto, corrompen las ideas naturalizadas de infancia moderna entendidas como lo puro, lo mágico e inocente sin sexo. Necesitamos aún posicionar el área de estudios sobre teatro para las infancias, apoyándonos en las instituciones pioneras en nuestro país que se han dedicado al tema, como ATINA (ASSITEJ) y el área de Teatro para las infancias y títeres del IAE (FILO-UBA), por solo nombrar algunas. Pero, propongo yo, en simultáneo vayamos construyendo una mirada que sea antisexista, y que cuestione todo lo que suponemos que las infancias espectadoras son. No empecemos algunos escalones atrás, vayamos por preguntas epistemológicas que sean encarnadas y críticas, situadas y sexuadas.

4. Quiero nombrar también el fantástico trabajo de Gustavo Blázquez sobre actos escolares que se constituyen bajo la categoría de lindo (1997). Para él, la preocupación de las maestras por hacer un acto lindo es un instrumento de evaluación sobre la performance pero también una guía práctica para la producción. Como categoría estética, lo lindo habilita a la obtención de un capital cultural simbólico que posiciona a las docentes en diversas categorías, basadas en la felicitación y la comparación con la labor de otras colegas. Recomiendo plenamente esta lectura.

En esta línea, también he notado que, en contextos de congresos y jornadas, mis investigaciones suelen ser parte de mesas misceláneas, con títulos genéricos como *arte y sociedad*, *arte y educación*. Esto a veces es parte común del campo de la investigación teatral en general, pero en mi caso de pronto me resulta imposible llegar a contar sobre un avance, pues debo primero ocuparme de posicionar el tema. Quiero decir que es tal la vacancia del mismo –heterosexualidad y teatro para las infancias– que los quince minutos reglamentarios no pueden cubrir la sorpresa de lo obvio. Entonces se me aparecen varias tensiones en las que me quiero detener, porque se desprenden de la pregunta que me hago en este apartado por mi historia y mis búsquedas. Muchas veces la sorpresa del tema viene acompañado de una sospecha: «¿qué hace este chico, que no es madre, que no es mujer [pero sospecho marica], que no tiene hijos, hablando de algo tan lindo y puro como el teatro para niños?». Este entramado de prejuicios, por increíble que resulte, ha pasado por mi oído más de una vez y siempre trato de recordarlo, pues me lleva a la base de todo mi interés: los supuestos más obvios, son los más difíciles de desandar. Tomo uno de ellos para empezar: no sos mujer, menos aún madre, ¿por qué hablás de los niños?. Mi respuesta siempre es la misma: qué te hace pensar que no soy una mujer, ¿mi falta de vulva?. Pero, en fin, superado ese primer momento, me interesa sobremanera destacar que existen espacios específicos para la infancia (Larrossa, 2000) pero también *personas específicas* para ella. Y éstas son las mujeres cis que, como signo, están atravesadas por el mandato de la maternidad como institución obligatoria disimulada en la naturalización. Recuerdo con mucha simpatía un artículo de Graciela Perriconi en la revista *Piedra Libre* (1988) titulado «Literatura infantil, ¿un ghetto de señoras?» donde pone en cuestión de modo paródico la existencia de una escritura importante, la de varones, y una menos importante: la infantil que está siempre a cargo de las *mujeres*. Así, pregunta por los orígenes de estos espacios de producción habitados exclusivamente por señoras, mujeres-madres o maternizadas, cuyo núcleo radica en la relación histórica mujeres-niños. Esto es algo que trabajo pormenorizadamente en la segunda parte de la tesis y que, fantaseando un futuro, imagino como próximo campo de investigación. Pero en lo inmediato: acá aparece una marica a hablar de cómo el teatro produce niños hetero. Se me viene a la cabeza la fórmula de inversión performativa de Eve Kosofsky Sedwick (1999), que se fija en la subjetividad queer como energía transformacional a través de la ilocución *¡qué vergüenza!*. La vergüenza es performativa por su gramática transformacional en tanto separa de lo heterosexual a aquello que no describe sino que hace, por ser un acto del habla. Así, lo queer reside en el rechazo de la lógica hetero y toma como reclamo de auto-afirmación a la vergüenza. Por eso, me agrada pensar que en ese reclamo de cómo podés hablar de infancias *si a vos no te corresponde*, hay un corrimiento de los mecanismos de regulación cisheterosexuales. En este caso la fuerza ilocutoria guarda una doble entrada: la primera es ¡qué vergüenza hablar sin tener la experiencia de ser madre! Pues el primer supuesto con el que debo discutir es la fórmula infancias igual hijos (con o), poniendo sobre la mesa mi sospecha

de que quizás antes que un teatro *para niños*, hay teatro para *hijos*, o hay teatro para *padres que llevan a sus hijos al teatro*. Lo mismo pasa al confundir infancias con alumnos (también con o), obligando a teatros educativos, con moralejas valorizables para algunos grupos sociales que me hacen pensar en un teatro para *alumnos*. Cuando les teatristas me hablan de Piaget -primer resguardo para la creación de estéticas infantiles (Mehl, 2010)-, yo me recuerdo que algunos de sus trabajos más populares tuvieron como objeto de estudio a sus hijos. Entonces, a veces me pregunto si cuando hablamos de estadios, en realidad no estamos hablando de los hijos de Piaget. Con esto quiero destacar cómo se da forma a lo que se espera de alguien que se encarga de las infancias, que sin grandes pretensiones de innovación como en mi caso, se hace preguntas que parece que no se llegan a enunciar en algunos ámbitos.

Una de mis grandes anécdotas de investigación

tuvo lugar durante una entrevista a una directora teatral de una versión de *Alicia en el País de las Maravillas*, durante mi tesis de Maestría (Casella, 2020). En ese momento intentaba buscar cómo funcionaban los vestuarios en relación a la construcción de una feminidad cristalizada, presuponiendo que los personajes mujeres casadas llevaban polleras largas y las solteras y/o niñas, una falda hasta la rodilla. Lo abandoné por razones que no vienen al caso, pero esta pulsión me dejó un hilo del que tirar hasta hoy. Cuando le pregunté a la directora por el largo de pollera de Alicia me respondió muy incómoda: «es una nena, ¿qué me estás preguntando?». Esto me desconcertó por completo. Pero luego entendí que hacía horas que estábamos hablando de categorías como sexo, género, heterosexualidad y ahí estaba yo preguntando por el largo de una pollera. Y aquí aparece la otra fuerza ilocutoria: ¡qué vergüenza hacer preguntas que parecen pervertidas! Hablar de infancias y de sexo-género como categoría de análisis en la misma oración a veces trasciende los límites de lo tolerable. Ahí nacen las sospechas por varias entradas, la primera en la sexualización de les niñas, antes que entender que todo proceso de intervención es sexual, que toda condición intelectual también lo es. Pero me interesa detenerme brevemente en otra tensión: el sujeto de enunciación que hizo la pregunta sobre la pollera. Estaba yo haciendo una observación enteramente analítica, pensando en dilucidar los supuestos sobre las variables de mujer cis adulta y mujer cis joven, sus tensiones poéticas y las regularidades que estilizan la apariencia de género como sustancia. Pero ¿qué me estás preguntando *si es una nena?*, ¿qué preguntaba yo, habitando emblemas masculinos, si estaba hablando de teoría de sexo, malinterpretado como acto sexual? Paul Preciado (2009) hablaría aquí de lo heterosexual como la civilización castrada de ano y de los regímenes políticos de domesticación y normalización, pues en esa con-

trapregunta de la entrevistada residen las ficciones somáticas e invenciones políticas sobre lo que se puede o no. Como ya dije más arriba, la vida corporal no debe ausentarse de la teoría: mi presencia ahí me confirmó las dificultades de hablar de un campo que no debe pertenecerme, pues no solo surge aquí la homofobia contenida. Allí había una denuncia por los límites, un cúmulo de presupuestos que confirman performativamente lo que la infancia es, y a quién le corresponde hacerse cargo de ella. Yo no solo fui leída como varón -como presagió mi hermano- sino además como no-mujer por ser no-mamá, ¿de qué me estás hablando vos que no convivís con infancia a cargo? Les niños me encantan, comparto mucho con mis sobrines, hijos de amigos, con alumnos de diversas edades. Pero aún así hay un choque inicial, que tiene que ver con mi corporalidad y mis modos de presentación cosméticos ante el mundo que me quiere inteligir binariamente. ¿Cómo tendría que ser el sujeto de enunciación para que esa pregunta por la pollera se pueda contestar? ¿cambiaría en algo la modificación del sujeto o es que las formas de suministrar una economía sexual no pueden ser siquiera enunciadas en un campo al que se le exige sujetos y maneras de pensar específicas? ¿cuáles son, entonces, tus intereses, Germancito?

Quiero finalmente traer ideas feministas,

que me resultan fascinantes, para profundizar aún más en este permiso enorme que me doy de hacer aparecer mi carne situadamente en esta tesis doctoral, que prometo es muy académica, pero no menos rigurosa. Gloria Anzaldúa (1987), feminista lesbiana chicana, escribió desde *La Frontera*, entendida como herida abierta y residuo emocional cuya lengua no puede ser domada. Hay mucho de esto que me atrae, pero particularmente quiero recuperar el concepto de *facultad*, que la autora entiende como «la capacidad de distinguir en los fenómenos superficiales el significado de realidades más profundas, percibir la estructura profunda bajo la superficie. Es un “sentir” instantáneo, una percepción rápida a la que se llega sin razonamiento consciente» (p. 85). Yo me pregunto entonces si en mis intereses no reside esta *facultad* de replantearme lo que el teatro para las infancias que veo, me está diciendo. O qué afectaciones pone en juego saber que de todas las obras que analicé, todas tienen una relación heterosexual implicada (Casella, 2020). Y en la mayoría de los casos, el suplemento heterosexual funciona como un objetivo a cumplir para resolver la narrativa que proponen. O qué me pasa por el cuerpo cuando veo obras donde los personajes mujeres cis son enemigas entre sí, que es algo que sucede en la mayoría de los casos que trabajo. Las madrastras malas, las brujas deformadas, las solteras feas, todas con el denominador común de que les *falta* un varón ordenador. Ni qué decir cuando veo chistes sobre travestismos, subjetividades trans en escena,

personajes disidentes que se plantean como el alivio cómico obligado, ¿cómo pongo en juego esa facultad? ¿qué le pasa a mi «víscera feminista» (Ahmed, 2018, p. 49) que quiere buscar qué es lo que pasó y pasa para que esto sea una constante?. Por eso, la idea de una facultad a desarrollar, para mirar de manera sentida, me resulta muy amena para pensar en mis intereses, porque me pone de cara a aquellas cosas lindas que están en la superficie de los supuestos sobre las teatralidades infantiles. Me seduce mucho pensar en escrituras animadas por lo cotidiano, por nuestras necesidades, trayectorias y choques, como los que traigo en este apartado. Sarah Ahmed, a quien cito a lo largo de la tesis de manera transversal, escribe libros personales, o sea de trabajo teórico en contacto con el mundo. Ella, como Anzaldúa, entiende a la experiencia como autoridad analítica, discutiendo la politicidad de lo común al sostener que

lo personal es teórico. La teoría suele pensarse como algo abstracto: algo será más teórico cuanto más abstracto sea, cuanto más se abstraiga de la vida cotidiana. Abstenerse es alejarse, despegarse, apartarse o desviarse. Tal vez sea necesario arrastrarla de vuelta, traer la teoría de vuelta a la vida. (2018, p. 25)

Qué más sensato entonces para mí que revisitar las tensiones basales de mi trayectoria mediante la teoría, entendida como mecanismos de producción de sentido que constantemente necesitan de un compromiso afectivo y corporal. Aquí es donde agregó que mi escritura debería ser también *cuir*, en el espíritu propositivo de Val Flores (2013), para preguntarme por las relaciones entre el saber y el poder que hacen que «nuestras certezas epistemológicas sostengan un modo de estructurar el mundo que forcluyen posibilidades de ordenamiento alternativas» (p. 45). Así, mi escritura busca ser feminista, *cuir* y disidente, pensada como un esfuerzo teórico de acción contra cualquier tipo de normatividad sexual y social. Quiero pararme en el valor de la incertidumbre, cuestionar las ortodoxias sobre la infancia y el teatro para pensar en lo residual y lo político que se disimula en la adjetivación. Entonces quizás mi pregunta inicial -¿cuáles son tus intereses, Germancito?- necesitan una instancia previa: ¿a quién le hablo cuando digo *Germancito*?. No me planteo preguntas existencialistas que corran el foco, mi tesis no es sobre filosofía; yo busco hacer epistemología feminista-disidente. Tampoco le hablo a mi niño interior, no creo en esa esencialización de la infancia. Quizás le hablo al niño marica que fui, al *Germancito* -o *Germancite*- que no entendía por qué en la tele y en el teatro su manera de vivir la vida no entraba, o quizás no llegaba aún a preguntárselo porque el mundo poético y político no consideraba su existencia como real. Entonces, ante las experiencias que traigo acá, siento que tengo que reclamarle al sujeto nombrado que se defina en el ejercicio de su pensamiento corporal. No para categorizar, sino para empoderar los hitos que me han marcado como investigador, y que me acercan a problematizar lo que leo con lo que miro en el escenario. Para empezar a pensar en contestar, algo que no voy a terminar de hacer nunca, por supuesto, me es importante traer a Marlene Wayar (2019) con su teoría travesti-trans sudaka, afirmando que antes de decir qué soy, «sí interesa

drásticamente qué NO SOY» (p. 24). A esto hay que sumarle lo que *voy siendo*, en función de darle un cierre a estas preguntas iniciales y personalmente teóricas. Siendo así, contesto: no soy una mujer cis, voy siendo una marica que pregunta por cómo se vuelve obligatoria la heterosexualidad para las infancias que miran teatro. No soy una mamá, no soy alguien con hijos, pero voy siendo alguien que escucha reclamos que se desprenden de un sistema cisheteropatriarcal cuyo diseño encuentra lugares y roles específicos para algunas personas. Para las otras, nos queda fantasear con otros mundos posibles para hacerlos realidad con preguntas insistentes, políticas y sudorosas (Ahmed, 2018). También no soy ese Germán que proyectaron en familia a través de Germán Krauss. Voy siendo esta persona que vive un compromiso político y poético con lo que le gusta, que parece ser algo cercano a discutir la domesticación de las sexualidades de manera certera y siempre abierta a la crítica. No soy alguien que reniegue de la academia. Al contrario, voy siendo alguien que cree en las instituciones educativas, pero que siempre dice en voz alta que la Academia somos todes nosotres y que tenemos la agencia de hacer lo que queremos con ella.

Entonces mi investigación no se trata sobre enseñar qué es lo feminista, lo cuir, qué es una temática disidente, cómo tiene que ser el teatro. Aquí estoy buscando desaprender las formas heterosexualizadas de pensar, hacer, proponer y sentir teatro para las infancias. Intento desmarcar(me) de las maneras en que la obligatoriedad se poetiza en un modo de elegir que, al hacerlo, está diciendo *el teatro para chicos es esto*. Bueno, me sumo esta pregunta entonces: ¿qué no es y qué va siendo el teatro para las infancias? Espero que mi tesis contribuya a contestar(me) estas preguntas que traigo y que, sobre todo, sirva para generar nuevas problematizaciones sobre el tema. Pero más que todo, como diría Gabriela Mansilla, para armar *un mundo donde quepan todes* (2021). Espero que la teoría, la Academia, mi experiencia y mi trayectoria vital ayuden a construir mundos más vivibles.

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2018). *Vivir una vida feminista*. Barcelona, España: Edicions Belaterra
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands / La Frontera: the new mestiza*. Madrid, España: Capitán Swing
- Butler, J. ([1991] 2017). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Paidós.
- Blázquez, G. (1997). Yo, lo que siempre quiero hacer es un acto lindo. Análisis de la construcción de una categoría estética en los actos escolares. [Ponencia presentada en CAIA]. Disponible en <http://www.caia.org.ar/docs/blazquez.pdf>
- Butler, J. ([1993] 2018). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Casella, G. (2020). *Teatro para niños y performatividad de género. El teatro infantil platense como estrategia de crianza heteronormada* [Tesis de Maestría]. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/98494>
- Casella, G. (2023). *Infancias que importan: políticas culturales, heterosexualidad y teatro para "niños"*. Procesos de selección de obras de teatro destinadas a públicos infantiles platenses en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha (2010-2020). [Tesis de Doctorado]. Recuperado de <https://doi.org/10.35537/10915/159543>
- flores, v. (2013) *Interrucciones. Ensayos de poética activista*. Neuquén, Argentina: La Mondonga Dark
- Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza* (pp. 313-346). Madrid, España: Cátedra.
- Larrosa, J. (2000). El enigma de la infancia. En *Pedagogía profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación* (pp. 165-178). Buenos Aires, Argentina: Novedades Educativas.
- Mansilla, G. (2021). *Un mundo donde quepan todes. ESI con perspectiva travesti trans*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Chirimbote
- Mehl, R. (2010). *El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea*, Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional del Teatro.
- Montes, G. (2001). *El corral de la infancia*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Perriconi, G. (1998). *Literatura infantil: ¿un ghetto de señoras?*. Piedra libre, II (4), 4-6
- Preciado, P. (2009). Epílogo: Terror anal. En G. Hocquenhem *El deseo homosexual* (pp. 135-174). Madrid, España: Editorial Melusina
- Sedgwick, E. (1999). *Performatividad queer. The Art of the novel de Henry James*. *Nómadas* (Col), 10 pp. 198-214
- Wayar, M. (2019). *Travesti / Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires, Argentina: Muchas nueces

Germán Casella

Doctor en Artes, FdA, UNLP. Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FdA, UNLP. Profesor en Historia de las Artes Visuales por la FdA, UNLP. Director del Grupo de Estudios de Artes Escénicas del IHAAA, FdA, UNLP. Beca CONICET de finalización de doctorado. Pertenece al Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), FdA, UNLP. Coordinador de políticas de investigación y transferencia de dicho instituto. Editor asociado en Revista BOA (Boletín de Arte) ISSN 2314-2502. Docente de la Escuela de Teatro de La Plata (ETLP). Dedicado al tema teatro para las infancias y género, se desempeña como investigador, productor y dramaturgo. Dicta seminarios de posgrado. Participa en jornadas y congresos afines al área en carácter de expositor. Publicaciones en diversas revistas de investigación en artes. Organiza jornadas y encuentros del IHAAA. Ayudante Diplomado en Cátedra Historia de las Artes Visuales II (Renacimiento-Colonial), FdA, UNLP. Premio ATINA a la Investigación teatral infantil (2022).

PROMESAS OPTIMISTAS DE FEMINEIDAD EN EL «FESTIVAL DE LA MUJER» DE LA COMEDIA MUNICIPAL¹

María Guimarey

mariaguimarey@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

Proyecto: Construcción de relatos liminales: narrativas visuales, relocalizaciones, expansiones poéticas y simulacros de territorios poéticos. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Director: Gustavo Mario Radice.

Beca Interna de Finalización de Doctorado (CONICET). Las mujeres y el teatro platense: marcas de género en los Festivales de la Mujer de la Comedia Municipal de La Plata (2014 - 2020).

Director: Gustavo Mario Radice

Introducción

Entre los años 2014 y 2020, la Comedia Municipal de La Plata organizó el «Festival de la Mujer», en las salas A y B del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha. Durante el mes de marzo, este evento ofreció una programación que incluía obras de teatro y danza del circuito independiente de la ciudad². Su nombre, «Festival», evoca en mí la idea de algo que se entiende y se vive como una *festividad* que celebra algo o a alguien (Bonet, 2011)³. Asumo en esta lógica, que la Comedia Municipal dedicó una fecha de su calendario a celebrar a la «mujer» dándole un espacio propio. Por esos años, además, se dio un álgido período en la ciudad de organización de eventos que invocaban al colectivo de mujeres para reivindicar ciertos espacios o modos de hacer⁴. A primera vista, la realización de este Festival dedicado a la «mu-

1. Este trabajo fue presentado, en forma de resumen, en el II Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina (CIEEPAL) llevado a cabo en octubre de 2023 en el Centro de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

2. Con la única excepción de que en la edición 2015 se ofrecieron algunas obras que provenían del mismo circuito independiente, pero de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

3. «El término 'festival' es un concepto polisémico utilizado de forma icónica por un gran número de manifestaciones, artísticas y no artísticas, gracias a su asociación positiva con la idea de celebración colectiva de fisonomía festiva» (Bonet, 2011, pg. 41).

4. Entre ellos están, por ejemplo, la exposición Cosas de mujeres... ni una menos, organizada en 2015 por la Secretaría de Extensión Universitaria de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales; el III Foro Internacional sobre los Derechos de las Mujeres, realizado también en 2015; el ciclo La semana de la mujer en el cine que tuvo lugar en 2018 en el Pasaje Dardo Rocha; la Muestra de artistas mujeres llevada a cabo en ese mismo año por/en el Museo del Servicio Penitenciario; el Encuentro Internacional de Mujeres, del cual La Plata fue sede por primera vez en 2019; la muestra Mujeres 2020-2021, organizada también por/en el MUMART; la exposición de trajes teatrales del Teatro Argentino en 2022 titulada Mujeres de las artes, en marzo de 2024; la muestra de artes plásticas Fuerza Femenina, organizada por el Casal de los Países Catalanes de La Plata

jer» produce una delimitación que materializaría los reclamos de ciertos feminismos, que reivindican la necesidad de tener espacios para la disputa política. Esto produce un recorte del campo teatral de la ciudad que parecería ofrecer todo un campo fértil para plasmar estas luchas que hace décadas se vienen llevando adelante. Es muy interesante señalar, por ejemplo, que tuvo su primera edición justo un año antes de la creación del movimiento conocido como *Ni una Menos*⁵. Casi podría decirse que en este gesto anticipatorio, el arte pone de manifiesto ese carácter *aparentemente subversivo* (Pérez Fontdevila, 2019) que suele atribuírsele. Sin embargo, y sin ánimo de presuponer las intenciones que promovieron su creación, desde mi punto de vista se pueden analizar los efectos que este tipo de acontecimientos produce. Abrir la discusión sobre la práctica significativa que supone todo nombramiento (Butler [1993] 2018). Quiero decir, no me parece gratuito, en términos políticos, definir un recorte del circuito teatral de la ciudad en nombre de aquello que se entiende como relativo o perteneciente a la «mujer». Hay un cierto peso en esa definición que el Festival instala que me inquieta e invita a plantearme los siguientes interrogantes ¿Qué sucede cuando aquello a lo que se dedica un Festival se define a partir de una categoría de género tan problemática como es la de «mujer»? ¿Qué expectativas produce el nombre respecto de lo que es ser una «mujer», actuando como supuestos que sostienen lo que allí se incluye? ¿De qué forma operan dichos supuestos que se presumen definitorios pero que tienen carácter asignativo, contingente y situado? En el presente trabajo sugiero que las obras programadas en el Festival se presentan como un recorte del circuito teatral de la ciudad que ofrece un cúmulo de *promesas optimistas de femineidad*. Estas *promesas* (Ahmed, [2010] 2019) serían la garantía afirmativa de concreción de las expectativas de lo que se entiende en el campo teatral platense por ser una «mujer» que, paradójicamente, se logra a través del efecto regulador que esta práctica significativa contribuye a (re)producir. En ese sentido, se recurre a figuras reconocibles que están inscriptas en la tradición cis/hetero/patriarcal como relativas a la «mujer», que serían las que operan en la práctica significativa en la que el nombre del Festival se constituye. Quiero decir, que lo que en apariencia reivindica y celebra a la «mujer» como individualidad y de forma *optimista* (Berlant, [2011] 2020), otorgándole voz propia y ofreciendo un horizonte seguro respecto de lo que es *ser una «mujer»*, sería solamente un cúmulo de figuras que contribuyen, por el contrario, a controlar y constreñir la definición del significativo mismo. Las obras programadas en el Festival promueven la reificación de lo que es ser «mujer» al incluir ciertas figuras en detrimento de otras, (re)produciendo consecuentemente una serie de atributos o condiciones que se naturalizan como constitutivas de las femineidades. Lo que haría inteligible al Festival como «de la Mujer» es la garantía de que esas figuras sean ofrecidas como *promesas que operan de manera optimista*. Y esto se lograría obstaculizando la emergencia del sujeto, entendido

5. «Consigna que dio nombre a un movimiento feminista surgido en Argentina en 2015, que posteriormente se expandiría a gran escala hacia varios países de Hispanoamérica y otras regiones del mundo. Es un colectivo de protesta que se opone a la violencia contra la mujer y su consecuencia más grave y visible, el feminicidio.» Véase https://es.wikipedia.org/wiki/Ni_una_menos

éste como amenaza de disolución, y haciendo de ciertas figuras cristalizadas y reconocibles *promesas optimistas*, figuras afirmativas, predecibles y afectivamente estables. Sería algo así como: *el Festival nos ofrece exactamente lo que buscamos [necesitamos] en relación a ser una «mujer» [nos da previsibilidad] para así colmar la ilusión optimista de que sabemos bien qué es una «mujer». Y mientras eso sucede, nos identificamos en figuras cristalizadas de las cuales no podemos correrlos [si queremos ser una «mujer» o por el contrario no serlo]. Es decir, nos da lo que buscamos para no dejarnos ser otra cosa y evitarnos así la indefinición, el peligroso abismo de la disolución y la apertura a los otros posibles.*

Las promesas optimistas de femineidad

Para abordar los interrogantes formulados, me voy a centrar en dos autoras que se inscriben en el «giro afectivo», la corriente de pensamiento que problematiza el rol de los afectos y las emociones en la gestión, reproducción y continuidad de las estructuras de poder. En primer lugar, quiero retomar la definición que propone Sara Ahmed ([2010] 2019) del concepto de *promesa*. La autora sostiene que «una promesa es una garantía, una declaración positiva que tiene la intención de generar credibilidad y confianza en el cumplimiento de una expectativa» (pp. 73, 74). Veamos esto en detalle. Desde esta perspectiva, las promesas constituirían una declaración en tono afirmativo [*positivo*] de lo que ofrecen en tanto expectativas. Si vamos a un «Festival de la Mujer» entonces allí esperamos encontrar a esa «mujer» que el nombre del evento instala en/para su definición. En ese marco, la producción de expectativas apuntaría a señalar lo que sí es ser una «mujer», pero que al asignar este nombre a un determinado conjunto de obras, produce indefectiblemente todo aquello que por contrapartida no lo sería. Ofrecer una promesa sería una garantía de que eso sucederá desde su afirmación, ocultando al mismo tiempo las exclusiones que a su vez la confirman. En definitiva, si el Festival genera expectativas respecto de que lo que allí se incluirá es representativo de lo que entendemos por «mujer», entonces ofrecer una *promesa* es en primer término una garantía afectiva y en *positivo* de que eso sucederá. Lo interesante, además, es que para esta autora el carácter positivo de las *promesas* respecto de lo que ofrecen, moldean el mundo haciendo circular objetos que se invisten de esa positividad respecto del efecto que producen. Son *confiables* y *creíbles*, sostiene Ahmed, no nos habrán de defraudar por lo que podemos entregar nuestras expectativas a ellos. Es aquí donde me gustaría traer a Lauren Berlant ([2011] 2020), quien trabaja más ampliamente sobre el concepto de *optimismo*. Esta autora sostiene que «el que un sujeto trate de aferrarse a una forma estabilizadora de cara a la disolución también parece una clásica compensación, la producción de hábitos que significan previsibilidad como defensa contra la pérdida completa de los contornos emocionales» (p.128). Berlant incluye una dimensión no solamente interesante sino fun-

damental, en mi opinión, para abordar el aspecto normalizador que conllevan las promesas. Los hábitos preservan la relación entre los significantes y las subjetividades a partir de la repetición, transformando la dimensión política y contingente de los objetos en una segunda naturaleza y proveyendo así estabilidad emocional. El *optimismo*, entonces, direcciona hacia las cosas «correctas» y lo hace del modo «correcto» porque se constituye a partir de lo conocido (entendido como *lo que debe ser*) ofreciendo un entorno afectivo seguro. Por consiguiente, para que una *promesa* funcione como tal debe ofrecerse como garantía de una expectativa, pero además ese carácter necesita de la previsibilidad de lo conocido porque si no, no sería promisorio. El «Festival de la Mujer» es el objeto en el cual se invierte la femineidad como *promesa* haciéndola previsible en un espacio socialmente afectivizado, que a su vez no da margen para cualquier otro tipo o forma de lo «femenino». Es una *promesa optimista de femineidad*, un repertorio afectivo, un guión de femineidad que promete ser lo que de él se espera (lo conocido), porque así nos fue prometido. Entonces, parece obvio e incluso literal que ser «mujer» sea eso que está allí, ese tipo de ser y no otro, esa naturaleza y no otra, ese comportamiento y no otro. Esto termina por constituir al Festival en un dispositivo de carácter celebratorio que orienta hacia ciertas figuras, con el fin de estabilizar de manera previsible y afectivamente tranquilizadora el significante «mujer». Como remarca Hanna Arendt para poder vivir el presente es necesario vislumbrar un futuro ordenado, que sea confiable para ser «humanamente posible» (en Ahmed, [2010] 2019, p.73).

Quisiera aclarar que, a los efectos del análisis de las lógicas que a mi entender las obras programadas instalan respecto del nombre del Festival, me referiré a las femineidades como relativas a la «mujer», aún sabiendo lo problemática que es esta relación y los supuestos que involucra. En este marco y con este fin, me permitiré afirmar que si se trata de un «Festival de la Mujer» entonces no sería un «Festival del Hombre», entendiendo «mujer» y «hombre» como los «protagonistas esenciales [opuestos y complementarios] de las narraciones naturalizadoras de la heterosexualidad obligatoria», tal como los define Butler ([1990] 2018, pg. 284). Haciéndome eco de esta lógica, habría una especie de *feliz desigualdad* (Ahmed) con el «Hombre», que nos prometería individualidad al interior de este evento a partir de la naturalización del binomio «mujer/femenino». En consecuencia y dentro de este marco binario que circunscribe lo «femenino», entendido como conjunto de atributos, a la «mujer» (y por ende lo «masculino» al «hombre»), las *promesas optimistas* que el Festival ofrece serían de *femineidad*, ya que se trata justamente de un Festival «de la Mujer». Esto, a mi entender, también está sugerido en el reglamento, dado que en él se pedía como condición para que las obras pudieran participar que tuvieran «Mujeres como protagonistas o una temática femenina». Al poner estos términos en relación mediante la conjunción «o», nos estaría indicando que uno u otro pueden ser posibles y eso, entonces, los haría intercambiables. En definitiva, desde la perspectiva del Festival, la «mujer» y lo «femenino» (sea en protagonistas o en temáticas) se presentarían como equivalentes y (co)relativos. Supongo que problematizar estas tensiones quedará pendiente para futuros abordajes.

Mujeres que abrigan sueños, una obra en tres ediciones

Con el fin de dar cuenta de lo expuesto hasta aquí, voy a tomar como ejemplo de análisis la obra *Mujeres que abrigan sueños*, del grupo de teatro Odín. Esta obra tiene la particularidad de ser la única que se presentó en más de una edición del Festival (concretamente en tres: 2014, 2018 y 2019). Se trata de una creación colectiva de las dos actrices que la integran, una de las cuales ejerció además de directora. Para comenzar, las protagonistas de la obra presentan cuerpos cis «atribuidos femeninos». Si pensamos en la concepción bicategorial (masculino/ femenino) de los cuerpos sexuados basada en la genitalidad, este primer posicionamiento que la obra habilita puede pasar inadvertido como tal. No habría allí ningún dato que esté siendo instituido en y por la obra, sino que se trata de una *simple* reconfirmación de lo que sería ser una «mujer», porque en todo caso y según la tradición cis/hetero/patriarcal: *¿Qué hay en un cuerpo con vulva y mamas sino lo que se ha dicho que es una «mujer»? ¡No podría haber otra cosa!* eso es optimista y eso construye previsibilidad. Las mujeres se definen por un determinado tipo de cuerpo y no por otros, en la medida en que esto funciona como garantía de un orden inscripto en el marco de lo «natural». Puedo afirmar, entonces, que esta primera operación a la que apela la obra busca confundir *naturaleza con significación* (Richard, 2009) ayudando a (re)construir y perpetuar el mundo binario en el que las categorías de «mujer» y «hombre» circulan sin dificultades. Esconde los rastros implícitos de la gestión cultural de todo cuerpo para ser inteligible y naturaliza el a-priori genital como un hecho dado. Es decir, *no necesito de ninguna explicación de lo que es una «mujer» porque lo sobreentiendo solamente con ver un cuerpo que yo asumo «femenino» a partir de disimular una convención que es histórica y contingente*. La obra promueve así una organización política de la mirada del otro (Geirola, [2000] 2017) que se constituye reificando la realidad extrateatral como un núcleo duro, suponiendo, como en este caso, que no necesita ser explicada sino que alcanza con ser referida. Pero aún hay más, las actrices llevan vestidos y los cabellos largos y sueltos. Esos también serían atributos de *femineidad* entendidos como insignias: las mujeres usan vestido y tienen el pelo largo diferenciándose de otros posibles vestuarios que no serían esos. Estas actrices -mujeres- que protagonizan la obra no requieren en primera instancia más que «ser eso que ya son» y esto estabiliza de forma optimista el significant «mujer» alejándose de toda amenaza de disolución.

Pero veamos, además, qué figuras de lo «femenino» y la «mujer» emergen de la ficción que *Mujeres que abrigan sueños* construye. Cada actriz encarna más de un personaje y éstos se van sucediendo en las distintas escenas que componen la trama. Abren y cierran la obra dos mujeres que están en algún lugar no especificado a la orilla del mar, esperando la llegada

de los delfines⁶ -hombres que solamente pueden verse «con el alma y no con los ojos»-. Ellas son las que conducen el argumento porque se encuentran, precisamente, tejiendo mantas para *abrigar sueños*. Entre referencias a puntos de tejido, van saltando de un tema a otro sin que se pueda establecer una hilación de continuidad: escuchan voces, hacen referencia a sus hijas y madres, a sus vivencias de infancia, a fenómenos de la «naturaleza», a mundos utópicos donde no hay noche, entre otros. En esta desarticulación de la lógica del discurso conviven las primeras dos figuras que la obra produce: la de la [eterna] infancia y la de la locura (que incluso es referida directamente por los personajes en más de una oportunidad a lo largo de la escena). Esto es una constante que se va a mantener a lo largo de toda la obra haciendo alternativamente de estos personajes dos mujeres que están locas o dos mujeres que son *in-fantes* (Agamben). Hay también repetidas referencias al juego del Veo-Veo y a la Luna que subrayan por un lado el carácter lúdico infantilizado de los personajes y por el otro su proximidad con el mundo *natural*, irracional, no «humano». Este amasijo de imágenes va construyendo, en la locura y en la infantilidad, *figuras de femineidad* que son reconocibles. Baste con decir, por ejemplo, que ya Mary Wollstonecraft en el siglo XVIII denunciaba la figura de «la niña adulta a la que se llama mujer» (Wollstonecraft, [1792] 2023, pg. 83), cuya *insensatez e inestabilidad* la conduce inevitablemente hacia el mal, figuras que siguieron siendo evidenciadas por las sucesivas olas feministas. Veamos qué nos ofrecen. Para Giorgio Agamben ([1978] 2001) «Lo inefable es, en realidad, la infancia» (pg. 182). Según el diccionario Oxford Languages and Google, inefable es aquello que no puede ser dicho, explicado o descrito con palabras, generalmente por tener cualidades excelsas o por ser muy sutil o difuso⁷. Siguiendo esta idea, para Agamben el *ser in-fante* está más allá del lenguaje (o más acá, según se lo entienda), es la experiencia como algo que rebalsa sus límites cuestionándolo como totalidad y verdad. Pero si estas mujeres son *in-fantes*, ¿significa entonces que están en algún lugar previo al lenguaje? Y por ende ¿cuál sería el costo de esta localización marginal? Si partimos de que lenguaje y «cultura» son bastiones de lo que entendemos por «humano» (Wittig, [1992] 2006)⁸, en consecuencia la «mujer» quedaría relegada a estar fuera de esta categoría. Pero además, quedar fuera del lenguaje es incluso no acceder a la subjetividad por no ser sujeto enunciador, no tener capacidad de agencia y en definitiva, de intervención en la realidad. Por consiguiente, de ser así (y yo lo entiendo así) la «mujer» no es un sujeto autónomo, sino que requiere de la guía que la «razón» le pueda ofrecer para enderezar su «natu-

6. Esto hace referencia a leyenda Selknam Ona de los delfines. «Al ser capturados por un barco europeo los selknam se arrojaron al mar para llegar nadando hasta sus playas.- Preferimos nadar, antes de ser esclavos... Pero el mar es inmenso, y por más que nadaran muy bien, nunca llegarían. Así que pasó, algo fantástico, algo increíble: ¡ Los onas se transformaron en delfines ! Véase : <https://filanaval.blogspot.com/2017/01/leyendas-selknam.html>

7. Véase Diccionario de las Real Academia Española. https://www.google.com/search?q=inefable&rlz=1C1AVFC_enAR994AR994&oq=inefable&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUqBggAEEUYOzIGCAAQRRg7MgYIARBFGEAyBggCEEUYOzIQ-CAMQABiDARiLAXixAxiABDIKCAQQABiLAXiABDIKCAUQABiLAXiABDIWCAYQLhivARjHARiLAXimAxioAxiABDIG-CACQRRg80gEIMTc50WoxajeoAgCwAgA&sourceid=chrome&ie=UTF-8

8. Según Monique Wittig ([1992] 2006) «el primer contrato social, permanente, definitivo es el lenguaje. Porque el primer acuerdo entre los seres humanos, lo que hace de ellos seres humanos y seres sociales es el lenguaje» (pg.60)

raleza» tendiente a la disolución⁹. Ellas no hablan, ellas están en algún lugar previo al lenguaje, ellas están locas, ellas *son in-fantes*. Baste con decir, por ejemplo, que estos personajes ni siquiera tienen nombres propios. Las protagonistas de *Mujeres que abrigan sueños* como representantes de la «mujer» son individuos que necesitan de la guarda constante de sus conductas para evitar desviarse, diluirse tanto sea en la locura o en la infantilidad. Ellas son seres «naturales» (en situación de subordinación) entendido como par binario de lo «cultural». Ser subalternas es su destino irremediable y eso está escrito a su vez en su biología porque a la «mujer» no se le permite no tener un cuerpo (Haraway, [1991] 1995). A partir de que la hembra biológica se constituye como objeto inagotable de la ciencia decimonónica, el «sexo de la mujer» aparece indistinguible de su mente. Ese cuerpo resultante, ya no tiene propiedades pasivas porque es un agente y no un recurso y es allí precisamente donde reside su *ser* «mujer».

Si hablamos de las mujeres como seres «naturales», hay un dato que enfatiza aún más esta imagen y es que siempre que los personajes juegan al Veo-Veo (y lo hacen en repetidas ocasiones a lo largo de la obra) el objeto a adivinar es la Luna. Este satélite gira alrededor de la Tierra marcando el ritmo de las mareas en un ciclo que dura veintiocho días. Curiosamente, la duración del ciclo lunar es semejante a la que presenta el ciclo hormonal de los cuerpos menstruantes, razón por la cual la tradición cis/hetero/patriarcal inscribió una relación de analogía entre ambos. Tenemos la costumbre de asociar uno con otro en una yuxtaposición mimética que oculta, sin embargo, su carácter histórico. Lo «femenino» estaría así determinado por los ciclos lunares (y viceversa) en una relación naturalizada que esconde la significación que la produce. Postulo, por tanto, que nos hemos acostumbrado a verlo como un hecho dado, entendiendo por este motivo a la «mujer» como un ser natural y no como el producto de una identidad construida. Si, como antes sostuve, es un determinado tipo de cuerpo y de genitalidad la que define a la «mujer» entonces también sería propio de lo «femenino» ser un individuo menstruante. Parece lógico entonces sostener con Ahmed ([2004] 2015) que es a las mujeres «a quienes se representa como “más cercanas” a la naturaleza, gobernadas por los apetitos y menos capaces de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio» (p.22). Recapitulando lo dicho hasta aquí, la obra *Mujeres que abrigan sueños* presenta a la «mujer» como un ser que está en algún lugar previo al lenguaje, por ende fuera de la «cultura», y ligada al mundo de lo «natural». Estas condiciones que la definen se solidifican en las figuras de la locura y la infantilidad, entendidas ambas como *figuras de femineidad* que están inscriptas en la tradición cis/hetero/patriarcal como reconocibles. Otorgan estabilidad afectiva respecto de lo que podemos esperar encontrar en un «Festival de la Mujer», excluyendo otros posibles

9. Me parece que esto último, se relaciona con la provocadora pregunta que formulara Nelly Richard (1993) en *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, a propósito de su crítica al feminismo radical; «¿Cómo responden las mujeres a la toma de conciencia de que su ingreso a los mundos de la cultura está mediado por un lenguaje cuyos intereses masculino-hegemónicos trabajan en contra de su independencia de sujeto hablante?».

femeninos y garantizando preservar la delimitación de lo que es inteligible como tal, separándolo de aquello que queda necesariamente por fuera. Locas e infantiles: esas son las mujeres «correctas» que a partir del reconocimiento en la previsibilidad estabilizan el significante «mujer» excluyendo todo lo que no pueda ser definible en esos términos.

Sigamos en busca de los otros personajes que encarnan las actrices. Esas dos mujeres, locas e infantiles, sueñan con los otros personajes que se suceden en el siguiente orden: dos detenidas-desaparecidas de la última dictadura cívico-militar argentina que están en cárceles clandestinas contiguas y dos mujeres cuyos maridos están desaparecidos. Además, aparecen referencias a revolucionarias históricas latinoamericanas como fueron por ejemplo María Elena Moyano (Perú) Rigoberta Menchú (Guatemala), Domitila Barrios (Bolivia), entre otras. Todas estas mujeres ofrecerían figuras contrapuestas a las de los personajes antes descriptos: tienen nombres propios, son luchadoras, son resilientes, son fuertes. Se individualizan en la lucha popular en contra de las estructuras del poder, haciendo agencia de sus subjetividades. Pero ¿qué lugar ocupan estas mujeres respecto de la «mujer» presentada en aquellos personajes descriptos anteriormente que son los que vertebran la obra? ¿Funcionan realmente como figuras contrapuestas que abren posibles fugas? En primer lugar, esas mujeres luchadoras que se distinguen de aquellas que las sueñan son justamente las *mujeres soñadas*, las que por contraste de oposición refuerzan la identidad de las que son «reales». Pero además, aquella condición de luchadoras se consigue enarbolando ciertas causas que serían las «correctas» y no otras. Como señala Simone de Beauvoir ([1949] 2005) las mujeres «intervienen en el mundo humano sin tener un destino propio» (pg. 228). Las luchadoras de *Mujeres que abrigan sueños* que se destacan luchando por causas populares que persiguen el bien común, son figuras cuyo accionar se inscribe en el marco de lo colectivo y no de lo individual. Es decir, luchar por esas causas y no por otras, garantiza que lo comunitario haga su trabajo diluyendo las subjetividades particularísimas de estas mujeres y arrebatándoles consecuentemente la posibilidad de disputar la producción de sentidos. Sería algo así como decirle a la «mujer» que ella es *fuerte* para llevar adelante esas reivindicaciones y no otras, para que así no intente buscar un lugar como sujeto enunciador en la producción de sentido que es el lenguaje (al cual ella, como ya vimos, no tiene acceso). De esta manera, paradójicamente, el poder logra quitarle toda capacidad de intervención en la producción simbólica que es lo que en definitiva contribuye a reproducir y perpetuar las estructuras del poder. Digámoslo así: es una figura que el hacer masculinista le otorga *generosamente* para garantizar por contrapartida su exclusión de acceso al lenguaje y a la simbolización. La figura de la luchadora es una figura que les es dada a las mujeres que la habitan, para a su vez quitarles el acceso a la simbolización que es donde esas figuras son producidas. A fin de cuentas, la luchadora de causas populares es también una *promesa optimista* en tanto que ella encarna de manera «correcta» lo que ser un *subalterno*, garantizando la reproducción de un horizonte heredado en forma de utopía por un mundo sin desigualdades que, como tal, sabemos que nunca llegará.

Algunas conclusiones para seguir discutiendo

A modo de conclusión, me gustaría señalar que si bien la obra *Mujeres que abrigan sueños* es solamente una de muchas en la programación del Festival, el hecho de haber sido presentada en más de una edición nos da la pauta de que probablemente la organización viera en ella algo destacadamente representativo de lo que es la «mujer». Sin dudas, es necesario ampliar el alcance del análisis propuesto a las otras obras incluidas en la programación. Más allá de esto, el nombre que recibe el Festival produce un recorte del teatro platense a partir de una categoría cuya aparente transparencia no es tal, ofreciendo un direccionamiento hacia ciertas figuras y excluyendo otras. Suponer que entendemos *desde el vamos* lo que la categoría «mujer» incluye y lo que no, es problemático de por sí, porque nos distancia justamente de la oportunidad de cuestionar los supuestos que la tradición cis/hetero/patriarcal se encargó de cristalizar al interior de esta categoría. Por otro lado, las obras ofrecen un cúmulo de figuras cristalizadas, de las cuales en realidad necesitan para hacer inteligible la construcción de ficción que ellas mismas producen, entendidas siempre en relación a una realidad extrateatral como referente. Pero ¿hay alguna de estas dos instancias de producción de sentido que pese más que la otra? ¿Es la denominación del Festival la que refuerza la normalización del significante «mujer» o es el recurso de (re)producir figuras solidificadas y por ello reconocibles al que apelan las obras? Creo que la cuestión radica más bien en la relación que reúne a ambas instancias. Quiero decir, las figuras que las obras (re)presentan activan la dimensión performativa del Festival obrando para producir aquello que su nombre enuncia y reificando, consecuentemente, lo que es ser «mujer» en una serie de atributos que se naturalizan como constitutivos y excluyentes de las femineidades. Las *promesas optimistas de femineidad* permiten ocultar estratégicamente las condiciones contingentes de aquello que conforma el Festival, naturalizándolo como un hecho dado. Me gustaría señalar por último, que no creo que las políticas culturales de gestión pública sean las únicas responsables de la perpetuación y reproducción de los diferenciales de prestigio y de poder que operan en la constitución del sistema patriarcal, racista y burgués en el que vivimos. Sin embargo, sería interesante que los espacios de gestión tuvieran en cuenta el grado de responsabilidad que éstas conllevan, tanto en las decisiones que se toman como en las políticas que se implementan, teniendo siempre en vista los efectos que pudieran producir.

REFERENCIAS

- Agamben G., ([1978] 2001) *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- Ahmed, S. ([2010] 2019) *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- ([2004] 2015) *La política cultural de las emociones*. México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género UNAM.
- Butler, J. ([1990] 2018) *El género en disputa*. Buenos Aires: Editorial Paidós
- ([1993] 2018) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del género*: Buenos Aires: Paidós
- Arias, A., Mazzei, O., (dramaturgas)(2013). *Mujeres que abrigan sueños [obra de teatro]*. La Plata: Grupo Odín. .
- Berlant, L. ([2011] 2020) *El optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja negra
- Beauvoir, S., ([1949] 2005) *El segundo sexo*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- Bonet, L. (2011) "Tipologías y modelos de gestión de festivales", Bonet, L.; Schargorodsky, H. [eds.] *La gestión de festivales escénicos. Conceptos, miradas, debates*. Barcelona: Gescènic, p. 41-87
- Geirola G. ([2000] 2017) *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957.1977)*. Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades
- Haraway, D.J. ([1991] 1995) *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Ediciones Cátedra
- Pérez Fontdevila, A (2019) *Introducción en Pérez Fontdevila, A & Torras Frances M (Eds)(2019) ¿Qué es una autora?*. Barcelona: Karia Editorial
- Richard, N. (2009) *La crítica feminista como modelo de crítica cultural en Debate Feminista*, Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. 40 (Octubre 2009), pp. 75-85
- (1993) *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor
- Wittig, M ([1992] 2006) *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Egales
- Wollstonecraft, M., (1792), *Vindicación de los derechos de la mujer*. En Torné, G. (ed. y trad.)(2023) *Precursoras del Feminismo Antología de textos 1786 - 1911*. Buenos Aires: Editorial Clave Intelectual.

María Guimarey

Especialista en Teatro y Artes Escénicas por la Universidad del País Vasco y Profesora en Historia de las Artes Visuales por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Actriz y Profesora de Teatro por la Escuela de Teatro de La Plata. Actualmente cursa el Doctorado en Artes de la UNLP y es becaria de CONICET. Tomó cursos en el Odin Teatret (Dinamarca), el Grotowski Institute (Polonia) y la Ecole Philippe Gaulier (Francia). Creó el Grupo A- Teatral en Bilbao, e integra la comisión de Teatro X la Identidad La Plata desde 2015. Ejerce la docencia como Ayudante en la Cátedra de Historia de las Artes Visuales II (FDA- UNLP) y se desempeña como profesora en la Escuela de Arte de Berisso, en la Escuela de Teatro y en la Escuela de Danzas Tradicionales de La Plata. Ha participado en congresos y jornadas de investigación, nacionales e internacionales, y en espectáculos teatrales como actriz, directora y dramaturga en Argentina y en España.

SOLTAR EL TIGRE A LA OPRESIÓN: NARRATIVAS LIMINALES EN LAS PERFORMANCES DE LAS ARTISTAS TRANS EFFY BETH Y CRISTINA COLL

Matías Eduardo Quintana

matias.e.quin@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Facultad de Artes-UNLP

Proyecto: Construcción de relatos liminales: narrativas visuales, relocalizaciones, expansiones poéticas y simulacro de territorios poéticos. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

Director: Gustavo Radice.

Antes de comenzar con el desarrollo quisiera hacer una advertencia a tener en cuenta. A destacar, muchos de los estudios de mujeres sobre el arte suelen acotarse a obra de artistas mujeres cis, es decir, mujeres cuyo género autopercebido coincide con su designación sexopolítica. En palabras de Mauro Cabral (2014) sobre mujeres que no son trans:

La distinción trans/cis es uno de esos lenguajes. Opera distinguiendo dos modos posibles de existencia entre otros (por ejemplo, intersex), y el modo diferencial en el que se articulan en economías de privilegio. Del mismo modo en el que identificarte o ser identificado como hombre no te convierte en cómplice inmediato del patriarcado, ser cis o ser llamado* cis no te convierte en cómplice automático del cissexismo, pero, al igual que ocurre con "hombre", "cis" es un llamado a desmontar los privilegios que le vienen asociados a un modo particular de existencia. (Cuestión de privilegio, 2014)

En este escenario, las investigaciones sobre la obra de artistas trans, ponen en disputa una diatriba institucionalizada escasa. Dentro de algunos de los aportes que buscan generar otras entradas, la investigación de "Construcción de identidades *trans* en las propuestas teatrales del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas: Desde Batato Barea a *El Teje*," (Bevacqua, 2016), indica como se ha logrado, dentro de la agenda de las organizaciones, focalizar en la implementación la Ley de Identidad de Género 26.743 presentada en el Congreso de la Nación y sancionada el 9 de mayo de 2012. Asimismo, los aportes sobre mujeres trans dentro del libro de la filósofa chilena Alejandra Castillo *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política* (2014), abordan diferentes prácticas feministas. Esto es, entender el cuerpo político como

material de disputa, generar un programa artístico sobre los flujos y establecer los trayectos plurales del cuerpo: extraño, incómodo e irónico: “Tres palabras parecen constituir este *ars disyecta*: extrañeza, incomodidad e ironía. Tres palabras que no hablan de definiciones o de certezas, sino de desplazamientos, distancias e intervenciones.” (Castillo, 2020, p. 14).

Dicho esto, la intención de este escrito para nada es utilizar las obras como meros ejemplos que ilustran las categorías que traeré a reflexión. En todo caso será indispensable comprender la contingencia y los contextos geopolíticos en que estas obras se inscriben. Este posicionamiento de interpelación posibilita rumiar las superficies para dar nuevos nombres a las fracturas, para señalar que lo sensible aún está presente en lo político. Se buscará establecer y retener algunas lecturas modestas e interpelaciones poético-críticas sobre ciertas propuestas que nos invitan a pensar un poco más allá de los límites que las obras de las artistas ofrecen. Entonces el desafío y la responsabilidad ética que se asume es la de pensar cómo habitar esta tensión en términos de *potencia*¹ y tirar del hilo sobre las resonancias y percusiones que las imágenes imparten dentro de algunos imaginarios edulcorados para subvertirlos. Dicho sea de paso, imaginarios que no se animan a cruzar miradas prohibidas por estar cooptados por el régimen de inteligibilidad hegemónica, el régimen escópico (Castillo, 2020), o el heterocapitalismo. Por lo tanto, si la audacia crítica pone en crisis el régimen de inteligibilidad hegemónica ¿Cuáles son las estrategias que utilizan estas artistas para disputar sentidos de relocalización en nuevos orígenes? ¿de qué forma entender lo abyecto en una nueva relocalización sin caer en cristalizaciones que definen un límite arbitrario? ¿de qué manera se inscriben críticamente poniendo en tensión los límites de las mecánicas de poder heterocentradas para transformar las realidades opresivas? ¿opresivas para quien?

Dada la complejidad del tema abordado, convocar las obras *Nunca serás mujer* de Effy Beth, como también, *Homenaje a Juana Azurduy* y *En el baño* de Cristina Coll; no es algo menor. Se considera que los planteos propuestos por las artistas merodean dentro de los enfoques feminista ya que logran torcer el status quo apuntando al ejercicio de la deconstrucción por medio de la “negatividad del arte” (Escobar, 2020). Esto es, estar en los límites para articular nuevos encuadres y transgredirlos mediante líneas discursivas empleando la ficción. Se entiende que hay una nueva inscripción que irrumpe en la vida cotidiana y en el agenciamiento precario.

En el contexto de las lecturas decoloniales, las interconexiones que proponen estas artistas se relacionan con el concepto de *precariedad* de Lygia Clark (1997). La precariedad es entendida como condición de existencia con capacidad de desplazar las coordenadas institucionalizadas por medio de apropiaciones, citas, y alteraciones. Esta condición de precariedad la podemos observar en la obra *En el baño* (Coll, 2002). La artista ingresa a un

1. El término potencia no es empleado con su significación usual. Se toma el concepto de potencia de Deleuze y Guattari desde una dimensión un poco más abstracta. En la obra “El Anti Edipo” (Deleuze y Guattari, 1972) critican la noción tradicional de deseo y poder, proponiendo la idea de “máquinas desiring” o “máquinas de deseo”. La potencia, en este contexto, se relaciona con la capacidad creativa y productiva de estas máquinas desiring. No se trata solo de la capacidad de hacer algo específico, sino de la capacidad de producir una multiplicidad de deseos y expresiones.

baño, se mira en el espejo, saca una máquina de afeitar, le cambia el filo, se pone espuma sobre su cara, se afeita, se depila y se viste con saco y corbata. La precariedad en esta secuencia de acciones subraya un cruce y genera un puente una intersección entre lo cotidiano con acciones cotidianas y la ficción: el baño de una casa cualquiera, donde una persona se afeita frente a un espejo. Aquí se va generando una pregunta que al final del videoperformance reordena el plano de organización de lo cotidiano y condensa un espacio de liminalidad. Asimismo, la condición de posibilidad que plantea la artista, es la de reconfigurar significaciones de lo cotidiano y la inteligibilidad hegemónica. Cabe destacar que contexto socio histórico en Argentina en el 2002, este tipo de obra generó una irrupción particular, pues la artista finalmente se viste de traje. La lectura de esta fractura territorial logra cobrar otra dimensión al incluir como espacio de intervención la cotidianidad. En este sentido, generar una línea disgresiva por emplear la acción vestirse de traje al finalizar el material audiovisual. Evoca la precariedad para exteriorizar el anonimato. Revertir las relaciones de las acciones cotidianas inscriptas en modos socialmente condicionados de existir y prosperar, como revertir ciertos marcos de aparición y reconocimiento a modo de inteligibilidad, producen la invención de un nuevo origen que se opone a las nociones del Neoconcentrismo² (Clark, 1980) en donde la acción sucede. No se trata, entiéndase bien, de que con la mera invención de nuevos vínculos de posibilidad nos vuelva sujetos precarios, sino que la precariedad es coincidente con la construcción de su identidad trans en medio de un cúmulo de elementos que dan el nacimiento como tal. Entonces, el análisis de la interpretación y las reapropiaciones reflexivas habilitan la reterritorialización de lo abyecto en un nuevo devenir, y un territorio de posibilidades liminales.

Para echar luz a estas ideas la obra *Nunca serás mujer* de Effy Beth, también, habilita el flujo que aborda el desplazamiento de un modo más acelerado. La propuesta de Effy, tras comenzar el proceso de reasignación hormonal en el año 2010, comenzó como un proyecto en Abril de ese mismo año, con 13 acciones durante 1 año a partir de la sangre extraída de su propio cuerpo (½ litro aproximadamente) utilizada como material. Muchas de las intervenciones performáticas fueron intervenciones urbanas y otras acciones quedaron en un registro fotográfico. Cada una de las acciones está titulada de la siguiente manera: *Primera Menstruación, Mi menstruación de Mayo, Mi menstruación de Junio, Mi menstruación de Julio, Mi menstruación de Agosto, Mi menstruación de Septiembre, Mi menstruación de Octubre, Mi menstruación de Noviembre, Mi menstruación de Diciem-*

2. A fin de poder esclarecer el concepto de Neoconcentrismo, me parece interesante compartir la siguiente cita: "Nosotros rechazamos: • Rechazamos el espacio representativo y la obra como contemplación pasiva. • Rechazamos todo mito exterior al hombre. • Rechazamos la obra de arte como tal y damos más énfasis al acto de realizar la proposición • Rechazamos la duración como medio de expresión. Proponemos el momento del acto como campo de experiencia. En un mundo en que el hombre se volvió extraño a su trabajo, nosotros lo incitamos, por la experiencia, a tomar conciencia de la alienación en que vive. • Rechazamos toda transferencia en el objeto, aunque en un objeto que sólo estaba presente para destacar toda la obscuridad de la expresión. • Rechazamos al artista que pretenda emitir a través de su objeto una comunicación integral de su mensaje, sin la participación del espectador. • Rechazamos la idea freudiana del hombre condicionado por el pasado inconsciente y damos énfasis a la noción de libertad. • Proponemos lo precario como nuevo concepto de existencia contra la cristalización estática en la duración". CLARK, L.; GULLAR, F. y PEDROSA, M. (1890). Lygia Clark. Rio de Janeiro.

bre, *Mi menstruación de Enero*, *Mi menstruación de Febrero*, *Mi menstruación de Marzo*, y finaliza con *Última menstruación*. El conjunto de estas acciones se originan a partir del proceso de hormonización de la artista, esta evidencia nos permite afirmar que la obra es indisociable del contexto de creación. Bajo ningún punto es una cosa separada del contexto, sino son al mismo tiempo contexto y afecto en tanto el vínculo que se construye es relacional. La hormonización ha sido tema de investigación de Paul Preciado (2008), particularmente respecto a los tratamientos de hormonización:

Durante el siglo XX, periodo en el que se lleva a cabo la materialización farmacopornográfica, la psicología, la sexología, la endocrinología han establecido su autoridad material transformando los conceptos de psiquismo, de libido, de conciencia, de feminidad y masculinidad, de heterosexualidad y homosexualidad en realidades tangibles, en sustancias químicas, en moléculas comercializables, en cuerpos, en biotipos humanos, en bienes de intercambio gestionables por las multinacionales farmacéuticas. Si la ciencia ha alcanzado el lugar hegemónico que ocupa como discurso y como práctica en nuestra cultura, es precisamente gracias a lo que Ian Hacking, Steve Woolgar y Bruno Latour llaman su «autoridad material», es decir, su capacidad para inventar y producir artefactos vivos. Por eso la ciencia es la nueva religión de la modernidad. Porque tiene la capacidad de crear, y no simplemente de describir, la realidad. El éxito de la tecnociencia contemporánea es transformar nuestra depresión en Prozac, nuestra masculinidad en testosterona, nuestra erección en Viagra, nuestra fertilidad/esterilidad en píldora, nuestro sida en triterapia. Sin que sea posible saber quien viene antes, si la depresión o el Prozac, si el Viagra o la erección, si la testosterona o la masculinidad, si la píldora o la maternidad, si la triterapia o el sida. Esta producción en auto-feedback es la propia del poder farmacopornográfico.” (Preciado, 2008, p. 32)

Podemos decir entonces que Effy apela a la *autoridad material*, es decir la capacidad para inventar y producir artefactos vivos, se afecta para producir un nuevo territorio. En tanto tiene la posibilidad de crear nuevas situaciones performativas por su capacidad de poder reducir los mecanismos autocentrados en cada una de las experiencias. Siguiendo el pensamiento de la feminista estadounidense Donna Haraway, el cuerpo del siglo XXI se configura como una plataforma tecnológicamente viva. Esto representa una transformación irreversible de las categorías tradicionales de sujeto y objeto. Así, también, entre la distinción entre lo natural y lo artificial. De hecho, la noción convencional de vida se queda obsoleta al tratar de identificar a los actores dentro de esta nueva tecnoecología. Por esta razón, Donna Haraway prefiere utilizar el término "tecnobiopoder", que está relacionado con las ideas de "biopoder" de Foucault (1986). Sin embargo, en el contexto de la propuesta performática, ya no se trata de ejercer control sobre la vida en el sentido de gestionarla o maximizarla, como planteaba Foucault. Más bien, se refiere al poder y control sobre un conjunto tecnológicamente vivo e interconectado. Entonces, la intervención misma del

cuerpo al abordar una nueva tecnología como lo es el proceso de hormonización posibilitó a Effy una deriva interpelativa de un territorio alterno, que tiene pulsión necesaria para reconstruir, en un estadio totalmente diferente al estadio anterior: un nuevo modo de producción provisoria y en la nueva forma de la materializar poéticamente las afecciones. En este sentido, tanto las propuestas de Cristina Coll, como las acciones de Effy, ponen en disputa nuevas formas de materializar poéticamente los insumos a los efectos del *tecnobiopoder*, asimismo, dejan entrever el conjunto de entramados de poder y control que se ejercen sobre sus cuerpos. En el caso de la obra de Effy la obra comienza con *Primera Menstruación*, destacando un hecho en dónde se pone foco en la violencia hacia las mujeres trans: "Una vez una persona me dijo: aunque vos te sientas mujer, te crezcan las tetas, tomes hormonas, te operes los genitales, nunca serás mujer porque no menstruas ni sabés lo que eso significa." (Effy, 2010) Entonces, ¿qué sería ser mujer? ¿qué sería ser mujer dentro del entramado de poder y control de un sujeto tecnovivo conectado? ¿acaso importa llegar a una conclusión cerrada?

Territorialidad adversa

En este momento se considera necesario buscar nuevos cuestionamientos que ayudarán a vincular otras ideas, dentro del campo de las teorías *queer / cuir* para de esta forma interpelar los estudios de desobediencia sexual y construir una intersección relacional. Mientras la acción en las producciones de las artistas allanó un nuevo territorio de posibilidades de enunciación, la denuncia que se emplea en las propuestas tuerce la concepción de la heterosexualidad como régimen político (Wittig, 1992), desde acciones que generan una línea demarcada por fuera del plano previsible. Esto significa, poder incidir sobre la "Lógica del exceso que no dudará en exponer el cuerpo de la mujer con el propósito de interrumpir las retóricas dominantes del «ocultamiento femenino» de la razón patriarcal." (Castillo, 2020:18). Entonces, la filiación de este tipo de perspectivas permite pensar las prácticas de Effy y de Cristina Coll, como pone en relieve tres nociones de *ars disyecta*. Este desplazamiento favorecerá a la producción de un devenir liminal en el marco de un territorio adverso como potencia, es decir posibilitar en la transmutación el advenimiento de territorios liminales por fuera del plano de previsibilidad: la invención de una nueva genealogía, de un nuevo archivo, de engendrar nuevos territorios. Asimismo, los aportes teóricos y epistemológicos de los ámbitos críticos del feminismo posestructural y la teoría *queer*, junto con textos cuyo eje es el estudio e interpretación de las prácticas performativas y discursos de las *desobediencias sexuales* en América Latina (Halim y Davis, 2012; Davis, 2014a; Grupo de Investigación Micropolíticas de la desobediencia sexual, 2014 y 2016), posibilitan el empleo de un conjunto de estrategias críticas y metodológicas que, en su interpelación, inciden en cuestionar sus trayectorias de sentido cis y heterocentradas, para intrudicir la vacancia institucional de las visualidades trans.

El velo de lo provisorio

En las imágenes de carácter performativo construidas en contextos de lo precario, se genera una correspondencia que no corta las relaciones de los afectos, es decir, que activa una incidencia directa sobre los cuerpos constituidos dentro de ese contexto configurado por interrelaciones fluidas, pulsantes y de intensidades variadas. Entonces, la correspondencia del afecto que activa la incidencia del cuerpo se da de forma instantánea. En tanto, la obra *Roberto, Juana Azurduy o Napoleón* (Coll, 2009) reconfigura nuevas relaciones sobre diversos personajes ya constituidos por la historia y el universo de imágenes circundantes para sus representaciones. Por lo tanto, evocar una *performatividad* provisorio como condición de posibilidad, es abordar un complejo dispositivo de interpelación de nuevos devenires, en este caso particular, construir un devenir sobre los relatos institucionalizados de la historia: utilizar estrategias de cita y agenciamiento de una serie de imágenes y referentes de artistas mujeres. De igual modo, Effy dentro de su práctica como artista, toma como referentes a Barbara Kruger, Ana Mendieta, Yoko Ono y Adrian Piper, entre muchas otras personalidades para construir nuevas imágenes y nuevas entradas posibles. En tanto será vinculante el acervo de relaciones que los afectos impulsen. Esto se considera, como una *metáfora material* y como una tecnología que se constituye materialmente en las decisiones que han tomado estas artistas para engendrar sus obras. La acción de las producciones artísticas envuelven y revisten la transición de los vínculos, que no es un estado, sino que su transformación activa del carácter provisorio, dentro del territorio como lienzo para la intervención. Allí, Effy y Cristina, impulsan un aberrante gen que compone y descompone otras potencias para la "performatividad de las imágenes" (Soto Calderón, 2021). En definitiva, las imágenes de carácter performativo intervienen en otro estado actual de la cosa: la resignifican, la reconfiguran, le construyen otro cuerpo posible. Sin dudas, la resignificación, es irreductible de una transición. A su vez, asumir la dimensión provisorio sólo puede ser posible, si se habilita lo incierto sobre la certeza. Es decir, que el estado anterior, imprevisible e involucrado con la imagen de la cosa presenta derivas por fuera de lo previsible. Una vez más, esta noción no solo interviene en nuevos sentidos para las imágenes de carácter performativo, sino que lo provisorio le agrega la dimensión de lo no permanente y la apertura necesaria para allanar espacios liminales de los territorios adversos. Otro vínculo posible se puede generar a partir de las nociones sobre el cuerpo Cyborg. Esto es: "los *cyborgs* no son una excepción. Un cuerpo *cyborg* no es inocente, no nació en un jardín; no busca una identidad unitaria y, por lo tanto, genera dualismos antagónicos sin fin se toma en serio la ironía" (Haraway, 1984, S. P.) El cuerpo provisorio entendido como el hipervínculo entre cuerpo y tecnología genera ocasiona diversos territorios liminales y adversos, en tanto no se inscribe en ningún enunciado previsto, ni unitario, ni identitario, ni mucho menos fijo. Como podemos inferir lo provisorio determinaría cierta contigüidad sobre las representaciones y las acciones de los cuerpos. En este sentido Castillo (2020) advierte "De tal modo, no podríamos

afirmar que hay prácticas sin discursos o que hay cuerpos sin técnica. Incluso aquellas prácticas asociadas a los juegos de lenguaje de la "identidad", de la "interioridad" y de la "intimidad" ponen en acto un conjunto de tecnologías del "yo" delimitadas por un "archivo". (p.27) Entonces, pensar al cuerpo en estas producciones como un espacio contiguo de lo provisorio y como un archivo, es necesario habitar la una mutación de la resistencia, para desarticular y descomponer nuevos horizontes de posibilidad. Y así poder cruzar miradas prohibidas con lo impensable, cuestionando y torciendo lo instituido, reterritorializando nuevas formas de transicionar los vínculos. Por lo tanto, en toda transición provisoriosa hay momentos de aceleración y desaceleración, de densidad y fluidez, afectaciones y desafectaciones: al cual llamaré velo. Hay obras que velan más que otras, hay obras que rodean la cosas y las ofrecen a sus espectadores. Entonces, ¿Qué es lo que velan las artistas? En principio el velo constituye un archivo que transmuta su opresión, en términos de Foucault (1996) "el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares." (p. 221) Ese ser dicho de las propuestas en sus acciones y materializaciones, como también la forma en que se enuncian dentro del territorio desarticulan la inteligibilidad hegemónica, mientras constituyen a los velos más o menos permeables. Estos archivos o genealogías no pueden ser separados de su materialidad. Por lo tanto mientras los velos ocultan, también dejan entrever cierto impulso de lo provisorio. En términos de Rancière (2010) "La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no-dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o del cineasta. Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que, a su vez, la altera." (p. 94). Por lo tanto, para el velo no solo será importante lo que se ve o lo que deja entrever, sino también lo que oculta.

A modo de cierre,

la exploración de las performances de Effy Beth y Cristina Coll en *Nunca serás mujer*, *Homenaje a Juana Azurduy*, y *En el baño* revela un profundo desafío a las normas cissexistas y heterocentradas arraigadas en las prácticas artísticas tradicionales. Estas artistas transgreden los límites establecidos mediante estrategias de audacia crítica y deconstrucción, reconfigurando lo abyecto en una reterritorialización que trasciende las limitaciones impuestas. Su obra no solo expande el horizonte artístico de posibilidades, sino que también promueve la diversidad, inclusión y emancipación de las opresiones sexuales y de género. Al adentrarse en las ideas de la teoría queer/cuir y los estudios trans, se puede decir que estas artistas no solo desafían la norma social, el status quo, sino que también cuestionan las estructuras de poder heterocentradas que les dieron origen a sus cuerpos oprimidos. Effy Beth, a través de su obra *Nunca serás mujer*, y Cristina Coll, con *En el baño* y *Homenaje a Juana*

Azurduy, utilizan la precariedad como forma de estar en el mundo y la performatividad provisoria como herramientas y tecnología para intervenir en la historia y en las representaciones imaginarias. La obra de Effy, en particular, destaca la capacidad de crear nuevos territorios y artefactos vivos mediante su proceso de hormonización, desafiando las categorías tradicionales de sujeto y objeto. La noción de territorialidad adversa se presenta como una resistencia a la heterosexualidad como régimen político, desafiando retóricas dominantes y exponiendo el cuerpo para interrumpir el "ocultamiento femenino." La performatividad provisoria, por su parte, se manifiesta en la construcción de correspondencias afectivas que activan la incidencia directa sobre los cuerpos, generando una transformación irreversible de las categorías tradicionales. En última instancia, estas artistas no solo ofrecen nuevas lecturas y reflexiones sobre la identidad trans y las disidencias, sino que también se convierten en agentes de cambio al cuestionar y subvertir las narrativas artísticas feministas. Su valioso testimonio para destacar la importancia de seguir desafiando la construcción de imágenes en el arte que permitan la coexistencia de lo provisoria, lo incierto y lo inesperado en la creación artística en territorios criminales. Entonces ¿qué sería eso a lo que se llama alterar, trastornar, discutir, repensar, engendrar, torcer, incidir, vincular, componer o descomponer? no es más que una forma de soltar el tigre, de soltar el tigre a la opresión, de obturar con un velo. De todo esto se trata.

REFERENCIAS

- Arfuch, L. y Verónica D. (comps.) (2009). *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Bernini, L. (2018). *Las teorías queer. Una introducción*. Barcelona, España: Egales.
- Cabral, Mauro (7 de marzo de 2014). *Cuestion de privilegio*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8688-2014-03-07.html>
- Castillo, Alejandra (2014). *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Castillo, Alejandra (2020). *Adicta imagen. La Cebra*
- Castillo, Alejandra (2015.). *Imagen, cuerpo. Adrogué: La Cebra*.
- Chorubczyk, E. (2011). *Nunca Serás Mujer [Performance]*. <http://nuncaserasmujer.blogspot.com>
- Chorubczyk, E. (27 de septiembre de 2010). *Una nueva artista necesita usar el baño [Entrada de blog]*. Recuperado de <http://tengoeffymia.blogspot.com/2010/09/una-nueva-artista-necesita-usar-el-bano.html>
- Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comps.) (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Davis, Fernando (2014a). *Tecnologías sexopolíticas, contraescrituras críticas y dispositivos de subjetivación*, Errata #, nº 12. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Davis, Fernando (2014b). *Tráficos y torsiones queer / cuir en el arte*, Errata #, nº 12. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Foucault, Michel (1996) *La arqueología del saber*, México, D. F., Siglo XXI editores, 1996, p. 221.
- Gutiérrez, M. L. (2015). *Entre las intervenciones feministas y el arte de mu-*

jeros. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. *Asparkia*, (27), 65-78. Recuperado de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1481/1737>

Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (COMPS.) (2019). *El Tiempo es lo único que tenemos, actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Haraway, Donna (1985). "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del Siglo XX", *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.

Lozano, Ezequiel (2015). *Sexualidades disidentes en el teatro*. Buenos Aires, años 60. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Máximo, Matías. (2016). *Que el mundo tiemble. Cuerpo y performance en la obra de Effy Beth*. La Plata, Argentina: Edulp.

Preciado, Paul B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: España.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.

Soto Calderón, Andrea. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Schnaith, Nelly. (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*, Santiago de Chile: Palinodia.

Wittig, Monique (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Beacon Press, Boston.

Matías Eduardo Quintana

Ayudante en la cátedra Lenguaje Visual 1B en la Facultad de Artes de la UNLP, investigador en formación del Instituto IHAAA por medio de la obtención de la Beca CIN. Profesor y Licenciado en Artes Plásticas con orientación en Escenografía, artista visual, emprendedor, performer. Fue profesor de idioma Inglés y teatro en inglés en el colegio pedagógico Vientos del Sur, y en el instituto de enseñanza Grapehouse. Participó de diversas exposiciones, entre ellas la IV, V, VI Bienales universitarias de Arte y cultura: IV con la propuesta el Montón frente al edificio de Obras públicas a cargo del grupo Aula 20, V- con el proyecto colectivo Anuladxs y VI- la performance *Habitus*. Fue bailarín de la obra de danza contemporánea *No-YUGO-NO YUGO-NO*. Participó en las muestras de fin de curso de la cátedra de escenografía I y II, la *Ilustroanimada* a cargo de la cátedra de Lenguaje visual 3. Colaboró con la obra de teatro "Amanda" y obras de danza en la ciudad de La Plata. Empezó diseños de marca, desarrolló ilustraciones de libros auto gestionados. Expuso en la IV y V JEIDAP de la UNLP. Participé de la muestra "Eso que me seduce está en otro lado" dirigida por Andrés Labaké.

TEATRO POSDRAMÁTICO: UNA APROXIMACIÓN PROCEDIMENTAL DESDE EL PSICOANÁLISIS

Gustavo Radice

gustavoradice@gmail.com

Instituto de Historia del Arte.

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Proyecto: Construcción de relatos liminales: narrativas visuales, relocalizaciones, expansiones poéticas y simulacros de territorios poéticos. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Director: Gustavo Radice

Este trabajo tiene el objetivo de aportar elementos para la construcción de sentido de una obra posdramática en lo relativo a los procedimientos u operaciones utilizadas en sus modos de producción desde el punto de vista psicoanalítico. Tampoco deja de lado el esbozar supuestos de cómo son los modos de lectura/expectación de este tipo de obras. Para poder abordar dicha empresa de tal complejidad es que partiré de las ideas planteadas por Sigmund Freud en sus libros *La interpretación de los sueños* (1900-1901) y *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905) para establecer un paralelo conceptual entre la formación del sueño, el chiste y las obras de teatro posdramáticas. Por otra parte para sostener conceptualmente el territorio de lo teatral tomaré como base los escritos de Oscar Cornago (2006), en tanto este autor sostiene una mirada que posibilita complementar el estudio que voy a realizar en tanto apunta a pensar el teatro posdramático como una práctica. Si el teatro posdramático “no define una dramaturgia o poética escénica, sino una práctica teatral, es decir, un *modus operandi*, una manera de entender la creación escénica —y por extensión la misma realidad— y su construcción/comunicación como proceso”. Por otra parte incluiré los estudios realizados por Nicolás Bourriaud en su libro *Posproducción* (2009) el cual me permitirá incluir formas de tematizar dicha práctica escénica. Es sobre estos tres ejes que estructuraré la reflexión que me propongo llevar a cabo en este escrito.

En un primer paso intentaré circunscribir, siguiendo las ideas de Cornago (2006) qué se entiende por una práctica posdramática, para ello partiré de la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las operaciones poéticas que visibilizan dicho *modus operandi*? Esta primera pregunta me permitirá comenzar a pensar las posibles tematizaciones en tanto operaciones poéticas y sus

potenciales sentidos. Desde el plano conceptual, una primera respuesta, se podría decir que se busca afirmar la materialidad de los objetos y del lenguaje verbal en la escena llevándolos a sus límites representacionales, esto es:

1. Forzar el desvío del sentido de cada uno de los elementos en la escena hacia nuevas significaciones.
2. Desplazar la funcionalidad del signo en la escena hacia nuevas funciones, lo que conlleva desplazar también su sentido.

Es así que estas dos ideas serían las bases conceptuales que sustentan e impulsan la creación posdramática.

“Para realizar esto la escena ha desarrollado múltiples estrategias que definen unas y otras poéticas, pero en la base de todas se sitúa un eje fundamental de tensiones entre el polo de la representación, sostenido por el plano ficcional que descansa a menudo sobre el texto, y el polo de la presentación, o dicho a la inversa: entre la materialidad física y concreta de todo lo que ocurre en la escena y el posible sentido ulterior que esto pueda tener, el significado último que legitime lo que estamos viendo más allá de su inmediatez como acontecimiento. El lugar del sentido queda como un interrogante, una posibilidad no resuelta, el espacio de un vacío en el que finalmente se termina haciendo visible la escena (de la representación) que es el teatro”. (Cornago: 2013)

Muchas veces se define al teatro posdramático de manera conceptual, pero la pregunta sería ¿cuáles son los protocolos poéticos y sus posibles tematizaciones del teatro posdramático? Para poder explicar y comprender este proceso artístico citamos a Bourriaud (2009, 9-12), en tanto nos permite entender que la materia prima con la cual se trabaja se constituye a partir de la apropiación, reprogramación y la edición del patrimonio artístico: *“Reprogramar obras existentes; habitar estilos y formas historizadas; hacer uso de las imágenes; utilizar a la sociedad como un repertorio de las formas; invertir la moda, los medios masivos”*. Dichos protocolos permitirían dilucidar una serie de operaciones poéticas que se constituyen como herramientas a la hora de reprogramar la estética y el lenguaje teatral: el recorte y uso del fragmento (samplear); programar formas y no componerlas; la repetición; el looping; la apropiación y reprocesamiento de imágenes, sonidos, textos, etc.; el reciclaje de sonidos e imágenes; la acción de elegir y seleccionar como operación artística (la edición como uso del fragmento y su posterior montaje); y por último, el uso de la cita y la reescritura.

En el giro de lo teatral hacia el psicoanálisis destaco principalmente lo que Freud se propone al demostrar que los sueños son susceptibles de una interpretación y de cuáles son las operaciones que se realizan en el trabajo del sueño. Freud destaca que el trabajo del sueño condensa, desplaza, figura plásticamente y somete a elaboración secundaria (este punto más ligado a la expectación/recepción), son estas ideas principalmente que tomaré como base para pensar el teatro posdramático. Por otra parte Freud afirma que, aunque en las técnicas de elaboración del chiste y en las de los sueños hay similitudes, también

existen diferencias, en el siguiente punteo marco cuales son:

- > El sueño es un producto anímico totalmente asocial y no tiene nada que comunicar a nadie. Nacido en lo íntimo del sujeto como transacción entre las fuerzas psíquicas que en el luchan, permanece incomprensible incluso para el mismo.
- > En cambio, el chiste es la más social de todas las funciones anímicas encaminadas a la consecución de placer. Precisa de dos o más personas.
- > El sueño y chiste surgen en dominios totalmente diferentes de la vida anímica y en puntos del sistema psicológico muy alejados uno de otro.
- > El sueño es siempre un deseo, aunque irreconocible, y el chiste, un juego desarrollado.
- > El sueño, conserva, a pesar de su nulidad práctica, una relación con grandes intereses vitales.

En el chiste se realiza una condensación y desplazamiento similar a la que el mismo ya describió en el proceso de elaboración onírica de los sueños. Es en este punto de unión y diferencia en donde apuntaré a destacar las ideas que sostiene mi reflexión sobre el teatro posdramático basada en el psicoanálisis. Subrayando solamente las “técnicas” del chiste que son parte de mi reflexión:

1. Condensación:	2. Empleo múltiple de un mismo material:	3. Doble sentido:
a) con formación de palabras mixtas;	c) total o fragmentariamente;	g) significando tanto un nombre como una cosa;
b) con modificaciones	d) variación del orden;	h) significación metafórica y literal;
	e) con ligeras modificaciones;	i) doble sentido propiamente dicho (juego de palabras);
	f) con las mismas palabras, con o sin sentido.	j) equivoco;
		k) doble sentido con alusión.

Presentado el marco teórico y las principales definiciones es que en este momento del desarrollo del trabajo quisiera presentar cuáles son mis hipótesis de trabajo:

1. En una obra teatral posdramática se producen operaciones tales como el desplazamiento y la condensación para construir una figuración plástica de carácter simbólico que es sometida a los criterios de la dramaturgia del espectador.
2. Los procesos realizados en el marco de la dramaturgia del espectador durante la interpretación sobre en la expectación de la obra podría pensarse como un proceso análogo a la elaboración secundaria en el trabajo del sueño.
3. La obra posdramática se considera, desde el punto de vista psicoanalítico, como una formación sustitutiva.

Llegado a este punto de mi estudio y luego de presentar las hipótesis, es donde propongo la articulación de la esfera conceptual del psicoanálisis, puntualmente del trabajo del sueño, con los conceptos desarrollados previamente del territorio teatral.

EL TRABAJO DEL SUEÑO,

en este apartado haré una descripción de los dos contenidos del sueño y una posible vinculación con la esfera de lo teatral.

Freud hace una descripción del sueño en tanto explicita que el sueño está compuesto de dos contenidos: Pensamientos del sueño (contenido latente) - Contenido del sueño (contenido manifiesto). Son dos figuraciones del mismo contenido en dos lenguajes diferentes. Hay una transferencia de los pensamientos del sueño a otro modo de expresión.

Contenido Latente	Contenido Manifiesto
Conjunto de significaciones a las que conduce el análisis de una producción del inconsciente, especialmente del sueño	Con esta expresión se designa el sueño antes de haber sido sometido a la investigación analítica, tal como se presenta al sujeto soñador que efectúa la narración del mismo.
Una vez descifrado el sueño ya no aparece ya como una narración formada por imágenes, sino como una organización de pensamientos, un discurso, expresando uno varios deseos	Por extensión se habla de contenido manifiesto de toda producción verbalizada (desde la fantasía a la obra literaria) que se intenta interpretar por el método analítico

LA ESTRUCTURA POSDRAMÁTICA

Retomando las ideas expuestas propongo la siguiente transposición y articulación para pensar la estructura general que da el marco conceptual al marco teórico propuesto, para así poder dar paso al siguiente momento del estudio que estoy realizando y pensar puntualmente las operaciones que se realizan dentro de estas estructuras. La propuesta se dirige a ir de lo general a lo particular, ya que toda operación o procedimiento se desarrolla dentro de una estructura que la contenga y le dé sentido. Así como el trabajo del sueño está compuesto por el contenido manifiesto y el contenido latente, mi propuesta es que la estructura de una obra de teatro posdramática está compuesta por una estructura latente (contenido latente) y una estructura manifiesta (contenido manifiesto). En siguiente cuadro propongo la transposición conceptual y articulación entre los conceptos de Freud sobre el sueño y los desarrollados por Cornago para el teatro posdramático para definir el contenido de la estructura posdramática a partir del trabajo del sueño.

Estructura Latente	Estructura Manifiesta
Conjunto de significaciones que posee el espectador y que conduce su interpretación de una obra posdramática	Con esta expresión se designa a la estructura de la obra antes de haber sido sometida a la lectura/interpretación, tal como se presenta al espectador que efectúa la narración de la misma.
Una vez descifrada la acción escénica ya no aparece solamente como una narración formada por imágenes, sino como una organización de pensamientos, un discurso, expresando uno varios sentidos	Se podría pensar también que por extensión se habla de estructura manifiesta de toda producción verbalizada y no verbalizada que se intenta interpretar por medio de la dramaturgia del espectador .

A partir de aquí, y luego de haber descripto el marco general, es que expongo para la descripción y estudio desde el psicoanálisis las posibles operaciones que se realizan en una obra posdramática. Para ello tomaré de la desfiguración onírica¹, y su forma de trabajar a partir de las operaciones de condensación y desplazamiento definidas por Freud, en articulación con los conceptos desarrollados por Hans Thies Lehmann en su libro Teatro Posdramático, de Gerard Genette de su libro Palimpsesto, y finalmente de Nicolás Bourriaud del libro Posproducción, para proponer una posible mecánica de trabajo en una obra posdramática.

CONDENSACIÓN	DESPLAZAMIENTO	EDICIÓN –MONTAJE (posproducción)	TRANSTEXTUALIDAD (Genette)
Elementos latentes se omiten por completo.	Como alusión: elemento latente sustituido por algo más alejado.	Uso del fragmento (sampling) y el recorte. (Bourriaud).	Operaciones intertextualidad: cita, alusión, plagio. Operaciones de hipertextualidad: parodia, travestimiento, trasposición, imitación (pastiche, caricatura, continuación).
De muchos complejos del sueño latente, solo un fragmento se pasa al manifiesto.	El acento psíquico se traspasa de un elemento importante a otro menos importante colabora mas con la desfiguración.	Tiempo compartido (Hans Thies-Lehmann) Espacio metonímico (Hans Thies-Lehmann).	
Elementos latentes que tienen algo en común se aúnan en el sueño manifiesto, son fundidos en unidad: 1- Formación mixta para objetos, lugares o personas. 2- Condensa dos pensamientos buscándole la semejanza.	El reciclaje; la disposición caótica; el reprocesamiento, la descontextualización. (Bourriaud).		

TRASPOSICION DE PENSAMIENTOS EN IMAGENES

No todo en los pensamientos oníricos experimenta esa transposición a imágenes [acciones posdramáticas] y, además, no es solo en imágenes visuales la única manera en la que se trasponen los pensamientos [texto o guión dramático], no obstante son lo esencial en la formación del sueño [acontecimiento posdramático].

Si bien hemos tomado conocimiento de la figuración plástica [acción posdramática] de palabras [guión posdramático] en el trabajo del sueño [acontecimiento posdramático] y que logra expresar mucho del contenido de los pensamientos oníricos latentes mediante propiedades formales de los sueños parciales en que un sueño se descompone, guarda correspondencia por regla general, con el número de los temas principales, de las series de pensamientos contenidos en el sueño latente. En el trabajo del sueño el asunto se centra en trasponer a imágenes sensibles, la mayoría de las veces de naturaleza visual, los pensamientos latentes vertidos en palabras. Pero en los pensamientos proceden de imágenes sensoriales de esa índole, es decir, su material expresivo primigenio y sus etapas previas fueron impresiones sensoriales (muchas veces vinculadas al

1. "La desfiguración onírica es aquello que nos hace aparecer ajeno e incomprensible el sueño". (Freud, 1915/1978 p. 125).

imaginario que circula en el entramado social), o mejor dicho aún, proceden de la inscripción mental de las imágenes mnémicas de dicho imaginario.

Aquí quiero señalar un concepto que luego será desarrollado como parte del trabajo de recepción de una obra posdramática y es que existe un mecanismo del trabajo del sueño llamado elaboración secundaria. Dicha elaboración es la que compete producir, a partir de los resultados más inmediatos del trabajo del sueño (o de la expectación inmediata), algo como un todo más o menos entramado, es decir un relato que hila los tiempos narrados en el sueño (o en una obra posdramática). Para ello el material onírico, o escénico en este caso, es ordenado según un sentido de quien lo relata. Con las operaciones que hemos enumerado se agota su actividad; no puede hacer más que condensar, desplazar, figurar plásticamente y someter después el todo a una elaboración secundaria. Entonces es a partir de las operaciones poéticas como: desplazamiento, condensación, figuración plástica y elaboración secundaria - tomadas del psicoanálisis, específicamente del trabajo del sueño- que construyo esta reflexión que permita dar cuenta de la actividad realizada en la producción y recepción de una obra posdramática. A continuación expongo una síntesis sobre lo expuesto:

¿Cómo sustituir unas ilustraciones/imágenes por una acción escénica?

Las partes del discurso que indican relaciones (porque, por eso, pero), se perderían: la lógica causa-efecto de la acción sigue otra lógica temporal.

Ruptura de la cadena semántica.

Disparate y absurdidad de los sueños.

Alteración de la sintaxis.

Se propone otra lógica temporal y espacial.

Sustitución por lo contrario o inversión de sentido.

La falla y la falta cobran sentido dentro de la construcción del relato

ELABORACIÓN SECUNDARIA / DRAMATURGIA DEL ESPECTADOR

Retomando el concepto de elaboración secundaria, enunciado en el apartado anterior, voy a presentar una forma de comprender los procesos que intervienen en la dramaturgia del espectador durante el proceso de interpretación en el momento de la expectación de una obra posdramática. Estos procesos podrían pensarse como parte de un procedimiento análogo a la elaboración secundaria en el trabajo del sueño. En la siguiente tabla intentare proponer esta analogía:

Sueño	Posdrama
Elaboración secundaria	Dramaturgia del espectador
Con la elaboración secundaria al momento del relato se produce un orden algo como un todo más o menos entramado, organizado	Con la dramaturgia del espectador al momento de la expectación la obra se produce un orden algo como un todo más o menos entramado, organizado
Elementos agregados a último momento en el sueño, para que haya una línea de conexión entre los eventos del mismo.	Elementos agregados durante la expectación de la obra, para construir una línea narrativa que conecte las acciones escénicas de la misma.
Lo que para nosotros no tiene lógica al momento del relato, si la tiene en el sueño. Esta lógica es la elaboración secundaria.	Lo que para nosotros no tiene lógica a la hora de la expectación, si lo tiene al interior de la obra.
Destinado a presentar el sueño en forma de algo relativamente coherente y comprensible.	Destinada a presentar la obra en forma de algo relativamente coherente y comprensible.
Llevada a cabo por la parte consciente.	Llevada a cabo por la parte consciente

LA INTERPRETACIÓN / DRAMATURGIA DEL ESPECTADOR

Finalmente, en este apartado propongo presentar un posible marco que parta de la asociación libre para develar el sentido (saber no sabido) del sueño para pensar una posible propuesta que de cuenta de un acercamiento a la interpretación o mecanismos de construcción de sentidos de una obra posdramática.

Método de interpretación psicoanalítico (Freud)	Método de interpretación posdramático
Análisis fragmentado mediado por asociaciones del soñante.	Análisis fragmentado mediado por asociaciones libres del espectador.
Interpretación proporcionada por el mismo soñante con ayuda del analista. El sentido de cada sueño reside en cada soñante, se entrelaza con su historia, como un eslabón más de la cadena asociativa, esto hace que su sentido sea singular, propio de cada persona.	Interpretación proporcionada por el espectador. El sentido de cada obra o fragmento reside en cada espectador, se entrelaza con su historia, como un eslabón más de su experiencia de vida, esto hace que su sentido sea singular, propio de cada persona.

A MODO DE CIERRE

El trabajo de reflexión propuesto forma parte de los primeros intentos que estoy llevando a cabo para pensar nuevos marcos teóricos que me habiliten a impensadas formas de acercamiento al estudio de un modo expresivo de teatro como es aquel centrado en el Posdrama. La elección de herramientas, construidas y desarrolladas por el psicoanálisis, me ha marcado un camino en el cual he podido acceder y agenciar nuevas variables de análisis y conceptos. Este conjunto teórico otro, no solo me habilita a dilucidar mecanismos y operatorias al interior del acontecimiento escénico posdramático, sino también a plantear una posible forma de construcción de sentido de aquellos que están esperando dicho acontecimiento. Generalmente encontrar variantes, no necesariamente novedosas, de enriquecer el campo teórico de las artes escénicas, muchas veces parecería infructuoso, pero la posibilidad de marcos teóricos interdisciplinarios, la transposi-

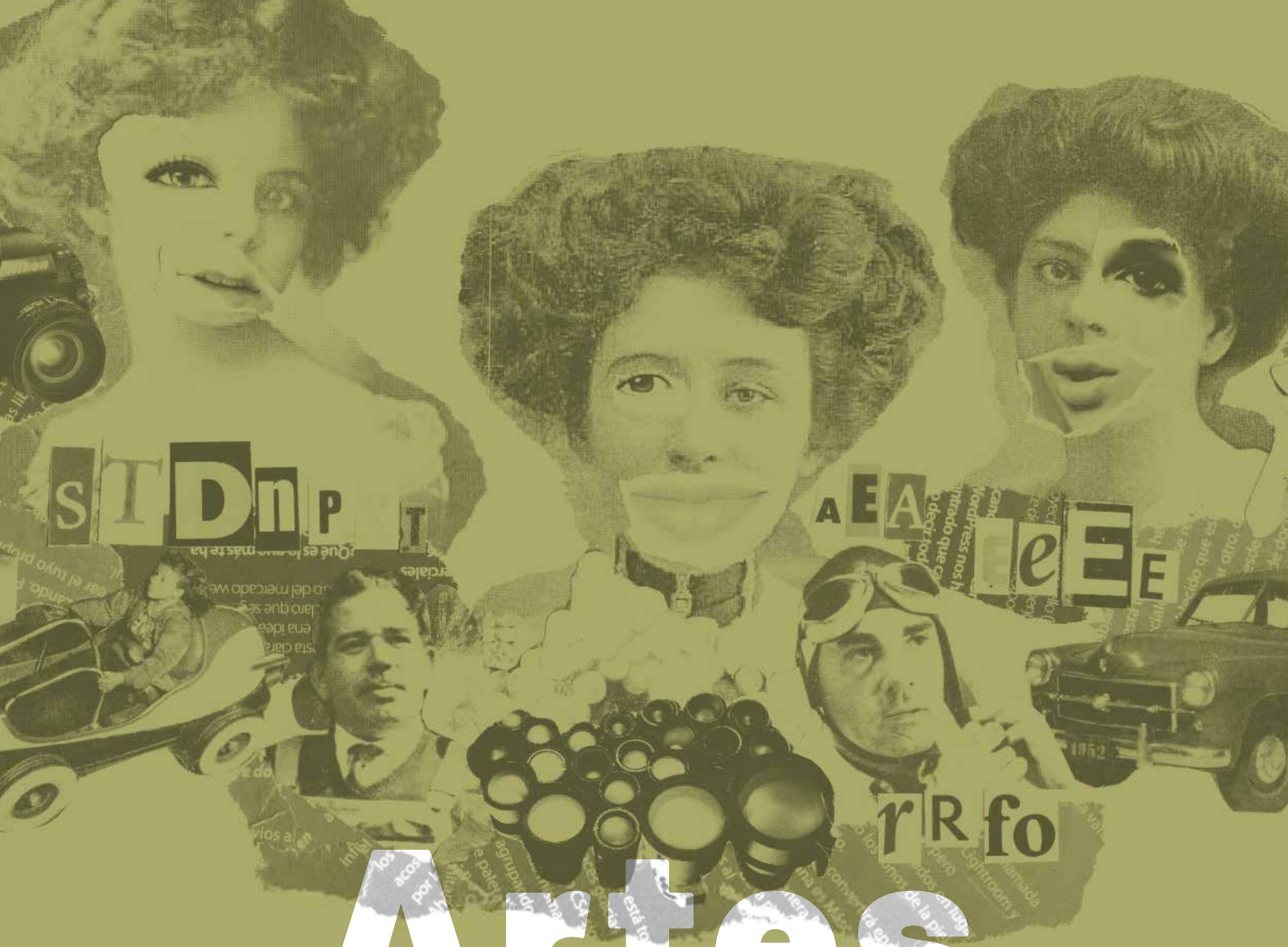
ción y cruce de conceptos de diferentes disciplinas -que no son necesariamente del orden de lo artístico- dan la posibilidad de construir conocimiento sobre el objeto estudiado. Queda como parte del trabajo a desarrollar estudios sobre el tiempo intraescénico y extraescénico, y fundamentalmente seguir pensando sobre la última hipótesis presentada: La obra posdramática se considera, desde el punto de vista psicoanalítico, como una formación sustitutiva. Este camino queda abierto al intento de construir un edificio teórico que continúe enriqueciendo los estudios sobre las artes escénicas

REFERENCIAS

- Bourriaud, N (2009). Posproducción. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Cornago, O. (2006) Teatro posdramático: Las resistencias de la representación. En: Sánchez, J. A. (dir.), Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002, Cuenca, UCLM, 2006, pp. 165-179. ISBN: 84-8427-440-3. Disponible en: <https://archivoartea.uclm.es/textos/teatro-postdramatico-las-resistencias-de-la-representacion/>
- Dubatti, J. (2011). Introducción a los estudios teatrales. México, Libros de Godot.
- Freud, S. (1900). La interpretación de los sueños (Primera parte). Tomo IV. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- (1900-1901). La interpretación de los sueños (Segunda parte) Sobre el sueño. Tomo V. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Lehmann, H.T. (1999). Teatro posdramático. España, CEDENAC.
- (1905). El chiste y su relación con el inconsciente. Tomo VIII. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Radice, G. (2016). Cartografía de la fragmentación: teatro posdramático platense. La Plata, Malisia.

Dr. Gustavo Radice

Artista investigador y Doctor en Artes (FDA-UNLP). Es Titular de la Cátedra Taller Básico Escenografía I-II. Desde el 2019 es director del Instituto de Historia el Arte Argentino y Americano (FDA-UNLP). Posee publicaciones nacionales e internacionales sobre artes escénicas e historia del teatro platense. Se dedica a la producción escénica como actor y director teatral desde el año 1985, desde entonces ha participado en varios proyectos escénicos como director, escenógrafo, vestuarista y actor. Desde el año 2017 edita junto a Carolina Donnantuoni y la editorial Malisia la revista sobre artes escénicas platense El ojo y la navaja.



Artes Musicales

Imagen de tapa
Gustavo Radice

03

RUINA Y VACÍO. LINEAMIENTOS PARA UNA ESTÉTICA DEL BORDE

Luis Menacho

menacho.luis@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

Facultad de Artes

Universidad Nacional de La Plata

Proyecto: A través del nudo, material, gesto y notación en la creación musical. Proyecto PIBA.

Facultad de Artes. UNLP.

Director: Luis Menacho.

Una óptica del presente

Siempre resulta sospechoso que un músico se entregue a la introspección analítica, más aún cuando se trata de un compositor que asume la peligrosa tarea del autoanálisis. Pierre Boulez (1963) nos avisa e inmediatamente lo hace para la edición de sus conferencias en Darmstadt reunidas bajo el título *Penser la musique aujourd'hui* [Pensar la música hoy] (Boulez: 1963)¹. El que avisa no traiciona dice el conocido dicho. Hablar acerca de la propia estética es algo incómodo pero a la vez resulta inevitable para un compositor; más aún cuando ya se peinan algunas canas. Sumado a esto y salvo algunas excepciones, la ausencia en la Argentina de una crítica musical interesada en la música reciente, que vaya más allá de la glosa periodística, que le exija una lectura reflexiva y atenta, es la nota que marca un estado del arte en la música muy asimétrico respecto al cine o a las artes visuales. Boulez, hace sesenta años ya, publicó sus escritos explicando el desarrollo técnico al que habían llegado sus experiencias con el serialismo en los cincuentas.

«Pensar la música hoy», centró así su foco en la técnica musical como contraseña de una modernidad emergente, y también «necesaria»; especialmente en cuanto al efecto de imperativo que su adscripción exigiría -sin más- a las generaciones de allí en adelante. Poéticas que los propios creadores no tardarían en dejar de lado al poco tiempo, al menos en sus líneas más taxativas, para ir en busca de nuevos itinerarios. Mientras tanto, algunos de sus receptores periféricos más entusiastas, las guardaban cual Grial valioso. La generación de Darmstadt, en el auge del experimentalismo no solo en el campo serial sino también con la música electrónica, hizo foco en la técnica musical.

1. "Le musicien est toujours suspect, dès qu'il a l'intention de se livrer à une introspection analytique". De moi à moi. (Boulez: 1963).

Si bien la *τέχνη* ha sido uno de los rasgos distintivos del arte desde la antigua Grecia, este concepto remite a la *técnica* y a la *producción* como un saber hacer, es decir el *oficio*, con todas las maravillosas inventivas que hace y ha hecho posible en el arte, pensemos en el Renacimiento y la perspectiva por caso. Pero además la técnica es aquella que permite construir los objetos *útiles*. Este concepto de técnica para la producción de lo útil se ha transformado notoriamente en la Modernidad con las revoluciones industriales y de allí hacia el siglo XX. En este momento Martin Heidegger se preguntaría acerca de la esencia de la técnica que, lejos de ser un mero oficio, una labor, comienza a mostrar un alcance completamente nuevo. La esencia de la técnica dice, no es algo del orden de lo técnico, es una *constante*. Lo técnico revela un carácter no humano al provocar, liberar y almacenar fuerzas desconocidas de la naturaleza. Como lo vemos con la energía nuclear. (Heidegger 1994).

Escribo como compositor, y eso quiere decir al menos algo singular. Se trata de una posición frente al arte, un punto de mira frente al objeto. Creo que un artista siempre se encuentra realizando una «Óptica del presente»² en paralelo a como definió Michel Foucault (1996) la tarea de la filosofía respecto a la Ontología a partir de la escuela de Frankfurt, desde ese primer interrogante que irrumpió con la pregunta kantiana acerca de su tiempo y la Ilustración.

La cuestión que en mi opinión aparece por primera vez en ese texto de Kant es la cuestión del presente, la cuestión de la actualidad ¿Qué pasa hoy? ¿Qué es lo que pasa ahora? ¿Y qué es ese ahora dentro del cual estamos unos y otros y que define el momento en el que yo escribo?. (Foucault: 1996)

El artista, como el filósofo, es un testigo de su tiempo en el cual, mediante sus propios medios expresivos, busca decir algo. Hoy resulta ineludible recuperar ese título bouleziano, «Pensar la música hoy» y que se inscribe en esa larga tradición inaugurada hace más de dos siglos y que es, en tanto inquietud y pregunta sobre lo actual, algo permanente para el artista.

El paisaje y las cosas

Crear una imagen sonora que se proyecta en un espacio modelando el tiempo, de eso se trata la composición para mí. Pero escribir música también es pensar, convocar mediante la memoria algunas inquietudes que ya encuentro casi constantes: sonidos, visiones e ideas que retornan tenazmente, pero inevitablemente podría decir también; el paisaje es una de ellas.

La naturaleza cercana al lugar donde habito, entre las costas del río de la Plata y la frontera con el desierto de la pampa en Argentina. En la intersección de ese cruce; el mar dulce como lo llamaron los navegantes españoles y esa extensión inusual de la llanura pampeana. Me interesan las variaciones de estos paisajes, su desmesura, su luminosidad extraña.

En el año 2012 escribí *Lugar*, para viola, cuando viajaba periódicamente a Tres Lomas, un pequeño pueblo en el extremo sudeste

2. Decimos "óptica" puesto que asumir la tesis del Inconsciente freudiano nos coloca por fuera de la pregunta respecto al Ser.

de la provincia de Buenos Aires. Llegar hasta allí es atravesar casi toda la llanura pampeana durante horas en auto. Esta pieza fue parte de una instalación que realizamos con mi amigo el fotógrafo Federico Dutelli. *Tres Lomas/Lugar* se estrenó en el Centro cultural *Vendrás alguna vez*, un nombre como una contraseña acerca de la obra y la invitación a una visita futura. Me animaba la lectura de Juan José Saer (2000), ¿Cuáles son los lugares que habitamos? Algunas de mis piezas están directamente relacionadas con lugares donde he permanecido al menos por unos instantes, lo que quiere decir que fui parte de ese paisaje por un momento como escribe Giorgio Agamben «(...) quien contempla el paisaje es únicamente paisaje» Agamben (2019). Así, hay relaciones entre algunas piezas y lugares, *En la frontera de la bruma* con un puente en Copenhague, *Aterro* con un parque en Rio de Janeiro, *Donde muere el viento* con las heladas aguas de la desembocadura del río Azul en Lago Puelo, *Katari* con el volcán Tunupa en el salar de Uyuni en Bolivia, *Jitler* con el Museo de Ciencias naturales de La Plata. Pero también hay otros lugares, esos que son ficciones, pero donde habitamos o creemos haberlo hecho de una manera extraña; como cuando compuse *Ese invierno sombrío*, invadido por la sensación de ese blanco tan hostil de *Los cazadores en la nieve*, el célebre cuadro de Pieter Brueghel.

Por otro lado están los objetos y sus vivencias, sus historias. El universo audible de un lugar que evoca una morada en el mundo. El registro de las cosas y su permanente transformación y declive. En suma, su memoria como escribe el filósofo italiano Remo Bodei (2013).

Las vidas de los inmigrantes que llegaron al puerto de estas costas desde África y Europa y encontraron un nuevo sentido en la mixtura con lo que había aquí. Fundaron una historia en el cruce de lenguas, saberes, sabores, danzas e instrumentos musicales pero también de formas y géneros gestados en otro tiempo y a grandes distancias de aquí. La hibridación de ese cruce, tan rico como dramático, se propaga hasta nuestros días de manera incesante inventando nuevos objetos culturales.

Encontrarme con las cosas y sus historias, sus sonidos y las vidas que las trajeron consigo delinean la genealogía de lo que ha sido. Así, restablecer la vivencia de lo pasado a partir de los relatos y las voces escindidas, del lugar de la sombra de lo que ha quedado relegado bajo nuevos discursos, muestra que toda inmigración conlleva un desarraigo doloroso. Discursos que se encuentran en la sombra, *saberes sujetos* (Foucault: 1996). En nuestro continente abundan ejemplos desde la mano de obra esclava traída a la fuerza en la época colonial, las comunidades originarias arrasadas en la «Conquista del Desierto», los grandes contingentes de inmigrantes europeos llegados a comienzos del siglo XX que huían de las guerras y la hambruna. Las migraciones internas hacia las ciudades en búsqueda de trabajo y que formaron los extendidos bloques de conurbanos que conocemos alrededor de nuestras ciudades. Los sobrevivientes, son los protagonistas de ese desarraigo en búsqueda de nuevos horizontes de vida, ellos dan los contornos a cierta identidad argentina en permanente transformación y mestizaje.

Pienso que la música se nutre de toda esta hibridación, es éste su campo de presencia donde el tango quizá sea uno de los más claros ejemplos en los alrededores del río de La Plata. Como podemos imaginar, esto trasvasa a la música para insertarse en un marco mucho más general y que es la dialéctica

entre la recepción y la producción de la cultura. De las tensiones y divergencias entre la civilización y la barbarie del otrora *destino sudamericano* que señaló Jorge Luis Borges en su célebre poema sobre Laprida (Borges: 1964). En esos años, en la permanente inquietud con la cual la élite cultural discutió acerca de lo universal y lo nacional en la cultura argentina. Hacia nuestros días, vemos renovarse el debate entre lo global y lo local en el capitalismo tardío y el lugar que la Argentina busca ocupar en estas nuevas y, a la vez, tan viejas coordenadas y antinomias.

Reflexionar sobre la situacionalidad de la praxis artística es detectar los múltiples registros, prácticas de creación y de escucha que reconocemos en lo que denominamos «argentino». No en un sentido unívoco sino que, por el contrario, en las múltiples singularidades que convoca la diferencia de «arraigos» en el lugar, tan disímiles en el país, como los paisajes que contiene su geografía.

Como es sabido, nuestro escritor magno describió la relación entre su escritura y la tradición proponiendo un programa para la literatura argentina y que consistía en la disponibilidad de todas las literaturas para el escritor argentino, al carecer éste de una tradición frondosa como son las literaturas europeas (Borges: 1953) Esta enseña se propagó a las diversas artes en la Argentina como una antropofagia cultural como sostiene Oswald de Andrade (2008). Desde finales del siglo XX el correlato se proyecta a una mirada hacia el paisaje propio, una *micrología* de nuestro lugar podría decirse, como vemos en artistas tan disímiles como Juan José Saer, Juan L. Ortiz, Selva Almada, Gerardo Gandini o Martín Rejtman y la lista podría seguir. Y es que ante las luces cada vez más tenues que llegan de la vieja Europa, el artista argentino puede reparar en los variados matices de su propio paisaje habiendo deglutido ya la tesis borgeana. Esta mirada, quizá sea una de las claves que muestran cierto cansancio de la cultura, como los personajes de Rejtman que siempre tienen un cierto cansancio, cierto agotamiento. Son lo opuesto al *empreneteur* tan mentado por el mercado globalizado en estos días.

La medida de ese cansancio, en la saturación de los imaginarios históricos culturales convive hoy con el peligro de una abolición simbólica de quien pierde la memoria de su pasado reciente, amenazando con liquidar la cultura y la Historia. En suma, hacer perder el *arraigo*, el mundo como morada. La permanente atención a los estímulos en la mera inmediatez que promueve la tecnología en el sujeto, en la perspectiva de un continuo presente delineado por los social media, no hace otra cosa más que aumentar la desorientación ante un flujo ininterrumpido de información prescindible. Hoy más que nunca proliferan los *no lugares* en el mundo, se confunden datos con conocimiento y saber con verdad.

Ante una Europa que en realidad es tan solo una ficción como unidad cultural, que sólo es vista así desde el prisma de quien recibió las anclas de los barcos en sus puertos; hoy intenta sostener acuerdos comerciales comunes que se sellan sobre los horrores de un pasado beligerante tan horrendo como reciente. Tanto el progreso como el estado de bienestar de la posguerra, han sido la contracara de una modernización diferencial con las colonias que no hace otra cosa que invisibilizar a Europa su propia *otredad*. Un otro, cuyo rostro golpea las puertas de sus ciudades industrializadas o naufraga ante las costas de un mar Mediterráneo que es para muchos una frontera insalvable. Así la migración a Europa desde

los confines del mundo es la moneda de cambio como respuesta a lugares que se han tornado simplemente invivibles.

Estados Unidos lejos se ubica de su pasado modernizador como lo hiciera con los programas de modernización y desarrollo que permitieron alguna vez el Claem³. Foco de la vanguardia latinoamericana hacia una expansión continental y bautismo de una generación de compositores que inauguraron una música argentina y latinoamericana nueva, por vez primera lejos de modelos europeos y que prueban lo que dijera Louis Althusser (1988) acerca de la ciencia «La juventud de una ciencia es su edad madura: antes de esta edad es vieja, antes de esta edad de los prejuicios de que vive, como un niño vive los prejuicios, o sea la edad de sus padres.» (Althusser :1988)

La música latinoamericana de tradición escrita anterior a los sesentas tuvo su mirada modelada por los padres europeos. Si bien el Di Tella fue un largo curso de música a compositores latinoamericanos con profesores europeos y norteamericanos, paradójicamente incentivó en muchos casos la primer mirada sobre lo local y la realidad inmediata como lo atestiguan la obra de Coriún Aharonián, Graciela Parasquevaídis, Mariano Etkin, Gerardo Gandini entre otros. Como le gustaba decir a Etkin -cual antídoto en estas modernidades periféricas: «el fundante acto de devolución de los espejitos de colores»⁴, quizá en ese lema se sintetiza el *élam* de su generación, la del Di Tella. Los sesentas fueron desde esta óptica, el momento a la vez de madurez y juventud del arte en Argentina y Latinoamérica. Casi todo lo que vino después en nuestro continente encuentra sus trazos iniciales allí.

Para mi generación, nacida en la dolorosa década del setenta, el nexa con aquellas reflexiones y experiencias fue lo que la dictadura cortó radicalmente. Recuerdo que hace unos años, cuando se cumplieron 30 años del golpe de estado, en 2006, el diario Página 12 presentó una exposición acerca de la cultura en Argentina. La instalación mostraba libros que brotaban de la tierra. Un tanto literal podríamos decir por cierto, al menos para mí ya que la casa de mis padres en La Plata, la casa de mi infancia en el viejo barrio Meridiano V tenía -y supongo todavía tiene- libros enterrados en el viejo patio de tierra del fondo de la casa. Ese cementerio apresurado, hecho por jóvenes estudiantes universitarios en los setentas como fueron mis padres, fue su manera de liberarse pero al mismo tiempo mantener muchos de sus peligrosos libros; temerosos de las continuas requisas militares con sus conocidos resultados. Ellos se deshicieron de sus libros enterrándolos como hacían muchos de sus amigos, pero sabiendo que estaban allí como reliquias queridas.

Es por esta razón que si conocer el pasado es intentar recuperar lo que se borra bajo los numerosos estratos que recubre el tiempo presente -la cultura literalmente enterrada como es tan común en Latinoamérica- pareciera que la composición no fuera otra cosa más que el efecto de elaborar sucesivas reescrituras desde la tradición, recuperar fragmentos y elaborar el palimpsesto de múltiples borradores y ensayos hasta llegar a lo que finalmente queda, la obra. Pero, ¿Qué obra es posible a partir de estos fragmentos?

3. Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Claem) en el Instituto Di Tella.

4. Palabras comentadas al autor de este trabajo.

Ruina y objet trouvé

Las cosas detentan el paso del tiempo en su precaria presencia, su historicidad. Iluminan un lugar inactual, en ruinas. Las ruinas no se encuentran, a ellas se peregrina. He aquí el estatuto diferencial entre la ruina y el *objet trouvé* [Objeto encontrado]; éste, en tanto pasado recobrado, se restituye a un presente que lo consagra como algo nuevo. La ruina se encuentra detenida en tanto *cosa* como la alegoría lo es de una memoria cifrada. Entre ambas se extiende ese paralelismo que Walter Benjamin (1990) señaló entre ruina y alegoría, «Las alegorías son reino del pensamiento lo que ruinas son al reino de las cosas». (Benjamin:1990). Siendo portador de una negatividad que se actualiza, el *objet trouvé* se resiste a ocupar la quietud del escaparate de la vitrina en el museo. El *objet* es algo que de alguna forma se recicla, al ser encontrado vuelve a vivir y se reinserta en la cadena de producción. La ruina por el contrario, se resiste en la negatividad radical en su propia mudez. Es la insistencia en la *cosidad* frente a lo útil⁵, ella es el retorno a cierta naturaleza inorgánica en la terquedad de su presencia acallada. Ambas se oponen, puesto que si el *objet trouvé* reclama la vida en tanto *Bíos*, la ruina tiende a lo mineral y al silencio.

A diferencia del *object trouvé*, la ruina se resiste a reingresar en la trama de lo nuevo. En el enmudecimiento y la futilidad de la ruina se hace patente la pregunta: ¿qué más daría?, por esto su presencia revela un rasgo anticapitalista, puesto que la ruina es en suma un material agotado. Si bien se podría objetar que se puede organizar una excursión a las ruinas, es decir, encontrarle un provecho económico como ocurre por cierto; eso no nos sustrae a reflexionar en el singular estatuto óptico de la ruina y que consiste en la captación de una cosa cercana a la «segunda muerte», aquella definida no sólo como la supresión de un *Bíos* -su vida como opuesta a la muerte biológica- sino aquella muerte que implica la «destrucción de la trama significativa», su memoria, y que es aquella que le permitiría renacer en un nuevo ciclo vital⁶. En suma, la destrucción total relaciona esta segunda muerte a la creación *ex nihilo* [de la nada].

El concepto de segunda muerte como sostiene Slavoj Žižek (2003) proviene del Marques de Sade, de la novela *Justine o los infortunios de la virtud* (1791) y aparece en el discurso del Papa Pío VI. Žižek alega “la idea sadeana de un crimen radical y absoluto que libera todas las fuerzas de la naturaleza” (Žižek: 2003). Seguidamente elabora la distinción entre las dos muertes en tanto

“La muerte natural, que es parte del ciclo natural de generación y corrupción, de la transformación continua de la naturaleza, y la muerte absoluta -la destrucción, la erradicación del ciclo,

5. En este sentido los zapatos de Van Gogh que toma como ejemplo Heidegger para su análisis de la obra de arte no son ruinas (Heidegger:2008) si bien pueden presentar un gran desgaste son aún útiles, toda vez hacen patente las horas de fatigosa labor del campesino.

6. En *The Terminator* [1984] el film de James Cameron, Kyle Reese el humano llegado del futuro, al final del film logra matar finalmente al T800 luego de innumerables peripecias, pero el cyborg no está acabado, sobrevive un chip que es encontrado por los servicios secretos y cual verdadero *objet trouvé* le permite a los científicos hacer revivir al T 800. Este remanido recurso, utilizado tantas veces en las formas narrativas es el que hace posible la secuela del film.

que entonces libera a la naturaleza de sus propias leyes y abre el camino a nuevas formas de vida ex nihilo” (Žižek: 2003)⁷

Como ha mostrado Andrei Tarkovsky en muchos de sus films *Stalker* [La zona] (1979) y *Solaris* (1972) es de destacar que los objetos tecnológicos contemporáneos parecieran revelar su esencia cuando son finalmente descartados, cuando se transforman en algo «ruinoso». Hace setenta años Martin Heidegger se preguntaba acerca de la esencia de la técnica ante el imparable avance tecnológico del siglo XX (Heidegger: 1954). Hoy, vemos nuestro mundo cada vez más lleno de objetos desechados, piezas de una vida efímera y prescindente a los que se los hace reingresar a la vida reciclados o, cuando esto no es posible, quedan arrumbados y detenidos en el tiempo como la estación espacial de *Solaris* o la zona de *Stalker*. En estas películas, Tarkovsky no sólo muestra la tecnología como ruina en pleno auge soviético, sino también la relación que establece el hombre con el lugar, su hábitat. ¿No es acaso *Solaris* una profunda reflexión acerca del hombre y su *arraigo* a la tierra, y *Stalker* la posibilidad de peregrinar a un *no lugar* producto de la tecnología, como lo es hoy Chernobyl?

Así, como el pasado siglo, el hombre liberó las desconocidas fuerzas del átomo, hoy lo hace modelando nuevas formas de inteligencia cada vez más autónomas, veamos lo que dice Heidegger

«La esencia de la técnica la veo con lo que designo como lo puesto (Ge-stellt)... significa el hombre sufre el control, la exigencia y el orden de una potencia que se manifiesta en la esencia de la técnica y que él mismo no domina. (...) La filosofía desconoce lo que deviene.»(Heidegger: 1984)⁸

Una de las líneas de mi trabajo indaga el concepto de *ruina*. Este enfoque se encuentra en la pieza *O sol nunca mais vai si pôr*, para violoncello y piano del año 2009. El *pathos* es la clave de un lirismo de la cuerda y el piano, la expresión saturada como la forma de cierta exterioridad a la propia obra. En este sentido, siempre me ha parecido singular el número *Parodie del Pierrot lunaire* (1913) donde, cual mirada exterior, Arnold Schoenberg logra de manera magistral comentar humorísticamente y casi con burla su propio Pierrot, ciñéndose aún a su escritura, revela la *commedia*; corazón del propio *Pierrot* como si lo hiciera frente a un espejo. No en vano este número aparece promediando la obra, cuando ya se siente cierto agotamiento de la forma temporal del *Pierrot*; donde la emergencia de un material «ruinoso» es correlativo a la finitud de sus cualidades expresivas. Queda para Schoenberg este recurso, el cual implica cierto es-

7. Como ha sucedido tantas veces en la política en el acto de “borrar” a un funcionario. Milan Kundera (2000) ha narrado la suerte que corrió Clementis al caer en desgracia durante el gobierno del líder comunista Klement Gottwald en la vieja Checoslovaquia. Acusado de traición, Clementis fue ejecutado y luego eliminado de todas las fotografías. Anulado de la memoria colectiva fue borrado de la Historia. En nuestro país, el partido que ganó las elecciones en 2015 asumió el poder con la consigna de “borrar los últimos setenta años de historia en la Argentina” haciendo explícita la referencia a la historia del peronismo y el deseo de su supresión. Tácticas que no se diferencian del desaparecido como figura política.

8. Esa potencia que el hombre no domina y que no es otra cosa que la *jouissance* [el goce] lacaniano.

pejamiento⁹ de contornos imprecisos, pero que revela -en tanto parodia- cierta cualidad absurda, imposible de ser vista de otra forma. Como una anamorfosis musical¹⁰, es preciso cierta escucha oblicua del material para revelar el rasgo grotesco y verdadero de Pierrot.

Esta perspectiva que llamo arqueológica se inició a mediados de los noventas con unas pequeñas piezas instrumentales (*Arqueología, La curvatura de a y Dansa*) e incluye piezas como *Nuda vida (Memories of Nordbahnhof)*¹¹ de 2008, una obra para ensamble instrumental que tiene muchas citas vienesas del novecientos, en un palimpsesto de numerosas capas sonoras. La idea de la pieza es el de una memoria sonora arruinada, como el actual campo literalmente arrasado donde estuvo la antigua estación norte de la capital en tiempos del Tercer Reich desde donde fueron deportados los judíos austríacos a Auschwitz.

Cadenz[a Mozart] del año 2006 escrita para piano en homenaje al compositor en su aniversario (1756-1791), parte de un fragmento mínimo, «monádico» del adagio de la *Sonata para piano 332 en Fa mayor* (1783). La obra comienza con un objeto en registración fija casi hexatonal y desde allí se emprende una lenta vuelta hacia atrás, en busca de ese fragmento mozartiano. En rigor, la obra es un túnel del tiempo podría decirse, un viaje hacia el pasado para reencontrar esa cita hacia el final de la obra. Seguidamente se debe tocar el *Adagio* de esa sonata como complemento a la obra; lo que cambia es, a mi parecer, la posición subjetiva de quien escucha luego de esa pieza que lo antecede. El concepto de cadencia, de donde toma su título, es el tiempo en suspenso, ese tiempo de excepción que antecede la reexposición en los conciertos clásicos y donde emerge la singularidad del intérprete, lo que el pianista tiene para decir como comentario en el concierto con orquesta.

Casi la soledad, Variaciones sobre un poema de Emily Dickinson del año 2011 para soprano y ensamble instrumental es una microópera que elabora variantes alrededor del poema *I hide myself within my flower* [En mi flor me he escondido] de la poetisa norteamericana. La obra es un cuadro, en el sentido más literal del «*portrait*» es decir del retrato¹² como ventana sonora a otra época, otro mundo y la figura de su protagonista, Emily, la voz femenina y singular del poema. La pieza, organizada alrededor

9. La propia mirada como espejamiento lo muestra Krzysztof Kieslowsky con el obrero y cineasta amateur Filip -protagonista de su film *Camera buff* (1979)-. Luego de comprarse una cámara comienza a filmar su entorno, la fábrica, su familia, sus compañeros y amigos en la Polonia de la guerra fría, lo cual no tarda en ocasionarle contratiempos con su familia y la Intelligentsia soviética. Un día, abandonado finalmente por su esposa, da vuelta la cámara y se filma a sí mismo y descubre, con este acto, la fragilidad del verse visto y la potencia de la mirada. Apuntarse con la cámara es un acto extremadamente violento y peligroso para Filip. En nuestros días usar la cámara del móvil para la selfie pareciera ser el correlato banal de quien se «pega» al paisaje; nunca se integra, siempre con el mismo perfil de un «yo» sin dimensiones que se repite en la única posición que permite el largo del brazo.

10. Para indagar en el concepto de anamorfosis véase el comentario a *Los Embajadores* (1533) de Hans Holbein que realiza Jacques Lacan en la clase de su Seminario del 26 de febrero de 1964.

11. Esta obra fue escrita en bajo la guía de Gerardo Gandini en la Beca Melos Gandini y originalmente llevaba el título *Nuda vida (proliferas)*. El encuentro de dos conceptos, la nuda vida desarrollado por el filósofo italiano Giorgio Agamben y la proliferación como permanente variación descentrada. La obra fue estrenada por la Compañía oblicua dirigida por el M^o Marcelo Delgado en la Biblioteca Nacional en mayo de 2009.

12. Así la versión completa de la obra -ya que hasta el momento se han ejecutado varias veces la versión concentrada de la pieza más liederística- lleva la obra de 12 a 18 minutos. Se realizó una versión escénica en el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC) de la Ciudad autónoma de Buenos Aires con el Ensamble Tropi dirigido por Haydée Schwartz, vestuario de Renata Schussheim y régie de Oscar Aráiz en septiembre de 2011.

de la aparición velada de lo vocal y antecedida por las variaciones instrumentales, se encuentra enmarcada por secciones que delimitan un universo *inactual*, un pasado que no puede ser recuperado, sino que sólo puede verse a la distancia. Como cuando vemos un retrato, siempre hay un velo que nos separa.

El 2 de abril del año 2013 una terrible inundación llevó a la ciudad de La Plata al desastre, incontados muertos y enormes pérdidas materiales producto de las intensas lluvias durante pocas horas. El Conservatorio de música Gilardo Gilardi tuvo casi dos metros de agua en el subsuelo, las aulas donde se guardaban los instrumentos de percusión sufrieron muchos daños y los pianos quedaron bajo el agua. La comunidad se solidarizó en la recuperación del mobiliario y los instrumentos arruinados. Los pianos inundados se restauraron meticulosamente para volverlos a utilizar en el trabajo áulico con los estudiantes. No obstante algunos de ellos, a raíz de su enorme deterioro, se perdieron para siempre. Al año siguiente, con esos pianos irrecuperables, el equipo directivo de la institución decidió darles un destino final donando sus partes a artistas plásticos de la ciudad para que hagan con esos fragmentos pequeñas piezas de arte. A los compositores nos tocó escribir una música para esos pianos completamente arruinados. Fue así como compuse *Será tal vez tu voz*, una pieza para un piano inundado y voces de fragmentos de las *Memorias del subsuelo* (1864) de Fiódor Dostoyevski y el poema *Respiro* (1969) de Aleksandr Solzhenitsyn. La pieza se estrenó en un concierto realizado en el subsuelo del Conservatorio el año siguiente. Puedo decir que tocar ese piano, completamente roto, con un teclado vencido e incapaz de producir sonido alguno con su mecanismo colapsado fue una experiencia única. El instrumento tan sólo tenía la superficie de la madera y la resonancia perdida de sus cuerdas en la caja. Para mí, encontrarme con ese objeto, fue reencontrar el olor inolvidable y atroz de la inundación pasada impreso para siempre en esa madera. Hoy las arpas, restos de esos pianos, se encuentran incrustados en la tierra en una instalación realizada por Juan Pablo Pettorutti. Cual silenciosos Stonehedge, perduran en la noche de los jardines.



Figura 1: Estreno de *¿Será tal vez tu voz?* en el subsuelo del Conservatorio de música Gilardo Gilardi de La Plata. Abril de 2014.

Lo *ruinoso* en cuanto a los objetos que encontramos en la música, los materiales, las formas, los procedimientos y las estrategias compositivas, los géneros y las tradiciones que organizan la praxis musical fue el punto de inicio de la ópera *El viento que arrasa*, la obra sobre la novela de Selva Almada y encargada por el Centro de experimentación y creación del Teatro argentino (TACET) en el año 2016, con libreto y *régie* de Beatriz Catani. Como ya he comentado en otro escrito (Menacho: 2022), al leer la novela me llamó la atención el componente alucinatorio del lugar, el Chaco del norte argentino profundo y los antagonismos que se reúnen esa noche en la obra. El Reverendo Pearson y el mecánico

Brauer, insignias de la religión y un saber de la tierra se conjugan en un escenario delirante en la disputa por el joven Tapioca. La música en *El viento* hace convivir dos tradiciones en permanente tensión: la ópera y la música religiosa con el discurrir de sus formas, sus géneros y procedimientos. Pero algo siempre falla, algo se arruina en el mismo momento en que aparece; mientras la dramaturgia ocurre en tres espacios en permanente escisión, la *alegoría* desde la música nunca puede consumarse.

Pienso que escribir música desde estos lineamientos es realizar una especie de arqueología sonora, recuperar lo que ha sido e imaginar lo que puede ser: entre lo que no es aún, y lo que ya no es; es señalar al acto creativo como potencia. (Agamben: 2019)¹³. Dos umbrales alrededor de un vacío. Desde allí se hace *borde* dando lugar al objeto.

La creación y la Cosa

La posición sadeana y su destrucción radical como condición de posibilidad para una liberación creativa, *ex nihilo*, es la que convoca y manipula las fuerzas de la naturaleza, como lo hace la ciencia mediante la experimentación, la *constante* que Heidegger indica en la esencia de la técnica y que no es otra cosa que el *Trieb* [pulsión]. Es aquello que, más allá del principio del placer, encuentra Sigmund Freud en la pulsión de muerte (Freud 2017). La pulsión como "noción ontológica absolutamente originaria" (Lacan 2017) e indica que, antes del Ser se encuentra lo Real como el *Das Ding* [la Cosa]¹⁴. Si el significante es introducido en el mundo mediante la manipulación de la materia, el mal puede estar en la Cosa. (Lacan 2017)

La creación humana trata de dar sostén a un plano de convergencia. La praxis lleva al artista a erigir el emplazamiento de una superficie ilusoria, es allí donde se bordea *ex nihilo* para dar emergencia al objeto con el material, como en la conocida fórmula del alfarero y la creación de la vasija (Heidegger: 1988); se crea a partir del agujero, de una hiancia introducida en el mundo que erige un objeto. Se modela desde la nada pero no con la nada, puesto que desde la nada, nada puede hacerse. Siempre hay un material, es él el que hace borde.

La introducción de ese significante modelado que es el vaso es ya la noción íntegra de la creación *ex nihilo*. Y la noción de la creación *ex nihilo* resulta ser coextensiva de la situación de la Cosa como tal. (Lacan 2017)

Se trata de crear en la música una superficie, la zona ilusoria donde habitan las cosas y se organizan las sensaciones, los sonidos. Es ese ámbito ficcional donde convergen conceptos, prácticas, tradiciones. Componer -en suma- es dar sostén a una constelación significativa donde se despliega poco a poco la *imago acústica* dando nacimiento a un *ludus*: como los niños

13. Agamben señala la idea del Dante para quien "l'artista/ qu'a l'abito de l'arte ha mano que trema [el artista que tiene el hábito del arte y mano que tiembla] Traducción del autor. (Agamben: 2019)

14. No debemos confundir la cosa que en alemán se escribe con la palabra *sacher*, es decir la cosa tal y como son los objetos cotidianos producidos por la industria, con La Cosa que Freud escribe con el concepto de *Das Ding*. (Lacan; 2017)

que arman su *Umwelt* [mundo circundante] en derredor suyo en su espacio de juegos. El arte es siempre una forma de infancia.

La biografía sonora, la propia historia como escucha delinea un universo en forma de historia vivida, fragmentaria y difusa¹⁵ que se corporiza en la *mano habilis*. De allí el trazo, el gesto que modela el objeto, dando lugar a algo que emerge pero que no es del orden del Ser ni de la nada, sino del *vacío* como sostiene Isidoro Vegh (2010). El objeto, la obra de arte, recrea el vacío. En suma la obra de arte es "un objeto hecho para representar el vacío en el centro de lo real que se llama la Cosa." (Lacan 2017) En esto consiste la *Sublimierung* [Sublimación].

El sentido, como el final de la obra, siempre es dado a posteriori *-après coup-* (Lacan: 2003) como si solo la mirada retrospectiva pudiera nombrar los trazos, las huellas del trayecto y el corte del punto final, la doble barra de la obra terminada. Poco puede decirse de estas labores humanas bajo la tesis de que somos sujetos definidos por un *saber que no se sabe a sí mismo* y que nos hace vivir como criaturas radicalmente escindidas, sujetos del Inconsciente: el acto creativo se enfrenta finalmente así con un misterio impenetrable.

El Real lacaniano, es aquello que no podemos escribir y que *no cesa en su no escribirse*; es donde el sonido mora, no la obra de arte. Ella es una estrategia, un velo que funciona como una cobertura y toma distancia frente al *Das Ding*. El hombre se encuentra así entre el significante y la Cosa, entre lo que nombra y el goce, antes de la esencia de la técnica, se encuentra lo bello

La verdadera barrera que detiene al sujeto ante el campo in-nombrable del deseo radical, en la medida en que es el campo de la destrucción absoluta (...) es el fenómeno estético en la medida en que es identificable con la experiencia de lo bello -lo bello en su irradiación deslumbrante, lo bello del cual se dijo es el esplendor de lo verdadero.

Es, evidentemente, porque lo verdadero no es demasiado bonito de ver que lo bello es, sino su esplendor, al menos, su cobertura. (Lacan 2017)

Lo bello nos detiene, al tiempo que nos indica el campo de destrucción de la Cosa. Por eso cuando queremos pensar la creación nos enfrentamos contra un muro. ¿Pudo ser la obra de otra forma? ¿Nos anima el *amor fati* propio de todo acto creativo? Finalmente, descubrimos qué poco sabemos de lo que hacemos.

La idea de una constelación significativa, la construcción de un plano de convergencia en la composición se encuentra en *Antelia. Tratado de luz y resonancia*, una ópera imaginada junto con la pianista y performer Malena Levin y Hernán Arrese Igor en el diseño de producción visual. La dramaturgia y la música la escribí sobre textos antiguos, delineamos espacios, convocamos instrumentos y voces. ¿Qué es la luz para la cultura? ¿Cuántas son las experiencias de la oscuridad? ¿Cuáles son las dimensiones de la pérdida? Perder el amor, perder la vida. He intentado iluminar la zona de una posición casi insostenible, la de quien espera a un desaparecido.

15. La cultura nunca es un corpus que se recibe carente de tensiones y divergencias, escisiones y antagonismos, en suma sin esa violencia que implica ingresar al orden simbólico, ser capturados por el lenguaje.

Todos estos materiales, textos, sonidos, vestuarios, iluminación, video, danza, canto, son puestos en la obra y bordean una *stimmung* [estado de ánimo, afecto] la sensación de una tonalidad del alma. Hacer borde, como el título de una de las piezas para corno solo, y que muestra que quizá de ninguna otra forma se presentifica el vacío sino con la monodia, como lo intuyeron los monjes medievales con el canto llano. Rodear el enigmático agujero y proyectar un canto, la plegaria; en ese ombligo de los sueños hacia un «Otro» siempre silencioso pero que sabemos Real y radicalmente ausente.

En la música se hace borde con una línea, se hace borde con un gesto, con un trazo, es donde el cuerpo adquiere un *tono* que se traduce en escritura. En *Intersticios* (2001) la vocalidad emerge entre esos espacios variados de silencio, donde lo que suena, es lo que se trasluce. *Sentires* (2003) para piano, allí la superficie no es solo la que hace posible la coexistencia de los sonidos en la forma temporal sino también las diversas superficies táctiles del instrumento: madera, teclado, arpa, encordado. *Köln* [entre líneas] el año 2004, se basa en las sucesivas reescrituras de una célebre partitura gráfica de John Cage. En todas ellas hay mucha actividad, son piezas muy dinámicas, activas, llenas de timbres distintos que se congregan, como dice François Cheng acerca de la pintura china allí «el vacío no es nada vago e inexistente sino un elemento dinámico y activo» (Cheng: 2013). En esas piezas todos los sonidos moran y dialogan en una superficie en el límite de su conexión y vinculación, se puede decir que simplemente *están*. Y ese estar no es *monádico* es decir cerrado y aislado, sin líneas de exterioridad ni sin ventanas al afuera, sino que, por el contrario, los sonidos reposan en el tiempo de una manera *amigable* como escribe Byung Chul Han (2015). Los sonidos en estas piezas, carentes de toda intención casi podrían estar en cualquier sitio.

El vacío como aquello dinámico se revela asimismo en el trazo, en el gesto de la marca de la escritura en la dimensión material del grafo que se proyecta en la superficie. Es el gesto que deviene escritura y que nos reencuentra con los albores de la notación occidental, cuando el hilo de la voz se tradujo en una línea casi huidiza en los primeros cantos. El grafo, el gesto sonoro y visual, se llena de color, borrando fronteras a su paso como en las partituras visuales de las *Coloured papers* (2013).

Pensar la música

La música es pensamiento escribió Luigi Nono (2007)¹⁶. La pregunta se antepone ¿De que se trata ese pensamiento? Heidegger (2012) partiendo de los presocráticos nos da una pista cuando se interroga acerca de lo que significa *νοεῖν* [pensar]. Pensar no es algo exclusivo del campo de la lógica, no es la *ratio* [razón]. Pensar tiene que ver con el *λέγειν* [decir]. Decir es apuntar a aquello que sub-yace, a lo que reposa yaciendo en el mundo, ese decir se traslada al pensar como un «tomar algo en consideración» lo que significa prestarle atención a un

16. "La música non è solo composizione. Non è artigianato, non è un mestiere. La musica è pensiero." [La música no es solo composición, No es artesanía. No es oficio. La música es pensamiento] (Nono: 2007).

asunto. (Heidegger: 2012). Componer para nosotros es nuestro asunto, darle vueltas a nuestro objeto: pensar y obrar en cómo sostener y organizar la sensación sonora. En suma, darle vueltas a nuestro asunto no es sino darle forma a algo que comienza a darse, el objeto que se modela a partir del agujero, como la vasija, la obra.

Asimismo para Heidegger la palabra pensar es solidaria con el recuerdo, la memoria y la gratitud, *Gedanc*, nos dice, es la forma del alemán antiguo del recuerdo y el agradecimiento (Heidegger: 2012). El don, constituye un acto como el dar las gracias, como los músicos decimos dar un concierto, hay algo *donado* en el arte. Mnemosine, es una musa de la música, nos dona el recuerdo y la memoria. Por eso se dice *par coeur*, para nombrar cómo algo habita en el corazón como recuerdo, la música nos dona la memoria.

Pensar es posible desde el decir, pensar el presente es tomar como asunto aquello que se nos presenta, lo que es siendo aquí y ahora, el ente (Heidegger: 2012). Pensar la música hoy es pensar lo que se me presenta, lo pres-ente; decir y pensar, es decir y obrar abriendo la vía de la praxis.

Scriabin titula la primera de sus *Deux morceaux Op. 57* (1908), *Désir*, esa palabra significa deseo. Pienso *¿Qué deseo decir?* éste el *motto* que sintetiza mis pasos por la creación artística, es motivo y movimiento, aunque nos sepamos siempre hablados por el lenguaje, por aquello que se puede *decir*. De allí viene *La curvatura* de a, la «a» es por Alexandr Scriabin, ¿ha sido ese mi temprano homenaje?, una «a» que sin saberlo hace décadas escribí en minúscula.

¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?

Reflexionar acerca del pres-ente en la música, a sesenta años de cruzar el umbral de la tierra fértil donde se auguraban los dorados frutos de la nueva música, nos lleva a retomar la pregunta acerca de la técnica, aquella maravilla que da lugar a la invención en el arte pero que también revela su lado oscuro. En este punto estamos situados un paso adelante de Boulez. Toda vez que hoy la Inteligencia Artificial se apresta a un dominio técnico sin precedentes, la tierra fértil para algunos enciende ardorosas expectativas de cosechas suculentas mientras otros se decepcionan con la posibilidad de que los algoritmos puedan reemplazar finalmente al artista. No me encuentro en ninguna de las dos posiciones. No comparto ni sus entusiastas expectativas ni sus temblorosos temores, la creación poco tiene que ver con cálculos sin la intervención del «por que sí» del sujeto, en otras palabras, la mentada contingencia bouleziana, del error como necesidad que pregonaba Nono (Nono: 2007). En una máquina, un error es un elemento que traba el sistema, en el arte es una marca de lo humano que funda un Imaginario sonoro, la falla es como el *laspus*, la *hiancia* que señala la presencia del Inconsciente (Lacan:2007).

Nos surgen interrogantes: ¿Se trata sólo de la disponibilidad de grandes volúmenes de datos y su veloz combinabilidad? ¿Cuál es el efecto del lenguaje sobre esta tecnología que supuestamente «aprende»? ¿Tendrá Inconsciente la IA? ¿Es posible un

deseo de la máquina? Dudamos... mucho. Por otro lado estamos un paso más atrás de Boulez, toda vez que preguntamos acerca de la esencia de la técnica y el «decir». ¿Qué dice la técnica en el mundo de hoy, hacia el mundo al que nos dirigimos? Una estética del vacío, del borde, una reflexión sobre la tecnología y la ruina es, frente al mercado global, una categoría política. Parafraseando a Jean-Luc Godard ¿quizá podemos relanzar el programa no de un «hacer arte político», sino «hacerlo políticamente»? La clave es realizar un diagnóstico, pensar los síntomas de nuestro tiempo, *penser la musique aujourd'hui*.

Ante la ruina de los objetos, testigos de un mundo vivido y el vacío me encuentro. Frente al conmovedor silencio de un atardecer en la pampa, cuando lívidamente cae el sol en la lejana línea del horizonte y se hace patente la mínima diferencia, la suave brisa que mueve los pastos, la leve marea que hace ondular el agua, las formas del arraigo al paisaje. Entre bordes, los del desierto y el río; bajo ese arco intento una escritura.

Quizá no sea otra cosa más que el esbozo –siempre frágil– de poner en obra la fugacidad del tiempo, poco *ritenuto*... como decimos, para conservar el destello actual de un tiempo ya pasado que habita sedimentado en todas las cosas, como ocurre con los viejos instrumentos.

Tiempo modelado que al cabo es, como dijera Borges, aquello de lo que íntimamente estamos hechos.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. (2019) Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.
- Althusser, Louis. Freud y Lacan. [1964] (1988) En Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan. Buenos Aires. Nueva visión. Teoría e investigación en las ciencias del hombre.
- Benjamin, Walter. [1925] (1990) Origen del drama barroco alemán. Madrid. España. Alfaguara.
- Boedei, Remo. (2013) La vida de las cosas. Buenos Aires. Amorrortu.
- Borges Jorge Luis, Poema conjetural [1943]. (1964) El otro el mismo. Buenos Aires. Emecé.
- Borges, Jorge Luis, [1953] (1957) El escritor argentino y la tradición. En Discusión. Buenos Aires. Manuel Gleizer.
- Bouhaven, Miguel Alfonso (2016) Lecciones audiovisuales de marxismo. El Grupo Dziga Vertov y el cine políticamente político. Recuperado de https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/22574/RLS_2016_6%20%282%29_art_1.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Boulez, Pierre. (1963) *Penser la musique aujourd'hui*. [Pensar la música hoy]. Ed. Gonthier. C.B. Schott. Mayence
- Cameron, James (1984) The Terminator [El exterminador] [film]
- Cheng, François. (2013) Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china. Madrid. España. Siruela.
- Chul Han, Byung. [2002] (2015) Filosofía del budismo Zen. Buenos Aires. Herder.
- De Andrade, Oswald (2008) Escritos antropófagos. Buenos Aires. Corregidor.
- De Sade, Marqués. [1796] (2006) Juliette o las prosperidades del vicio. Barcelona. Tusquets
- Dostoyevski, Fiodor. [1864] Memorias del subsuelo. Buenos Aires. Página 12.
- Foucault, Michel. (1996) ¿Qué es la ilustración? Colección Genealogía del poder. N°30. Madrid. Endymión

- Foucault, Michel. [1975-76](1996) *La genealogía del racismo*. La Plata. Altamira.
- Freud, Sigmund. [1920](2017) *Más allá del principio del placer*. Obras completas. Tomo 3. Biblio teca Nueva. Madrid.
- Heidegger, Martin. [1950](1988) *El origen de la obra de arte*. México. Fondo de cultura económica. Heidegger, Martin.[s.f.](1984) *El problema de la técnica*. En *Reportaje póstumo sobre su rectorado de 1933, la política y la técnica*. Buenos Aires. Rescate.
- Heidegger, Martin. [1953](1994) *La pregunta por la técnica*. En *Conferencias y artículos*.
Barcelona. Del Serbal.
- Heidegger, Martin. [1951-52](2012) *¿Qué significa pensar?* Buenos Aires. Agebe.
- Kieslowsky, Krzysztof. (1978) *Camera buff [El amateur]* [film]
- Kosík, Karel. (1967) *Dialéctica de lo concreto*. México. Grijalbo.
- Kundera, Milan. [1978](2000) *El libro de la risa y el olvido*. Barcelona. Seix Barral.
- Lacan, Jacques [2003] *Seminario III en Zafirópoulos, Markos. Lacan y Levi-Strauss o el retorno a Freud. (1951-1957)*. Buenos Aires. Estudios de Psicoanálisis. Manantial.
- Lacan, Jacques [1959 60](2017) *Seminario 7. La ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires. Paidós.
- Lacan, Jacques. [1964](2007) *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires. Paidós.
- Menacho, Luis. (2022) *Sobre la composición del viento que arrasa*. En *El ojo y la navaja*. Plataforma de teatro performático. La Plata. Malisia.
- Nono, Luigi. (2007) *Scritti scelti. [Escritos selectos] 1948-1986*. Milano. Il Saggiatore.
- Saer, Juan José (2000) *Lugar*. Barcelona. Seix Barral
- Schoenberg, Arnold & Albert Giraud (1913) *Pierrot Lunaire Op. 21*.
- Scott, Ridley (1982) *Blade Runner*. [film] sobre la novela de Dick, Philip K. [1968] *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*
- Scriabin, Alexandr (1908) *Deux morceaux Op. 57* [piano]
- Solzhenitsyn Alexandr. (1969) *Cuentos en miniatura*. Buenos Aires. Emecé.
- Tarkovsky, Andrei (1972) *Solaris* [film]
- Tarkovsky, Andrei (1978) *Stalker* [film]
- Vegh, Isidoro. (2010) *El abanico de los goces*. Buenos Aires. Letra Viva.
- Žižek, Slavoj. [1989](2003) *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Luis Menacho

Compositor, pianista y director musical. Estudió piano con Haydée Schwartz y Composición en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Estudios con Gerardo Gandini y la Diplomatura en Composición para escena en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Doctor en artes (UNLP) dirigido por Mariano Etkin. Ha recibido premios y becas para la creación artística del Fondo Nacional de las artes e Ibermúsicas. Sus obras fueron ejecutadas en conciertos y Festivales en Argentina, Europa, China y USA. Fundó y dirigió el grupo Klang ensamble y alla [breve] colectivo de música contemporánea. Profesor investigador categorizado y titular ordinario de composición II en la Facultad de Artes de la UNLP. Fundó y dirige la plataforma MICRO [forum] en la FdA UNLP. Dirige un proyecto de investigación perteneciente al Programa de Investigación Bianual de Arte (PIBA-UNLP) centrado en el cruce entre Arte y Psicoanálisis, la creación artística y la teoría de Jacques Lacan. Ha dictado conferencias en diversas instituciones de Argentina, y en el exterior en la Universidad de Valparaíso, Chile, la Universidad de Gotemburgo en Suecia y en el Instituto de Investigaciones musicales en Berlin, Alemania.

...QUERER DEJAR HUELLAS...

- MESÍAS MAIGUASHCA Y EL OBJETO SONORO EN RELACIÓN CON LO ANDINO

Federico Montañez

federico_m557@hotmail.com

Facultad de Artes

Universidad Nacional de La Plata

Proyecto: A través del nudo, material, gesto y notación en la creación musical. Proyecto PIBA.

Facultad de Artes. UNLP.

Director: Luis Menacho.

Obras relacionadas al desarrollo del objeto sonoro

El concepto propuesto por el compositor ecuatoriano Mesías Maiguashca (residente en Alemania luego de su paso por el CLAEM) de *objeto sonoro* (*Klangobjekt*) lo podemos encontrar claramente en su ciclo de obras *Reading Castañeda* expuestas en 1993 como encargo del ZKM (*Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe*), aunque provienen de trabajos anteriores, desarrollados durante las exploraciones que tuvo el compositor en diversos centros del desarrollo de la música electrónica y digital. A su vez, algunos de los resultados obtenidos durante el ciclo de obras mencionado fueron reciclados y reversionados en obras posteriores. A modo de organización, se plantea el siguiente recorte de obras que involucran el concepto de *objeto sonoro*, dejando afuera desarrollos en obras más recientes que, se entiende, demarcan una etapa diferenciada del propio compositor.

Ciclo *Reading Castañeda*

Objetos sonoros de metal

The Spirit-Catcher

The Tonal

Desarrollos posteriores

Objetos sonoros de madera

Holz arbeitet 1

Holz arbeitet 2

Objetos sonoros virtuales

Libros incluidos

Maiguashca nos aclara que durante el proceso de composición de las obras se encontraba leyendo la serie de libros de Castaneda, el cual realiza una descripción de las prácticas medicinales y mágicas de los brujos (*nahual*) de las comunidades indígenas del norte de México y sur de EEUU. Castaneda siendo antropólogo, comienza a relacionarse con don Juan, un brujo con conocimientos en prácticas con plantas alucinógenas, con el fin de estudiar estas mismas. Lentamente, la relación se invierte y es el mismo Castaneda el que se termina convirtiendo en discípulo de don Juan en su camino de enseñanzas. La serie de libros con las que pudo haber tenido contacto Mesías es la siguiente:

Primer ciclo	Segundo ciclo (mencionado)
<i>Las enseñanzas de don Juan</i> <i>Una realidad aparte</i> <i>Viaje a Ixtlán</i> <i>Relatos de poder</i>	<i>El segundo anillo del poder</i>

Líneas sonoras de Mesías

Cuando se observa el trayecto sonoro de Maiguashca, encontramos y es explicitado por él mismo al menos tres vertientes musicales diferenciadas. Dos de ellas conviven en una cercanía profunda, expresadas por el propio compositor como dos mitades en su alma musical. La *música de las chicherías*, por un lado, y el estudio de la música clásica académica, por otro. La primera comprende aquellas músicas y sonoridades que el compositor escuchaba en su infancia y adolescencia, todos los días durante casi la totalidad de las horas, al encontrarse una chichería colindante a su casa. Estos espacios eran frecuentados por indígenas de la zona, un espacio común no solo para emborracharse sino también para el encuentro. La segunda, refiere a unos estudios particulares y en el conservatorio de Quito que Mesías puede tomar gracias a la aparición de un piano en su casa, como parte de pago de un trabajo realizado por su padre. De esta manera, el estudio del piano en su casa se superpone inevitablemente, presionado y presionando, a las sonoridades provenientes de la chichería. La música absorbida por él en sus estudios del conservatorio recorre la música desde Bach hasta Debussy y Ravel.

Por otra parte, Maiguashca cuenta con su paso como estudiante becario por el CLAEM en Buenos Aires, teniendo contacto con la música y compositores de vanguardia de ese momento y en especial con el primer laboratorio de sonido de Argentina dirigido por Fernando Von Reichenbach, sobre el cual tenía las posibilidades de explorarlo y diseñar obras electroacústicas

para él. Su camino continúa desde aquí con un paso por varios de los laboratorios sonoros más importantes de Europa, comenzando sus estudios como ayudante de Karlheinz Stockhausen y pasando por el Estudio de Música Electrónica de Colonia, el CERN, el IRCAM y el ZKM. En estos lugares prosigue sus exploraciones sonoras y son estos conocimientos los que más tarde incluirá en su ciclo *Reading Castaneda*, incluyendo obras de música concreta, electrónica, digital, instalaciones, sitio específico, etc.

Reflexiones 1: lo ecuatoriano y lo europeo

Mesías en su descripción de lo vivido con relación a lo sonoro brinda como fundamento a gran parte de su trabajo musical aquella mencionada presión proveniente del conflicto interno entre los saberes académicos y aquellos provenientes del ambiente indígena en el que se encontraba. Aclaremos brevemente aquí que el compositor ecuatoriano se reconoce como indígena y comenta que su padre es un indígena de las montañas mientras que su madre una criolla del valle. Este conflicto es expresado por Maiguashca de la siguiente manera: "Tengo dos mitades en mi 'alma musical' [...] cuando escucho música de la chichería 'oigo' en mi otra mitad Mozart, Schubert y Ravel. Cuando escucho Mozart, Beethoven y Ravel 'oigo' en mi otra mitad la música de la 'chichería'." (Maiguashca, 2013, p. 2).

La situacionalidad de este compositor lo conduce a querer reconciliar estas dos mitades, en una resolución dialéctica expresadas en sus obras como la búsqueda de un nuevo equilibrio entre el componente ecuatoriano y el europeo. Recordemos que Mesías pasa gran parte de su vida (y continúa hasta hoy en día) trabajando en los centros de producción musical europeos, influenciados y constructores de las hegemonías sonoras, al menos en la música académica de fines del SXX. Se observa entonces, que se amalgama de buena manera a las corrientes que surgen de allí, sobre todo al camino de la música electroacústica y aquella que involucra la performance, siendo partícipe de la primera al menos desde sus inicios. El componente americano es explicitado en algunas de sus obras de manera clara y potente. Rodríguez analiza esta situación, comparando la implicación de lo americano en el tratamiento sonoro que realiza el compositor argentino Mariano Etkin en su obra. En su escrito *Dos versiones de lo latinoamericano en obras de M. Etkin y M. Maiguashca*, observa lo siguiente:

En las piezas de Maiguashca que analizaremos, lo americano se manifiesta con la potencia ineludible de la referencia directa situada en el contexto heterogéneo de los lenguajes de las vanguardias. En la producción de Etkin, como una abstracción, una estrategia discursiva que quiere fundar una genealogía basada en lo precolombino, para una obra concebida, como ya dijimos, según el ideario de la música autónoma. (Rodríguez, 2021, p. 3)

Las piezas analizadas de Maiguashca son *Ayayayayay* (1971) y *El Boletín y Elegías de las Mitas* (2007), las cuales rodean cronológicamente al ciclo analizado en el presente trabajo. Rodríguez nos comenta que la intencionalidad explicitada por

el compositor de su presión dialéctica necesitada de resolución y encontrada por fin en la segunda obra analizada, no es tal como parece. El autor propone en cambio que lo interesante del trabajo de Mesías es justamente ese choque dialéctico sin resolución. Algo cercano a los conceptos de dialéctica negativa propuestos por Helmut Lachenmann para su propia obra. Lo especial, para Rodríguez, es la superposición de referencialidades muy lejanas: la situación indígena, expuesta en grabaciones y sonoridades prestadas, y la situación del laboratorio electroacústico, expuesta por la técnica con la que se controlan los materiales musicales.

Para las obras que comprenden el ciclo analizado, creemos que se encuentran distanciadas de los análisis de Rodríguez. La superposición de referencias mencionada no es clara en *Reading Castañeda*. El ciclo está envuelto en una sonoridad electroacústica, con técnicas de estructuración espectralistas con algunos componentes seriales y una poética de lo místico indígena, y de su situación para la obra *El Oro*. Estos tres componentes conviven sin demasiado conflicto en las obras del ciclo, entendiéndose que transitan en diferentes niveles semánticos. Cada uno de ellos toma preponderancia dependiendo del desde donde se observa y el análisis que utilizemos. No pretendemos decir aquí necesariamente que hay una resolución o la síntesis dialéctica pretendida por Mesías, pero sí podemos convenir que los rasgos indígenas y europeos propios del compositor encuentran un estado de convivencia en el que hay espacio para relacionarse, pero también para ser individualizados sin dificultad.

Reflexiones 2: lo sonoro

Comencemos aquí por la particularidad del concepto *objeto sonoro* (*Klangobjekt*). Mesías lo propone indistintamente tanto para la instalación que construye, como para las diferentes sonoridades que emanan de ella. Encontramos entonces una identidad entre el generador y lo generado, que el compositor se encarga de contraponer a la utilización de instrumento y nota, respectivamente. Manguashca utiliza este término comprendiendo que va a trabajar en el campo de las sonoridades con espectro inarmónico, queriendo distanciarse de la relación entre nota, espectro armónico, instrumento y la tradición de la música europea.

Sigamos entonces por caracterizar al *objeto sonoro* como instalación. Esta consiste en un cubo de metal con hilos de nylon que se tensionan entre sus barras, desde donde cuelgan objetos de metal. Estos son percutidos o rozados y su vibración es captada por micrófonos de contacto junto a los mencionados hilos y estos la llevan hacia su amplificación y reproducción por parlantes.

A partir de aquí, el tratamiento de las obras del ciclo contiene cierta diversidad, aunque en general recae en la exploración sonora del objeto, la interpretación con pautas de improvisación y el análisis de lo generado, ayudándose de analizadores de espectro. Los conocimientos extraídos de estos análisis son utilizados para estructurar las mismas obras o incluso obras posteriores. También, han sido utilizados para

recrear el *objeto sonoro* de manera virtual, construyendo espectros inarmónicos mediante filtros y controlando la intensidad de sus parciales mediante otro filtro. Sobre ambos se puede interaccionar en vivo.

De esta manera nos encontramos con algunas obras en donde el *objeto sonoro* interacciona con instrumentos tradicionales, los cuales han sido limitados en sus alturas, ligadas estas a una serialización a partir de las alturas obtenidas en los análisis de las resonancias generadas por la instalación. Aquí encontramos a *The Spirit Catcher*, aunque en otras obras, la serialización de alturas sirve para determinar con cuales va a trabajar cada intérprete, los cuales pueden estar ambos dentro de la instalación. En *The Nagual* nos encontramos con una interacción con pautas de improvisación y juego entre el *objeto sonoro* y el *objeto sonoro* virtual, las cuales se dan de similar manera en *The Tonal*, aunque ahora sobre el trabajo entre dos intérpretes dentro de la instalación. En el caso de *El Oro*, hay una referencia indirecta hacia la instalación, ya que esta no está presente mas que en la reminiscencia de los resonadores de una flauta de pan, sobre la que un narrador va hablando y sus sonidos son procesados e interpolados con una cinta magnética que reproduce grabaciones de otro trabajo sobre el *objeto sonoro*. *The Wings of Perception* trabaja las relaciones miméticas en cuanto a algunos parámetros que se pueden dar entre las formas de accionar la instalación y los modos de producción sonora en un cuarteto de cuerdas. *The wings of perception 2* trabaja directamente sobre 8 cintas magnéticas y un control en vivo de ellas, con grabaciones del *objeto sonoro*.

Las obras posteriores que involucran la mencionada instalación realizan modificaciones técnicas mientras que continúan con el mismo concepto de obra, estrategias de composición y tratamiento de los materiales. *Tiefen* es una obra solo para el *objeto sonoro* virtual, mientras que las dos obras *Holz arbeitet*, reemplazan los objetos metálicos de la instalación por objetos de madera.

De esta manera, el grupo total de obras del ciclo posee claramente componentes electroacústicos en su funcionamiento, pero al momento de la forma podemos observar cómo se apoya el compositor en un pensamiento espectral de lo sonoro (algo para lo cual ha sido necesario el desarrollo de lo tecnológico en su existencia) para determinar el campo de alturas y movimientos “melódicos”, así como en la serialización de estas, construyendo grupos diferenciados de interpretación. A su vez, varias de las obras poseen un componente especial en la performance, ya que las instalaciones no son solo para ser escuchadas sino también observadas. La observación del juego que propone Mesías entre los intérpretes que ejecutan tanto instrumentos como *objetos*, así como de los *objetos* y materiales entre sí.

Reflexiones 3: Mesías y Carlos

Las relaciones que podemos realizar entre la obra de Manguashca y la de Castaneda son limitadas, aunque el mismo compositor se encarga de explicitar el vínculo que poseen. En palabras de Manguashca:

(...) esos textos constituyen una lectura muy interesante, sobre todo por las descripciones fascinantes de sonido, tiempo, espacio y luz. Las composiciones del ciclo no son «musicalizaciones» de los textos, las relaciones directas entre texto y música son escasas. Se podría decir que son comentarios, algo así como música a escucharse en las pausas de las lecturas. (Maiguashca, s.a, s.p.)

Se encuentra, a su vez, la relación evidente del pasado indígena de Mesías y las descripciones de un acceso a lo precolombino puestas en juego en los mencionados libros. Maiguashca expresa cierta añoranza por este conocimiento perdido e irrecuperable de lo precolombino, algo que puede observarse de manera directa en el relato de Castaneda. Un conocimiento que solo es posible de obtenerlo de manera verbal, en una relación de confianza íntima con un *nahual*, alcanzado de manera metódica. Las plantas y animales alucinógenos sirven como ayuda para desestructurar y facilitadores del acceso al conocimiento, aunque siempre son un medio. El fin es la llegada a ser un hombre de conocimiento, con las características de impasibilidad y displicencia.

Otro de los puntos interesantes a observar se encuentra en el plano de lo perceptual. Las descripciones, como bien aclara Mesías, de ciertos momentos en la narración poseen una profundidad casi palpable. Sobre todos aquellos fragmentos en donde se relata la experiencia del Castaneda durante los momentos de afección de éste al método (o la regla) de ciertas plantas o animales proporcionados por don Juan. Estas descripciones podríamos pensar que se acercan a la experiencia estética de las obras de Maiguashca. Obras que no son tanto para seguir una estructura y confrontarla con la propia, sino una experiencia que existe fuertemente en el plano perceptivo en un tiempo sin estrías, dificultoso para anticipar. Podemos poner el ejemplo de *El Oro*, como la obra que se sale un poco a esta norma, imperando de manera notable el peso del texto; en las demás, es posible obviar el título referencial de ellas y realizar cómodamente la experiencia perceptiva que propone.

REFERENCIAS

- György Ligeti (2006). *Arte y opinión. Colección Brevarios*. Argentina: UNLP
- Se utilizó la web del compositor como fuente (<https://maiguashca.de/es/mesias-maiguashca-komponist-es-translation/>)
- Maiguashca, M. (1998) – BEM 8 - Reading Castaneda – Vorwort. Institute of Electronic Music and Acoustics. <https://iem.kug.ac.at/en/projekte/workspace/projekte-bis-2008/publikationen/beitraege-zur-elektronischen-musik/bem-8-reading-castaneda-vorwort>
- Maiguashca, M. (2013). *Querer dejar huellas*. Conferencia en Freiburg
- Maiguashca, M. (2009). *Lo latinoamericano*. Ponencia en el Simposio La Otra América, Colonia.
- Maiguashca, M. (2008). *Objetos sonoros*. Ponencia verbal presentada en el XV Festival de Música Latinoamericana, Caracas.
- Maiguashca, M. (2008). *Sobre mi trabajo musical*
- Menacho, L. (2019). *Parábola y alegoría*. X Congreso internacional sobre barroco, Valparaiso.
- Rodríguez, E. J. (2021). Dos versiones de lo latinoamericano en obras de M. Etkin y M. Maiguashca. *Arte e Investigación*, nº 14.

Federico Montañez

Nació en Olavarría, provincia de Buenos Aires, cursando sus primeros estudios musicales en el Conservatorio Ernesto Mogavero. Luego de su traslado a la ciudad de La Plata, en 2014, continúa sus estudios en la FDA de la UNLP. En el año 2021 egresa como Profesor en Música orientación Composición y es a la fecha, estudiante avanzado de la Tecnicatura Universitaria en Sonido y Grabación de la FDA. Participa como adscripto en la cátedra de Historia de la Música 3 de la FDA desde 2019 y es becario del PIBA 2022-23, "A través del nudo. Material, gesto y notación en la creación musical", bajo la dirección del compositor, investigador y docente Luis Menacho. Participó como compositor e intérprete del SECS (2018), como compositor en NUJAS (2018). Obtuvo junto al coro Tous Ensemble el primer premio en el Festival Internacional COREARTE (2018) y el Diploma al mérito del Festival Konex de Música Clásica a los cinco mejores coros de la década (2009-2018). Ha realizado exposiciones en las JEIDAP (2018), en el CIEPAAL y en las JEM de Micro [forum] (2023). Se desempeña como docente de Lenguaje Musical 3 en la Escuela de Arte "República de Italia", Florencio Varela.

DE HUMANI CORPORIS EL ENFOQUE POST-INSTRUMENTAL EN UNA OBRA ESCÉNIC¹

Alejandro Sarriegui

alejandrosarriegui@gmail.com

Universidad de Basel. Suiza.

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes.

Universidad Nacional de La Plata

Proyecto: A través del nudo, material, gesto y notación en la creación musical. Proyecto PIBA. Facultad de Artes. UNLP.

Director: Luis Menacho.

Introducción

En el año 2019 el dúo *Amoeba* conformado por Alejandro Sarriegui, Moritz Koch y el compositor argentino Luis Menacho (La Plata) comenzaron un diálogo colaborativo para la creación de un nuevo repertorio para el dúo. Comenzaron la **búsqueda de trabajar nuevos enfoques escénicos y performativos** que envuelven tanto el teatro musical como la práctica post-instrumental. El proceso creativo y de puesta escénica del trabajo se vio interrumpido por la pandemia que paralizó al mundo en el 2020, pero a través de las plataformas como Zoom o Whatsapp se logró continuar el proceso creativo a pesar del ASPO. A lo largo de la colaboración mutua entre composición e interpretación, la selección de materiales y su desarrollo, se hizo posible la aparición de nuevos elementos discursivos que a su vez exigieron la formación de un equipo interdisciplinario. Se convocó así a artistas de diferentes disciplinas para que hicieran sus aportes en una co-creación conjunta. El catalán Jaume Darbra Fa fue responsable de los visuales, Hernán Arrese Igor diseño y construyó la escenografía donde se ejecutan las diferentes acciones performáticas y Lukas Novok, un artista sonoro alemán, fue responsable del diseño sonoro en vivo.

Seguidamente analizaremos diferentes aspectos de la obra señalando el marco teórico al que refiere. En primer lugar, observaremos cómo *De humani corporis* tematiza ciertos elementos técnicos clave de su lenguaje estético en el tratamiento del cuerpo humano como objeto musical a través de las ideas que prefiguró la compositora australiana Jessy Marino. El segundo

1. Este trabajo fue presentado como conferencia en el Simposio "Corporalidad, [Post] instrumento y espacios escénicos emergentes en los modos de creación, circulación y pedagogía de la música actual." en el Segundo Congreso internacional de enseñanza y producción de las artes en América Latina.(CIEPAAL) 25-27 de octubre de 2023 Centro de Arte. Universidad Nacional de La Plata. Argentina. Forma parte del Proyecto de Investigación «A través del nudo, material, gesto y notación en la creación musical» del Programa de investigación bianual en Arte PIBA FDA UNLP

concepto relevante en el que se basa la obra es el concepto de post instrumentalidad definido mediante los conceptos desarrollados por los percussionistas Hakon Stene, y Luise Devenish. Por último la palabra del mentor de la obra, el compositor Luis Menacho quien nos detalla aspectos del proceso creativo.

A través del método analítico de Carolyn Abbate y Roger Parker expuesto en *Analizing Opera: Verdi and Wagner* (1989) buscaremos acercarnos no sólo al sentido de superficie de la obra sino descubrir de qué manera se desarrolla la dramaturgia en el proceso global de la pieza y descubrir de qué forma cada uno de los elementos, provenientes de distintas disciplinas, nos brindan múltiples sensaciones en el relato la obra.

El objetivo de este análisis es poner de manifiesto cómo cada uno de los materiales cumple una función significativa e imprescindible. Aquí nos preguntamos ¿De qué manera se puede analizar una dramaturgia que no tiene palabras en el teatro musical? ¿Cómo abordar un análisis integral de la narrativa de una pieza interdisciplinaria donde cada elemento cumple una función dramática sin que sea una mera suma de elementos? Por último ¿Cómo se manifiesta este enfoque analítico con la obra *De Humani corporis*? Intentaremos dar respuestas a estos interrogantes.

Interdisciplinaridad y performatividad

“Desde la era de John Cage, los músicos hemos llegado a aceptar y extender las definiciones de música para que sea concebida como la organización de absolutamente cualquier sonido. Continuando con esta concepción, se podría pensar la música como la organización de cualquier tipo de vibración. Esto nos permitiría incluir la luz, los objetos y la manipulación de los cuerpos y el espacio, a la lista posible de materiales musicales»².

Sostenemos que la concepción compositiva de *De Humani Corporis* puede ser comprendida en correlación a lo que la compositora Jessy Marino expone en *Cuerpo como material musical*³, una forma particular de composición musical que se focaliza en el cuerpo usando gestos físicos como el principal material musical. La música se encuentra así situada entre diferentes medios performativos creando espacios de conexión entre el sonido acústico, el sonido electrónico, la luz, los visuales proyectados, el movimiento y teatro. De este conjunto de materiales posibles se fue realizando una selección para conformar seis números de mediana duración.

La flexibilidad de los materiales usados en este tipo de obras puede permitir categorizarlas tanto como en el teatro, o el arte performativo, pero dado que el formato final es una rigurosa partitura también puede concebirse como una pieza de la música de cámara en dúo. En el trabajo musical se requiere que utilicen sus competencias y experticias performáticas

2. Jessy Marino; SU Masterclass 43: Jessie Marino on Body as Musical Material. <https://soundsunheard.com/su-masterclass-43/>. Min.: 13:55. Visitado por ultima vez: 11/10/2023

3. Jessy Marino; SU Masterclass 43: Jessie Marino on Body as Musical Material. <https://soundsunheard.com/su-masterclass-43/>. Visitado por ultima vez: 11/10/2023

de manera musical, incluso aunque los materiales que estén ejecutando no sean precisamente tradicionalmente musicales. La notación resultante implica un profundo nivel de virtuosismo, no necesariamente un virtuosismo como el que es asumido en el contexto de la música clásica occidental sino más bien un virtuosismo enfocado al conocimiento de objetos cotidianos y su ejecución musical además que de cuenta de actividades que se practican en la vida cotidiana: la corporalidad que usamos para comunicarnos, el movimiento en la interacción con los otros, los modos de expresar las emociones pero concebidos de manera una performática como lo encontramos en el teatro. La organización de estos gestos en diferentes formas coreográficas tiene como correlato que la ejecución de estos materiales derivados de la corporalidad genere una *silueta musical*.

Prácticas post-instrumentales

La Post-Instrumentalidad es una práctica musical que concibe al músico intérprete como un ejecutor de acciones (actor/performer) dando a su dominio una multitarea. La práctica continua por abandonar la gramática fundamental de su ejecución instrumental hace prácticamente irreconocible sus y habilidades instrumentales originales de su formación de base⁴. Esto conlleva que la práctica post-instrumental afirma la paradójica hipótesis del intérprete como un instrumentista sin un instrumento fijo, puesto que debe ejecutar múltiples objetos o utilizar su cuerpo de variadas maneras: su voz, su cuerpo en movimiento.

Además este nuevo concepto de intérprete debe investigar aspectos relacionados con la co-creatividad y la participación artística comprometida en los procesos compositivos, resignificando la estructura jerárquica tradicional heredada de la tradición en la que el intérprete es un mero medio para el compositor y la puesta en sonido de la obra⁵.

Vemos que desde principios del siglo XXI y especialmente desde las vanguardias de la segunda posguerra la evolución de estas prácticas post instrumentales se han ido ampliado con mayor énfasis en la interdisciplinariedad y la intermediariedad. En este sentido, es fundamental la aplicación de dispositivos musicales estructurales, tanto compositivos como instrumentales (por caso el ritmo, la forma y la técnica) a materiales tradicionalmente asociados a lo no-sonoro (como la escenografía y la iluminación) o a aspectos no-sonoros de la interpretación (como la notación y los gestos físicos). Los artistas que indagan en materiales no sonoros trabajan desde la perspectiva de que el sonido por sí solo ya no es suficiente para expresar sus ideas musicales, aunque su trabajo se arraiga en la práctica musical artística occidental.

4. Hakon Stene; This is Not a Drum: Towards a Post-Instrumental Practice. (The Norwegian Artistic Research Programme The Norwegian Academy of Music 2010-2014) p.12.

5. Hakon Stene; This is Not a Drum: Towards a Post-Instrumental Practice. (The Norwegian Artistic Research Programme The Norwegian Academy of Music 2010-2014) p. 82.

Los fundamentos de estas prácticas se remontan a las búsquedas experimentales y vanguardistas de mediados del siglo XX en artistas como John Cage o más adelante en la obra de Mauricio Kagel o el grupo de Acción Instrumental en Argentina en los años del Di Tella. En particular se referían a subdisciplinas musicales que hacían énfasis en elementos teatrales o visuales, como el teatro instrumental de Kagel o las búsquedas del grupo Fluxus. Los creadores de estas nuevas músicas se vieron influidos no sólo por las diversas tradiciones musicales, sino también por la hibridación con disciplinas provenientes de las artes escénicas y visuales. Las obras resultantes ya incluían con frecuencia elementos no sonoros como parte de su interpretación. Esto concibe a la práctica post-instrumental como un entramado integrado de herramientas instrumentales, medios y métodos utilizados por comunidades de artistas con prácticas integradas en lo interdisciplinar. Un intercambio y transferencia constantes de ideas y técnicas, con el fin de ampliar las características y funciones sonoras y no sonoras de cualquier material para su uso musical⁶.

De Humani Corporis

Analizar obras musicales interdisciplinarias debería significar no sólo analizar la música, sino también abordar la narratividad y la dramaturgia. Encontrar la forma en que la música de una obra interdisciplinaria es única; abordando las cualidades que diferencian este tipo de obra de la música instrumental que ha dado forma a nuestras nociones de análisis aprendidas. En los trabajos interdisciplinarios no se encuentra solo la música, esta convive a veces asociada a un texto y a la acción dramática, una asociación que la ha hecho singular y especialmente diferente en aspectos fundamentales de la música instrumental a secas⁷. Si el análisis de la música se ocupa de la materia musical, el análisis de una obra interdisciplinaria debe enfrentarse a elementos no musicales que complementan lo musical con lo extra musical en un todo. En este tipo de obras se yuxtaponen varios sistemas que trabajan juntos, cada uno según su propia naturaleza y leyes donde el resultado de la combinación es mucho mayor que la suma de las partes individuales⁸.

Para Luis Menacho la composición es en principio crear un plano de convergencia⁹. Una mesa imaginaria donde van llegando cosas de las más diversas materias heterogéneas. Ese plano de convergencia nos convoca a tratar de encontrar una idea de la obra sobre la base de sus materiales. Esa idea puede llegar instantáneamente o puede ser el producto de un largo proceso. El caso de De Humanis fue el resultado de

6. Luise Devenish; Instrumental infrastructure, instrumental sculpture and instrumental scores: A post-instrumental practice. Australian Research Council through the Discovery Early Career Researcher Award (2021) En: <https://www.musicandpractice.org/instrumental-infrastructure-instrumental-sculpture-and-instrumental-scores-a-post-instrumental-practice/> visitado por última vez el 11/10/2023.

7. Carolyn Abbate y Roger Parker; Analyzing Opera: Verdi and Wagner. (University of California Press; First Edition (August 29, 1989) pp. 3-4. Si bien el libro está enfocado al análisis de la ópera su método analítico puede aplicarse a nuestro caso de estudio reemplazando la palabra ópera por pieza interdisciplinaria

8. Carolyn Abbate y Roger Parker; Analyzing Opera: Verdi and Wagner. (University of California Press; First Edition (August 29, 1989) p. 5

9. El texto a continuación es el resultado de una conversación con Luis Menacho acerca de De humani Corporis analizando la memoria de la composición de la obra entre el compositor y los performers. Ésta conversación se realizó el 16 de septiembre de 2023 en Parque Sicardi, La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

un recorrido muy prolongado. La lectura del filósofo francés Gilles Deleuze despertó en el compositor el interés por la idea de los *dispositivos maquínicos*.¹⁰ Basado en esa idea surgió la composición de un esqueleto de obra para dos performers y que tuvo un primitivo título *Diversa. Seis posiciones maquínicas para dos performers*. Los performers en aquella primitiva versión podrían ser tanto bailarines como actores o músicos. Este borrador difuso estuvo dando vueltas por mucho tiempo sin llegar a encontrar cual sería su forma definitiva. A la vez la Historia de la Medicina, los descubrimientos científicos médicos y su relación con el estudio del cuerpo humano ha sido desde hace muchos años una materia de interés personal para Menacho. Por este motivo es que otra figura decisiva para la creación de la obra es la figura de Andrea Vesalio (1514-1564) el anatomista belga más influyente y renovador de los primeros tiempos modernos cuya obra de mayor envergadura es su célebre Tratado de anatomía moderna *De Humanis Corporis Fabrica* (1543) del cual son tomados algunos de los materiales visuales que se elaboran en el video de la pieza.

De Humani corporis machina (primera aproximación)

El proyecto original esbozado toma como punto de partida la reflexión sobre dos conceptos: *cuerpo* y *máquina*. El trabajo de Vesalio fue la primera concepción científica moderna sobre el estudio del cuerpo humano. Vesalio corrigió sobre la base de la disección y la observación directa del cuerpo numerosos errores de las ideas heredadas del pasado, especialmente de Galeno, aún vigentes para su época.

Este inicio de la anatomía configuró una concepción de cuerpo humano cerrado y constituido por numerosos huesos, músculos, tejidos y órganos. Estos objetos en coordinación fisiológica -desde una biomecánica y privilegiando la *mano habilis*- vinculan al cuerpo con el mundo mediante el instrumento: la herramienta.

Esta concepción de hombre y anatomía a la luz de los últimos desarrollos de la robótica, la genética y la informática se está modificando radicalmente. El hombre como construcción arquitectónica en la época de Vesalio -el cuerpo como fábrica- comienza a dar lugar a una nueva forma. Una anatomía futura que ya se vislumbra intervenida por la cibernética, habitada con múltiples ortopedias implantables e integradas, órganos incubados para ser trasplantados, software y hardware ensamblados a la anatomía son el futuro que abre a una concepción maquínica del cuerpo. El «hombre cargados de las rocas de silicio» como dice Deleuze (1988, p.201).¹¹ La anatomía, ciencia cerrada para la modernidad, parece dar a lugar a una anatomía mucho más allá de las clásicas ortopedias, a nuevas líneas de exterioridad tecno¹².

En este sentido tomamos el concepto de máquina, como la nueva forma que esboza Gilles Deleuze. Un cuerpo huma-

10. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pre Textos. Barcelona. 2001.

11. Deleuze, Gilles. Foucault. Siglo XXI editores. Buenos Aires. 1988.

12. En este sentido tomamos la fundacional experiencia de los futuristas italianos con los Intorarumori. No solo como antecedente que colocó al ruido como un material sonoro sino como un espacio intermedial entre la música tradicional y las nuevas máquinas sonoras.

no con líneas de exterioridad que fundan nuevos compuestos hacia otras dimensiones de experiencia y conocimiento, pero que al mismo tiempo puede encontrarse peligrosamente separado de su soporte *bio*, es decir un cuerpo con una naturaleza finalmente descifrada y a la vez, fatalmente suprimida.

¿Cuál es el espacio intersticial entre el cuerpo de la modernidad y las multiplicidades sonoras para una puesta escénica de dos performers?

Intentamos indagar seis posiciones -posturas- de los cuerpos de los performers para el abordaje de un marco conceptual que guíe la composición musical y la interpretación en términos de materiales y procedimientos compositivos. Modos de emisión, objetos, zonas del cuerpo humano, formas de emisión organizan diferentes máquinas de vinculación del cuerpo con una exterioridad. Si la actualidad nos alienta a una post instrumentalidad donde se expanden las posibilidades del cuerpo humano en su campo performático proyectual, nuestra propuesta buscó indagar en ese *intersticio* que inaugura el cuerpo desde sus propias biotecnologías hacia el abordaje del instrumento. Lo *pre-instrumental* como primera línea de exterioridad desde el *soma* al mundo circundante.

Líneas directrices para la construcción (segunda aproximación)

- a. **Crecimiento:** Vida: lo molecular y la variación del crecimiento indefinido, la fluidez y el desenvolvimiento desde un elemento generatriz. Variación continua y proliferación, dispersión y genealogía desde lo atómico a mayores grados de complejidad. Ej. de la célula al tejido, del tejido al órgano.
- b. **Historia:** El discurso como escritura sobre el cuerpo. El paradigma mecanicista y el vesaliano de la Fabrica. Topología, disección y clasificación. Examen. El interior y lo exterior al cuerpo. El cuerpo como sistema cerrado de múltiples recorridos finitos y estaciones fisiológicas interconectadas.
- c. **Persona:** Focalización del rostro, la mirada, la corporalidad de los instrumentistas. La voz. El acto del performer en la ejecución y los objetos. El discurso y la puesta en acto de la palabra -*phoné*.

Así, la primera forma global de toda la obra desplegó seis momentos a partir de seis posiciones maquínicas del cuerpo hacia la escritura de una dramaturgia:

- 1- De captura
- 2- De guerra
- 3- Deseante
- 4- De escritura
- 5- Canto
- 6- Contemplativa

Cuando surgió la idea de trabajar en conjunto con el dúo Amoeba, la original "Diversa" cobra finalmente sentido y se refleja modelán-

dose orgánicamente con el perfil de intérpretes del dúo Amoeba. El aporte de Jaume Darbra Fa fue crucial para el desarrollo y la producción del material visual en la selección de imágenes del cuerpo humano para su posterior procesamiento. El proceso creativo de la organización formal comenzó por la selección de las imágenes que fueron adaptándose a la narrativa de la obra en su forma axial a las seis escenas o piezas en una coordinación con el material sonoro que se propone en cada una.

El cuerpo humano es el objeto central de la obra, es el elemento constante a través del cual todos los sucesos ocurren tanto en la pantalla de los visuales como en la música. Los performers se encuentran sentados en el medio del escenario detrás de una gran mesa que tiene un frente donde se proyectan las imágenes. A partir de este punto de partida se ideó cada uno de los números de la obra otorgándole un tipo de material sonoro propio. Decidida este enfoque comenzó una tormenta de ideas entre el compositor y los performers para probar diferentes técnicas y sonidos que permitan categorizar el material y así estructurar la dramaturgia de la obra donde cada uno de los números tenga su propia identidad sonora y visual. Este fue el inicio del proceso en un constante intercambio que generó una construcción conjunta.

Mapa para la obra -Estructura- (tercera aproximación)

a- material sonoro	b- Imagen madre
1- Cuerpo y objeto bowl como casco	radiografías (implantes)
2- Élan aire y soplos (silbidos)	Cuadro del Bosco (piedra)
3- Intermezzo 1 Corporis fabrica respiraciones, aparato fonador	Cuerpos abiertos (Láminas de Vesalio)
4- El libro Sonidos dentales y palatales (percusión vocal)	Libro de Humani corporis (Vesalio)
5- Intermezzo 2 Corporis machina Maquina de percusión (Automaton) piedras sobre papel de acero	implantes cyber vasos sanguíneos (centellograma)
6- "Talking heads" Única con texto, preposiciones en español y alemán en una serie rítmica reversible (Cinta de Möebius)	cabezas en rayos X

Para los visuales, fueron seleccionadas grupo de *imágenes madre* -imágenes básicas- que son proyectadas y organizan la coherencia dramática y visual de la obra en la trayectoria de un arco formal. Estas imágenes muestran distintas formas de representación del cuerpo humano a lo largo de la Historia de la medicina, sus diversos modos de captación del cuerpo, desde los rayos X, la tomografía y el centellograma y que muestran maneras de estudiar el cuerpo humano mediante imágenes. Las acciones simultáneas entre imagen y sonido tienen una relación directa puesto que el diseño visual permite que la imagen *reaccione* mediante un software que recibe los estímulos sonoros e incide mediante el ordenador modificando la proyección de la imagen.

La primera es *Cuerpo y objeto*, este número se basa en la idea del objeto como material dramático y sonoro. El objeto es en este caso un elemento teatral musical: dos bowls de acero que son utilizados en la cabeza a la manera de un casco, como una forma de exoesqueleto. Los bowls son ejecutados con baquetas. En las imágenes se ven radiografías que muestran implantes dentales y huesos intervenidos para tratar quebraduras y que son objetos insertos en el cuerpo. En la puesta es el objeto sobre cada una de las cabezas, dos cuerpos con un cuenco de metal. La representación dramática del bowl si bien tiene una cierta connotación marcial a la vez anticipa la imagen del siguiente número, el conocido cuadro del Bosco "La extracción de la piedra de la locura" donde un barbero incide sobre el cráneo de un hombre.

En el arte ciertas ideas son adquiridas por medio de la intuición. Al contrario de las ciencias en donde los procesos metodológicos para generar conocimiento se dan por inducción y deducción, en el arte se da en muchos casos por un medio de una abducción. Esto es algo que cuando se habla del proceso creativo resulta difícil de poner en palabras, sabemos que queremos algo, lo buscamos activamente pero no sabemos con certeza el porqué. Simplemente algo sucede, un presentimiento que despierta algo, la emoción de encontrar una sensación y organizarla. Este tipo de *visión* lograda de manera intuitiva es de vital importancia para la composición. Si bien este movimiento tiene una carga semántica muy fuerte con las dos cabezas en escena ambas con cascos de metal a la vez el carácter que tiene presenta una pizca de gracia y humor.

Otro elemento representativo es el material óseo al que se hace referencia en las radiografías y en los sonidos dentales, faciales y craneales que se escuchan y que llevan una correlación entre imagen y cuerpo recorriendo las mismas superficies corporales. El hueso constituye el material del esqueleto el cual es la estructura sobre la que se construye el cuerpo físico. Por lo tanto, si el hueso es parte de los cimientos del cuerpo humano este hueso tiene un sentido narrativo como fundamento en el comienzo de la pieza. Cabe agregar que este movimiento establece el espacio escénico de la obra, las acciones de los dos performers ocurren sin superponerse. Sin embargo, mediante la interacción de los intérpretes se genera una relación dialéctica no sólo entre ellos sino también en la relación performática y visual.

Como anticipamos el segundo movimiento proyecta una pintura de El Bosco y el subtítulo de esta pieza es “Élan”, un concepto que tiene que ver con el soplo y esta inspirado de la filosofía de Henry Bergson, el élan vital. Una concepto que refiere a la fuerza vital y que es aquella que permite a todos los organismos vivir. Élan aquí está concebido como el soplo y de allí deviene el material sonoro. La acción dramática muestra los modos de emisión del aire: soplos, silbidos, pero también cuchillos, cuenco de acero y la piedra que es el objeto de la pintura expuesta, una de las primeras representaciones de la cirugía renacentista, “La extracción de la piedra de la locura” de El Bosco.

A diferencia del primer movimiento, donde se trata del cuerpo y el objeto, en este vemos el cuerpo como saco de aire. El paralelismo entre la performance y la imagen son correlativos. Claramente las acciones que se realizan serruchando el bowl están relacionadas con la acción expuesta en la imagen del cirujano cortando la cabeza para abrirla y buscar la piedra de la locura que ¿aquello que causó la dolencia se logra extraer?. El final del movimiento con la aparición literal de una piedra cumple una función crucial que complementa paródicamente lo relatado en la imagen. Aquí se da un fenómeno de indeterminación en diferentes niveles. La imagen es estática y sugiere que A le va a hacer una intervención quirúrgica a B pero esto solo es implícito. En la actuación en el escenario la acción es concreta y clara pero no se ve el objeto que es intervenido. La aparición de la piedra también complementa lo que en la imagen no se muestra ya que la piedra no aparece explícitamente. Se hace referencia en el título y se sugiere en la imagen, pero la acción aporta al relato esa información complementaria entre imagen y acción de forma cabal junto con el suspiro final que agrega un gesto de sorpresa al encontrar la piedra de la locura. Un diálogo que complementa dos relatos, el de la performance y el de la imagen.

El diseñador del dispositivo escénico Hernán Arrese Igor seleccionó ciertos materiales para la puesta: una mesa como superficie que funciona como soporte para los objetos sonoros y su parte frontal que es una pantalla con una placa de metal que oculta los objetos a la mirada del público. La pantalla además está cubierta por diferentes superficies que reflejan diferentes texturas en la proyección del material visual y que van siendo reemplazadas a lo largo del transcurso temporal de la obra dando una renovación en la textura visual. Esta acción termina adquiriendo una función dramática dentro de la trama ya que la acción de ir descubriendo diferentes capas de material alude a la sensación de ir desmembrando diferentes capas de las superficies fisiológicas humanas, como si fuera la piel.

“Intermezzo I: Corporis Fabrica” es el tercer número y trabaja con las respiraciones y el aparato fonador. Encontramos una insistencia en la frecuencia de la respiración, movimientos coreográficos de la cadera y las cabezas de los performers que van generando un ciclo biorítmico. Una representación de los movimientos involuntarios que son vitales y que ocurren cíclicamente en el cuerpo humano para asegurar su funcionamiento. Una alegoría del título con la concepción de Vesalio del cuerpo humano como una fábrica compleja y conformada por sistemas que con su funcionamiento regular hacen posible la vida. En

la proyección de los visuales se muestran los famosos dibujos de representaciones artísticas que aparecen en el Tratado que muestran en detalle la constitución del cuerpo humano.

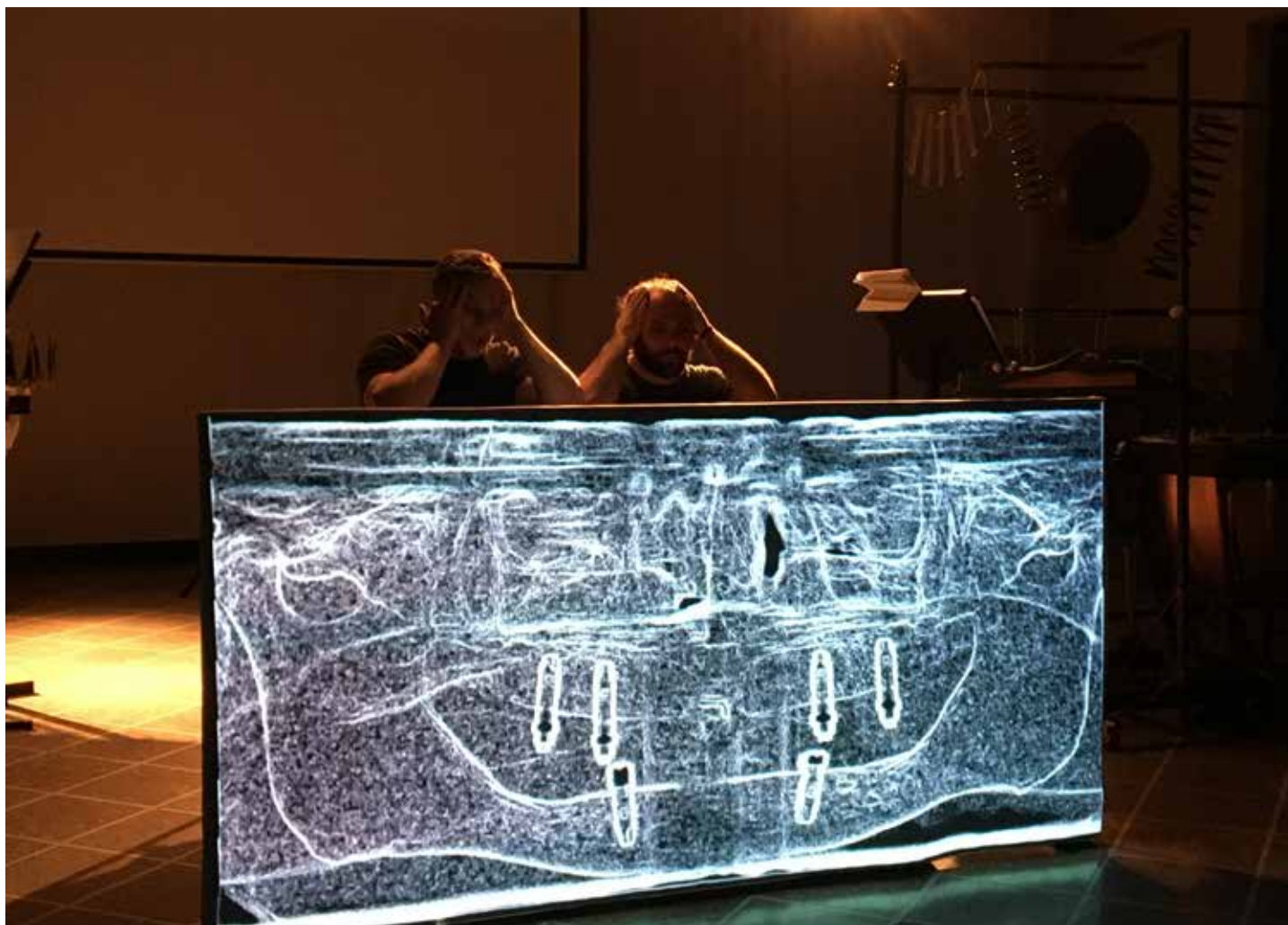
El cuarto movimiento "El Libro" muestra la imagen madre de la portada del Tratado Vesaliano. Aquí la idea fundamental es la percusión vocal y corporal. A la vez hay una percusión «que se escucha» que es la del performer que se percute el esternón y produce un sonido y otra percusión «que se ve» que es la del performer que toca en el aire «drum air» y genera una imitación con el gesto. La percusión de aire por un lado y lo que suena por el otro. La relación entre la acción y la imagen es una imagen poética en disyunción. En la imagen del libro se ve un tumulto de gente que se encuentra frente a un cuerpo en la mesa de disección de Vesalio y los sonidos de la percusión son como un montón de "cositas" ilegibles que representan la impersonalidad de esa multitud de estudiantes. Es un tipo de conexión de mucha densidad cronométrica. Los sonidos *bocca chiusa* [boca cerrada] son opuestos a los sonidos de la percusión además de una expresión sonora tónica, agresiva y expansiva de larga duración similar al del teatro japonés.

En este número hay un momento distinto a los anteriores dado por la interacción entre los performers ya que vemos una disrupción de uno al otro. Esto es algo inusual dentro de la pieza ya que las acciones suelen ocurrir individualmente unas de las otras teniendo siempre cada uno su propio espacio de ejecución.

El segundo intermezzo «corporis machina» pone al cuerpo humano concibiéndolo como una gran máquina que realiza movimientos casi robóticos, ambos performers se convierten en un automaton. La imagen que se proyecta son los vasos sanguíneos como se pueden ver con un centellograma en una persona que lleva un marcapasos. En suma, objetos mecánicos o electrónicos que intervienen en el funcionamiento del cuerpo.

El sexto y último movimiento titulado "Talking Heads", está inspirado en los presentadores televisivos de los noticieros de la década ochenta, que estaban sentados tras un escritorio y con una corporalidad fija eran cabezas parlantes³. Es el único número que tiene un texto y que consiste en las preposiciones en español y en alemán pronunciadas por ambos performers. El fraseo de la articulación sonora que generan el pronunciado de las preposiciones en ambos idiomas, tratándolo de manera musical, juega en la politextualidad con la diferencia de dicción entre una lengua materna y una lengua extranjera, puesto que uno de los performers es argentino y el otro alemán. Desde este punto de partida se explora la posibilidad de mezclar mediante una progresión sonora ambos idiomas que giran de uno al otro como una cinta de Möebius. El texto adquiere así una dimensión musical y el lenguaje, que, hasta ese momento no es algo que hubiera ocurrido en la obra, es fonado por medio del cuerpo mostrando la vocalidad que el ser humano es capaz de producir en el entrecruzamiento de lenguaje y cuerpo. La *phoné* así abre desde el mundo de lo vocal y la función de fonación, la posibilidad de esos significantes que conocemos como palabras. La imagen de este número está constituida por dos cabezas humanas vistas en una radiografía.

13. "Talking Heads" fue una famosa banda norteamericana de la década del 80.



El orden de los acontecimientos de la pieza es crucial para la lógica narrativa de "De Humani Corporis". Cada una de las micro piezas tiene un *afecto* que teje un hilo conductor que guía al espectador de un número a otro. Como hemos señalado, hay una progresión a lo largo de la dramaturgia hacia la emergencia de la palabra. La obra así presenta una construcción de una trayectoria no sólo en cada número sino también a lo largo de toda su forma global. En el inicio se muestra al cuerpo como objeto desde su superficie. El segundo número es el estudio interno del cuerpo que descubre su funcionamiento como aire y soplos. El tercer número es el estudio de las funciones involuntarias del objeto. El libro es el objeto consecuencia de la exploración y la racionalización intelectual y científica del cuerpo humano en el Renacimiento bajo el paradigma de la fábrica. El movimiento número 5 revela la posibilidad de la intervención y que permite descubrir el cuerpo mediante las diferentes ortopedias como una máquina compleja compuesta por diferentes sistemas que se interrelacionan. El último movimiento, con la irrupción del lenguaje, y que pone en escena al órgano más complejo del cuerpo humano -el cerebro- aquél que es capaz de desarrollar el lenguaje y los distintos idiomas mediante la función de la fonación. Al mismo tiempo abre el universo donde a los sonidos se les puede adjudicar un significado y así poder expresar ideas y conceptos.

Esta progresión genera un relato narrativo y dramático yendo desde lo más arcaico hasta lo más complejo y sofisticado del entendimiento de la anatomía y las estructuras del cuerpo humano.

Figura 1: El dúo Amoeba -Alejandro Sarregui y Moritz Koch- en la puesta de De Humani corporis.

REFERENCIAS

- Abbate, C. & Parker, R. (1989). *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. University of California
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2001) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre Textos. Barcelona.
- Deleuze, G. (1988) *Foucault*. Siglo XXI editores. Buenos Aires.
- Marino, Jesse; SU Masterclass 43: Jessie Marino on Body as Musical Material. <https://soundsunheard.com/su-masterclass-43/>. Visitado por última vez: 26/08/2023
- Devenish, Luise; Instrumental infrastructure, instrumental sculpture and instrumental scores: A post-instrumental practice. Australian Research Council through the Discovery Early Career Researcher Award. 2021
- Stene, Hakon; *This is Not a Drum: Towards a Post-Instrumental Practice*. The Norwegian Artistic Research Programme The Norwegian Academy of Music 2010–2014
- Vesalio, Andrea; *De humani corporis fabrica*. (ed fascimular) Basileae : per Ioannem Oporinum Edición Príncipe. Basilea Suiza. 1543. Disponible en <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/15161> Visitado por ultima vez: 08/03/2023

Alejandro Sarregui

Alejandro Sarriegui, (Buenos Aires, 1989) emprendió el viaje a Alemania en 2014 tras finalizar una licenciatura artística con especialidad en percusión en su país natal. En Mainz, continuó estudiando tanto en el Conservatorio Peter Cornelius como en la Escuela Superior de Música de la Universidad Johannes Gutenberg. Desde 2018 ejerce la pedagogía instrumental en la Escuela de Música Lucie-Kölsch de la ciudad de Worms. Desde 2019 participa en producciones de teatro musical para la mediación de la Nueva Música en el teatro nacional de Mainz. Se presentó a dúo con Volker Staub en el Festival Klanglandschaften de Berlín, interpretando música para los instrumentos experimentales de este compositor. Además, desde 2019 ha estado de gira con Dúo Amoeba: un dúo performativo de dos percusionistas que se centran en la práctica interpretativa post-instrumental actuando en Alemania, Suiza, Asia y Argentina. Desde el año 2022 se desempeñan como docentes invitados en la Universidad Nacional de la Plata y de Lanús. En el 2023 han actuado como solistas del doble concierto para percusión y orquesta "Void" de Rebecca Saunders en el festival Acht Brücken, Köln. Actualmente Sarriegui se concentra en la combinación entre la práctica musical y la investigación artística.

CUERPO Y METÁFORA EN EL ARTE DE ENSEÑAR A CANTAR

Maisa Bohé

bohemaisa@gmail.com

Facultad de Artes

Universidad Nacional de La Plata

Proyecto: A través del nudo, material, gesto y notación en la creación musical. Proyecto PIBA.

Facultad de Artes. UNLP.

Director: Luis Menacho.

“La voz, entonces vehículo del lenguaje, de la significación: está habitada por el *sentido*. Y sin embargo se juega allí algo más. Un sonido, una música. Es lo que permanece como misterio en el cuerpo que habla, lo que resiste a la significación. Una “vibración de lo real” que no llega a ser discurso, que no se puede inscribir (...) Y este sonido, es un sonido modulado por la experiencia; es la música del paisaje interior. En la voz, la experiencia hace sonido.” (Ingrid Pelicori, 2007)

El cuerpo de la voz

Como instrumento musical, la voz sucede a partir de un uso diferenciado del aparato fonador conformado por sistemas orgánicos vitales¹. Si bien la música es en general una expresión inmaterial, desde el punto de vista del intérprete, en la voz este rasgo se encuentra tanto en su expresión como en su fuente. A diferencia del resto de otros instrumentos musicales en que la constitución física es ajena a la persona que lo ejecuta, en la voz no hay separación entre el intérprete y el instrumento. Podríamos decir que el instrumento es la persona o su cuerpo, sin embargo el canto, la voz que canta, toma autonomía siendo en sí misma un cuerpo. La voz capturada por la escucha del oyente o por una grabación, tiene su propia dimensión física, su propia estructura, constituyéndose en objeto musical. Este cuerpo vocal, como vehículo del lenguaje (del texto y de lo musical) resiste la comunicación, trascendiendo los límites de lo lingüístico y de lo sonoro, en un discurso que es intraducible, pero perceptible. ¿Cuál es el cuerpo de la voz?

A pesar de entrenar y utilizar la voz como un instrumento musical, el aspecto inmaterial de la voz plantea al menos algunas dudas: siendo la voz, un instrumento imposible de “ejecutar” o intervenir como objeto separado del sujeto que la constituye, es muy difícil de objetivar como puede hacerse con otros instrumentos musicales. Cuando se ejecuta o se

1. Principalmente el sistema laríngeo, pero también estarán involucrados el sistema postural, el sistema respiratorio, el sistema articulatorio resonancial y el sistema nervioso central.

interpreta una obra musical en un piano o una guitarra, el instrumento tiene una corporalidad ajena al sujeto con la que se establece una relación determinada por la exterioridad. Esto le permite tener un conocimiento de ese otro que es el instrumento a partir de una percepción directa, y por sobre todas las cosas, tener una escucha directa de su sonoridad. En el caso de la voz, esta separación no existe, podríamos plantear que más que tener una voz, se “es una voz”.

Ser una voz implica que las dimensiones que atañen al sujeto, su corporalidad, psiquismo y subjetividad determinarán el cuerpo del canto mientras que en la ejecución de otros instrumentos el sujeto está por fuera de la corporalidad del instrumento. En la voz el sujeto constituye la corporalidad del instrumento. Este concientiza y crea un relato de la identidad vocal consecuente con estas dimensiones, pero solo logra tener de ellas una percepción parcial. La voz, encarnada en el relato que creamos de nuestra personalidad tiene un aspecto consciente y una sombra vedada que la irrumpe modificando su estructura. Siendo parte y consecuencia del proceso identitario en continua construcción la voz será un instrumento en constante movimiento.

Sin embargo, ser una voz no nos asegura la habilidad de desarrollar procedimientos musicales con ella. Está claro que a cantar se aprende, y no solo eso sino que además a cantar no se aprende cantando. Si cantar fuese suficiente para el desarrollo técnico expresivo de la voz cantada, todos cantaríamos “bien” ya que desde niños -quien más quien menos- utilizamos la voz tanto para hablar como para cantar. No es el uso expresivo de la voz, ni hablado ni cantado, lo que posibilita su desarrollo técnico instrumental. La cualidad de la voz cantada va a estar determinada por un complejo sistema de relaciones psicomotrices muy sutiles, conscientes e inconscientes, que es plausible de ser organizado y entrenado con un fin determinado, entonces ¿que le puede “dar un cuerpo a la voz”?

El complejo cuerpo, mente y sentidos, como unidad psicomotora es la “máquina” donde la voz sucede. La organización de este complejo para sus funciones expresivas musicales, es el foco de la enseñanza técnica del canto, la construcción del instrumento. En esto consiste el trabajo de luthería del instrumento vocal. Aquí es donde la voz se “con-forma”: toma estructura. Esta forma maleable es lo que se puede “tener” de la voz. Más allá de estas características adjetivables de la voz, reconocidas por las convenciones de la música, se inscribe un gesto perceptible pero intraducible que Roland Barthes lo define como el “grano” de la voz. Barthes, realiza una oposición de carácter teórico entre los conceptos de feno-texto y geno-texto y define al feno-canto como

“Todos los fenómenos, todos los rasgos que proceden de la estructura de la lengua cantada, de las leyes del género, de la forma codificada del melisma, del idiolecto del compositor, del estilo de la interpretación: en resumen todo lo que, en la ejecución, está al servicio de la comunicación, la representación, la expresión: aquello de lo que normalmente se habla, lo que forma el tejido de los valores culturales (gustos confesados, modas, discursos críticos) lo que se articula directamente sobre las coartadas ideológicas de una época, la subjetividad, la expresividad, la personalidad de un artista” (Barthes, 1981)

Más allá de lo que podemos “tener” de la voz, de lo moldeable, de lo que inscribe en ella la personalidad del cantante, de lo que es individual, por encima de lo inteligible, de lo expresivo, emerge un cuerpo inmaterial que arrastra directamente lo simbólico. Esto es lo que Barthes define como geno-canto, en palabras del autor:

“El espacio en el que germinan las significaciones, desde el interior de la lengua y en su propia materialidad; se trata de un juego de significantes ajeno a la comunicación, a la representación (de los sentimientos), a la expresión; ese extremo (o ese fondo) de la producción en la que la melodía trabaja verdaderamente sobre la lengua, no en lo que dice, sino en la voluptuosidad de sus sonidos significantes” (Barthes,1981)

Ese fondo que trabaja desde el interior de la lengua en su propia materialidad creando una voluptuosidad, toca la profundidad de lo intraducible, donde la melodía y el texto se vuelven un solo tono. Aquí estamos en presencia, no del complejo “cuerpo mente sentido” como instrumento de la voz, si no del cuerpo mismo de la voz, o dicho de otro modo, de la voz hecha cuerpo, materia. El “grano” de la voz, será esa materialidad que habla desde su lengua materna o como precisa Barthes “lo que en su caso acompaña al canto es el alma, no el cuerpo” (Barthes,1981)

Ya planteamos que a nivel del “feno-canto” tenemos muchas posibilidades de trabajo. Aquí nos preguntamos, si consideramos este “grano” como una especie de sustancia propia de la voz, lo que resiste a la comunicación ¿hay algo que se pueda enseñar o entrenar en el plano del “geno-canto”?

Ser una voz

Woody Allen en el film “The Rome with love” (2010) parodia la complejidad psíquica presente tanto en la producción vocal como en su escucha. Woody Allen encarna a Jerry, un productor musical retirado que descubre al escuchar a Giancarlo, su consuegro, cantando en la ducha, que es un excelente cantante de Ópera. Su consuegro es un italiano amante de la ópera que nunca había estudiado música, pero tenía una gran pasión por el canto. Tras largas discusiones con su consuegro y su familia, quienes se negaban a exponerlo al público, Jerry logra convencer a su consuegro de participar en una audición. La audición resulta mal, de hecho la gestualidad y fluidez que el cantante demuestra en la ducha, durante esa escena es notoriamente antagónica, se muestra con obvios rasgos de incomodidad, estereotipada y forzada. Al regresar a la casa Jerry es expuesto por los familiares a todo tipo de reproches. Entre ellos los que le hace su pareja, quien le dice explícitamente: -“es tu imaginación, te imaginas su voz mejor de lo es como una excusa para no estar jubilado”- En esa misma escena (0:54’) comienza a escucharse de fondo la voz del consuegro nuevamente cantando en la ducha. Jerry insiste y reafirma: -“lo escuchan! no tiene una voz increíble!” y su yerno le responde -“sí, pero de nada le sirve en la ducha”-.

A partir de ahí Jerry comienza a reflexionar, definiendo la idea de que todos cantamos bien en la ducha: -“ incluso yo”-

dice - “Tengo una voz terrible normalmente pero mientras me enjabono bajo el agua caliente, canto como Eartha Kitt”-. Tras convencer nuevamente a Giancarlo de volver a cantar profesionalmente, hace construir una ducha móvil desde la cual el cantante realiza su performance en vivo y logra tener, sobre el escenario, los mismos resultados que en su casa.

¿Qué implica la ducha que modifica ese rasgo psíquico del instrumento y pone de manifiesto las imposibilidades de controlar su escucha y su producción? Cantar en el escenario dentro de la ducha le permite al cantante recuperar esa intimidad desinteresada y restablecer la comodidad con la que se expresa en su propio baño, permitiendo que su voz se desarrolle con total fluidez sin perderse en la mirada ajena. Si le sacan la ducha volvería a estar “al desnudo” en el escenario.² La ducha anula la mirada del otro.

En la vida como en la música

El trabajo sobre la pedagogía de la voz se funda en su inmaterialidad y constituye su punto de partida. Como sostenemos: en la voz el instrumento es inseparable del intérprete rasgo que determinará la imposibilidad de establecer una distancia entre el acto de cantar y el acto de escuchar. La escucha constituye el principal medio de conocimiento de la voz y nos plantea al menos dos dificultades, en primer lugar cómo establecer esa distancia entre objeto a conocer y sujeto conocedor siendo que la escucha está siempre condicionada por la autopercepción del sujeto. En segundo lugar, la voz y la audición conforman campos de sentido divergentes: no es posible escuchar la propia voz. Finalmente el conocimiento de la propia voz, se funda en ese vacío, en esa imposibilidad.

El acto de la escucha de la voz implica un acto de desdoblamiento entre el sujeto que canta y el sujeto que escucha poniendo en juego diferentes campos de sentido en el sujeto. Transformando la escucha del feno-canto se construirá el cuerpo de la voz. Para esta transformación es preciso establecer nuevas perspectivas de audición. Esta tarea de aprendizaje implica un otro, que mediante su escucha, proyecta un aspecto desconocido de la gestualidad vocal del que aprende. Este otro, realiza intervenciones, propone experiencias a través de las cuales emergen conexiones motrices y campos de sentido que permitan descubrir nuevos funcionamientos. Estas intervenciones que se articulan a través de la experiencia, funcionan como una llave, habilitan un intercambio activo y atento frente al mundo. El filósofo y pedagogo norteamericano Jhon Dewey (1980) define la noción de experiencia educativa como aquella señal de interacción entre los sujetos y el mundo. En palabras del autor:

“Aprender de la experiencia es establecer una conexión hacia atrás y hacia adelante entre lo que hacemos de las cosas, y lo que en

2. https://www.youtube.com/watch?v=IYFQ_YU3Yy4 . En la escena el cantante Fabio Armiliato, quien encarna el personaje del consuegro de Jerry en el film *The rome with love* (Allen, 2012) interpreta el aria “Amor ti vieta” de la ópera *Fedora*, música de Umberto Giordano y libreto de Arturo Colautti basado en un drama con el mismo nombre de Victorien Sardou; estrenada el 17 de noviembre de 1898 en el Teatro Lírico de Milán.

consecuencia, gozamos o sufrimos de las cosas. Bajo tales condiciones el hacer se vuelve un ensayo, un experimento con el mundo para averiguar cómo es; y el sufrimiento se convierte en instrucción". (Dewey, *La experiencia y el pensamiento*, s.f:)

Para Dewey, la experiencia es el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones dentro de un campo de sentido. Implica un trabajo de discernimiento a través del cual esa temporalidad entre entre el pasado y lo posible toman una dimensión de totalidad.

Estas experiencias educativas las articulamos en las clases a través de ejercicios. Estos, son herramientas que nos muestran una posibilidad de funcionamiento vocal. El "ejercicio" es un medio describable, que propone realizar una actividad cuyo objetivo es un aprendizaje que con la repetición trae un efecto de entrenamiento, estimulando la comunicación hacia adentro y hacia afuera con el objeto de modificar los esquemas físicos y psíquicos del sujeto.(Eugene Rabine:2002)³ Los ejercicios son así vehículos de la experiencia. Fundantes de lo que podríamos denominar la didáctica del canto.⁴

Para conocerse uno, se necesita más

Como en la teoría de la escritura del cuento, en la enseñanza del canto se articula un doble sistema de significación (Ricardo Piglia, 2000) Siempre hay "dos cuentos", uno que se cuenta y otro que se omite. Esta omisión, hace que la primera historia capte la atención del sujeto, mientras que la segunda historia opera en su imaginario y le lleva a la comprensión de una nueva realidad. De la misma forma que en el arte, se crea una realidad con la intención de que podamos ver otra, en la enseñanza del canto el ejercicio funciona como una ficción operatoria. Lo que está más allá de lo mostrado -lo que no se dice o permanece en silencio- es aquello que debemos inferir y que posibilita el conflicto dialéctico interior que ejerce una fuerza, que estimulada intelectualmente, deviene en sentido. Encontrar este significante, es un acto de compromiso personal, corporal, intelectual y emocional que solo puede producirse a través de una síntesis entre el mundo externo y el mundo interno, en cuya realización, emerge un nuevo contenido.

La voz como expresión del ser es un sistema autónomo en el que su autonomía se da en su autorreferencia. Como lo describe Estela Quintar, tomando de Humberto Maturana el concepto de "autopoiesis" (Quintar, 1998)

De modo que: el mundo en que vivimos es el mundo que nosotros configuramos y no un mundo que encontramos[...] lo externo gatilla en nosotros algo que está determinado en nosotros[...] ni siquiera podemos decir que existe algo como real, ni que interpretamos la realidad. Lo que podemos decir es que el mundo en que vivimos lo configuramos en la convivencia, incluso cuando hablamos de lo interno y lo externo [...] Es en este

3. Eugene Rabine, cantante, director de coro y orquesta y pedagogo estadounidense, reconocido como un importante referente y creador del método funcional en Alemania y Argentina.

4. En este aspecto las últimas décadas han sido muy fructíferas. Innumerables técnicas se han desarrollado a partir de los avances de conocimiento científico sobre la biomecánica del cuerpo y de la voz como sistemas interrelacionados. Es el trabajo que se hace sobre la vocalización.

sentido que se conceptualizan las emociones que nos constituyen como seres humanos [...](Quintar, 1998)

El sujeto, en continua producción de sí mismos y del mundo en que vive, surge de la dinámica de su operar interno y externo. Este mundo que configuramos en la convivencia implica a ese otrx que puede señalar (enseñar) lo que está vedado para la autopercepción. Tanto en el plano de la mecánica de la voz, como en el plano perceptual de la producción vocal, la metáfora y el diálogo que la articulan son aquí fundantes del proceso.

Tomemos un caso, un ejercicio tiene un relato anclado en una serie de acciones por ejemplo:

“inspirar caminando por el espacio y comenzar a cantar elevando progresivamente los brazos. Cantamos un glissando de 5ta descendente con la vocal /u/”

El objetivo en sí del ejercicio no está en la virtuosidad lograda en la coordinación del movimiento y el canto, si no en descubrir cómo este movimiento estimula una modificación en el accionar del sistema, cuales son sus implicancias sonoras y cuales son las implicancias emocionales que se derivan de esta nueva forma vocal. Normalmente, la persona que está experimentando esta nueva forma de fonación no va a expresar las sensaciones a partir de la fisiología en un discurso del tipo “siento que mi laringe desciende y mi diafragma se activa”. Es probable que el relato de su registro autoperceptivo esté determinado por cuestiones culturales o emocionales. Podríamos generalizar estas expresiones en frases que comenzarán con “me gusta, no me gusta; me desconozco, me reconozco; me es placentero ó me es incómodo”. El profesor, en tanto otro en este proceso de diálogo y escucha, tendrá que mover esta perspectiva condicionada por la percepción individual del sujeto para abrir interrogantes que permitan poner en relieve o espejar aspectos vedados para el propio sujeto, procurando no condicionarlos por su propia expectativa. Buscará así habilitar una nueva perspectiva de escucha.

El ejercicio vocal, en tanto ficción operatoria, constituye una serie organizada de eventos asibles con el cuerpo, ordenado en el tiempo y el espacio. Cabe aclarar que el ejercicio no se vale por sí mismo de manera literal si no que intenta despertar un potencial vocal a través de una estimulación indirecta. Al contrario de la idea tradicional de enseñanza que llena huecos, la enseñanza del canto podría pensarse como una pedagogía del vacío del sujeto: abre huecos, desarma estructuras, propone nuevas escuchas invitando a la persona a encontrar otras dimensiones de su propia vocalidad. De este vacío, de la incertidumbre que despierta la inmaterialidad del instrumento, emerge con potencia un camino que enciende un movimiento que implica transformación.⁵

5. François Cheng, en su libro Vacío y plenitud, partiendo del análisis de la pintura china, define el vacío no como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y activo. Ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternancia yin-yang, constituye por excelencia el lugar donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud. En efecto, al introducir discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado, permite que las unidades componentes del sistema superen la oposición rígida y el desarrollo en sentido único y ofrece al mismo tiempo la posibilidad de acceso totalizador al universo por parte del hombre” (François Cheng, 2004)

La metáfora en la enseñanza del canto

Localizando el punto de partida en por lo menos dos imágenes, la metáfora es el procedimiento mediante el cual se hace posible la construcción de sentido en la enseñanza del canto. Este es el recurso fundamental a través del cual lo inmaterial de la voz encuentra anclaje idiomático “no en su significación literaria o lingüística, sino como recurso muy general de las figuras retóricas como la reunión de imágenes establece relaciones inéditas que ensanchan su carácter semántico” (Daniel Belinche, 2010).

Con la misma función de figura retórica opera la metonimia, la cual consiste en designar una cosa con el nombre de otra estableciendo una relación de sustitución o reemplazo de una parte por el todo. La metonimia permite reutilizar el lenguaje hablado navegando diferentes universos simbólicos. Por ejemplo, en el canto utilizamos el concepto de “caudal vocal”.

Las funciones principales de la voz cantada (afinación, timbre, duración, intensidad) están sujetas a mecanismos neuronales muy sutiles: cuál es el gesto respiratorio exacto que acompaña el enlace de una frase, desde el comienzo y hacia final, cómo o cuánto tensar el músculo laríngeo para encontrar cada nota, qué impulso energético habilita un aumento o un descenso de intensidad sonora. Todos estos no son parámetros que puedan cuantificarse o estimularse por ninguna acción directa. Requieren de la creación de representaciones, de identificación y desidentificación en el uso del cuerpo y la escucha de la voz.

Si entendemos a la imagen como un sello mental, una impresión interna que puede representar tanto sonido como luz, podemos entender cómo la metáfora y la metonimia en tanto figuras retóricas, pueden habilitar el desarrollo de nuevas imágenes sonoras. Ampliando el mundo sonoro interno, se establecen nuevos universos simbólicos que posibilitan la construcción de las funciones vocales específicas del canto.

La metáfora y la metonimia entonces, rompiendo la literalidad del lenguaje, crean imágenes que operan como puentes entre lo inmaterial del sonido y los mecanismos vocales; entre la articulación de la acción en el ejercicio y los nuevos campos sensorceptivos que habilita el entrenamiento. Todo este trabajo se refleja en la materialidad de una voz que se revela novedosa gracias a los nuevos universos de significación que se abren a partir de una nueva escucha.

El canto en tanto vehículo de lo sonoro y de la lengua, constituye en sí misma una configuración metafórica que atraviesa la semántica y devela “lo real, el misterio del cuerpo que habla” (Lacan en Pelicori, 2007)

Conclusiones

El feno-canto tiene a su disposición toda la tradición de la enseñanza del canto y de la música para desarrollarse, pero respecto del geno-canto no tenemos aún un horizonte claro. Para hablar del desarrollo de lo que podría ser la esencia de la voz, hay que poner en juego otras discusiones filosóficas. Podemos encontrar en las prácticas que utilizan al sonido como medio hacia la espiritualidad, propuestas dirigidas al encuentro con una esencia. Parafraseando al libro "Zen en el arte del tiro con arco" (Eugen Herrigel, 2015) el arte genuino no conoce fin ni intención, lo que obstruye el camino es la voluntad demasiado activa, habrá que dejar que sea "ello" lo que cante. Pero para que "ello" suceda, es decir para que el oficio se "espiritualice", se hace necesaria la concentración de todas las energías físicas y psíquicas. Quizás ese sea el trabajo por hacer para quienes busquen el grano de la voz.

Una clase, podría operar al igual que una obra como una metáfora, permitiendo un múltiple juego de significación, que interpele a la creación de contenidos propios a partir de un espacio de significación y de una experiencia que se construye de manera conjunta. En términos de la enseñanza del canto lo que *enseña* es la experiencia, no es posible ningún desarrollo homogéneo sin esta dialéctica de desarrollo de unx mismx a través de unx mismx en constante diálogo y escucha. La intervención de un otrx resulta clave ya que permite evitar el callejón sin salida al que nos puede llevar la auto percepción habilitando así la multiplicidad de sentidos de un conocimiento que es tanto intelectual como gestual. En la escucha y la mirada del referente externo, se refleja la escucha imposible de la propia voz. ¿Será esta imposibilidad el punto de partida para pensar una pedagogía basada en el vacío?

REFERENCIAS

- Pellicori, Ingrid (2007) *Pensar la voz: una perspectiva actoral en Caligrafía de la voz*. Página 35. Leviatán
- Barthes, Roland (1982) *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces*. Capítulo *El cuerpo de la música*. Pág. 265. Paidós.
- Barthes, Roland (1982) *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces*. Capítulo *El cuerpo de la música*. Pág. 265. Paidós.
- Belinche, Daniel (2000) *Arte, poética y educación*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes.
- Dewey, John (S.F) *Los fines, las materias y los métodos de la educación*. cap. IV : *La experiencia y el pensamiento*. Ciudad Lineal. pág. 91
- Quintar, Estela (1998) *La educación como puente a la vida*. Euduco, pág. 23
- Zorrilla Cesar, Zerna (S.F.) *A roma con amor. Escena de la ducha*. Archivo de video: https://www.youtube.com/watch?v=IYFQ_YU3Yy4.
- Belinche Manuela Montequin, Leopoldo Dameno, *De la hora libre a la hora de arte: experiencia artística y construcción pedagógica*. Revista Metal nro 3, edit. Papel cocido. UNLP.

Cheng, François (2004) *Vacío y plenitud*. Siruela.

Herrigel, Eugen (2015) *Zen en el arte del tiro con arco*. Kier.

Piglia, Ricardo (2000) *Tesis del cuento en Formas Breves*. Anagrama.

Rabine Eugene (2002) *Aspectos pedagógicos y metodológicos de la enseñanza del canto. Textos y gráficos de las conferencias. Educación funcional de la voz*. Centro de Trabajo vocal. Caba.

Woody Allen, *The Rome with love*, film, 2012.

Maisa Bohé

Maestra de Música egresada del CPA de Mar del Plata. Profesora de canto egresada del CEM de La Plata. Cursó el posgrado Especialización en Lenguajes Artísticos y se encuentra actualmente cursando la Maestría en Estética, Teoría y Gestión de las Artes en la Facultad de Artes de la UNLP. Integrante del proyecto de Investigación PIBA "A través del nudo: material gesto y notación en la creación musical" del IHAAA de FDA de la UNLP. Discípula de Marcelo De Aquino Vicente y Pelva Naik en Dhrupad (música antigua de India). Es Regente de estudios de la Escuela de Arte de Berisso y profesora de la cátedra de Canto Popular en la Escuela de Arte de Florencio Varela y en la Escuela de Arte de Berisso. Se destaca su labor como Maestra formadora en Cursos, Seminarios y Talleres de especialización en Pedagogía de la voz, Método funcional, Yoga Integral, Nāda, Pūrṇa y Yoga de la voz. Se desempeñó como cantante y performer en diversos proyectos de música popular entre los que se destacan Les minon, Canciones lloronas, Dúo Olivero-Bohé, Insurrecta, Ética del Atardecer, Afilado Perfume y La mesa del silencio.

04

Imágenes de tapa

Carlos Coppa

Ariel Tules

Artes Audiovisuales

A woman with dark, curly hair is shown from the chest up, wearing a dark, ruffled dress. She is holding a large, black, wide-brimmed hat in front of her. The background is a solid, dark color.

ACTUAR PARA LA EXPERIENCIA

Pablo Ceccarelli

pablo.ceccarelli90@gmail.com

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

Proyecto de Beca: Operaciones del audiovisual en el teatro. Estudio de experiencias convivial y tecnovivial en un corpus de obras del grupo Galpón Momo Teatro de La Plata (2018-2021)

Dirección: Dra. Natalia Matewecki.

Co-Dirección: Lic. Eva B. Noriega.

1. El seminario

El sábado 15 de septiembre de 2018 se desarrolló en el Cine Municipal Eco-Select el seminario intensivo Pensar la dirección de actores en el lenguaje audiovisuales, dictado por María Laura Berch, directora de casting, directora de actores/actrices y docente de actuación-dirección en medios audiovisuales de larga trayectoria. El mismo había sido organizado y coordinado desde el equipo editorial de *Pulsión. Revista de cine* (publicación que integré entre 2016 y 2021), como parte de una serie de actividades que tenían el objetivo de expandir la reflexión escrita sobre el cine local y generar alternativas a procesos de formación arcaicos o defectuosos presentes en nuestra carrera¹. Así, el grupo de asistentes estaba integrado tanto por realizadores y realizadoras audiovisuales como por actores y actrices provenientes del teatro.

Berch comenzaba la jornada introduciendo los principales puntos que se iban a abordar en este seminario de carácter teórico práctico y como disparador realizó una pregunta dirigida mayoritariamente a las personas provenientes del audiovisual. ¿Cuántas veces habían escuchado o mencionado, de manera peyorativa, que una película o una escena fuera *teatral*?. Muchas cabezas se movieron de manera afirmativa. Acto seguido, preguntó: ¿cuántos de ustedes han ido en las últimas semanas, el último mes o incluso el último año a ver una obra de teatro? Pocas manos fueron levantadas. Incluida la mía.

Allí la docente detectaba como había un prejuicio desde la visión de una disciplina hacia otra generada más por discursos que por el propio contacto con la misma. De manera tal que Berch sintetizaba esta problemática diferenciando, según su

1. En ese mismo sentido, otro espacio de formación que se organizó desde la revista fue el curso La producción como tarea creativa. Entre la estética y la financiación y el taller desarrollo de proyectos Buscar las imágenes propias, ambos dictados por la productora, directora y guionista Luciana Piantanida.

postura, para quién actúa el actuante de teatro y para quien el de cine: el primero actúa para el espectador en la butaca (tomando obviamente la concepción *a la italiana*), para que cada uno de ellos a diferente distancia puedan comprender claramente los diálogos y las acciones dramáticas realizadas. De esta forma, el dispositivo teatral propone una relación concreta e inmediata, que completa su participación en un aquí y ahora dentro del devenir de la obra. En cambio, el actuante de cine/ audiovisual actúa para el *lenguaje*: para el set², para la puesta en plano, la puesta en escena, para el montaje, para el sonido, para un material que luego será seleccionado, reordenado y manipulado en el montaje.

Esta fecha sería clave en mi trayectoria. No solo porque quedó grabada esa pregunta que puso a prueba mis propios prejuicios sobre el teatro (además de todos los aprendizajes que me brindó en mi doble papel de coordinador y asistente), sino también porque ese mismo día, apenas unas horas después de finalizado el seminario, me encontraría por primera vez con la obra *Proyecto cero* (Galpón Momo Teatro, 2018). Esa jornada se convertiría, de cierta forma, en uno de los antecedentes de mi futuro proyecto de beca doctoral. El detonante de una serie de interrogantes sobre las tensiones presentes alrededor del encuentro entre el teatro y el audiovisual, la captura del acontecimiento escénico y la *experiencia* originada en este suceso.

2. El acontecimiento

Proyecto cero es una producción de Galpón Momo Teatro³, grupo independiente de artes escénicas de La Plata, la cual tuvo su re-estreno, con nuevo elenco, en el Centro Cultural Meridiano V, en el marco de Teatro x la Identidad. Como esta producción había obtenido una beca del Fondo Nacional de las Artes, este colectivo –a través de Agustín Lostra, colega en común que integraba tanto Galpón Momo Teatro como el staff editorial de *Pulsión. Revista de cine*– me había contactado para realizar dos tareas: la primera fue la producción de una sesión de fotos, unas semanas antes, para confeccionar los diseños promocionales del evento. La segunda fue la realización de un registro audiovisual completo de la función que, en términos de Barthes (1989), sirviera como *certificado de presencia*. Es decir, que confirmara que el dinero entregado por la institución se hubiera utilizado para los objetivos del proyecto presentado. Bajo este criterio, y como es habitual en otras obras de teatro, se me solicitó que la filmación se desarrolle en un plano general fijo de larga duración, que retratará lo más completo posible todo el espacio escenográfico, las acciones del elenco y la disposición del público. De esta forma, ese mismo sábado 15 de septiembre, con las palabras frescas de María Laura Berch en mi cabeza, volví a mi casa, tomé mi cámara y me dirigí a toda

-
1. Sin embargo, Berch comentó en aquella ocasión que no comulgaba con la idea de actuación frente a cámara que se aborda en cursos y talleres, ya que existen toda una serie de factores que conviven en un rodaje más allá de la cámara y que puede influir en cómo orientar la dirección de la actuación: la iluminación, los equipos de sonido, el decorado, el equipo técnico trabajando, piezas de efectos especiales, etc.
 3. Para más información sobre sus actividades, puede visitarse el sitio <https://gmomoteatro.wixsite.com/gmomoteatro>

velocidad al espacio para emplazar este aparato en la mejor posición posible, colocando la altura del trípode al límite para lograr una ubicación alta y una angulación contrapicada⁴.

Comenzó la obra. Tres personajes (interpretados por Rocío Passarelli, Agustín Lostra y Gisela Campanaro) con vestimentas blancas de tela latex circulan alrededor del espacio como presencias solitarias pertenecientes a universos separados, entrecruzándose por momentos con el resto como si se introdujeran en el domicilio íntimo de un vecino por la noche. El director (Julian Poncetta) y la asistente de dirección (María Eugenia Bifaretti⁵), vestidos con ropa formal de saco, observan la escena pero también entran y salen de la misma, manipulando los objetos, las fuentes lumínicas ubicadas a la altura del suelo, que generan un ambiente en penumbras, y también interactúan por momentos con el resto del elenco. La estética retro remite a la cultura pop y el diseño industrial de los 60, con mobiliario de aluminio y acero de color violeta fosforescente, revistas de moda y cajas de cigarrillos, reproduciendo el imaginario urbano cosmopolita de esta época mientras suena música de rock y jazz y fragmentos de radionovelas en un aparato radiofónico. El público rodea de manera circular la puesta en escena, por lo que la visión de la obra varía dependiendo de la ubicación del espectador en la función, y el espacio arquitectónico del primer piso de la Estación Provincial es apropiado por el desarrollo de las acciones que realizan los protagonistas, retirándose en algunas partes por una puerta o colgándose de alguna de las ventanas.

Así, delante mío, se encontraba una función que se asimilaba a una obra en proceso, que se armaba y se desarmaba a medida que se iba desarrollando, mientras imágenes y sonidos funcionaban simultáneamente mientras debía construir en mi cabeza su montaje, decidiendo casi de manera cinematográfica que elegía ver y escuchar dentro de esa globalidad. *Proyecto cero*, como pocas veces me había pasado, provocó en mí un impulso por sumergirme en su interior. Quería abandonar mi lugar, mi distancia como espectador, y acercarme a sus personajes. Sentir el riesgo, el vértigo por tener un contacto próximo con esos cuerpos. ¿Cómo podría producir esta sensación a través de mi cámara? ¿Cómo capturar audiovisualmente ese acontecimiento, esa *experiencia escénica*?

Afortunadamente, nuevas oportunidades vendrían a futuro. Una de ellas ocurrió unos meses después, cuando el grupo me convocó nuevamente para registrar la obra completa, esta vez en El Baldío Teatro, en el Palomar, como parte del 22º Festival de la Víspera. Como en aquella ocasión el grupo se trasladaba desde La Plata a El Palomar y debía ocupar la mayor parte de la jornada acompañándolos, decidí entonces llevar dos cámaras. Una de ellas se utilizó para registrar la función con las mismas características que en la Estación Provincial (encuadre general fijo, angulación picada), mientras que con la segunda exploré otras posibilidades de acercarme al grupo y a la obra. De esta manera,

4. Un fragmento de este registro se puede ver en <https://gmomoteatro.wixsite.com/gmomoteatro/proyecto-0>

5. María Eugenia Bifaretti es actualmente becaria doctoral (Conicet, FDA, UNLP) y compañera dentro del Grupo de Estudios en Artes Escénicas (GEAE, IHAAA, FDA, UNLP). Su proyecto de investigación Discursos para una historia de las artes escénicas platenses: archivos personales, afectos y formas documentales aborda la problemática sobre las formas posibles de historizar, recuperar y/o archivar las prácticas escénicas en tanto acontecimientos efímeros.

registré un breve material documental con el proceso de traslado, la preparación previa y pequeños momentos de la obra en planos cerrados capturados con un lente teleobjetivo durante su desarrollo. Todo esto se filmó con un criterio fragmentario, reuniendo estos pedazos en montaje a partir de una rítmica musical, a falta de un registro sonoro sincronizado, y complementado con el recurso del pasaje del monocromo al color para el contraste entre el momento de la previa y el del desarrollo de la obra. Por ende, el audiovisual final tuvo como resultado una pieza cercana al videoclip que resumía aquella fecha⁶.

En el mes de marzo de 2019, se presentó nuevamente *Proyecto cero* con dos funciones en el Centro Cultural En Eso Estamos, en lo que fuera la Cooperativa Industrial Textil Argentina (C.I.T.A.). Ya por iniciativa propia, en la primera función, con recursos casi nulos pero buscando complejizar el registro, decidí capturar la obra a dos cámaras junto con el sonido de una grabadora portátil para sincronizar posteriormente en montaje. En este rodaje una cámara se focalizó en tomar la obra en un plano general y la otra con un plano cerrado, logrando que por momentos una misma acción quedara registrada en ambos tamaños de plano, mientras que en otros una cámara filmaba un sector mientras la otra tomaba otro, ampliando el espacio capturado. Sin embargo, por más complejidad que sumaba en cada una de estas funciones, sentía que ninguno de estos tres registros lograba reproducir la experiencia que había tenido como espectador al ver la obra por primera vez.

Y justo en ese momento de decepción y resignación posterior a aquella primera función de En Eso Estamos, cuando estaba guardando mis equipos y pensando en abandonar la posibilidad de continuar filmando, el director Julian Poncetta se me acerca y me hace una propuesta: si quería regresa el día siguiente para registrar la siguiente función, pero desde adentro de la obra, con un vestuario similar al que traía él y la asistente de dirección. Acepté inmediatamente.

Así fue que efectivamente en la segunda función llegué al centro cultural vestido con camisa, saco y pantalón, junto mi cámara y la grabadora portátil ubicada encima de ella con un adaptador, y realicé el registro con una cercanía que no podía obtener ni con el mayor teleobjetivo del mundo. Superé el temor de que, una vez que entrara, estuviera atrapado hasta el final sin posibilidad de gritar ¡corte!, o que me tropezara con un cable, tirara una luz o chocara a alguien y arruinara todo. Pero afortunadamente nada de esto ocurrió. Y de esta forma, en esta última variante, yo formaba parte como uno más del elenco, como cuerpo y como dispositivo desplazándome en plano secuencia y seleccionando de manera intuitiva que acción focalizar a medida que avanzaba el desarrollo, ya que a pesar de que tenía un mínimo conocimiento del desarrollo de *Proyecto cero*, cada función era diferente una de otra y no se me había dado ninguna pauta o indicación. El elenco y sus acciones no eran capturadas como si fueran las de un actor o actriz realizando acciones dramáticas, sino la de un *performer musical* que efectuaba la interpretación de un instrumento. Pero, además, una de las cosas que sucedería sin previo aviso fue que los actores y actrices mirarían y

6. Disponible para su visionado en <https://youtu.be/cc1snTcKpa4?feature=shared>



dirigirían algunos de sus diálogos hacia mi cámara. Por ende, no era que mi presencia cuasi fantasmal pasaba desapercibida (más allá que el público me viera), sino que la misma se hacía presente a través de la mirada de ellxs [Figura 1]. Era un intruso, un cómplice o un testigo según la situación.

Así, en *Secuencia cero* (Ceccarelli, 2022b, 1h01m) ya no estaba solamente visionando la obra desde una posición distante y privilegiada. Lo que hice fue *experimentarla*, vivenciarla, mediado por la óptica de mi cámara.

Figura 1. **Secuencia Cero**. Registro: Pablo Cecarelli.

3. El (los) proyecto(s)

Aquellas funciones ocurridas entre finales de 2018 y comienzos de 2019, como también otra serie de actividades, dieron comienzo a mi colaboración con el grupo hasta principios de 2021, participando desde la disciplina audiovisual en el registro, asistencia de producción, difusión y/o exhibición de algunas de sus producciones tanto en el contexto pre-pandémico de 2018-2019 como el pandémico de 2020-2021. Pero principalmente, en ese período me involucré de manera muy cercana con sus integrantes y desarrollé un largometraje documental sobre sus labores delante y detrás de escenas, buscando retratar el funcionamiento de un grupo autogestivo, marca identitaria que abunda dentro del circuito cultural y artístico de La Plata. Así se fueron acumulando en mi disco registros de las obras, ensayos y entrenamientos actorales, también audios de whatsapp, capturas de pantalla, videollamadas, además de apuntes escritos, guiones dramáticos, fotografías, etc.

Con la pandemia en el medio y algunos cortocircuitos internos, el grupo se disolvió brevemente en 2021 (volvería a la actividad a mediados del 2022) y este proyecto de largometraje terminó naufragando. No obstante, ese cúmulo de materiales, reflexiones e interrogantes que fui acopiando -y protagonizando a la par- entre 2018 y 2021 terminaron convirtiéndose en

el objeto de estudio de mi proyecto de beca doctoral, bajo la dirección de Natalia Matewecki (IHAAA, FDA, UNLP) y la co-dirección de Eva Noriega (IPEAL, FDA, UNLP).

Este lleva como título *Operaciones del audiovisual en el teatro. Estudio de experiencias convivial, tecnovivial y liminal en un corpus de producciones del grupo Galpón Momo Teatro de La Plata (2018-2021)* (Ceccarelli, 2022a) y plantea como objetivo indagar sobre la intervención del dispositivo audiovisual en algunas producciones específicas del grupo en ese período -incluido *Proyecto cero*-. Debido a mi participación en algunas de estas, el estudio se sostiene en gran parte bajo la modalidad de la *investigación-acción* (Ynoub, 2015), donde el momento reflexivo-evaluativo se integra con el de la intervención y «los actores forman parte tanto del objeto como del sujeto de investigación» (p. 129). Para esto, la investigación toma como punto de partida los enfoques provenientes de la filosofía del teatro, desarrollados principalmente por Jorge Dubatti (2021), autor del que me interioricé por primera vez en 2019 cuando cursé el seminario Introducción al Lenguaje Teatral, dictado por Paula Sigismondo y perteneciente a la Especialización en Lenguajes Artísticos (FDA-UNLP). Esta perspectiva sobre el teatro, que clasifica como *ontológico-pragmática*, propone tres tipos de categorías experienciales, culturales y/o artísticas: *convivio*, *tecnovivio* y *liminalidad*.

La primera de estas se define como la «reunión de dos o más personas de cuerpo presente, en presencia física, en la misma territorialidad, en proximidad, a escala humana» (2020, p. 14), mientras que la segunda sería «la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica» (2015, p. 46). Esta categoría puede subdividirse a la vez en un tecnovivio interactivo, en el cual se produce el vínculo o conexión entre dos o más personas a distancia (como en el caso de las conversaciones por teléfono, chat o videollamada), y uno monoactivo, donde no se establece diálogo de ida y vuelta sino la relación con una máquina o con el objeto producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado (como el libro, el cine, la televisión o la radio). Finalmente, la experiencia liminal es aquella donde se registran «cruces, hibridez y mezcla, yuxtaposición, intercambio o comunidad entre convivio y tecnovivio [...]» (2021, p. 316), que se expresa, por ejemplo, en la presencia cotidiana de los aparatos tecnológicos digitales en las reuniones con otras personas, los viajes retratados en redes sociales o los eventos multimediales en vivo.

Según Dubatti, «sin convivio [...] no hay teatro, de allí que podamos reconocer en él el principio [...] de la teatralidad» (2007, p. 43)⁸. Y por lo tanto

7. Formalmente, el título original del plan de trabajo de la beca doctoral es *Operaciones del audiovisual en el teatro. Estudio de experiencias convivial y tecnovivial en un corpus de obras del grupo Galpón Momo Teatro de La Plata (2018-2021)*. Sin embargo, a la hora de presentar los principales ejes del proyecto en las 10^o Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP), se decidió que era acorde sumar el término liminal como una categoría más dentro de las expresadas por Dubatti (2021), independientemente de que la misma, como se menciona en este artículo, está conformada por los cruces entre convivio y tecnovivio.

8. Si desde un primer momento el proyecto de tesis toma la noción teatro es porque el grupo estudiado lo incorpora en su nombre, asumiendo una postura y un punto de partida de sus actividades. Por otra parte, Dubatti (2020) hace una clasificación y jerarquización ordenada de la siguiente manera: Artes del espectáculo < Artes escénicas < Artes teatrales. Allí, la tercera se incluye dentro de las segundas y las segundas dentro de la primera, pero no viceversa. De esta forma, se pueden distinguir artes escénicas conviviales (como el teatro) y no conviviales (como aguas danzantes, usos de artes visuales en el espacio real, hologramas, etc.), mientras que las artes del espectáculo incluyen otras expresiones como el cine, la televisión o la radio.

En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede y, en tanto cultura viviente, no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras in vitro, no puede ser enlatado; lo que se enlata del teatro –en grabaciones, registros fílmicos, transmisiones por internet, u otros– es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo. (Dubatti, 2015, p. 45)

4. El teatro y el audiovisual

El pensamiento de la filosofía del teatro, en particular su visión sobre la experiencia mediada por la tecnología, puede ser ampliamente debatida (y es uno de los propósitos del proyecto de investigación). Sin embargo, en esta instancia nos puede servir de base, junto con aquellas ideas propuestas por María Laura Berch, para pararnos de manera crítica frente a ciertas categorías fomentadas por algunos estudios canónicos de la historiografía cinematográfica. Una de ellas, por ejemplo, es la del *teatro filmado* (Gubern, 1987).

La misma relaciona lo teatral con el uso de la cámara fija, el encuadre general y la equivalencia del plano a la escena en el cine de ficción narrativo silente de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Esta caracterización construye un punto de vista fijo del espectador desde la posición frontal del teatro *a la italiana*. El término, además, retorna con la caracterización de algunas de las primeras películas sonoras a través del uso excesivo del diálogo en sincronía con la imagen y el estatismo del plano ante las complejidades producidas por los primeros equipos de registro de sonido. De forma tal que, en realidad, «El tradicional insulto cinéfilo es injusto con la infinita variedad de expresiones teatrales» (González Cragno-lino, 2022, s.p.), como pueden ser las vanguardias soviéticas de principios de siglo, cuyas teorías sobre el cine y el montaje, como el *montaje de atracciones* de Eisenstein, fueron influenciadas en parte por experiencias teatrales (Sánchez Biosca, 1996), o también otras rupturas como las de Brecht, Piscator o Meyerhold, que fueron contemporáneas a la conformación del cine sonoro.

Jorge Sala (2020) en su libro *Escenas de ruptura: relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta*, comenta cómo, al revisar nuevamente la tradición de estudios sobre el cine nacional, encuentra que a la hora de analizar las relaciones del cine con el teatro se cae en reduccionismos similares:

cuando las investigaciones se enfrentan al problema de la relación entre dos artes lo hacen interesados mayoritariamente en el lugar destinado al examen de las transposiciones que el cine efectuó sobre un conjunto de *obras dramáticas*. [...] subsumir los intercambios teatrales y cinematográficos a operaciones de este tipo implica comprimir aquello que se reconoce como parte de lo teatral exclusivamente al universo de piezas pautadas por la formulación de textos dramáticos. La visión parcial de lo teatral elimina un conjunto de prácticas carentes de una dramaturgia de tipo literaria o en la que estos constituyen un dato secundario con relación a la supremacía que asume la puesta en escena, el espectáculo. (pp. 19-20)

Por otra parte, el autor caracteriza la relación entre el cine y el teatro como *asintótica*:

Este término, extraído de un campo en apariencia lejano, el de las matemáticas, sirve para ilustrar la hipótesis de raíz que guía mis indagaciones. Según entiendo, la alianza entre la puesta en escena teatral y la fílmica aparece bajo la forma de un movimiento asintótico en el que el cine se aproxima infinitamente al teatro sin llegar nunca a tocarlo. A partir de esta cercanía extrema basada al mismo tiempo en la imposibilidad de una homologación se establece la relación fundante existente entre las estrategias formales empleadas por cada disciplina toda vez que confluyen. (Sala, 2020, p. 32)

Esta definición se puede complementar también con aquella vinculación de tipo *oximorónica* (Adame en Dubatti, 2015) que existe entre el teatro y la fotografía, en una convivencia que aproxima ambas disciplinas como «dos mitades de uno» (p. 120) y a la vez como una «lucha de opuestos» (Adame en Dubatti, p. 120) sostenida bajo los atributos de cada una: lo convivial frente a lo intermediado, lo efímero frente lo permanente y/o la presencia frente a la ausencia (reemplazada).

5. La interfaz

Si desde la filosofía del teatro se determina que, contrario al cine y el audiovisual, en esta disciplina «el cuerpo del actor, el del técnico y el del espectador participan de la misma zona de experiencia» (Dubatti, 2015, p. 46) ¿cómo sería la conexión del público con la obra en un caso como *Secuencia cero*?. Aquí es donde arriesgo para la investigación el concepto de *interfaz*.

En primer lugar, podemos tomar la definición que brinda Gui Bonsiepe (1995) desde el diseño industrial, quien afirma que «la interfase no es un objeto, sino un espacio en el que se articula la interacción entre el cuerpo humano, la herramienta (artefacto, entendido como objeto o como artefacto comunicativo) y el objeto de la acción» (p. 17). De esta forma, describe el diagrama ontológico del diseño explicando que, por ejemplo, para pasar de dos cuchillas que cortan al artefacto tijera, se necesita una empuñadura a través de la cual el cuerpo humano pueda interactuar con estas dos cuchillas. Por otra parte, Lev Manovich (2006), al hablar de los nuevos medios, emplea el término *interfaz cultural* para referirse a «una interfaz entre el hombre, el ordenador y la cultura: son las maneras en que los ordenadores presentan los datos culturales y nos permiten relacionarnos con ellos» (pp. 119-120). Pero también, al interior de la interfaz del ordenador (que sería el software de una computadora personal), «cuando usamos Internet, todo a lo que accedemos -texto, música, video, espacios navegables- pasa a través de la interfaz del navegador y luego, a su vez, por la del sistema operativo» (Manovich, 2006, p. 113).

No obstante, una perspectiva clave sobre este concepto es aquella que plantea Patricia Aschieri (2021), quien propone «pensar la experiencia corporal como interfaz [siendo este] un espacio de acción energética, de intercambio vibracional

y/o kinestésico gestual» (p. 6), donde se considera a la pantalla como *dispositivo-escena*:

un espacio capaz de trascender su bidimensionalidad a partir de poner en juego ciertos recursos técnico-semióticos. Apelar a la curiosidad, a la relación de una erótica con el entorno que puede exceder, y de hecho lo hace, el cuadrado que visibiliza la pantalla [a partir de] las múltiples formas en que las corporalidades podrían resonar mutuamente, volverse telas en las que las palabras, los sonidos, las luces, las imágenes circulen-toquen a través de la pantalla y se transformen en un dinámico tejido-corpóreo (Aschieri, 2021, pp. 6-7)

Ante la ausencia de los cuerpos en un mismo territorio, lo que se debe pensar aquí es la idea de umbral, de frontera donde

las corporalidades de lxs performer, actorxs, balarinxs y las de espectadorxs no están separadas, sino que son capaces de crear un "entre" en el que es posible explorar desde el juego de la imaginación sensorial una experiencia compartida, aunque pueda, para cada unx, ser radicalmente distinta. (Aschieri, 2021, p. 7)

De esta manera, en aquella cuarta función de *Proyecto cero* lo que pude lograr fue atravesar lo que considero como el *cercos teatral*: la barrera que protege la integridad ficcional de la dimensión escénica y de la zona de experiencia. Pero además, la intervención del dispositivo audiovisual -representado, entre otras cosas por la cámara- lo que provoca es el *desdoblamiento* de esta zona, multiplicándola y generando por ende nuevas instancias de expectación: a la relación convivial del elenco y de mi persona con el público presente en el centro cultural, se le suma, en primer lugar, la relación tecnovivial con el futuro espectador de *Secuencia cero* en las diversas pantallas, y en segundo lugar, la liminal, establecida por la relación disociada tanto entre actor/actriz con el público y la óptica de la cámara, como entre mi rol de camarógrafo con estas presencias y el visor de la cámara que revela el plano capturado.

Sumado a esto, mi papel en la obra fue también, retomando tanto a Aschieri (2020) como a Dubatti (2015), la de un *espect/actor investigador*

que vive la experiencia fundamentalmente como espectador y eventualmente también como artista y/o técnico. [Uno que] acompaña los acontecimientos, está "metido" en ellos o conectado directamente con ellos. De esta manera, el investigador es básicamente un espectador que se auto-constituye en laboratorio de percepción de los acontecimientos teatrales. (p. 46)

De esta forma, en *Proyecto cero* el realizador/camarógrafo/performer (que participa como artista o técnico) convive y se desdobra también con la del espectador/investigador dentro del acontecimiento teatral (y audiovisual).

6. La experiencia

A principios de 2022, a poco de haber obtenido a la beca doctoral, me juntaba con Rocío Passarelli (actual co-directora de Galpón Momo Teatro) para conversar sobre algunos ejes de mi proyecto y en particular acerca de mi participación en *Proyecto cero*, en especial sobre cómo aquella cuarta función en *En eso estamos* me permitió adentrarme en la obra y poder capturar, de la manera más cercana posible, la experiencia que había transitado aquella primera vez en Meridiano V.

Pero también le compartía esa sensación de éxtasis al salir a escena, donde una vez que entrara, ya no podía salir hasta que finalizara, no había posibilidad de cortar y retomar como en el rodaje de una ficción cinematográfica. Rocío tomó esto que le decía y me comentó que ella, desde su rol de actriz, cuando sale a escena concibe que lo que está haciendo es una *tarea*⁹. Ella está comprometida y obedece a su propia labor, no piensa ni se concentra en otra cosa. Todo su cuerpo, su mente, sus sentidos, están dedicados a aquel designio. Actuar para ella es, sencillamente, una tarea. Y de ahí radica su mayor potencial.

Creo que esta idea puede servir también para traducir lo que sentí con *Proyecto cero*. Tanto desde mi rol de espectador en la función de la Estación Provincial como el de camarógrafo/performer en la de *En eso estamos*, lo que estaba realizando era también una tarea, donde abandoné la percepción cada vez más fragmentaria de nuestra época contemporánea y me sentí absolutamente sumido en una *totalidad*. No solo percibí la idea de un sumergimiento: lo que sentí fue la *entrega*, activa y vital, a la experiencia. Una entrega hacia un tiempo y un espacio ficcional donde todo se concentra en un punto energético, donde se produce una condensación, una *acumulación negativa*. En vez de la luz blanca, que en la síntesis aditiva forma su luz a partir del RGB (rojo, el verde y el azul), aquí encontramos la totalidad *sustractiva* del negro formado por el CMY (cian, magenta y amarillo). Un *Aleph* invertido, donde ese todo se auto-absorbe a sí mismo de manera continua hacia una nada.

Como bien sintetiza John Dewey (1935) cuando habla del *arte como experiencia*:

La experiencia, en el grado en que es experiencia, es vitalidad elevada. En vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privados, significa un intercambio activo y atento frente al mundo; significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. En vez de significar rendición al capricho y al desorden, proporciona nuestra única posibilidad de una estabilidad que no es estancamiento, sino ritmo y desarrollo. (p. 21)

Desde esta perspectiva, lo que propongo es concebir al dispositivo audiovisual que interviene en la escena como una *interfaz experiencial*, donde lo que se captura no es *información sobre el*

9. Curiosamente, otra obra que también puede considerarse como antecedente (más lejano en el tiempo) del interés por el tema de investigación es el cortometraje *La tarea* (Dominguez, 2012, 11m12s), visto por primera vez en el 3º Festival REC de 2012 y que causó también un gran impacto en mi percepción cinematográfica. En esta película de corta duración, se retrata en un único plano detalle de 11 minutos los pies de una bailarina que, en apariencia, ensaya una coreografía de danza contemporánea.

acontecimiento, ni siquiera el acontecimiento mismo, sino uno nuevo, que toma como materia prima ese acto originario, ese, en términos de Schaeffer (1990), *arché teatral*. En ese proceso, más que la transposición de la obra, lo que se produce es su *transmutación*.

Si el actuante de teatro y de audiovisual actúa, como diría Berch, para el público o para el lenguaje, en *Proyecto cero* -y por consiguiente, en su desdoblamiento *Secuencia cero*- el dispositivo audiovisual lo que hace es *operar sobre* el actuante, con el fin de actuar ambos, como un ballet mecánico, *para* la experiencia.

REFERENCIAS

- Aschieri, P. (Agosto de 2021). Corporalidades en estado de pantalla. ¿Experimentando como artista, reflexionando como investigadora? [Objeto de conferencia]. Jornadas Internacionales "Cuerpo, convivio y pandemia en la cultura y las artes". Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JICCP/IJICCP/paper/viewFile/6370/3771>
- Barthes, R. (1989). La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía. Paidós.
- Bonsiepe, G. (1995). Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño. Infinito.
- Ceccarelli, P. (Septiembre de 2022). Operaciones del audiovisual en el teatro. Estudio de experiencias convivial, tecnovivial y liminal en un corpus de producciones del grupo Galpón Momo Teatro de La Plata (2018-2021). [Objeto de conferencia]. 10º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP), Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. <https://www4.fba.unlp.edu.ar/jidap2022/wp-content/uploads/sites/4/2022/11/5.-CECCARELLI.pdf>
- Ceccarelli, P. (Director). (2022). Secuencia cero. [Película]. <https://youtube/-e9q-t07tYU?feature=shared>
- Dewey, J. [1934] (2007). El arte como experiencia. Paidós.
- Domínguez, J. I. (Director). (2012). La tarea [Película]. <https://vimeo.com/46057689>
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, (9), 44-54.
- Dubatti, J. (2020). Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos, Rebento, (12), 8-32.
- Dubatti, J. (2021). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía). Avances, (30). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515>
- Galpón Momo Teatro. (2018, 15 de septiembre). Proyecto 0 [Obra teatral]. La Plata: Centro Cultural Meridiano V.
- González Cragnolino, S. (25 de enero de 2022). Los premios: 1951. Con los ojos abiertos. <http://www.conlosojosabiertos.com/los-premios-1951/>

- Gubern R. (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Editorial Gustavo Gilli.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós.
- Sala, J. (2020). *Escenas de ruptura: relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Sánchez Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Paidós.
- Schaeffer, J.M. (1990). *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Cátedra.
- Ynoub, R. (2015). *Cuestión de método. Aportes para una metodología crítica*. Cengage Learning.

Pablo Ceccarelli

Es Licenciado y Profesor en Artes Audiovisuales (FDA, UNLP). Actualmente trabaja como Becario Doctoral en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA, FDA, UNLP) y como ayudante diplomado en la cátedra Historia del cine 1 (FDA-UNLP). También forma parte del Grupo de Estudios sobre Artes Escénicas (GEAE, IHAAA, FDA, UNLP). Se desempeñó como docente, entre 2016 y 2021, en el curso de ingreso en la materia Introducción a las Artes Audiovisuales (FDA-UNLP). Dentro de la crítica y la investigación ha contribuido en publicaciones digitales y en papel como *Arkadin*, *Tram[p]as*, *Vivomatografías*, *Taipei*, *Pulsión* y *La Cueva de Chauvet*. También ha formado parte en diversos proyectos de extensión y *Calle 52* (2019), su tesis de grado, participó en diversos festivales de cine de Argentina y Latinoamérica.



DIRECCIÓN DE ARTE PARA EL CICLO MIRÁ! EN EL PROYECTO INTERCÁTEDRAS DE LAS BÁSICAS ESCENOGRAFÍA 1 Y 2, ES- CENOGRAFÍA 3 Y TALLER DE PRODUCCIÓN.

Verónica Gómez Toresani

vr.gomezttoresani@gmail.com

Karen Carballo

robertacarballo@gmail.com

J. Hernán Arrese Igor

hernarreseigor@gmail.com

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

Proyecto: Construcción de relatos liminales: narrativas visuales, relocalizaciones, expansiones poéticas y simulacros de territorios poéticos. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.
Director: Gustavo Radice.

El Ciclo Mirá!

El objetivo de este ciclo es desarrollar un producto audiovisual que muestre y promueva las producciones musicales de los estudiantes y graduados de las carreras de música de La Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP); y es un proyecto de la Secretaría de Relaciones Institucionales (SRI) de dicha facultad. Esta propuesta transdisciplinaria involucra la participación de estudiantes y graduados de carreras como Sonido, Audiovisuales, Artes Plásticas y Música. Cada programa del Ciclo Mirá! consta de la grabación en vivo de dos o tres temas de autoría interpretados por conjuntos musicales, acompañado de una entrevista que profundiza en sus propuestas artísticas. Los y las integrantes de estas agrupaciones musicales tienen vínculos estrechos o directos con la Facultad de Artes, ya sean estudiantes en curso o egresados.

La emisión de los programas del Ciclo Mirá! se realiza a través del canal de Youtube de la Secretaría de Relaciones Insti-

tucionales “Relaciones Institucionales FBA” y por el canal de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) “TV Universidad”.

La relación nuestra con este Ciclo es amplia y vasta, desde la realización de arte hasta la coordinación del mismo. Su producción ha variado desde sus orígenes también a medida que el formato adquirió su personalidad propia y hasta que se alojó definitivamente en un set audiovisual. Anteriormente se ha realizado el rodaje en lugares como el Laboratorio de Sonido o el Auditorio de la FDA en la Sede Central. Distintos centros culturales como Azulunala, la Gran 7 o Calle Uno. Y finalmente recaló en los estudios de TV Universidad (UNLP), el Taller de Escenografía de la FDA (Sede Fonseca) y el Set Audiovisual de la FDA (Sede Fonseca).

Como el Ciclo Mirá! tiene como fin el rodaje de una sesión musical, lo primero que surge es la convocatoria abierta y elección de las bandas que participarán de los distintos rodajes. El productor general del ciclo, Prof. Martín Castelvetti (SRI), se encarga de las convocatorias y selección, y en rodaje es el coordinador de registro sonoro. A su vez, el prof. Santiago Azzolina (SRI), realiza la convocatoria de los voluntarios de cine, para el rodaje con cámaras de video y fotografía, iluminación y dirección de fotografía y cámaras. Quienes escribimos (docentes de las Cátedras de Escenografía Básica, FDA), nos encargamos de la convocatoria de los asistentes voluntarios para conformar la dirección de arte, realización de escenografía, iluminación teatral, vestuario y caracterización.

Debido a los últimos cambios de espacios de rodaje y las consecuencias de pre producción que implicaban, durante 2022 y 2023 se requirió aumentar la cantidad de asistentes en la producción de arte del ciclo, y por ende una coordinación actualizada para una correcta organización de los equipos de trabajo. En consecuencia, para la convocatoria del año 2023 las Cátedras de Escenografía (FDA-UNLP) proponen la formación de un *equipo de trabajo* con roles específicos.

Propuesta de trabajo de EQUIPO DE ARTE para el ciclo Mirá! Sesiones en el SET 2023

La conformación del equipo de arte (EA) con roles definidos para cada rodaje tiene como fin lograr un trabajo colectivo integral y coordinado. En esta etapa del ciclo Mirá! es fundamental tener en cuenta que no se dispone de un presupuesto monetario propio, y que por las horas de uso del set para el rodaje, la propuesta escenográfica debe poder montarse en una hora aproximadamente, con desarme de media hora. En lo referente a vestuario/caracterización se establece también una hora el tiempo previo al rodaje.

Una vez conformado el equipo, por asistentes voluntarios convocados oportunamente, se deben establecer los siguientes roles:

- > Dirección de arte
- > Escenografía
- > Iluminación
- > Vestuario
- > Caracterización

Estos roles establecidos son para facilitar el trabajo en grupo, pero siempre teniendo en cuenta que están elaborando una propuesta estética que debe tener una coherencia en la totalidad del trabajo del EA.

Dirección de arte (dos integrantes)

Tendrán a cargo la comunicación de las ideas del EA en relación con la banda de la fecha elegida, la coordinación del equipo de arte (Hernán, Verónica y Karen), la coordinación de fotografía (Santiago) y con la coordinación de sonido y producción general (Martín).

La siguiente tarea es reunirse en entrevista con el representante de la banda asignada y, por medio de un cuestionario (ver apartado *Entrevista a la banda*) poder conocer los aspectos formales y estéticos del grupo y, luego de compartir la información con el EA, poder discutir una propuesta integral de Arte.

Otro rol es el de encaminar las ideas propuestas y discutidas por el EA y realizar una propuesta clara e integral para el plan de rodaje del ciclo, que incluya escenografía, iluminación, vestuario y caracterización (dicha idea se presentará formalmente diez días antes del rodaje en una reunión de producción en la que participará también un representante de la banda). Esta presentación debe incluir la mayor cantidad de documentación técnica visual y/o escrita (ver apartado *Entrevista a la banda*) para la claridad de la comunicación de las ideas y para facilitar los trabajos de pre producción del ciclo. Esta presentación previa es de vital importancia para la resolución de cuestiones técnicas y la evaluación de posibles problemáticas que pudieran surgir en el futuro rodaje.

Entrevista a la banda.

Antes que nada presentarse, aclarar su rol y de todo el EA, y las bases y fundamentos del rodaje del Ciclo Mirá! (*grabación de una sesión en vivo de una banda, en los estudios de la Facultad de Arte, donde participan estudiantes de distintas disciplinas y que no cuenta con presupuesto asignado para producción*)

1. Preguntar/anotar: cantidad de integrantes, nombre e instrumento, (color y tamaño del instrumento), requerimientos técnicos específicos (si canta parado o sentado, si lleva su propio banco, silla o taburete, etc). Consultar si la banda tiene un artista visual/escenógrafo que trabaje desde la escenografía a la iluminación, las visuales, el vestuario, maquillaje o arte de tapa, etc y si se va a incluir su participación en el rodaje (si es así pedir contacto/s).
2. Preguntar y dibujar la formación de la banda (si tocan en formato frontal, circular o medialuna y preferencias de qué integrante/instrumento al lado de quién/cuál).
3. Preguntar/anotar: listado de temas del rodaje. Por título anotar:
 - > nombre y tempo/ritmo.
 - > preguntar si todos los músicos participan en ese tema, o si hay un músico invitado.

- > aclarar si en el mismo hay un solo de algún instrumento en particular.
- > consultar sobre las ideas estéticas/poéticas que inspiraron el tema o la letra (sobre todo en caso de que no puedan acceder a una pista o maqueta de audio).
- > también preguntar si tienen un orden establecido de los temas y por qué (en el caso de que haya una fundamentación conceptual o estética).

4. Preguntar/anotar: ideas o preconceptos de los aspectos visuales relativos a vestuario y caracterización (maquillaje y peinados). En el caso de que ya lo tengan y quieran usar pidan imágenes o fotos del mismo, para poder incluirlo en la propuesta del EA.

Escenografía (dos integrantes o más)

Su trabajo específico es proponer distintas opciones de uso del set a partir de la formación de la banda y la propuesta de dirección de cámaras (en diálogo con Santiago Azzolina). Luego establecer las necesidades de producción, como el uso de objetos o trastos propios del Taller de Escenografía (material de la jaula o mobiliario) o material que aporta la banda o el propio EA, armar un listado detallado y una planta general para comprender y analizar las estrategias del montaje. Dicha propuesta debe ser considerada y aprobada por la mayoría del EA. En la fecha de rodaje su labor será el armado y desarmado de la escenografía propuesta. Y durante el rodaje asisten técnicamente con cualquier necesidad de los integrantes de la banda o de los requerimientos de la puesta, como cambios de escena, instrumentos, utilería, etc.

Iluminación (uno o dos integrantes)

Su rol específico es proponer al DF (director de Fotografía) y director de cámaras (en diálogo con Santiago Azzolina) qué tipo de iluminación pensaron pertinente para la propuesta de arte (sobre todo clave y paleta, filtros, y direcciones de la luz) y qué clima lumínico general pensaron como propuesta estética desde el EA. Luego analizar si es adecuado utilizar los equipos propios del Taller de Escenografía (luces y consola LED) o material que aporta la banda o el propio EA, armar un listado detallado y una planta de artefactos para comprender y analizar las estrategias del montaje. Recordar que dicha propuesta debe ser considerada y aprobada por la mayoría del EA. y en particular por los responsables de caracterización (por el estrecho vínculo del uso de maquillaje). En la fecha de rodaje su labor será colaborar con los coordinadores del ciclo en el armado de la planta de artefactos de las luces del taller (no las de cine) y la operación técnica de la consola (en caso de usarse).

Vestuario (dos integrantes o más)

A partir del relevamiento del vestuario propio de la banda, sus necesidades o ideas particulares: su trabajo específico es proponer una estética de vestuario y accesorios (en diálogo con los responsables de caracterización) y luego establecer las estrategias de producción, como el aporte de prendas, accesorios, calzado

o trajes de la banda o el propio EA. A continuación confeccionar un listado por integrante con el detalle de prendas y accesorios que deberá utilizar el día de rodaje. Se pueden anexar imágenes o dibujos de referencia. La propuesta debe ser considerada y aprobada por la mayoría del EA. En la fecha de rodaje su labor será la asistencia de vestuario para ayudar a los integrantes de la banda a vestirse y durante la grabación deberán estar atentos/as a las necesidades específicas de los mismos.

Caracterización (dos integrantes o más)

A partir de la entrevista con la banda, sus necesidades o ideas particulares: el trabajo específico es proponer una estética de maquillaje y peinados (en diálogo con los responsables de vestuario) y luego establecer las estrategias de producción, como el aporte de materiales de la banda o el propio EA. A continuación confeccionar un listado/boceto por integrante con el detalle de maquillaje y peinados que se deberá realizar el mismo día de rodaje (tener en cuenta el tiempo y la cantidad de integrantes de la banda como de caracterizadores). Se pueden anexar imágenes o dibujos de referencia. La propuesta debe ser considerada y aprobada por la mayoría del EA. En la fecha de rodaje su labor será maquillar y peinar a los integrantes de la banda, y durante la grabación se encargará de asistirlos en las necesidades que surjan.

Presentación de la propuesta al EA

Durante la reunión de producción general (de diez días a una semana antes del rodaje) participarán los coordinadores de área, el productor general del ciclo, un integrante de la banda y los directores de arte del equipo (EA).

En esta reunión se irán presentando y debatiendo las ideas y necesidades de la producción del rodaje, para ello es necesario que cuenten con todo el material visual y escrito que sea posible, por eso es necesario que el EA tenga una reunión previa de consenso y pre-producción de la propuesta a presentar.

La propuesta del equipo de arte debe presentarse en el siguiente orden:

- > Nombre de la banda y temas. Formación de la banda en el espacio del set.
- > Idea plástica/estética general (con bocetos o imágenes de referencia).
- > Listado del equipo de arte con sus roles específicos.
- > Planta general de montaje de escenografía (más listado de utilería, objetos, trastos, etc, detallando origen y uso).
- > Idea estética general de la propuesta de iluminación (y particular si es necesario por cada tema), con bocetos o imágenes de referencia. Planta de artefactos (más listado específico de necesidades de ser necesario).
- > Propuesta de vestuario y caracterización general y luego por integrante, con bocetos o imágenes de referencias y listado de necesidades.

Resultados de la propuesta de conformación del Equipo de Arte

Finalmente se realizaron 6 rodajes del ciclo durante 2023 en el Set Audiovisual (FDA-UNLP):

- > **Thiago Puntunet**: el 28 de abril con la Dirección de Arte de Mariana Beatriz Vidal y Maite Graciana Llamas.
- > **Juana Eterna**: el 19 de mayo con la Dirección de Arte de Camila Viglienghi e Irene Scotti Donnantuoni.
- > **Aerial**: el 9 de junio con la Dirección de Arte de María Lucacini y Renata Celena Comesaña.
- > **La Pata de Fray**: el 28 de agosto con la Dirección de Arte de Nahuel Loncrini y Nilce Fernandez.
- > **Losura**: el 25 de septiembre con la Dirección de Arte de Antonia Carrasco y Jazmín Segobia.
- > **La Gurisera**: el 23 de octubre con la Dirección de Arte de Clara Montorsi y Holpy Vera Satto.

Cabe destacar la participación de más de 50 estudiantes en la conformación de los 6 EA para todos los rodajes. Estudiantes de las cátedras Taller Básico Escenografía 1 y 2 y Taller Básico Escenografía 3 y Taller de Producción Plástica.

El primer rodaje fue una experiencia de mucha prueba y error, donde los coordinadores tomamos nota para la adecuación de la propuesta y también resolvimos en el momento los problemas planteados por los participantes. En el segundo rodaje, el de la banda Juana Eterna, podemos considerar que la idea de equipo de trabajo quedó consolidada, reconocible y sirvió de guía y ejemplo para los futuros equipos (Figura 1).



Figura 1. Rodaje de Ciclo Mirá

En el tercero, con la banda Aerial, quedó en claro que la participación de todo el equipo tanto en la creación como en la pre producción de la idea de propuesta de Arte es fundamental. Si no hay buena comunicación no fluye el trabajo al momento del rodaje.

Estas primeras experiencias contemplando esta nueva forma de organización, nos permitieron reflexionar sobre las dinámicas de equipo en este tipo de proyectos y prepararnos para afianzar la propuesta de trabajo para la siguiente etapa.

Haciendo un balance de lo que fue la primera parte del ciclo 2023, consideramos que más allá de los desafíos técnicos y estéticos específicos de cada propuesta, y la dimensión de las mismas, siempre es esperable que surjan pequeñas problemáticas dentro de los grupos de trabajo. Pero así mismo es fundamental destacar la importancia del diálogo y la colaboración entre todos los integrantes para llevar adelante cada episodio del ciclo.

La segunda parte del ciclo 2023, con el rodaje de las 3 últimas bandas transcurrió sin problemas por todo lo aprendido y la experiencia ganada entre asistentes voluntarios y coordinadores, superando inconvenientes como retrasos de rodaje debido a cortes de luz o superposición de bandas horarias debido a cambios de fechas y horarios de rodaje.

Es pertinente también entender la importancia de la figura de los coordinadores de equipo, no sólo a modo de asesores en el desarrollo de las propuestas sino como mediadores (tanto de manera preventiva como activa) entre todas las partes durante la preproducción y el trabajo in situ. Consideramos que la dinámica que configuren los equipos de trabajo va a incidir directamente en el desarrollo de las propuestas y por ende en el resultado final del rodaje. Priorizamos la comunicación clara y respetuosa para generar un ambiente ameno.

Estas experiencias se erigen como prácticas pre profesionales para la mayoría de los estudiantes voluntarios. Es por esto que apuntamos a que cada producción se lleve adelante siguiendo pautas que, dentro de lo posible, las acerquen a resultados lo más cercanos al ámbito profesional.

Por todo esto consideramos que el Ciclo Mirá! es una propuesta transdisciplinaria que ha demostrado ser una plataforma invaluable para dar visibilidad a los talentos emergentes en el ámbito musical.

Que el enfoque colectivo e integral del equipo de arte (EA) ha sido fundamental para el éxito del Ciclo, permitiendo la creación de productos audiovisuales de alta calidad. A pesar de las limitaciones de tiempo y recursos, el EA ha demostrado una eficiente coordinación en la materialización de la propuesta escenográfica, iluminación, vestuario y caracterización, brindando un complemento imprescindible para la producción de los programas del Ciclo.

Que es vital continuar fortaleciendo y expandiendo el Ciclo Mirá!, intensificando la colaboración interdisciplinaria y buscando nuevas oportunidades para asegurar la sostenibilidad del proyecto.

Y, asimismo, que la documentación y divulgación de los resultados obtenidos son cruciales para compartir este valioso espacio de conocimiento con la comunidad educativa y artística en general, contribuyendo así al enriquecimiento del ámbito de las artes escénicas y audiovisuales.

LA CIUDAD INVISIBLE: IMAGINARIOS URBANOS, TERRITORIO Y VISUALIDAD EN DOS PRODUCCIONES DE LA CÁTEDRA TALLER BÁSICO ESCENOGRAFÍA I-II (FDA- UNLP)

Natalia Di Sarli

nataliadisarli@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

*Y la ciudad, ahora, es como un plano
de mis humillaciones y fracasos.*

J.L. Borges. (1964)

Fotograma 1.

Una mujer vestida de blanco deambula por un espacio en ruinas. Un fondo de voces murmurantes y sonidos crispados intercala el silencio, mientras el cuerpo se desplaza, se contorsiona y recorre solitario un cruce de temporalidades que nos son ajenas y que sólo podemos intuir. La cámara capta un entorno de vestigios, de sillas desfondadas, de azulejos que ya no están en su sitio, de amplios ventanales con vidrios rotos, de esqueletos metálicos cuyo uso- hace tiempo en desuso- nos es desconocido, pero adivinamos allí una potencia olvidada. Fragmentos de tiempo y de materiales carcomidos por la humedad y la maleza, allí donde la naturaleza irrumpe sobre el vacío y el desorden. Es un día soleado, una tarde cualquiera, cuya luz acentúa el porte fantasmal de la mujer y más aún, la circularidad espectral de aquel espacio, condenados ambos, quizá, a repetirse una y otra vez en la misma imagen.

Fotograma 2.

Una niña de zapatillas rojas y bermudas de jean explora lo que, en principio, parece una barraca abandonada. En la misma barraca, una banda de rock interpreta una canción que hace de fondo y paisaje sonoro. Pero ambas secuencias se inscriben como dos temporalidades excluidas la una de la otra en un mismo espacio. Interpretamos que la banda oficia de narrador y que el juego de la niña se constituye en relato. Como un juego dentro de otro juego, la cámara persigue el cuerpo de la niña en recorridos visuales que interactúan con los materiales sonoros

de la canción: una plaza a la vera de los rieles, vías de ferrocarril invadidas por el pasto y flores silvestres, paredes que guardan una caja de latón (¿otro juego dentro del juego?) Todo es óxido, ladrillo gastado, retazos de un pasado que solo podemos reconstituir imaginariamente.

Deshabitada e *Instante eterno*, producciones audiovisuales generadas por estudiantes de la Cátedra Taller Básico Escenografía I-II, construyen cartografías de territorios otros, espacios de lo invisible a la vez que ruinas de una ciudad del pasado. *Deshabitada* fue filmada en la antigua Usina Hidráulica de Berisso. *Instante eterno*, en los Talleres Ferroviarios de Tolosa. A partir de procedimientos y formatos audiovisuales, les estudiantes poetizan visualmente estos espacios abandonados y que han perdido su función original, hábitats en derrumbe que adquieren una visibilidad alterna. Dichas producciones, a través del ojo de la cámara, buscan habitar lo deshabitado al mismo tiempo que subrayan la tensión de los imaginarios de centro y periferia en el casco urbano platense.

La Cátedra Taller Básico de Escenografía I - II (especialidad de la carrera de Profesorado y Licenciatura en Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la UNLP) promueve experimentar con el espacio en distintas modalidades. Una de dichas experiencias la constituye el diseño de Dirección de Arte y producción de una experiencia audiovisual, cuyo formato puede ser el vínculo imagen- música. Se dividió en grupo a los estudiantes y partiendo de una banda local platense seleccionada por cada grupo, se seleccionó una canción. A través de bocetos y prediseños se perfilaron estéticas visuales acordes al ritmo y clima de la canción. No se buscó relatar una historia "literal" relativa a la canción sino trabajar dos relatos paralelos. Otro ítem involucra hacer partícipes a los músicos dentro del espacio fílmico y circunscribir las locaciones a la ciudad de La Plata, decisión fundada en la importancia de establecer vínculos entre los estudiantes de la Cátedra TBE I-II y la comunidad artística de la ciudad, así como de explorar y explotar el territorio local. Otro ítem de abordaje espacial constituyó el trabajo con videoperformance, cuyo disparador fue la obra de la artista Pina Bausch. En este caso, se focalizó en el trabajo narrativo no-lineal con el cuerpo de la performer a través de acciones en el espacio. Asimismo la banda sonora se produjo a través de la edición de sonidos hecha por los propios estudiantes. La voz susurrante se trabajó como fragmento y a la vez como módulo manipulado a través de diversas operaciones: repetición, ampliación, distorsión, etc. Lo que nos interesa trabajar aquí son los imaginarios urbanos que se desprenden de ambas propuestas: en cierto modo, una tensión benjaminiana en lo que hubo y lo que habrá al interior de estas imágenes, el escombros, la ruina, el vestigio y todo lo que ello proyecta aquí, ahora y mañana. El ojo imparcial reconstruye huellas de estilo decimonónico, el ojo parcial reconoce en dichos rastros lo que alguna vez fueron arquitecturas del progreso, estampas de un proyecto trunco.

El desierto ha entrado en la ciudad.

Nos preguntamos por su historia.

¿Será que nació en el Sur?

En el *Libro de los pasajes* (2007) Walter Benjamin asume la figura del *flaneur* para describir con ojo crítico la vida parisina de la primera mitad del siglo XX. Las vitrinas, las arquitecturas, las prácticas de sociabilidad y consumo de la ciudad no escapan a la mirada nómada del filósofo-transeúnte que se desliza anónimo entre la multitud, bajo un perfil anónimo pero alerta. “El flaneur encarna a ese sujeto que va a contrapelo, que se refugia en la multitud deslizándose entre la radiografía social y urbana, y que su deseo está en mirar y no ser mirado, su mirada no es del lado de la completitud, es por el contrario fragmentada, instantánea, nunca en una misma dirección.” (Pavón-Cuellar, 2020, s/p) Esa mirada benjaminiana, como las cámaras, registra el fragmento, capta aquella imagen que se le escapa al ojo natural, se interna en los márgenes, fija su atención en espacios y habitantes que están a la vista pero que nadie mira, que se pasan por alto. Mira la ciudad invisible.

Mucho más que un espacio físico, la ciudad se configura como un mapa de visualidades cuya potencia construye la experiencia del habitar. Sonidos, aromas, texturas, recorridos, estratos, límites, aperturas, alteridades, exclusiones, temporalidades, etc, constituyen imágenes sensoriales que modelan subjetividades en torno a la experiencia habitante.

Podemos definir tres dimensiones representacionales de la ciudad:

1. Como una realidad material socialmente construida que habitamos y con la que establecemos una relación sensorial y funcional.
2. Como un conjunto de prácticas, estructuras e instituciones que nos preceden, de la que somos producto y que a la vez reproducimos.
3. Como una construcción subjetiva simbólico-discursiva, producto de diversos lenguajes que la atraviesan.

Asimismo, podemos ver a la ciudad como palimpsesto: “un espacio colmado de huellas y lecturas pasadas sobre las que se imprimen las nuevas, que también serán las huellas borrosas del mañana, terreno para el emplazamiento de otras prácticas, otras capas de una ciudad que está siempre haciéndose.” (De Certeau en Vera, 2019, p.16-17)

Los imaginarios urbanos son las representaciones colectivas que una sociedad construye sobre su ciudad. Estos imaginarios se nutren de la historia, la cultura, las tradiciones y experiencias compartidas por sus habitantes, pero también de las rupturas, de las contradicciones, de las otredades, del arriba-abajo, de lo público y lo privado, de lo dicho y lo no dicho. Todo ello influye en la forma en que se percibe la ciudad, se valoran sus espacios y se construyen las identidades individuales y colectivas. Asimismo, las ciudades reproducen y son producidas por una trama de relaciones sociales asimétricas. El espacio urbano se construye a partir de la continua disputa por su apropiación: territorialidades, estrategias políticas, identidades, memorias, imaginarios socioespaciales, así como prácticas de intervención y resistencia.

Si “La ciudad es un territorio que se transita, se habita, se padece, se disfruta y se interpreta.” (Guzmán Ramírez, 2016, s/p) dicha trama desdobra una pluralidad de significaciones que trascienden su dimensión física, transitable y concreta. Insertándose en una dimensión simbólica e intangible manifiesta en los imaginarios urbanos, dichos imaginarios influyen en la forma en que los individuos perciben y operan en el entramado urbano como soporte artístico.



Desde su creación en 1882, la ciudad de La Plata instala y se instala en un imaginario fundacional basado en los principios del positivismo científico: Civilización, Razón, Ciencia y Progreso son los vértices del cuadrado urbano levantado *ex profeso* en la pampa, como signo político de otras conquistas en el territorio nacional. En su diseño confluyen “las ideas higienistas -modalidad que estaba en auge en Europa-, el paisajismo francés -que por entonces, detentaba la autoridad universal en cuanto a la estética de los jardines y espacios urbanos se refiere- y la equilibrada y rigurosa composición de la academia clásica” (Berardi & Rossi, 2015, p.32-33) De esta forma, la modernización urbana europea del siglo XIX se materializó en trazados cuadriculados que simbolizaban el dominio humano sobre el territorio y la búsqueda de un orden espacial racional. Esta proyección de la nueva capital como cepa fundacional de una nueva república y un nuevo orden, combinaba el centro urbano residencial con una periferia de tipo rural (quintas y chacras) y una periferia industrial situada en el modelo agroexportador, principalmente en la industria frigorífica. En dicho contexto situamos la edificación de los espacios trabajados en este texto. Ambos espacios surgen como arquitecturas utilitarias, sustentadas en el desarrollo local de tecnologías fundamentales para impulsar la dinámica

Figura 1. *Deshabitada* (2016) Videoperformance realizada en la ex Usina Hidraulica de Berisso por los estudiantes de la Cátedra Taller Básico 1. Captura de video.

del proyecto urbano platense: el ferrocarril y la energía mecánica/eléctrica para el movimiento de maquinaria portuaria. Si bien la fundación de Tolosa en 1871 antecede a la de La Plata, la construcción de los talleres ferroviarios en 3 y 526 data de 1885, culminando en 1887. Dos acontecimientos históricos tuvieron lugar en sus instalaciones: la primera huelga ferroviaria en 1896 y la construcción de las primeras locomotoras a vapor de fabricación argentina durante la década de 1950. Tras intermitentes períodos de actividad, los talleres ferroviarios de Tolosa cayeron progresivamente en el abandono durante más de 40 años. Desde 1997, en uno de sus galpones funciona la sede local del Ferroclub Argentino y el Museo Ferroviario "Ing. Pedro C. Saccaggio". En 2019, parte de la arquitectura original fue demolida para construir una versión modernizada de talleres ferroviarios, actualmente en actividad. Podríamos ironizar sobre la tensión destrucción/preservación en este retorno a la actividad de la mano de la topadora modernizadora, pero excede los alcances de este trabajo y la especialidad de esta autora.

En 1890 se inicia la construcción de la Ex Usina Hidráulica en la calle Baradero, frente al Puerto La Plata. Operando parcialmente desde 1894, su construcción finalizó en 1896. En 1905 se anexó al edificio principal la Usina Eléctrica. El conjunto edilicio estuvo activo hasta su clausura definitiva en 1963. Actualmente, existen varios proyectos provinciales y municipales de puesta en valor para convertir el espacio en Museo. A la fecha de cierre de este texto, el espacio continúa clausurado.

Figura 2. **Instante eterno** (2016) Videoclip realizado en los ex Talleres Ferroviarios de Tolosa por los estudiantes de la Cátedra Taller Básico 2. Captura de video.¹



1. Astarloa, Y. (directora) Carlon, C., Marín, N. et al. (12 de agosto de 2017) Instante eterno [Archivo de video] <https://www.youtube.com/watch?v=k4ZoE0SVMds>

Un cuadrado de bordes rotos, o los imaginarios de lo residual.

Como otros tantos edificios—de todo el país— que alguna vez fueron emblemas de progreso y desarrollo industrial a principios del siglo XX, el fin de siglo los vio desmantelarse y deteriorarse lentamente. Con el fin de la industrialización, numerosos ramales ferroviarios y sectores fabriles desactivados cayeron en un progresivo olvido, del cual persisten los esqueletos, las huellas, las sombras que proyectan estas locaciones en un territorio borroso, la tierra baldía o *terrain vague*:

Con la acuñación del término *Terrain Vague*, Ignasi de Solà-Morales se interesa por la forma de la ausencia en la metrópolis contemporánea. Dicho interés se focaliza en las áreas abandonadas, en los espacios y edificios obsoletos e improductivos, a menudo indefinidos y sin límites determinados, lugares a los que aplica el vocablo francés de *terrain vague*. (Berardi & Rossi, 2015, p.33)

Dicho *terrain vague* a su vez acentúa las tensiones entre los centros y las periferias:

En la periferia coexiste una multiplicidad de puntos de vista, de experiencias y trayectorias socioespaciales. A la vez todos comparten una posición espacial y social desventajosa, más no idéntica ni tramitada del mismo modo por sus residentes. Así, pues, la pregunta que surge es: ¿cómo miran, viven y sienten la ciudad quienes habitan un espacio situado fuera de lo que habitualmente se (re) conoce como “la” ciudad? (Segura, 2010, p.26)

Y aquí es donde entran en juego las visualidades: los modos de ver y representar la ciudad y sus bordes; las imágenes e imaginarios que miran y se miran como territorialidades en disputa, en este caso, desde y hacia la tierra baldía:

(...) No hay un modo único de representar la ciudad desde la periferia: se presenta el propio lugar de residencia y se menciona la relación de éste con “la ciudad”. Es decir, se asume algún tipo de diferencia entre la periferia y la ciudad y, a la vez, se enuncia el tipo de relación que se establece entre ambos espacios: distancia, ajenedad y/o separación. (Segura, p.27)

De estas imágenes e imaginarios del *terrain vague*, retomamos su rescate poético como ruinas. Como estética de lo residual. O más bien, como estética de los imaginarios de lo residual en un cuadrado roto cuyos bordes están hechos de escombros, fantasmas y nostalgia.

“La ruina, en tanto imagen de aquello que retorna, irrumpe como figuración temporal y material para perturbar el sentido de la historia, dispone otra lectura de los hechos del pasado y

expresa una nueva potencia que se manifiesta en toda superficie que se inscriba." (Neuburger, 2016. s/p) Retomamos aquí la figura del *flaneur* benjaminiano en cruce con Georges Didi Huberman (1997) en tanto el espesor histórico de la ruina concita sobre su materialidad "los vestigios de todos los incendios de la historia" (Didi Huberman en Neuburger, s/p) Entonces, la mirada sobre la ciudad y en este caso sobre los márgenes de la ciudad habita en la potencia material de sus ruinas, no solo como gesto de captura del pasado destruido sino con el gesto del montaje con y desde la ruina. Contraimágenes donde la memoria materializa los imaginarios urbanos sobre los territorios que se encuentran al margen del ojo público. En los descartes del progreso, en el naufragio de las narrativas fundacionales, en el cuadrado que se rompe y se oxida y se desploma en fragmentos destartados, se hallaría cifrada la capacidad de reescribir la historia- y de recomponer la mirada- con desechos cuya potencia ya pertenece más al mundo de las imágenes e imaginarios presentes que a una materia física del pasado:

Los imaginarios urbanos en la literatura, las artes o el cine construyen una interpretación de la ciudad que es tan real como la ciudad misma. En contraposición con una modernidad olímpica, vinculada al ideal de progreso y a un orden racional de la existencia, la propia modernidad nos muestra su lado oscuro. Lo moderno puede ser también la expresión del conflicto, de la disolución, de la alienación, del terror o del mal y que pueden tener en la ciudad su escenario. Los imaginarios urbanos y arquitectónicos en el cine nos muestran esa otra ciudad que es el lugar del misterio, la amenaza y la muerte. (Del Valle, 2015, p.95)

La ciudad como flaneur de sí misma, quizá, reescrita en fotogramas cuyas ficciones son, a su manera, uno de tantos fantasmáticas que transitan en el baldío.

REFERENCIAS

- Berardi, R., & Rossi, S. (2015). Valorización como patrimonio industrial, cultura y paisaje urbano caso: ex Usina Hidroeléctrica de Berisso. Jornada de Técnicas de Reparación y Conservación del Patrimonio, 4. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/66266>
- De Rueda, M. D. L. Á. (2016). Territorialidad, artes y medios. Arte e Investigación (18). http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/51611/Documento_completo_...pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Del Valle, L. A. (2015). Imaginarios urbanos y arquitectónicos en el cine. La ciudad como lugar del misterio, la amenaza y la muerte. AREA-Agenda de Reflexión en Arquitectura, Diseño y Urbanismo (21). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8213889>
- Garnier, A. (1992). El cuadrado roto. Ed. Municipalidad de La Plata.
- Guzmán-Ramírez, A. (2016). Los imaginarios urbanos y su utilización como herramienta de análisis de los elementos del paisaje. Revista Legado de Arquitectura y Diseño, (20). <https://www.redalyc.org/journal/4779/477950133011/477950133011.pdf>

Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, (13). <https://idus.us.es/handle/11441/68274>

Neuburger, A. (2020). Estéticas de lo residual. Ruina, materialidad y escritura en Carlos Ríos. *El Taco en la Brea: Revista Semestral del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias*. 1(11), <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/EITacoenlaBrea/article/view/9161/12531>

Pavon-Cuellar, K. (2020). Pasear con el paseante: Walter Benjamín, la pregunta por el flâneur y el sujeto del capitalismo. *Tesis Psicológica*, 15 (2). <https://www.redalyc.org/journal/1390/139069262009/html/>

Rodríguez, J. B. (2007). El arte público, las ciudades-laboratorio y los imaginarios urbanos de Latinoamérica. *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (41). <https://www.redalyc.org/pdf/1632/163219817005.pdf>

Segura, R. (2010). Cartografías Discrepantes. La ciudad de La Plata vista y vivida desde la periferia. *Periferia*, 2 (1). <https://www.redalyc.org/pdf/5521/552156378004.pdf>

Vera, P, Gravano, A. y Aliaga, F. (eds.) (2019) *Ciudades (in)descifrables imaginarios y representaciones sociales de lo urbano*. UNICEN.

<https://www.editorial.unicen.edu.ar/sites/default/files/pdfs/00CiudadesIndescifrables-Librocompleto.pdf>

Mag. Natalia Di Sarli

Docente/Investigadora categoría III (FDA-UNLP). Profesora Adjunta en las Cátedras de Taller Básico Escenografía I-II, Lenguaje Visual 3, Introducción a la Imagen Digital y otras. Miembro del Consejo Directivo del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FDA-UNLP). Actualmente ejerce como evaluadora científica en el área de Artes del Banco de Evaluadores del Programa de Incentivos, y editora responsable del Boletín de Arte del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. En el área artística, trabaja en formatos de ilustración y arte multimedial mezclando medios analógicos con técnicas digitales.



Artes Multimediales

Imágenes de tapa

Valent Guillermina
Diego R. Ibañez Roka
Domingo Alagia

05

NUEVAS TECNOLOGÍAS APLICADAS AL ARTE: UNA TAXONOMÍA DE LA EXPANSIÓN DE LAS FRONTERAS DEL ARTE

Emiliano Causa

emiliano.causa@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Proyecto: Arte, Interactividad e Interfaces: tecnologías para la captación del cuerpo y generación de entornos virtuales. Facultad de Artes.

Director: Emiliano Causa

Este texto es un intento por comprender el territorio que emerge en la convergencia de la ciencia, el arte y la tecnología, particularmente buscando entender cómo las nuevas tecnologías expanden las fronteras del arte. Desde la popularización de Internet y la democratización de las tecnologías informáticas, que se dieron en la década de los 90', se han producido cambios revolucionarios en la forma en que las nuevas tecnologías se articulan con el arte. Esto coincide en tiempo con otros dos procesos: la consolidación del Arte Contemporáneo como corriente *mainstream* del arte y el proceso de la globalización. Hoy, sólo 3 décadas después, nos encontramos con un terreno muy complejo en cuanto a la forma en que se produce esta articulación entre arte y tecnología. Mi abordaje busca relevar la forma en que las nuevas tecnologías extienden las fronteras del arte respecto de sus posibilidades materiales, entendemos que estas nuevas posibilidades materiales también habilitan novedades discursivas, pero este trabajo no se centra en estas.

A la hora de explorar esta articulación, iniciaremos estableciendo una taxonomía mínima basada en ejes a partir de cuales se producen estas novedades. Mi primer acercamiento al tema lo realicé cerca del año 2004, hace ya dos décadas y la taxonomía que planteé en ese momento poseía sólo 3 ejes. La misma ha sufrido varias modificaciones, ya que el territorio cambia y la tecnología encuentra nuevas formas de articularse con el arte. Hoy en día la taxonomía posee 7 ejes y estoy seguro que variará mucho en sólo poco años, pero bien vale la pena plantear el estado actual de la cuestión, aunque este texto esté condenado a la obsolescencia quizás en poco años.

Desde mi perspectiva, las fronteras del arte están siendo expandidas por las nuevas tecnología a través de 7 ejes:

1. Nuevas experiencias del cuerpo y su expansión a partir de las interfaces físicas
2. Nuevas experiencias de la realidad a partir de los entornos virtuales (Realidad Virtual y Realidad Aumentada)
3. Nuevos vínculos y lazos sociales a partir de las redes sociales
4. Nuevos seres, agentes y comportamientos (Robótica e Inteligencia Artificial)
5. Nuevos materiales y sistemas constructivos (Nanotecnología, Impresión 3D, Biomateriales)
6. Nuevas formas de representación y visualización de información (Big Data)
7. Nuevos mercados a partir de la mercantilización de entidades virtuales (NFT y cripto-arte).

A continuación describiré cada uno de estos ejes:

1. Nuevas experiencias del cuerpo y su expansión a partir de las interfaces físicas

La exploración de las nuevas interfaces físicas representa un territorio fértil en la expansión de las posibilidades del cuerpo humano en el ámbito artístico contemporáneo. Estas interfaces, que van desde pantallas táctiles, sistemas de captación de movimiento, exo-esqueletos, hasta prótesis robóticas, actúan como mediadores entre el cuerpo y la tecnología, permitiendo una interacción más profunda y compleja entre ambos. En un sentido más estricto, las interfaces cumplen la función de mediar entre el cuerpo y el fenómeno, usando la tecnología para generar nuevas potencias del cuerpo. Al integrar nuevas interfaces físicas en sus trabajos, los artistas pueden amplificar los movimientos, sensaciones y experiencias corporales de formas nunca antes imaginadas. Esto no solo desafía las nociones convencionales del cuerpo humano, sino que también abre nuevas puertas para la expresión artística y la exploración creativa. En este contexto, figuras como Marcel Li Antunez y Stelarc han llevado a cabo investigaciones pioneras.

Marcel Li Antunez es conocido por su trabajo en el ámbito de la performance y la instalación interactiva. Sus obras a menudo involucran el uso de exoesqueletos equipados con sensores y dispositivos electrónicos, que permiten a los performers amplificar sus movimientos y sensaciones. En algunos casos estos exoesqueletos invierten el sentido de la comunicación y lejos de funcionar como grandes sensores, amplificadores de los movimientos del artista, funcionan como actuadores que se apoderan del cuerpo y que dejan a este a merced de la interacción del público. Como ejemplo de esto podemos nombrar "Requiem" una obra pensada como "una coreografía para un cadáver" según Marcel Li Antunez, en la que un exoesqueleto mueve de forma involuntaria a su ocupante/performer.

Stelarc, por otro lado, se ha destacado por sus experimentos extremos que desafían los límites del cuerpo humano. Sus performances a menudo incluyen la integración de prótesis robóticas o implantes cibernéticos en el cuerpo, lo que le permite explorar nuevas formas de movimiento y percepción. Stelarc

cuestiona la idea convencional de la identidad corporal y plantea preguntas sobre el futuro de la relación entre el cuerpo y la tecnología, ya que a partir de una posición transhumanista plantea que “el cuerpo está obsoleto” y debe ser actualizado con tecnología. Prueba de estos son los trabajos en los que ha desarrollado un tercer brazo robótico (“Third Arm”) que controla con músculos de la espalda y el estómago, o su famoso proyecto “Third Ear” (“Tercera Oreja”), en el que cultivó una oreja en su antebrazo usando biotecnología.

Otra artista que podemos nombrar es Naoko Tosa con su obra “Unconscious Flow” en la que utiliza sensores para recopilar datos involuntarios del público y así interpretar sus estados de ánimo, agregando una dimensión emocional a la experiencia. En la misma, dos participantes pueden observar un par de avatares (alter-ego de los participantes) que actúan en un entorno virtual en función del nivel de agrado/desagrado que los biosensores perciben entre estas personas.

El campo de la amplificación del cuerpo mediante interfaces físicas es uno de los ejes por los que más rápidamente se expandió el territorio del arte electrónico a partir de los 90’. La lista de artistas que han aplicado estas tecnologías es vastísima hoy en día, y los últimos avances en BCI (Brain Computer Interface), con los que las personas pueden controlar cosas a partir de sus pensamientos con el uso de electrodos en sus cabezas, hacen pensar que aún nos queda mucho por ver en los siguientes años.

2. Nuevas experiencias de la realidad a partir de los entornos virtuales (Realidad Virtual y Realidad Aumentada)

Otro de los ejes que aparecieron rápidamente, pero que quizás requirió mucho tiempo para empezar a mostrar su potencial es el que se relaciona con la generación de nuevas realidades (sintéticas) a partir de los entornos virtuales. Si bien los primeros desarrollos de Realidad Virtual datan de la década del 70’, lo ciertos es que a partir de 2016 con la aparición de Oculus Rift (con los avances técnicos que implicó) es que este tipo de entornos empezó a divulgarse. Desde la popularización de la Realidad Virtual, primero, y de la Realidad Aumentada después, hemos sido testigos de una revolución en la forma en que se crean y se experimentan nuevas realidades, ya que estas tecnologías permiten a los artistas crear mundos alternativos y experiencias inmersivas que trascienden los límites físicos del espacio y el tiempo. La Realidad Aumentada, en particular, superpone elementos digitales sobre el mundo físico, mientras que la Realidad Virtual sumerge al espectador en entornos completamente virtuales.

Un ejemplo destacado es el trabajo del artista Sander Veenhof, quien ha creado obras de arte que utilizan la Realidad Aumentada para transformar el entorno físico y crear experiencias interactivas. Sus trabajos se destacan por superponer muestras virtuales en espacios institucionales (sin el consentimiento de estos), transgrediendo la soberanía espacial/simbólica de los mismos y poniendo en crisis dicha soberanía. En octubre de 2010, Sander Veenhof y Mark Skwarek organizaron la exposición “WeARinMoMA” en el MoMA de Nueva York (el AR en el nombre hace referencia a Augmented Reality, que es es Rea-

lidad Aumentada en inglés), que presentaba arte de Realidad Aumentada en el museo de arte contemporáneo. A través de esta exposición, buscaban abordar el impacto de la Realidad Aumentada en los espacios públicos y privados. Propusieron convertir el MoMA en un espacio de exposición DIY (*Do it yourself*, "hazlo tu mismo"), ensamblando una muestra virtual durante la muestra "Conflux" y haciéndola accesible en dispositivos móviles. Sobre la muestra del espacio físico el público podía acceder a un segunda muestra superpuesta que podía verse a través de los teléfonos celulares.

Durante 2011 generó la colaboración entre artistas denominada Manifest.AR (otra vez aparte el AR), quienes anunciaron una intervención en la Bienal de Venecia de dicho año mediante Realidad Aumentada. Decidieron construir un pabellón virtual sobre el pabellón Giardini. Esta acción desafiaba las convenciones del arte contemporáneo y destacaba el impacto de la Realidad Aumentada como un nuevo reino espacial. El pabellón virtual sirvió como plataforma para mostrar obras de arte que exploraban nuevas formas escultóricas o reflexionaban sobre la relación entre el lugar, la obra, el artista, el público y el curador. La forma en que los trabajos de Sander Veenhof ponen en crisis las nociones convencionales de espacio (mediante el uso de Realidad Aumentada geolocalizada), recuerdan la transición que propone Paula Sibilia cuando habla del cambio de tecnologías de la modernidad a la contemporaneidad, poniendo como ejemplo el traspaso de las paredes a las redes: las paredes eran una tecnología para ordenar el espacio y el tiempo durante la modernidad, hoy en día estas son atravesadas por las redes, haciéndoles perder su eficacia.

3. Nuevos vínculos y los lazos sociales a partir de las redes sociales

En la era digital, las redes sociales han transformado radicalmente la forma en que nos relacionamos, comunicamos e interactuamos entre nosotros, y estas dinámicas sociales también han encontrado su lugar en el ámbito del arte contemporáneo.

Podemos citar al artista Dries Verhoeven y su obra "Wanna Play" en la que pone en crisis la relación entre lo público y lo privado en las redes sociales. El artista realiza una performance desde una habitación vidriada instalada en una plaza de la ciudad, desde la que interactúa con usuarios de la aplicación de citas en línea Grindr. Explorando la intimidad de una manera única. Invita a los participantes a satisfacer necesidades no sexuales, como compartir momentos simples, lavarse el cabello mutuamente o cantar juntos en la ducha. Durante diez días consecutivos, Verhoeven expone su vida y su búsqueda de conexión al público, proyectando en una gran pantalla sus conversaciones (mantenidas de forma anónima) para que cualquiera pueda leerlas.

Debido a que los chats son expuestos en pantalla gigante en la instalación, uno de los usuarios que había pactado un encuentro con el artista, al percatarse del espectáculo que se había montado alrededor de sus chats se sintió invadido y denunció al artista, logrando que este sea expulsado de la red social.

"Wanna Play" cuestionaba la naturaleza de la intimidad y la conexión humana en la era digital, explorando cómo las redes

sociales afectan nuestras relaciones interpersonales y nuestra percepción de la realidad. La obra destacaba el potencial de las redes sociales para crear nuevos vínculos y lazos sociales, así como también para generar reflexiones sobre el papel de la tecnología en la construcción de identidades y relaciones en la sociedad contemporánea.

4. Nuevos seres, agentes y comportamientos (Robótica e Inteligencia Artificial)

La emergencia de la robótica, la inteligencia y la vida artificial en el ámbito artístico ha dado lugar a una expansión significativa de las fronteras del arte, abriendo nuevas posibilidades creativas y conceptuales. Obras robóticas como “Can’t Help Myself” de Sun Yuan y Peng Yu, o trabajos que utilizan la Inteligencia Artificial como los de Refik Anadol, ejemplifican la forma en que la integración de estos nuevos seres, agentes y comportamientos está transformando la práctica artística.

En “Can’t Help Myself”, Sun Yuan y Peng Yu exploran la interacción entre lo humano y lo artificial a través de un robot industrial programado para intentar limpiar repetidamente una mancha de líquido rojo que se derrama continuamente. El líquido es parte del sistema hidráulico del robot que posee una pérdida, así que el constante intento malogrado del robot por contener la mancha en el piso, genera una escena de vulnerabilidad y absurdo que uno jamás asociaría con un robot.

Esta instalación sugiere una reflexión sobre la naturaleza fútil de la existencia humana y la lucha constante por el control y la perfección en un mundo caótico.

Por otro lado, los trabajos de Refik Anadol, como “Machine Hallucination” y “Melting Memories”, ilustran cómo la inteligencia artificial puede ser utilizada para crear experiencias artísticas inmersivas y transformadoras. Algoritmos de IA analizan grandes conjuntos de datos, como imágenes de ciudades o escaneos de resonancias magnéticas del cerebro, para generar visualizaciones abstractas y en constante cambio que exploran la relación entre el mundo digital y el mundo físico. La exhibición “MACHINE HALLUCINATIONS – NATURE DREAMS” presenta una innovadora obra de arte que fusiona tecnología y naturaleza. Refik Anadol utiliza un vasto conjunto de datos fotográficos de la naturaleza, más de 300 millones de imágenes recopiladas entre 2018 y 2021, para entrenar un algoritmo de inteligencia artificial GAN (Redes Generativas Antagónicas). Este algoritmo genera pinturas de datos que representan pigmentos y patrones asociados con la naturaleza, ofreciendo una interpretación visual impresionante de los sueños de la máquina.

Trabajos como “Memories of Passersby” de Mario Klingemann o “La Famille de Belamy” del colectivo Obvious en los que las imágenes son totalmente diseñadas por algoritmos de Inteligencia Artificial y en muchos casos indistinguibles de la factura humana, muestran que la creatividad ya no es exclusiva de los seres humanos. La explosión de la Inteligencia Artificial generativa en los últimos años, dan cuenta de lo mucho por desarrollarse aún, y que estas tecnologías propondrán grandes desafíos en los años venideros.

5. Nuevos materiales y sistemas constructivos (Nanotecnología, impresión 3D, biomateriales)

La expansión de las fronteras del arte a partir de los nuevos materiales y sistemas constructivos, como la nanotecnología, la impresión 3D y los biomateriales, abrió un vasto campo de posibilidades creativas y estéticas en el ámbito del diseño arquitectónico y la escultura. El trabajo "Digital Grotesque" de Michael Hansmeyer ejemplifica esta tendencia, explorando las fronteras entre lo natural y lo artificial, lo orgánico y lo sintético, mediante la aplicación de tecnologías digitales avanzadas.

En "Digital Grotesque", Hansmeyer utiliza algoritmos generativos inspirados en la naturaleza para crear estructuras arquitectónicas complejas y ornamentadas. Estas estructuras se caracterizan por su intrincada geometría y su apariencia orgánica, que se asemeja a formas encontradas en la naturaleza, como los corales y los fractales. La utilización de la impresión 3D permite a Hansmeyer materializar estas formas digitales en escala real, creando instalaciones arquitectónicas que desafían las convenciones tradicionales de la construcción y el diseño. Este trabajo representa un nuevo enfoque en la arquitectura contemporánea, que aprovecha las capacidades de las tecnologías digitales para crear estructuras que serían imposibles de concebir y construir mediante métodos convencionales.

Otro ejemplo que podemos citar es el trabajo innovador de Oron Catts y Ionat Zurr, conocidos por su colaboración en el Tissue Culture & Art Project. Este proyecto se centra en el cultivo de tejidos vivos como medio artístico, utilizando técnicas de bioingeniería para explorar conceptos de vida artificial. Sus obras desafían las nociones convencionales de lo que constituye el arte, y ofrecen una visión única sobre la relación entre humanos y otros organismos vivos.

Asimismo, Eduardo Kac es un artista brasileño-estadounidense cuyo trabajo ha sido fundamental en la exploración de la vida artificial y la biotecnología en el arte. Su obra más conocida, "GFP Bunny", implicó la creación de un conejo transgénico que produce una proteína fluorescente verde. La coloración de la coneja (que solo era visible con luz ultravioleta) se obtuvo mediante la inserción de un gen perteneciente a una medusa en el genoma del mamífero. A través de sus proyectos, Kac cuestiona las fronteras entre lo natural y lo artificial, y plantea preguntas profundas sobre la ética y la responsabilidad humana en el contexto de la manipulación genética y la creación de vida artificial.

En las últimas décadas la lógica de la manipulación digital de la información ha sido transferida a la manipulación de la materia, permitiendo materializar entidades virtuales así como transformar lo vivo como materialidad maleable y moldeable.

6. Nuevas formas de representación y visualización de información (Big Data)

A partir del procesamiento de grandes volúmenes de información que significa el Big Data apareció la necesidad de explorar nuevas formas de representar los fenómenos que estos datos esconden. Los trabajos de Aaron Koblin ofrecen un ejemplo destacado de cómo el arte contemporáneo ha abrazado esta tendencia, explorando las posibilidades de la visualización de datos como una forma de expresión artística.

Uno de los proyectos más influyentes de Koblin es "The Sheep Market" (El Mercado de las Ovejas), donde recopiló miles de dibujos de ovejas realizados por individuos contratados a través de Amazon Mechanical Turk. Estos dibujos fueron luego presentados en una instalación en línea, ofreciendo una visión fascinante sobre la creatividad humana y la producción en masa en la era digital.

Otro ejemplo notable es "Flight Patterns" (Patrones de Vuelo), donde Koblin utilizó datos de la Administración Federal de Aviación de los Estados Unidos para visualizar los patrones de vuelo de aviones en todo el país. Esta visualización, que muestra trazos de luz representando los vuelos en tiempo real, ofrece una perspectiva asombrosa sobre la complejidad y la belleza de los movimientos aéreos a gran escala.

Además, Koblin ha colaborado en proyectos interactivos que permiten al público interactuar con grandes conjuntos de datos de formas creativas y participativas. Estas obras no solo desafían las formas tradicionales de representación y visualización de información, sino que también invitan a los espectadores a reflexionar sobre la naturaleza del Big Data y su impacto en nuestra percepción del mundo.

Alex Dragulescu realizó un trabajo llamado "Spam Architecture" en el que convierte los datos de los mails de "spam" (mails no deseados) en estructuras arquitectónicas virtuales. Janet Echelman realiza algunas de las esculturas más grandes del mundo utilizando redes de pescador, pero las formas surgen de las gráficas que visualizan la evolución de un tsunami.

7. Nuevos mercados a partir de la mercantilización de entidades virtuales (NFT y cripto-arte)

En los últimos años el arte ha sido escenario de la aparición de nuevos mercados a partir de la mercantilización de entidades virtuales, en particular con la creciente popularidad de los NFT (Tokens No Fungibles) y el cripto-arte. Un ejemplo notable de esta tendencia es el proyecto "The Currency" del reconocido artista Damien Hirst.

"The Currency" es una acción artística de Damien Hirst, en la que produjo una serie de obras de arte en papel, cada una era una representación única de círculos de colores. Estas obras fueron digitalizadas y ofertadas como NFT en una subasta en línea. Cada NFT representaba una obra de arte digital única en su tipo, lo que proporciona una prueba de autenticidad y propiedad asegurada a través de la tecnología blockchain.

Lo innovador de "The Currency" radica en que cada comprador del NFT tiene la opción de recibir la obra de arte digital o una versión física de la misma (pero debe elegir ya que no puede obtener ambas), lo que integra de manera única el arte digital y físico en una sola transacción. Cuando los compradores eligen los NFT por sobre la versión física de la obra, la versión física es incinerada.

Esta iniciativa desafía las normas tradicionales del mercado del arte al ampliar las posibilidades de adquisición y exhibición de obras de arte, así como al explorar nuevas formas de propiedad y autenticidad en la era digital.

8. Conclusión

Como hemos visto a lo largo de esta exposición, las nuevas tecnologías aplicadas al arte han permitido generar nuevas experiencias del cuerpo, de la realidad, de los lazos sociales, habilitaron nuevos agentes, comportamientos, materiales, formas de representación y mercados. Actualmente las tecnologías informáticas y las biotecnologías son las que más están cambiando nuestra realidad y cultura; y sin duda, el avance (en la última década) de la inteligencia artificial es una muestra más de la profunda revolución que estas tecnologías están produciendo. El arte, como siempre lo ha hecho, se hace eco de estos cambios y los apropia, mostrando cómo nuestro mundo se pone en crisis con estas tecnologías. No es casual que esta revolución técnica se produzcan en medio de la confluencia de un conjunto de transiciones: la transición de la modernidad a la contemporaneidad, de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control (Gilles Deleuze) o sociedades del rendimiento (Byung Chul Han), del humanismo al Posthumanismo o y quizás también al transhumanismo. Después de todo, siempre he sido un convencido de que las tecnologías sólo surgen cuando son convocadas por los cambios en la cultura y no al revés. Miles de nuevas tecnologías han desaparecido tan rápido como aparecieron, sólo porque la cultura no las requería.

Cuando Arthur Danto habla de un arte post-histórico, al referirse tempranamente al Arte Contemporáneo, y data sus inicios en 1964 con el Arte Pop de Warhol, está claro que la posguerra inaugura una nueva época en el arte. Pero la guerra y la posguerra inauguraron también una nueva época tecnológica: la informática nace en esa época. Quizás algunos de los avances más importantes del "arte electrónico" han surgido a partir de la década de los 90, coincidiendo con la popularización de Internet, la aparición de la World Wide Web, y en consonancia con el avance de las computadoras personales y la democratización de las tecnologías informáticas en general.

Este anudamiento de transiciones sin duda sigue evolucionando y es muy difícil aún decir hasta dónde nos llevará este viaje, mientras tanto el arte seguirá apropiándose de las tecnologías del momento para dar cuenta de cuánto está cambiando nuestra realidad.

9. Postdata: ChatGPT

Este texto fue escrito con la asistencia de ChatGPT en su versión 3.5. Seguramente en un futuro aclarar esto sea tan ridículo como explicar que "fue escrito en un procesador de texto en una computadora", algo que todo el mundo da por sentado. Pero en el estado actual de las cosas parece ser necesario aclararlo, ya que esta "colaboración" o "asistencia" podría traer dudas sobre la autoría del texto.

Los conceptos vertidos en el texto, la taxonomía, así como los ejemplos seleccionados son de mi entera autoría, relegando la función del algoritmo a la asistencia en la redacción del texto.

Me pareció interesante incorporar este tipo de herramienta en la actividad de la escritura académica, ya que estoy seguro que en un futuro muy cercano será una práctica muy común y quizás necesaria.

En este experimento me encontré con muchísimas limitaciones, quizás producto de las características de la tecnología

en sí, pero más probable aún debido a mi escasa experiencia en su uso. Por ahora sólo diré que ChatGPT 3.5 “sabe hablar muy bien pero sin decir nada” ya que la producción de conceptos y la articulación de conocimientos en sí es su punto más débil, sin dejar de tener en cuenta que “miente” o “fantasea” demasiado, inventando datos y hechos que son falsos, lo que obliga a una constante verificación de las fuentes. Pero nada de esto me hace suponer que esta tecnología es un fracaso, lejos de eso: es muy impresionante y estoy seguro que en muy poco tiempo estas limitaciones se verán superadas y sin duda nos obligará a evaluar cuál es nuestro lugar (como humanos) frente al conocimiento y la creatividad. Confío en que será un camino excitante que nos hará crecer.

REFERENCIAS

- Anadol, R. (s.f.). *Sitio de Refik Anadol*. <https://refikanadol.com/>
- Antunez Roca, M. (1999). *REQUIEM 1999 Interactive Robot One minute demo*. <https://vimeo.com/26057904>
- Danto, A.C. (1995). *Después del fin del arte*. Ediciones Paidós
- Catts & Zurr (s.f.) *Tissue culture & art project*. <https://tcaproject.net/about/>
- Deleuze, G. () *Posdata Sobre Las Sociedades De Control*. https://sociologiageneral1 sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/213/2014/03/postdata_deleuze.pdf
- Dragulescu, A. (s.f.) *Spam Architecture*. <https://proyectoidis.org/alex-dragulescu/>
- Deleuze, G. *Posdata sobre las sociedades de control*. En: FERRER, Christian (Comp.). (2005) *El lenguaje literario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. Terramar Ediciones. La Plata.
- Echelman, J. (s.f.) *Sitio de Janet Echelman*. <https://www.echelman.com/>
- Han, B.C. (2022) *La sociedad del cansancio*, Editorial Herder
- Hansmeyer, M. (s.f.) *Digital Grotesque I*. <https://www.michael-hansmeyer.com/digital-grotesque-I>
- Hirst, D. (2021). *The Currency*. <https://opensea.io/collection/thecurrency>
- Kac, E. (s.f.) *GFP Bunny ["Conejita PVF"]*. <https://www.ekac.org/gfpbunnyspanish.html>
- Klingemann M. (s.f.) *Memories of Passersby*. <https://gazelliarthouse.com/artists/215-mario-klingemann/works/8152-mario-klingemann-memories-of-passersby-i-solitaire-version-2018/>
- Koblin, A. (s.f.) *Sitio de Aaron Koblin*. <https://www.aaronkoblin.com/>
- Sibilia, P. (2020). *¿Redes o paredes? La escuela en tiempos de dispersión*, Editorial Tinta Fresca
- Stelarc (s.f.). *Third hand*, http://stelarc.org/_activity-20265.php
- Tosa, N. (s.f.). *Unconscious Flow*. <https://tosa.dpri.kyoto-u.ac.jp/wordpress/wp-content/uploads/2020/07/1999-ElectronicArtAndAnimationCatalog.pdf>
- Veenhof, S. (s.f.). *Sitio de Sander Veenhof*. <https://sndrv.nl/>
- Verhoeven, D. (s.f.). *Sitio de Dries Verhoeven*. <https://driesverhoeven.com/en/project/wanna-play/>
- Yuan & Yu (s.f.). *Can't Help Myself*. <https://www.guggenheim.org/artwork/34812>

NUEVAS DIMENSIONES EN LOS CÓDIGOS CULTURALES A TRAVÉS DE LA REALIDAD VIRTUAL

Belén Lesna

lesnabeli@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

Proyecto: Arte, Interactividad e Interfaces: tecnologías para la captación del cuerpo y generación de entornos virtuales. Facultad de Artes.

Director: Emiliano Causa

Introducción

La presente investigación se centra en el análisis y la reflexión del desarrollo de la realidad virtual (RV) como una tecnología innovadora que despliega nuevos horizontes dentro de los códigos culturales y sus relaciones. En un mundo impulsado por avances tecnológicos constantes, la RV emerge como una herramienta poderosa que busca no solo entretener, sino también desafiar nuestras percepciones y comprensiones convencionales.

La RV cautiva la imaginación y el asombro de las personas a través de experiencias inusuales e inmersivas. Desde el ámbito artístico nos adentramos en un espacio donde las barreras físicas se desvanecen, y las posibilidades de conexión con otros estados y dimensiones se multiplican. La RV brinda la posibilidad de romper con las convenciones establecidas y nos permite diseñar experiencias que trascienden las limitaciones del mundo físico. Representa un potencial transformador, porque ofrece un medio para la exploración de la conciencia y la redefinición de la concepción sobre la realidad. Al sumergirnos en entornos virtuales, la abstracción y la manipulación de los elementos sensoriales ofrecen una oportunidad única para explorar nuevos territorios estéticos y narrativos.

Sin embargo, junto con las infinitas posibilidades que ofrece la realidad virtual, también emergen desafíos y peligros que no deben pasarse por alto. La sobreexposición o el mal uso de esta tecnología pueden tener repercusiones negativas en la salud mental y emocional de los individuos, así como en la percepción de la realidad. Es crucial, por tanto, abordar estos aspectos con responsabilidad, garantizando que se utilice de manera constructiva en beneficio de la sociedad.

Explorando la Realidad Virtual como herramienta de expansión

Desde tiempos remotos, las personas fuimos tejiendo un complejo sistema simbólico que actúa como mediador con el mundo que nos rodea. Este sistema activa nuestro cuerpo y nuestra mente a través de las formas en que lo percibimos, lo

interpretamos y lo representamos. Estas formas, que según Nelly Schnaith (1987) pueden denominarse códigos y actúan por convención, es decir por tradición cultural a través de la cual sus relaciones se modifican.

Los tres planos de significación relevantes en una cultura visual (perceptivo, representativo y cognitivo) están íntimamente vinculados entre sí. Los une una dialéctica que lo subordina o da primacía, en el proceso social, a uno u otro plano de la experiencia visual. En el dinamismo de lo social las oscilaciones o conmociones que afectan a cualquiera de esas órdenes repercuten en los otros.

Baste señalar algunos fenómenos casi recientes a modo de ejemplo:

- a.** Cambio de los códigos de representación que repercutieron en los perceptivos: la aparición del impresionismo o del surrealismo en la esfera del arte, la práctica masiva de la fotografía, el consumo de cine y publicidad y su difusión multitudinaria por obra de la técnica. A partir de todo eso no solo representamos sino que vemos de manera diferente.
- b.** Cambio de los códigos cognitivos que repercutieron en el plano de la representación: la interpretación de los sueños, por parte de Freud, influyó de manera directa en la imaginaria surrealista y esta a su vez incidió de lleno en la retórica visual de nuestro tiempo, sea la de la fotografía, la del cine, la de la publicidad u otras.
- c.** Cambio de los códigos sensitivos que repercutieron en los códigos del saber: la revaloración del cuerpo y de los sentidos en la experiencia cotidiana ha favorecido otra concepción del saber, sea el espontáneo o el reflexivo y teórico. Desde los dos puntos de vista se descubre que existe un saber anterior a la reflexión, ya dado en la percepción misma y en el acervo cognitivo del cuerpo. (Schnaith, 1987 p.1)

El avance tecnológico ha desempeñado un papel fundamental en la transformación de estos códigos. Erik Davis (2023) analiza la capacidad de la tecnología para influir en la imaginación colectiva. En la antigua Grecia rastreamos dispositivos tecnológicos que se empleaban para introducir un elemento divino en la representación, estos tenían la capacidad de crear efectos visuales y auditivos impresionantes para la época. Entre las máquinas halladas se destaca el pájaro gorjeador y el búho giratorio de Filón, un autómata hidráulico que imitaba el canto de los pájaros y la reacción del búho. Estos trabajos mostraron cómo la tecnología era capaz de simular fenómenos naturales y sobrenaturales con gran detalle y precisión. De tal manera, esta representación se apoderó de la imaginación que fascinaba a los pueblos antiguos y medievales. Davis describe que «los elaborados relojes que decoraban las iglesias medievales a menudo estaban equipados con figuras mecánicas que representaban a pecadores, santos, parcas y bestias todos ellos imitando nuestra evolución en el tiempo» (Davis, 2023, p.178)

El descubrimiento de la electricidad permitió crear efectos visuales complejos a través de la iluminación y también incidió en la vida cotidiana. En el ámbito de la información y la comunicación, el acceso al mundo se modificó y comenzamos a entender el entorno como una fragmentación entre el mundo físico y el mundo virtual. Como lo explica Davis:

Las tecnologías de la comunicación y el control hoy dependen por completo de la red eléctrica; nuestras mentes han llegado a sentirse bastante a gusto - tal vez demasiado- con la conquista de las sombras, las estrellas y el silencio por parte del electrón. La electricidad alimenta la modernidad: ella es nuestra iluminación profana. (Erik Davis, 2023 p. 79).

Davis también reconoce la existencia de un imaginario electromagnético, en el cual la corriente eléctrica tiene su más profunda transformación al convertirse en un medio de comunicación. Las tecnologías mediales se vuelven parte del ser, de los otros y del mundo externo, ellas transforman los códigos y sus relaciones.

Las nuevas tecnologías se presentan como un espacio potente de transformación y, a la vez también, de amenazas. Los poderes mediáticos corporativos apuntan sobre la vida social y psicológica de los individuos, a la vez que afianzan la brecha entre ricos y pobres. Esto lo podemos observar en el reciente dispositivo de RV desarrollado por Apple. El Apple Vision Pro es una computadora espacial, su revolucionario sistema de control y su capacidad para fusionar contenido digital con el mundo físico, abre nuevas dimensiones de experiencia para los usuarios. Al permitir interacciones más naturales e intuitivas, como el control mediante los ojos, las manos y la voz, el Vision Pro redefine la relación entre los individuos y la tecnología.

A pesar de sus riesgos, la tecnología VR ofrece un potencial transformador en el ámbito artístico. El objetivo es no quedar inmersos exclusivamente en lo virtual, sino abrir los ojos para trascender las limitaciones del mundo físico y liberar lo negado. La experiencia de realidad virtual CARNE Y ARENA (Virtualmente presentes, físicamente invisibles) de Alejandro González Iñárritu es un poderoso ejemplo. Esta obra explora la condición humana de las personas inmigrantes y refugiadas. La instalación VR desafía las convenciones tradicionales de la narrativa visual y busca romper las barreras entre lo real y lo virtual. La experiencia invita a caminar en los zapatos de los inmigrantes, a sentir bajo su piel y dentro de su corazón, proporcionando una conexión más profunda y empática con las historias y los desafíos de aquellos que buscan una vida mejor.

Apropiarnos de esta tecnología significa activar la propia alarma interna para poner en funcionamiento las codificaciones subjetivas. Jaron Lanier (2019), quien es considerado el padre de la realidad virtual por ser pionero en su desarrollo, reflexiona que esta tecnología nos permite explorar la conciencia y nos expone ante nosotros mismos. Así, la realidad virtual se presenta como la tecnología para apreciar la experiencia en sí misma.

La realidad virtual fue y sigue siendo una revelación. Y no es solo el mundo exterior a nosotros el que se nos revela de nuevo. Llega un momento en que nos damos cuenta de que, incluso

cuando todo cambia, nosotros seguimos ahí, en el centro, experimentando lo que está presente. (Jaron Lanier, 2019 p. 81)

En cuanto a la conciencia humana podemos entenderla a partir de lo postulado por Roger Bartra:

La conciencia humana está basada en la sensibilidad propia de un ser vivo. Pero hay una peculiar sensibilidad que es necesaria entender y que a su vez puede explicar las sensaciones subjetivas. Cuando los circuitos cerebrales se conectan con redes simbólicas del entorno cultural, al mismo tiempo se percatan del carácter extraño y externo de las formas de comunicación lingüística, visual, musical e instrumental que son características de la sociedad. Esta sensibilidad, que tiene por base la incompletud neuronal y el reconocimiento de la extrañeza de los símbolos que nos enlazan con otros seres humanos, es la causa de que cristaliza un yo individual, único y consciente. (Roger Bartra, 2019 p.79)

La obra de Bartra también aborda la conexión entre chamanes y robots a través del sufrimiento y el placer. Los rituales de sanación de chamanes y médicos buscan reducir el dolor y proporcionar placer y bienestar, mientras que los robots y la inteligencia artificial están diseñados para aliviar la fatiga y las penas humanas.

Sumergirnos en las profundidades de la propia conciencia a través de la RV significa aceptar:

La idea de que las prótesis rituales y simbólicas pueden crear extraordinarios efectos biológicos y contribuir a la sanación se ha extendido a lo que podría llamarse, si queremos verlo con un poco de ironía, un chamanismo posmoderno: el transhumanismo. Aquí los rituales y los simulacros son sustituidos por prótesis realmente implantadas en el cuerpo de los humanos para aumentar sus capacidades. Las palabras se sustituyen por artefactos. Se trata de lograr una hibridación del humano con la máquina para estimular un progreso cognitivo y biológico mediante la creación de una nueva especie poshumana: los cyborgs. (Roger Bartra, 2019 p.79-80)

Al ingresar al entorno virtual lo más impactante es la posesión de nuestra cabeza y nuestros ojos por parte del dispositivo que nos aísla del entorno físico. Por ejemplo, lo que propone la instalación de RV Huit Phases de L'illumination es conectar con estados alterados y meditativos mediante ocho experiencias distintas. A través de abstracciones de tiempo, espacio, sonido, color, forma, profundidad y velocidad se manipula el sentido sobre nosotros mismos y la conexión con el momento presente. De esta manera, se genera un estado de iluminación forzado que desconecta a las personas de sus cuerpos físicos y les permite ser uno con el universo virtual.

La abstracción rompe la narratividad y guía el camino hacia la conciencia subjetiva y la propia interpretación. Por medio de la abstracción podemos dar diferentes respuestas a un mismo estímulo visual o sonoro lo que permite obtener múltiples interpretaciones. De la misma manera, múltiples formas de conexión con la realidad virtual.

Este viaje implica un encuentro con nuestro cyborg espiritual, según Erik Davis (2023), una entidad inmersa en un entorno tecnológico que busca reconectar con la naturaleza a través de una nueva alianza con las máquinas. Esta búsqueda de la liberación espiritual a través de la integración con la tecnología representa un camino hacia una comprensión más profunda de nosotros mismos y del mundo que nos rodea:

Y así, en la actualidad, ahora que hemos tecnologizado nuestro entorno y aislado al yo dentro de una mentalidad científica, ya no buscamos en la naturaleza un eco de nuestro estado. Ahora reconocemos nuestros reflejos, incluso nuestros espíritus, en los movimientos y en los diseños de las máquinas. (Erik Davis, 2023 p.178)

La realidad virtual tiene el poder para explorar nuevos territorios de la experiencia artística que busca una comprensión más profunda de la naturaleza humana, invitándonos a cuestionar las percepciones arraigadas, a expandir la visión del mundo y a conectarnos de manera más íntima con nuestro ser interior y nuestro entorno. En este sentido, la fusión entre arte y tecnología nos invita a trascender los límites convencionales de la creatividad y a abrirnos a un diálogo interdisciplinario que enriquece nuestra experiencia estética y nos impulsa hacia un mayor conocimiento y conexión con el universo que habitamos.

Conclusión

En el ámbito de las tecnologías hemos presenciado una transformación fundamental en la percepción del mundo, marcada por la división entre la realidad física y la realidad virtual. Este cambio ha modificado radicalmente el acceso al mundo, generando una fragmentación en la comprensión del entorno.

Anteriormente, el acceso al mundo se entendía principalmente en términos de interacción directa con el entorno físico. Sin embargo, con el advenimiento de las tecnologías de la información y la comunicación, esta percepción ha evolucionado hacia una dualidad entre lo físico y lo virtual. Con la RV esas fronteras comienzan a difuminarse.

La comparación entre la argumentación de Nelly Schnaith sobre los tres planos de significación en una cultura visual y la experiencia con la realidad virtual nos permite reflexionar sobre cómo los cambios en los códigos culturales pueden influir en nuestra percepción y comprensión del mundo, así como viceversa.

En primer lugar, la RV introduce nuevos códigos de representación que afectan nuestra percepción al desafiar las nociones tradicionales sobre el espacio, el tiempo y la forma. De la misma manera que lo hizo el surrealismo, la fotografía y el cine.

En segundo lugar, los códigos cognitivos en la experiencia con RV se ven transformados al dar origen a nuevas formas de pensar y crear, como también lo modificó el psicoanálisis en el arte.

En última instancia, los códigos sensitivos que han afectado nuestra concepción del saber, tanto espontáneo como reflexivo y teórico. En la experiencia de RV, se puede expandir nuestra

comprensión sensorial al permitirnos experimentar entornos y situaciones que de otro modo serían inaccesibles, como en el caso de CARNE Y ARENA al ponernos en la piel de un inmigrante o como en Huit Phases de L'illumination donde podemos sumergirnos en un viaje meditativo. Esto puede llevar a una mayor apreciación de la interacción entre cuerpo, mente y entorno, influyendo en cómo entendemos el mundo y el conocimiento que adquirimos a través de la experiencia.

En resumen, tanto la argumentación de Schnaith sobre los códigos culturales como la experiencia con la realidad virtual destacan la interdependencia entre percepción, representación, cognición y experiencia sensorial. Los cambios en uno de estos aspectos pueden tener repercusiones significativas en los demás, lo que subraya la importancia de comprender y reflexionar sobre cómo interactuamos con nuestra cultura visual y las tecnologías emergentes como la realidad virtual.

REFERENCIAS

Bartra, R. (2019). *Chamanes y robots. Reflexiones sobre el efecto placebo y la conciencia artificial*. Anagrama.

Davis, E. (2023). *Tecnogosis. Mito, magia y misticismo en la era de la información*. Caja Negra Editora

Lanier, J. (2019). *El futuro es ahora. Un viaje a través de la realidad virtual*. Debate.

Schnaith, N. (1987). *Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual*. TipoGráfica nº 4, Buenos Aires.

Belén Lesna

Es Profesora y Licenciada en Artes Plásticas con orientación en Escenografía, carrera que cursó en la Facultad de Artes de la Universidad de La Plata. Desde su trabajo de graduación *Realidad Virtual: habitar la simultaneidad* se dedica a la exploración de dicha tecnología como posibilidad de expansión de la experiencia física. Actualmente, cursa la maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Los proyectos que desarrolla buscan generar ambientes que inviten a la introspección a partir de la interacción y la inmersión en mundos digitales cuya simbología recupera elementos provenientes de diferentes concepciones de la espiritualidad, como la astrología y el tarot. Además, Belén forma parte del Laboratorio de Investigación y Experimentación Multimedial (EmmeLab) y se dedica a la docencia dictando clases de escenografía en la Universidad del Este y siendo facilitadora digital en la Secundaria del Futuro de la ciudad de Buenos Aires.

EL DATO COMO MATERIAL: INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN EL ARTE

Julia Saenz

julisaenz99@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

Proyecto: Arte, interactividad e interfaces: tecnologías para la captación del cuerpo y generación de entornos virtuales. Facultad de Artes.

Director: Emiliano Causa

Introducción

De antagonista en película de ciencia ficción a herramienta de uso cotidiano, parece imposible escapar de los miles de productos que dicen asistir, optimizar o solucionar algún tema de nuestras vidas con el uso de la inteligencia artificial (IA). Tal es el caso de que pareciera que la IA puede hacerlo todo, reemplazando todos los trabajos, incluidos artistas y diseñadores. Este problema está causado, en parte, por la polisemia del término "Inteligencia Artificial" se usa indiscriminadamente para describir una multitud de técnicas con funcionamientos y aplicaciones tan diversas que es tan abarcativo y a veces ambiguo como el término arte. Por ejemplo, el término incluye al bot contra el que uno juega ajedrez, que puede jugar tan bien o mal como la dificultad lo pida; el autocorrector de cualquier programa de texto, capaz de reconocer cuándo una palabra está mal escrita; el pincel corrector de *Photoshop*, que analiza los píxeles para eliminar las imperfecciones; el recomendador de *Netflix*, aprendiendo según tu historial qué serie es más probable que quieras ver, entre muchos más.

El objetivo de este trabajo es explorar las potencialidades que esta tecnología provee dentro del campo del arte a partir del análisis de obras realizadas por distintos artistas con inteligencia artificial.

¿Qué es la inteligencia artificial?

En 1955, el científico John McCarthy buscó organizar una escuela de verano, el propósito de juntar múltiples académicos y científicos con intereses afines, en este caso, en interés en los avances de la computación, para compartir conocimientos y trabajar en equipo. A este evento lo llamó *El proyecto de investigación de verano de Dartmouth sobre inteligencia artificial* (*The Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence*), definiendo el nombre con el que se conocería a la disciplina (Wooldridge, 2021).

La decisión de este nombre en particular es una indicación de las expectativas que se tenían en ese momento en relación

a las computadoras. Los científicos teorizaron, ingenuamente: una computadora que pudiese recrear o superar el intelecto humano y que pudiese realizar cualquier tarea independientemente. Este concepto, actualmente, lo llamamos-Inteligencia Artificial General (AGI), es decir, una inteligencia que sea tan compleja como la humana, con la capacidad de razonamiento, de entendimiento, análisis, de resolución de problemas, de percepción y de comunicación previamente exclusiva para los seres humanos (Wooldridge, 2021). Desde ese momento y hasta ahora, este tipo de inteligencias está relegado a la ciencia ficción; resulta que es increíblemente complejo programar una computadora para que pueda realizar algunas de las funciones que para el cerebro humano son simples desde niños, como ver una imagen y entender qué está pasando.

El acercamiento que se tomó, en lugar de intentar crear una AGI, fue empezar a crear programas de computadoras que pudiesen realizar autónomamente una tarea específica. Algunas de estas tareas fueron: hacer cuentas, organizar datos, jugar juegos de mesa, traducir palabras, reconocer elementos en una imagen, entre miles de otras. Cuando hablamos actualmente de inteligencia artificial, estamos hablando de un sistema que puede realizar una tarea en particular que imite o extienda capacidades humanas de manera autónoma. La forma en la que consigue esto define las múltiples ramas dentro de la disciplina.

A las diferentes formas de crear estos programas se las llama *modelos*. Estos modelos pueden ser *entrenados* para hacer una tarea específica: reconocer elementos en imágenes, traducir un texto a otro idioma, crear imágenes a partir de texto, por nombrar unos ejemplos.

Las particularidades de cómo se entrenan los modelos excede este trabajo, a excepción de mencionar que se necesita un conjunto de datos. Este conjunto de datos puede incluir múltiples formatos (imágenes, video, texto, sonido, números, entre otros) y se dice que un modelo *aprende* a hacer la tarea que se le pide. En esta instancia, es necesario mencionar que si bien usamos términos como *entrenar* y *aprender*, la forma en que lo hacen estos modelos tiene poco que ver con la forma en que lo hacemos los humanos; los modelos buscan extraer, a partir del conjunto de datos, patrones con los cuales tomar decisiones, y esos patrones no tienden a corresponderse con los que reconocemos nosotros. Un caso conocido fue de una inteligencia artificial entrenada para diferenciar entre lobos y *huskies*: cuando se analizó la forma en la que determinaba un caso u otro se descubrió que clasificaba cualquier imagen con presencia de nieve como un lobo y las imágenes con pasto como *huskies*, ya que en las imágenes del conjunto de datos que se usaron para el entrenamiento los lobos aparecían siempre en paisajes nevados y los *huskies* no, esta fue la característica diferenciadora que encontró la inteligencia artificial (VEON Careers, 2017).

Una vez entrenado, podemos utilizar el programa. En algunos casos esto implica proveer al programa con un nuevo dato: las herramientas en línea de generación de imágenes como DALL-E necesitan que un usuario ingrese algún texto para poder devolver una imagen de resultado, el bot del ajedrez necesita que hagas un movimiento para hacer su jugada, el editor de *Photoshop* necesita una imagen sobre la cual hacer correccio-

nes. En otros casos, el conjunto de datos inicial es suficiente y solo se dedican a producir resultados en base a lo aprendido.

En resumen, la inteligencia artificial funciona con modelos entrenados a partir de un conjunto de datos para realizar una tarea de forma automática y producir resultados, en algunos casos, a partir del ingreso de otro dato por parte de un usuario.

Como hemos visto, el término “inteligencia artificial” abarca una amplia variedad de usos y, con ella, múltiples posibilidades de interacción con artistas. En este texto no nos enfocaremos en un tipo de modelo específico, sino en modelos entrenados para producir imágenes. Hay dos puntos particulares en los que se puede interactuar o afectar estos modelos: la selección del conjunto de datos y los datos de entrada en un modelo ya entrenado. Nos interesa en particular analizar la elección del conjunto de datos con el que un modelo es entrenado y el tipo de operaciones que se pueden realizar a partir de esta decisión, a través del análisis de diferentes obras que utilizan la inteligencia artificial en diferentes formas.

Dato como material

El conjunto de datos con el que un modelo es entrenado comprende todo lo que conoce este modelo, es decir, si solo fue entrenado con imágenes de gatos y se le pide una imagen de un perro, no tiene un marco de referencia mediante el cual poder imaginar un perro y probablemente genere una imagen que se parezca a un gato. En la actualidad, el internet y la capacidad de las computadoras ha generado una enorme cantidad de datos con los que potencialmente se pueden entrenar modelos de inteligencia artificial. Muchos de los modelos actuales están entrenados con enormes cantidades de datos extraídos de internet, lo que implica que el universo que conocen es extremadamente amplio.

En contraste, crear un conjunto de datos propio provee la posibilidad de curar el universo que nuestro modelo conoce y de esa forma guiar el tipo de resultados que puede producir. Una vez creado un conjunto de datos para usar con nuestro modelo, se pueden buscar distintas operaciones.

Una de ellas es la copia o extensión del estilo extraído del conjunto de datos, como es el caso de *Spannungsbogen* (2021), obra de la artista senegalesa Linda Dounia Rebeiz en la que entrena el modelo con 2.000 cuadros abstractos pintados por ella misma para luego producir, a partir de las 10.000 imágenes que produjo el modelo, 80 animaciones de 1 minuto con 400 pinturas cada una. Esta obra aprovecha varias cualidades específicas de las inteligencias artificiales: la habilidad de producir una gran cantidad de iteraciones en relativamente poco tiempo y la forma en la que estos modelos entienden a las imágenes. En primer lugar, la cantidad de resultados que se le pidieron al modelo en contraste con la cantidad limitada de cuadros con los que fue entrenado (porque en este contexto, 2.000 imágenes es un conjunto reducido) asegura que muchos de los cuadros generados tengan composiciones similares, facilitando la producción de las animaciones. Por otra parte, la obra de Rebeiz tiene en cuenta que estos modelos no entienden la ima-

gen de la misma forma que los humanos y elige como fuente de entrenamiento figuras abstractas. Este estilo es una decisión popular en el arte con inteligencia artificial, ya que la forma en que los modelos ven las imágenes no es como imágenes en sí, sino como una serie de números, lo que lleva, en algunos casos, a que los intentos de figurativismo produzcan imágenes extrañas, como manos con cantidades creativas de dedos: el modelo entiende en general cómo debe verse una mano, pero no tiene razón alguna para creer que 15 dedos o 6 articulaciones por dedo es particularmente extraño (Lanz & Irwin, 2023). En esta obra, es poco probable que alguno de los resultados producidos por el modelo llame inmediatamente la atención por sus elementos extraños.

Mientras que la artista anterior usa el modelo para extender una serie limitada de pinturas, la artista canadiense Sougwen Chung crea un conjunto de datos perpetuamente expansivo compuesto de todas sus obras. Su serie *Drawing Operations* consiste en múltiples performances en las que la artista crea ilustraciones con robots de su propia creación llamados *D.O.U.G. (Drawing operation unit generation ...)*. La versión de 2017, *D.O.U.G.2* fue entrenado con veinte años de obras y dibujos creados y categorizados por la artista, con el plan de seguir agregando sus nuevas obras a la memoria del robot. A diferencia de la obra de Rebeiz, en este caso no se usa el modelo para crear una cantidad enorme de obras, sino que el modelo se usa para guiar un brazo mecánico que crea los dibujos en conjunto con la artista, desarrollando una performance en la que Chung colabora con su pasado para crear algo nuevo. En este caso también el estilo de las obras es uno que se complementa con el funcionamiento del robot, ya que está basado principalmente en trazos o líneas que pueden ser traducidos en movimientos por la inteligencia artificial. Este tipo de modelos convierte el pasado de un artista en una entidad con la que se puede entrar en conversación, específicamente en este caso, Chung indaga sobre las diferencias que producen la memoria humana y la memoria computacional.

Parte de la proliferación de la inteligencia artificial está causada por el inmenso volumen de datos disponibles en la actualidad¹, y algunos artistas parten de interrogar cuáles son las cosas que quedan afuera o marginadas de estas enormes cantidades de datos: por lo general, a menos que se haga un esfuerzo consciente y continuo para lo contrario, los modelos heredan los sesgos de la cultura que los entrena y los relatos hegemónicos presentes en los conjuntos de datos. Algunos artistas deciden explorar formas de insertar otras narrativas en estos modelos, en operaciones de imaginación alterna, como *Indigenous Futurologies* obra de la artista mexicana Isabella Salas en la que construye un conjunto de datos de máscaras mesoamericanas con el que entrena a un modelo para imaginar nuevas máscaras; o la obra *Once Upon a Garden*, otra obra de Rebeiz en la que recrea un paisaje floral a partir de imágenes reales e imaginadas de las flores de su infancia. Separa entre flores reales o imaginadas porque, en el proceso de crear el

1. Por ejemplo, en 2022 se estimó que se suben 500 horas de contenido a Youtube todos los días. (Laura Ceci, 2024)

conjunto de datos, encontró que existía un muy limitado registro de la flora de la zona de África Occidental en la que creció, por lo que usó descripciones tomadas de registros antiguos como entrada de datos en el generador de imágenes *DALL-E* para crear imágenes de aquellas flores. Estos trabajos indagan en la relación de la inteligencia artificial y el “tercer mundo”, ya sea complementando los vacíos con nueva información, como el caso de Salas, o usándola para resaltar los agujeros presentes en los datos, y resaltan la necesidad de interactuar y de tomar control de estas tecnologías con nuestras propias perspectivas para asegurar que no sean ignoradas.

Una vez que entendemos que las computadoras, y por lo tanto, la inteligencia artificial no entiende en términos de imágenes, sino en números, podemos pensar que no es necesario que el formato del conjunto de datos coincida con el formato que se quiere producir, y que tampoco es necesario que el resultado busque copiar, reproducir o extender el estilo del conjunto de datos. El artista turco Refik Anadol explora nuevas estéticas posibles a través de la transformación de datos con enormes esculturas digitales donde no solo utiliza imágenes, sino que trabaja con múltiples tipos de datos, como en *Living Architecture: Casa Batlló* (2022) donde usa registros del clima en Barcelona en tiempo real para influenciar la forma que toma la escultura; o en *Sense of Healing* (2023), donde usa registros de actividad cerebral en múltiples formatos como fuente de entrenamiento. En sus obras, el modelo no busca recrear el estilo del conjunto de datos, sino que este analiza las imágenes y extrae características que luego usa para la creación de obras abstractas. De forma muy simplificada, podemos imaginar que el modelo toma una característica de las imágenes, por ejemplo, el color, y en lugar de usar ese dato para aplicar color a una nueva imagen, lo usa para determinar la posición en la que se va a dibujar un punto.

En los casos anteriores, el objetivo final de los modelos era el de analizar el conjunto de datos para poder crear imágenes que se correspondan visualmente con él; en las obras de Anadol, en cambio, el objetivo no es la recreación de un estilo, sino que de los datos se extraen características (colores, patrones, números) a los que el artista le aplica su propia impronta visual, haciendo de su cuerpo de obras visualmente coherente: aprovecha la habilidad de los modelos de procesar y analizar grandes cantidades de datos para extraer información a la que luego aplica su propio estilo.

Conclusiones

En este trabajo buscamos desmitificar el concepto de inteligencia artificial, explicar algunas particularidades de su funcionamiento y explorar posibilidades que habilita dentro del campo artístico. Sin embargo, esto es solo un principio de las formas en las que esta tecnología puede asistir a la producción artística y los caminos que pueda tomar dependerá de la creatividad de inteligencias tanto humanas como artificiales.

Si bien la relación entre la disciplina artística y la inteligencia artificial no es novedosa, la facilidad de acceso a las nuevas herramientas y la disponibilidad de recursos actuales significa

que cada vez más artistas pueden interactuar con esta tecnología sin necesidad de ser profesionales de la informática. Ya sea para analizar el pasado de uno mismo, extender un estilo de pinturas, llenar agujeros en nuestra historia, imaginar futuros o transformar información en visuales, la inteligencia artificial da a los artistas nuevas vías de creación con las que explorar el pasado, el presente y el futuro a partir de los datos.

En la actualidad, muchos de los modelos están siendo entrenados por empresas occidentales multimillonarias, con los datos que estas consideran útiles. En este contexto, poder tomar decisiones sobre estos datos y agregar nuestros puntos de vista, nos permite crear nuestros propios relatos y asegurar que nuestra realidad se vea reflejada en las herramientas, en lugar de perderse entre millones de datos.

REFERENCIAS

- Anadol, R. (2023). *Sense of Healing: AI Data Sculpture* [obra]. Recuperado de <https://refikanadol.com/works/sense-of-healing-ai-data-sculpture/>
- Anadol, R. (2022). *Living Architecture: Casa Batlló*. Recuperado de: <https://refikanadol.com/works/living-architecture-casa-batllo/>
- Ceci, L. (11 de abril de 2024). *Hours of video uploaded to youtube every minute as of february 2022* [noticias]. Statista. <https://www.statista.com/statistics/259477/hours-of-video-uploaded-to-youtube-every-minute/>
- Lanz, J. A., & Irwin, K. (10 de abril de 2023). *AI Kryptonite: Why Artificial Intelligence Can't Handle Hands*. Decrypt. Recuperado el 19 de febrero de 2024 de <https://decrypt.co/125865/generative-ai-art-images-hands-fingers-teeth>
- Mitchell, K. (2022). *The Algorithmic Gesture: Sougwen Chung's MEMORY • V&A Blog*. V&A. <https://www.vam.ac.uk/blog/digital/the-algorithmic-gesture-sougwen-chungs-memory>
- Mitchell, M. (2019). *Artificial Intelligence: A Guide for Thinking Humans*. Farrar, Straus and Giroux.
- Rebeiz, L. D. (s.f.). *Page 1 – Linda Dounia's Portfolio*. Linda Dounia Rebeiz. Recuperado el 19 de febrero de 2024 de <https://lindarebeiz.com/page-1>
- Rebeiz, L. D. (s.f.). *Page 5 – Linda Dounia's Portfolio*. Linda Dounia Rebeiz. Recuperado el 19 de febrero de 2024 de <https://lindarebeiz.com/page-5>
- Rebeiz, L. D. (2021). *Spannungsbogen* [serie de animaciones generadas con IA]. Rebeiz, L. D. (2022-2024). *Upon a Garden* [obra].
- Salas, I. (2020) *Indigenous Futurologies: MASCARASM* [video]. Recuperado de <https://vimeo.com/438439810>
- Salas, I. (s.f.). *Indigenous Futurologies* [obra]. Recuperado de <https://isabellasalas.com/indigenous-futurologies/>
- Chung, S. (s.f.). *Drawing Operations Unit: Generation 2 involves robotic memory*. Recuperado de <https://sougwen.com/project/drawingoperations-memory>
- Chung, S. (s/f) *Drawing Operations* [obra]. Chung, S. (2017). *D.O.U.G...2* [obra]. VEON Careers (28 de agosto de 2017). *Dogs, Wolves, Data Science, and Why Machines Must Learn Like Humans Do*. HackerNoon. Recuperado el 19 de febrero de 2024 de <https://hackernoon.com/dogs-wolves-data-science-and-why-machines-must-learn-like-humans-do-41c43bc7f982>
- Wooldridge, M. (2021). *A Brief History of Artificial Intelligence: What It Is, Where We Are, and Where We Are Going*. Flatiron Books.

Julia Saenz

Es licenciada en Diseño Multimedial, egresada de la Facultad de Artes de la Universidad de La Plata (UNLP). Desde 2018, es miembro activo del Laboratorio de Investigación y Experimentación Multimedial (EmmeLab). Su investigación se enfoca en estudiar los modos en que las computadoras comprenden el mundo, y en la interacción humano-computadora en los campos del diseño, del arte y de la educación. Con un enfoque específico en visión computacional, tecnologías de reconocimiento de gestos e inteligencia artificial, su investigación se enfoca en hacer accesibles estas tecnologías a profesionales en campos de arte y de diseño. Actualmente, estudia Informática y trabaja como desarrolladora. Y es ayudante en la materia de Taller de Producción Final de la carrera de Diseño Multimedial por la Facultad de Artes-UNLP.

Catálogo de Imágenes

Artistas

Natalia Di Sarli
Agustín Bucari
Florencia Sanguinetti
Gastón Cortés
Matías Quintana
Pablo León
Silvina Valesini
Hernán Arrese Igor
Karen Carballo
Gustavo Radice
Luis Menacho
Carlos Coppa
Ariel Tules
Guillermina Valent
Diego Ibañez Roka
Domingo Alagia



Natalia Di Sarli



Estampas Argentinas 1

Agustín Bucari



La Sziencia Olvidada-
ResonanzVerhatis

Florencia Sanguinetti



Las formas
del viento

Gastón Cortés



Herramienta para la gobernabilidad de una Nación
Recuerdo de 2024

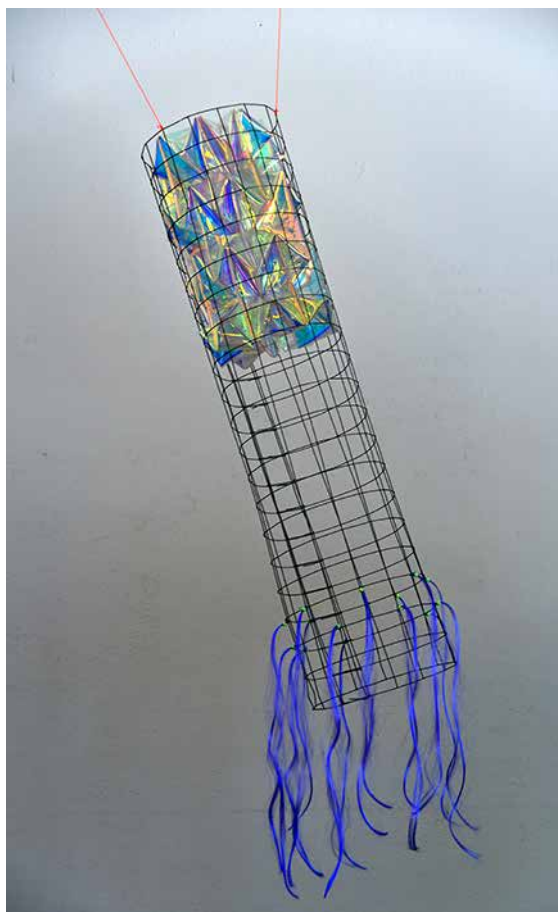


Recuerdo de 2024



Recuerdo de 2024 sobre la mesa

Matías Quintana



Izq.: Derrame
y tarrejo 1

Der.: Derrame
y tarrejo 2



Derrame
y tarrejo 3

Pablo León



Nómades

Silvina Valesini



Soñar con volver
Detalle 1



Soñar con volver
Detalle 2

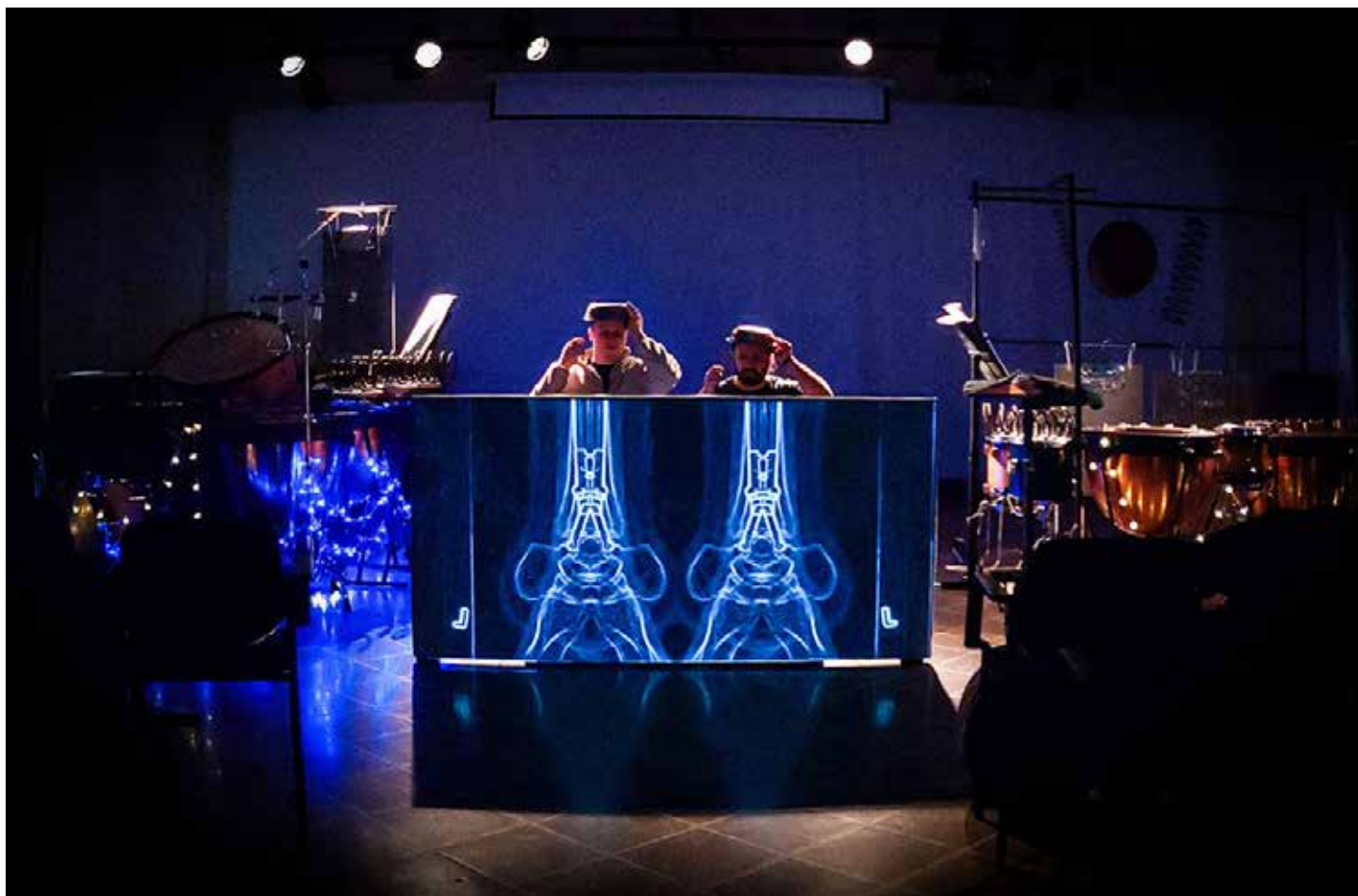


Soñar con volver
Detalle 3



Soñar con volver
Detalle 4

Hernán Arrese Igor



De Humani Corporis

Karen Carballo



Inhumanas 1



Inhumanas 2



Inhumanas 3



Inhumanas 4

Gustavo Radice



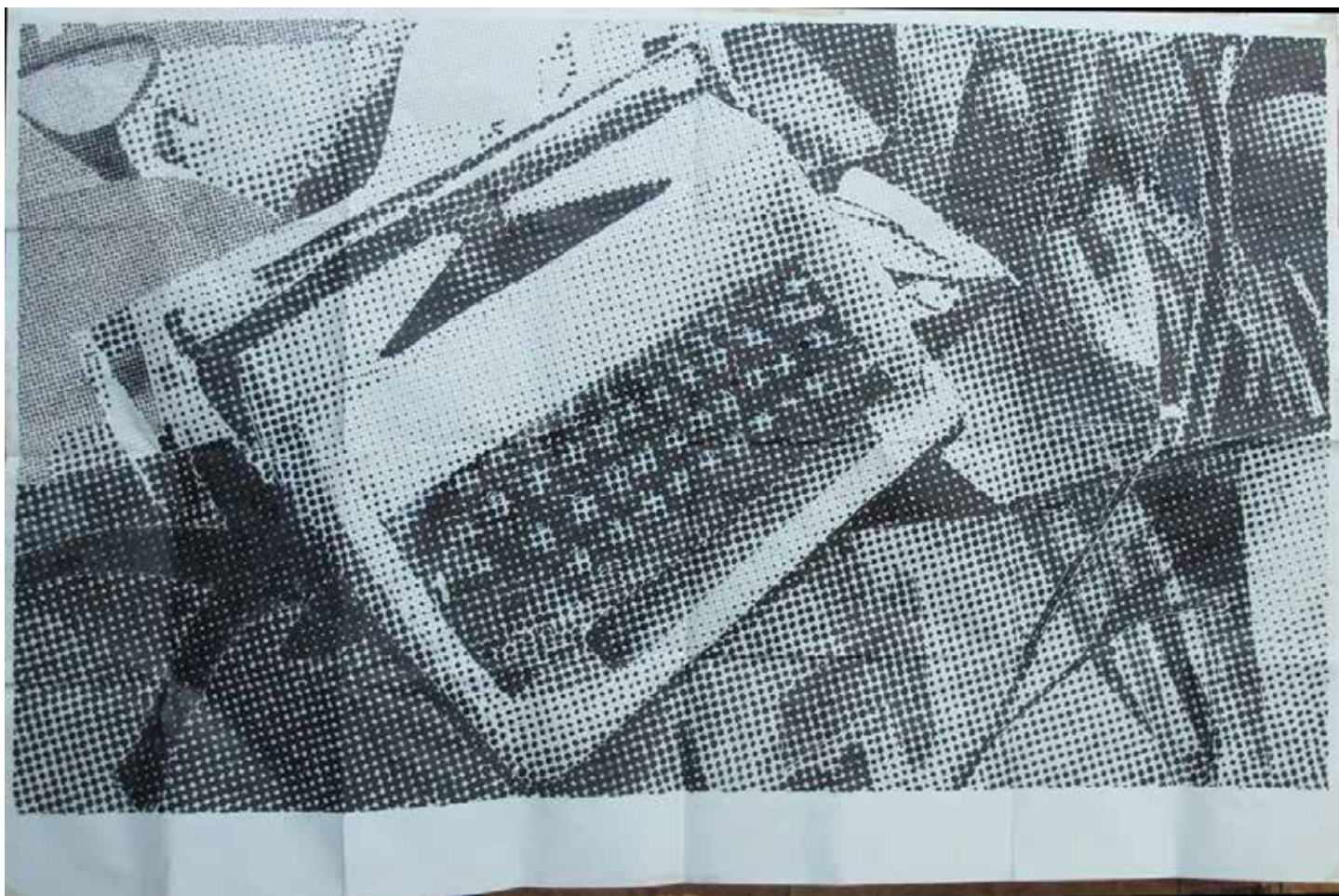
Mononas

Luis Menacho



Antelia

Carlos Coppa



El espesor o la espesura

Ariel Tules



Sin título 1

Sin título 2

Guillermina Valent

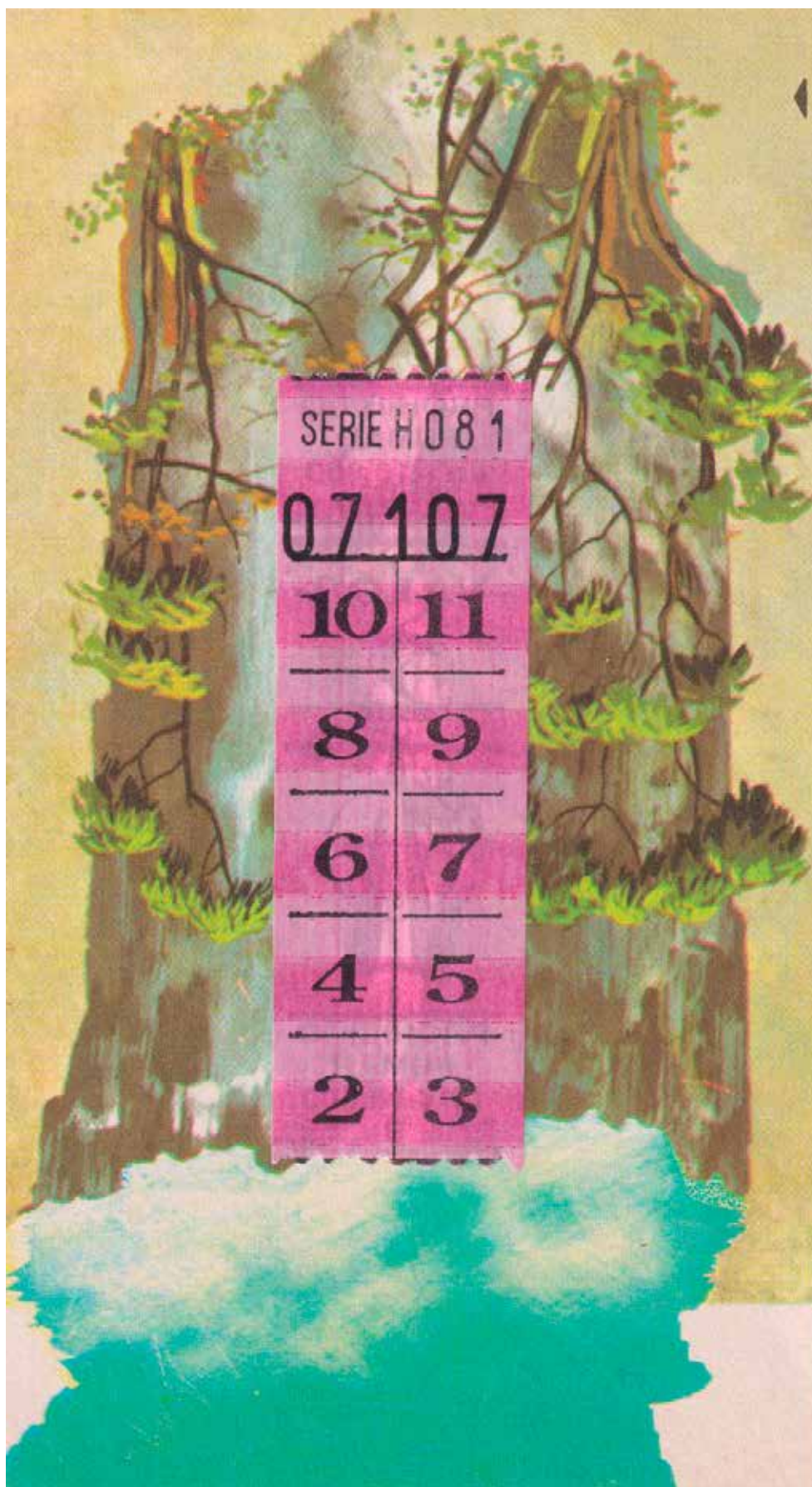


Lado a



Lado b

Diego Ibañez Roka



Yo voy lejos
del paisaje

Domingo Alagia



Pipistrello 1



Pipistrello 2

Si el enlace no funciona,
copiar y pegar en el
navegador el siguiente link:
[https://www.youtube.com/
watch?v=VHtYCwPOzI8](https://www.youtube.com/watch?v=VHtYCwPOzI8)

Epílogo

El diseño de la publicación digital Cuadernos de Arte N°1 fue realizado en forma colaborativa por la cátedra DCV3 C, de la carrera de Diseño en Comunicación Visual, de la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de La Plata.

Se llevó a cabo bajo la modalidad de concurso interno en el cual participaron 86 estudiantes que realizaron un total de 62 propuestas de diseños que incluían: tapa, portadas de secciones e interior.

Una vez entregados los trabajos se realizó una primera selección en la que participaron todos los estudiantes y docentes de la cátedra DCV3. Se preseleccionaron 16 trabajos que fueron presentados al IHAAA.

Luego, para la elección del trabajo a publicar, se conformó un jurado conformado por Gustavo Rádice y Natalia Di Sarli, por el IHAAA; y docentes de la cátedra DCV 3.

El trabajo ganador es el de los alumnos Joaquín Damiano y Daniel Vichez Iraheta.

Diseño

Imagen de tapa
Natalia Di Sarli

Diseño y diagramación de tapa e interior
Alumnos de la cátedra DCV3 C:
Joaquín Damiano y Daniel Viches Iraheta

Cuidados de la edición
Equipo docente cátedra DCV3 C:
Silvio Somma
Analía De Matteo
Andrea Malaspina
Paola Piroto
Manuel Vidal Moreta

Cuadernos De Arte