

ENHEBRAR LA PRÁCTICA INVESTIGATIVA

*Registros de los
Encuentros de becarixs
2023/2024*

Instituto de Investigación en
Producción y Enseñanza del Arte
Argentino y Latinoamericano (IPEAL)

Facultad de Artes
Universidad Nacional de La Plata

Enhebrar la Práctica Investigativa : Registros de los Encuentros de Becarixs 2023/2024 / Lucía Wood ... [et al.] ; compilación de Paula Sigismondo ; Guillermina Valent ; Maité Soledad Rodríguez ; Editado por Yamil Leonardi ; Prólogo de Paula Sigismondo ; Guillermina Valent ; Maité Soledad Rodríguez. - 1a ed compendiada. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2024.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-2461-2

1. Arte. 2. Proyectos de Investigación. I. Wood, Lucía II. Sigismondo, Paula, comp. III. Valent, Guillermina , comp. IV. Rodríguez, Maité Soledad, comp. V. Leonardi, Yamil , ed. VI. Sigismondo, Paula, prolog. VII. Valent, Guillermina , prolog. VIII. Rodríguez, Maité Soledad, prolog.
CDD 708

Revisoras: Prof. Paula Sigismondo, Lic. Guillermina Valent, Esp. Maité Rodriguez

Compiladoras: Prof. Paula Sigismondo, Lic. Guillermina Valent y Esp. Maité Rodriguez

Editor: Prof. Yamil Leonardi

ENHEBRAR LA PRÁCTICA INVESTIGATIVA. Registros de los Encuentros de Becarixs 2023/2024

es propiedad del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Diciembre de 2024

Calle N° 8, N°1371. Sede Anexo, 1er piso. La Plata. Argentina. CUIT 30-54666670-7

<https://www4.fba.unlp.edu.ar/ipeal/>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - NoComercial - CompartirIgual 4.0 Internacional

ISBN 978-950-34-2461-2



9 789503 424612

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

Dr. Martín López Armengol

Vicepresidente Área Académica

Dr. Fernando Tauber

Vicepresidente Área Institucional

Dra. Andrea Varela

FACULTAD DE ARTES

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario General

Lic. Emiliano Seminara

Secretario Institucional

Lic. Francisco Viña

Secretaria Académica

Prof. Graciana Pérez Lus

Secretario de Planificación, Infraestructura y Finanzas

Lic. Carlos Merdek

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretario de Producción y

Contenido Audiovisual

Prof. Martín Patricio Barrios

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Coppa

Secretario de Programas Externos

Prof. Nicanor Martínez

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Vinculación con la Industria

DI Ana Bocos

Secretaria de Extensión

Prof. Victoria Mc Coubrey

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Lic. Lautaro Zugbi

Directora de Diseño y Realización

DCV Ana Paula Bozzolo

Directora de la editorial Papel Cosido

Lic. Florencia Suárez Guerrini

INSTITUTO DE PRODUCCIÓN Y ENSEÑANZA DEL ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO (IPEAL), FDA, UNLP

Director

Dr. Daniel Belinche

Subdirectora

Prof. Mariel Ciafardo

1

PRÓLOGO

Encuentros de Becarixs: un tejido colectivo de prácticas investigativas en artes

Paula Sigismondo, Guillermina Valent y Maité Soledad Rodríguez
(IPEAL-FDA-UNLP)

El Ciclo de Encuentros de becarixs 2023/2024, coordinado por la Prof. Paula Sigismondo, la Lic. Guillermina Valent y la Lic. Maité Soledad Rodríguez, se propuso como una serie de talleres con el formato de mesa de trabajo para poner en perspectiva los proyectos y líneas de investigación de lxs becarixs, en línea a algunos asuntos específicos en los que trabajan investigadores formados del IPEAL con larga trayectoria en el campo.

1 En el primero de ellos, titulado **PRINUAR. Llamado a categorización de docentes investigadores** (2023) se presentó la convocatoria al Programa para la Investigación Universitaria Argentina (PRINUAR), desarrollado por la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Educación que tenía por objetivo institucionalizar la figura del Investigadorx universitarix, “con igualdad de género, federalismo y autonomía; atendiendo las líneas propuestas por las universidades y las políticas nacionales de desarrollo del conocimiento. PRINUAR articula los trabajos de investigación con la docencia, la extensión y las artes, aportando una perspectiva integral para el desarrollo científico y tecnológico” (PRINUAR, 2023).

En dicho taller, coordinado por la docente-investigadora en formación Lic. y Prof. Maité Soledad Rodríguez, se dio a conocer la importancia y particularidades del llamado a categorización de becarixs investigadorxs del Instituto, como así también se dispuso como un espacio de consulta y resolución de dudas que pudieran presentarse a la hora de cargar las solicitudes en los sistemas de gestión de información (SIGEVA UNLP, CONICET y CVAR).

2 El segundo taller denominado **Las Metodologías para la Investigación en Artes** (2023), fue coordinado por la docente-investigadora (FDA, UNLP) Lic. Lucía Wood. En este espacio lxs becarixs se dividieron en pequeños grupos de trabajo para abordar alguno de los tres ejes orientadores propuestos por la docente a los fines de reflexionar sobre la propia práctica investigativa:

Eje 1) El posicionamiento teórico: delimitación y fundamentación teórica del problema de investigación.

Eje 2) Las estrategias de abordaje: su diseño y aplicación.

Eje 3) El análisis de los datos: tratamiento e interpretación, herramientas y transmisión.

>>materiales vinculados <<

>> [RETAZOS DE LA EXPERIENCIA DEL TALLER. LAS METODOLOGÍAS PARA LA INVESTIGACIÓN EN ARTES \(Lucia Wood\)](#)
>> [UNA TRAMA DE PROSAS. Resúmenes enviados por lxs becarixs participantes de los encuentros](#)

3

El tercer encuentro denominado **Tensiones y decisiones en la construcción de la carrera de investigación en arte** (2023), coordinado por la docente-investigadora (FDA, UNLP) Dra. Paula Cannova, reflexionó sobre las tensiones entre la práctica investigativa en artes y la forma en la que se desarrollan los sistemas de ciencia, tecnología e innovación productiva existentes. A partir de una serie de preguntas cada becarix pudo poner en perspectiva su propia trayectoria institucional con vistas a futuros espacios de injerencia:

¿Por qué investigar en arte? ¿Cómo investigar en arte? ¿Para quiénes? ¿De qué forma financiar una investigación en arte? Son algunos interrogantes que nos permiten indagar sobre estas tensiones con la esperanza de orientar algunas decisiones posibles en la práctica.

4

Como cierre del ciclo de encuentros se propuso la realización del **Taller de producción escrita: Convergencias y expansiones** donde se buscaron coincidencias y posibles nuevos vínculos entre los proyectos de cada becarix con sus pares y con las líneas de investigación que promueve como prioritarias el Instituto.

>>materiales vinculados <<

>> [GLOSA DE UNA RED. \[In-definiciones colectivas de algunos conceptos comunes\] Nuevas, usadas, prestadas](#)
>> [Registro audiovisual de Convergencias y expansiones \(Juan Manuel Velis\)](#)

Esta publicación es el resultado del ciclo de encuentros 2023-2024. Dicho proceso llevó a la realización de un material escrito que toma la forma de compilación en una publicación colectiva.

2

RETAZOS DE LA EXPERIENCIA DEL TALLER

LAS METODOLOGÍAS PARA LA INVESTIGACIÓN EN ARTES

Lucía Wood
(IPEAL-FDA-UNLP)

Aquí se sintetizan los principales ejes y producciones llevadas adelante en el taller *Las metodologías para la investigación en artes*. Esta actividad se realizó en el marco de una propuesta más amplia: el *Ciclo de Encuentros de becarixs en 2023*, que integró diferentes espacios de trabajo, formación y producción de lxs becarixs del IPEAL, lo que permitió desplegar y entramar diversas hebras de la práctica investigativa. Bajo el supuesto de entender la Metodología de la Investigación desde su faceta performativa —como puesta en acto de herramientas metodológicas en la práctica investigativa, y en articulación con otros saberes—, es que se propuso trabajar en la modalidad de taller y pensar el encuentro como dinamizador de la reflexión y producción tanto individual como colectiva. En este sentido, el taller se ideó en una doble dimensión: como *estrategia* y como *técnica* (Cano, 2019; Wood, 2023). Se tuvo en cuenta su lugar en el marco más amplio de trabajo del IPEAL y del ciclo de Encuentros, con objetivos a corto, mediano y largo plazo; como espacio de formación —para aportar herramientas metodológicas a la práctica investigativa de lxs becarixs—, y como espacio de producción —en relación a la posibilidad de reflexionar sobre la propia práctica individualmente, así como en diálogo con otrxs compañerxs y otros saberes, y de esta manera concluir en una producción colectiva que recuperase dichas problematizaciones y propuestas.

En tanto técnica, se pensó el taller en el marco de su diseño y puesta en acto singular, delimitado por un encuadre de trabajo, tiempo, espacio y grupo. Se desarrolló en un único encuentro de 4 horas de duración, en el IPEAL, donde participaron 12 becarixs y yo desde el rol de coordinadora. Se diseñó la propuesta de trabajo teniendo en cuenta los objetivos y supuestos, diferenciándose tiempos de trabajo y actividades.

1º Actividad. Previo al encuentro, se propuso a lxs becarixs elaborar y enviar un resumen de sus proyectos de investigación que recuperase la explicitación sobre *qué* investigan, y *cómo* lo hacen. Pidiéndoles que lo incluyeran en alguno de los ejes a trabajar en el taller, en función de las mayores dificultades que encontraran durante alguno de los momentos del proceso investigativo: 1) el posicionamiento teórico, 2) las estrategias de abordaje, y 3) el análisis de datos (se buscó visibilizar los tres tiempos o fases que reflejan el proceso de producción de una investigación: fase ideatoria, fase analítica, fase sintética (Ynoub, 2014).

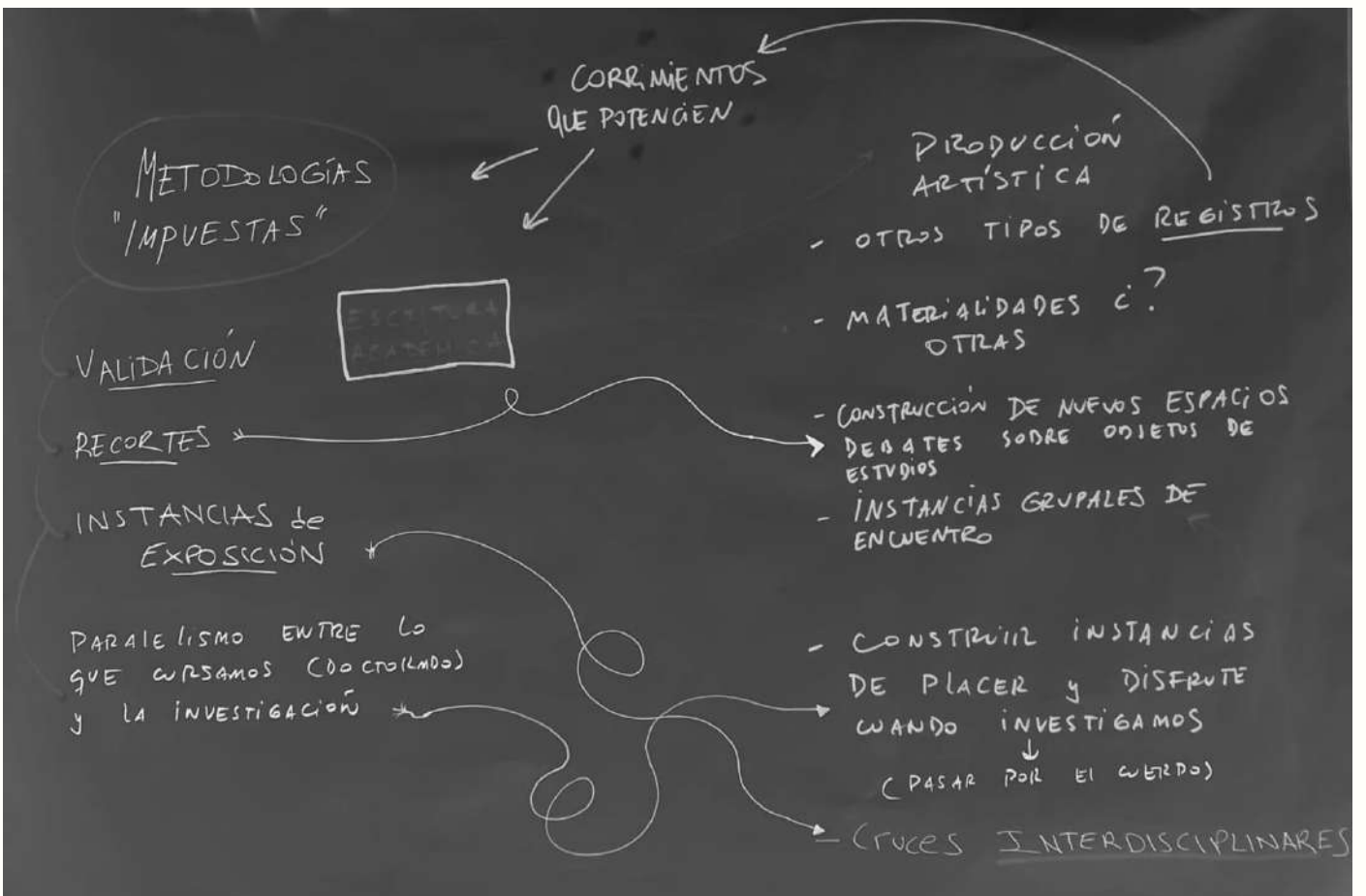
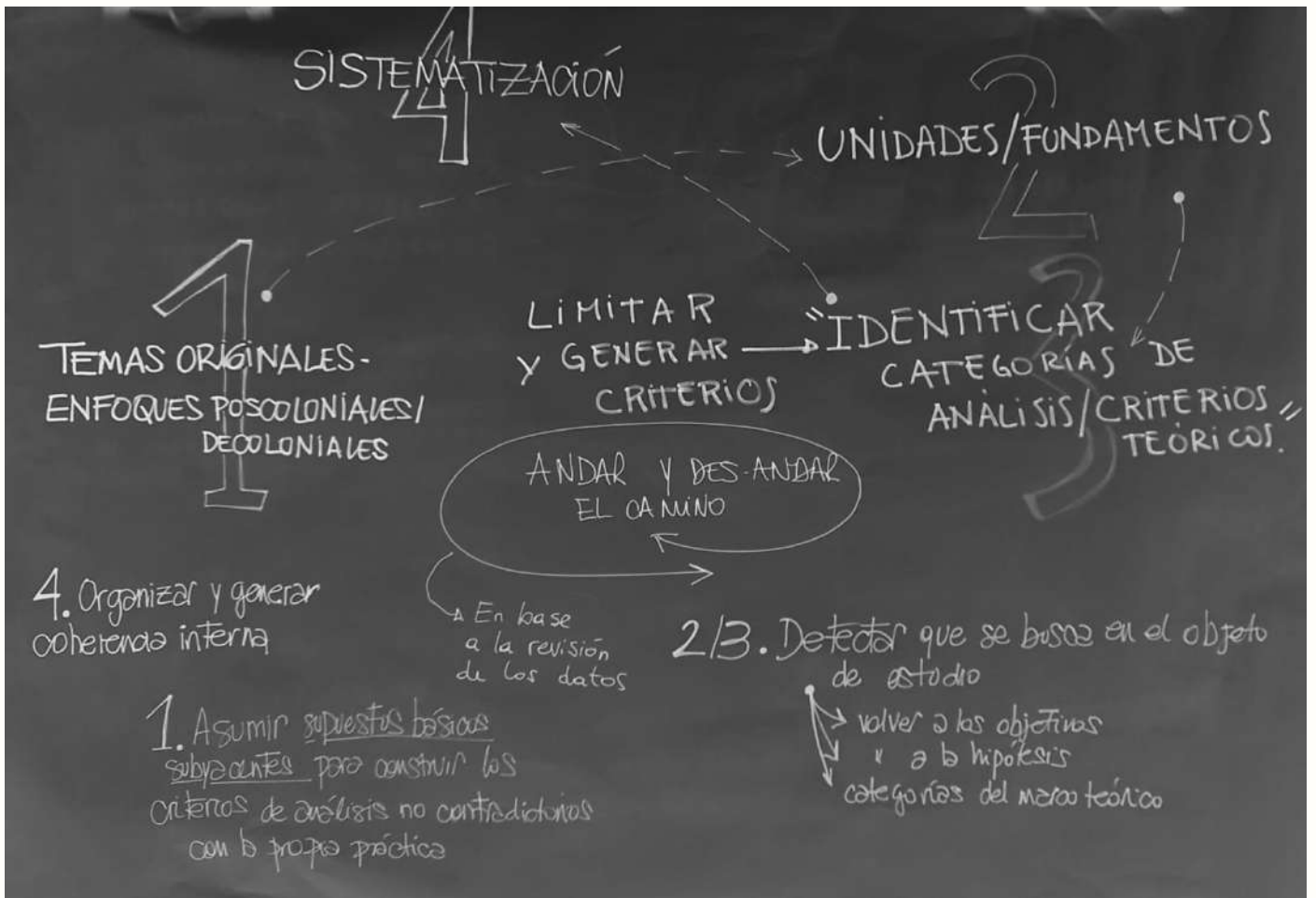
2º Actividad. Ya en el encuentro del taller, luego de una breve presentación del espacio de trabajo, se propuso una actividad de reflexión y análisis individual de la propia práctica investigativa. Esta actividad se inspiró en la técnica del FODA (Fortalezas, Oportunidades, Debilidades, y Amenazas) para la planificación estratégica, y buscó motivar una posición reflexiva sobre las propias prácticas y estrategias metodológicas como parte central del proceso de construcción del conocimiento científico (Maffia, 2018; Bourdieu, 2003). Se compartió a lxs becarixs esta herramienta en forma impresa y un cuestionario autoadministrable con las siguientes consignas:

¿Cuál es el “punto fuerte” de tu proyecto?	Ubicar dos fortalezas propias	Dos mayores dificultades que encontraste durante el proceso investigativo	¿De qué manera creés se podrían superar? (retomando lo que ya conocés, y siguiendo los formalismos académico-científicos)	Y sin seguir los formalismos académico-científicos, ¿cómo harías?	¿Qué harías/te gustaría hacer en tu investigación, pero te genera dudas metodológicas?	¿Es coherente tu posicionamiento teórico-epistemológico o con el metodológico? ¿por qué?
--	-------------------------------	---	---	---	--	--

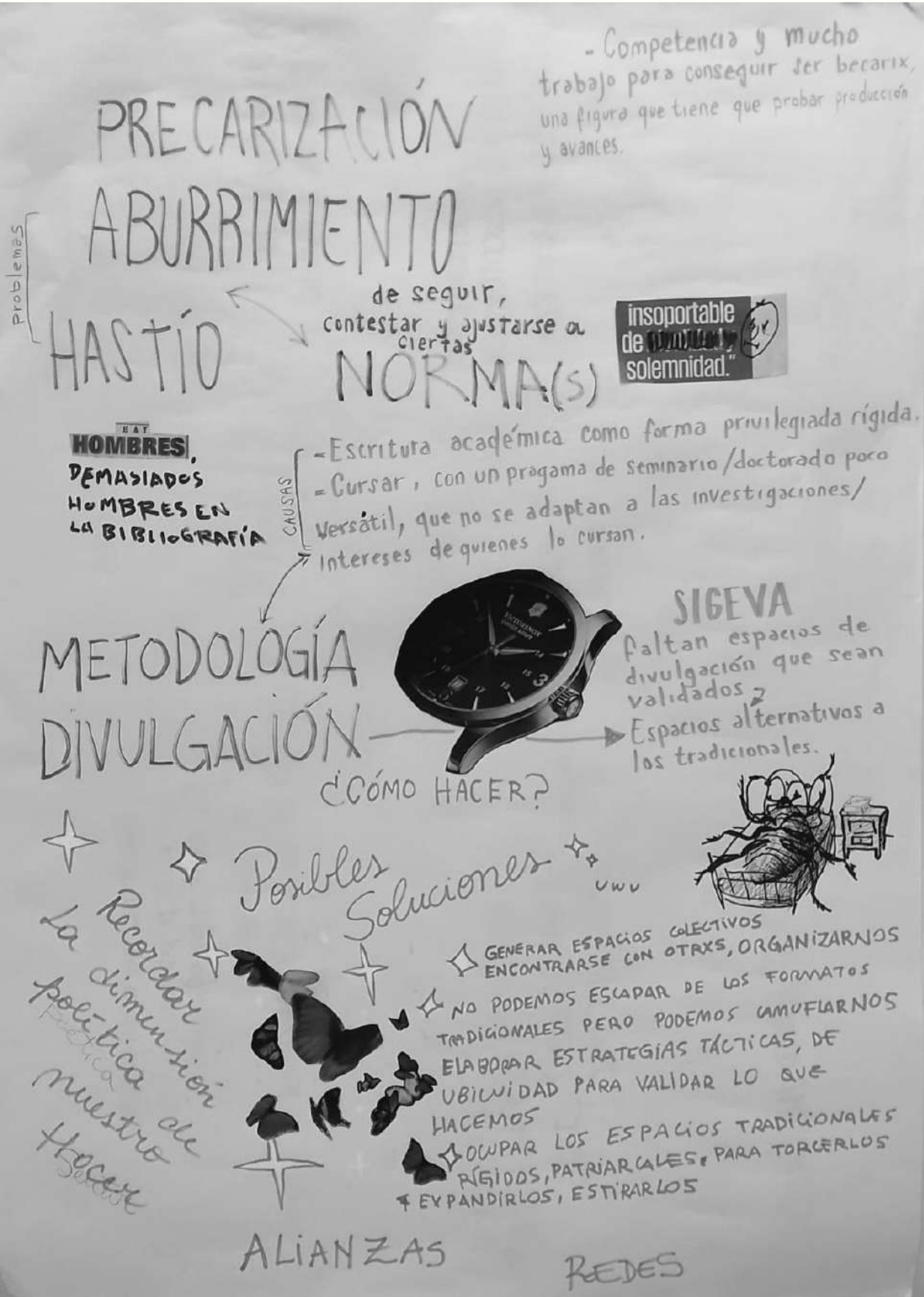
3º Actividad. Ya habiendo transitado la actividad de análisis sobre la propia práctica investigativa tuvimos un espacio de presentación de cada unxs frente al grupo. Con el objetivo tanto de sintetizar la transmisión de sus propuestas y mayores dificultades en el proceso investigativo, sus recorridos y experiencias (en el campo académico como artístico y/u otros, con la intención de recuperar y valorar otros saberes), así como motivar se conozcan y pueda configurarse el encuentro con lxs otrxs.

4º Actividad. El siguiente momento del taller fue el del trabajo y producción colectiva. Retomando las dificultades analizadas individualmente se propuso la división en tres grupos para que cada uno pueda centrarse en reflexionar sobre una de las instancias del proceso investigativo que marcaron los tres ejes de trabajo propuestos para el taller: 1) el posicionamiento teórico, 2) las estrategias de abordaje, y 3) el análisis de datos. Cada grupo trabajó a partir de analizar en profundidad esas dificultades compartidas, buscando modos de superarlas, y desde la coordinación, se fue acompañando el proceso grupal. La idea fue la de sintetizar lo debatido y propuesto grupalmente en un afiche, que permitiese así sistematizar y materializar posibles alternativas en la práctica; así como vehiculizar otros lenguajes propios de las artes —como en este caso la visualidad—, para poder pensar la producción y transmisión de ideas.

5º Actividad. Ya elaborados los afiches, cada grupo presentó y compartió con el resto lo trabajado y analizado. De esta manera, se pudo explicitar lo problematizado, y entramarlo en los tiempos del proceso investigativo, en el marco institucional y socio-histórico en el que se desarrolla, y así permitir identificar y/o crear alternativas posibles. A continuación vemos la producción del taller.



Registro fotográfico de mapas conceptuales realizados por equipos en el taller. 31 de agosto de 2023.



Registro fotográfico de mapa conceptual realizado en equipo en el taller. 31 de agosto de 2023.

Al buscar el aporte de herramientas metodológicas, el taller tuvo como una de las estrategias vertebrales habilitar un espacio de análisis y reflexión sobre la propia práctica investigativa, bajo el supuesto de que el aprendizaje significativo se cimienta sobre la problematización de la propia persona respecto de sus maneras de hacer o de pensar previas, frente a la necesidad de responder a los problemas que se le presentan (Merhy, 2006). El psicoanálisis también piensa este movimiento transformador —en lo relativo al cambio de posición subjetiva, más allá del aprendizaje— diferenciando tres momentos lógicos de lo que denomina el *acto subjetivo*: un tiempo de *ver*, un tiempo de *comprender*, y un tiempo de *concluir*; de actuar en función de eso.

Entendiendo que el proceso individual se construye, enriquece y complejiza en el intercambio y diálogo con otros es que el taller buscó articular y proponer actividades que permitiesen trabajar desde lo singular pero en diálogo con los otros. Con la primera actividad de auto-análisis de la práctica investigativa, se buscó crear las condiciones para dinamizar el despliegue de los diferentes momentos del cambio/aprendizaje. Un primer tiempo de *ver*, intenta fomentar una posición reflexiva sobre la propia práctica —distinguiendo en el análisis los diferentes momentos y acciones—, como así también permite identificar fortalezas y dificultades, alternativas y deseos para, de esta manera, pensar en la posibilidad de entramarse a un segundo momento. El tiempo de *comprender*, desde la propia reflexión así como en el intercambio con los otros dando lugar a la búsqueda de estrategias para superarlas en un futuro — el tiempo posterior, de *concluir*.

Se buscó con el taller habilitar la pausa para otorgar la posibilidad de reflexión y análisis. Poder ver y comprender, para luego concluir y hacer en consecuencia. Fue algo de este movimiento a lo que se aspiró, entendiendo a la práctica investigativa también desde su faceta singular y subjetiva. El proceso reflexivo y evaluativo individual les permitió a los becarios problematizar su práctica, revisar sus saberes y sus intereses e identificar fortalezas y dificultades, y así orientar la búsqueda de estrategias para superarlas, valorando la diversidad de conocimientos y herramientas con los que cuentan y/o tienen a disposición. Poder encontrar a su vez resonancias con los procesos de los otros becarios, puntos de comunión que esclarezcan lo propio tanto como alivien, y permitan el diálogo que enriquezca y fomente la construcción de propuestas alternativas y/o colectivas.

REFERENCIAS

-Bourdieu, P. (2003). *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Anagrama.

-Cano, A. (2012). La metodología de taller en los procesos de educación popular. En *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales (ReLMeCS)*, julio-diciembre 2012, vol. 2, nº 2, pp.22-52. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5653/pr.5653.pdf

-Maffia, D. (2018); *Género y políticas del conocimiento*, Conferencia en La Noche de la Filosofía 2018, Canal Encuentro. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fW1mjin79iRA>

-Merhy, E. (2006). Educación permanente en salud: una estrategia para inter- venir en la micropolítica del Trabajo en Salud. *Revista Salud Colectiva*, 2(2), 147-160.

-Wood, L. (2023). Lo performativo en las artes visuales. Lectura metodológica de la construcción de la categoría. En *Arte e Investigación* (N.º 24), e103, 2023. <https://doi.org/10.24215/24691488e103>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

-Ynoub, R. (2014). *Cuestión de Método. Apuntes para una metodología crítica*. Cengage Learning.

3

UNA TRAMA DE PROSAS

Resúmenes enviados por lxs becarixs participantes de los encuentros

Eje 1) El posicionamiento teórico: delimitación y fundamentación del problema de investigación

VERÓNICA LUCENTINI

Tema: *La ficción como estrategia en la reconfiguración del cotidiano. Performatividad, precariedad y gesto en cuatro instalaciones argentinas contemporáneas.* Directora: Lic. Guillermina Valent. Co-directora: Dra. Alicia Valente.

Proyecto I+D UNLP (11/B383): *El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto.* Directora: Mag. Silvina Valesini. Co-directora: Lic. Guillermina Valent.

Análisis del acontecimiento performativo. Una mirada de las instalaciones desde las categorías de precariedad, performatividad y gesto

Resumen: La investigación indaga en prácticas artísticas que involucran el uso de objetos y espacios del ámbito cotidiano como parte de instalaciones que se despliegan entre lo escénico y lo visual. Los proyectos seleccionados se circunscriben a instalaciones realizadas en Argentina en los últimos diez años, configurando un cuerpo de prácticas poéticas político-críticas que visibilizan aquello que existe por debajo de una supuesta homogeneidad de lo cercano. Estas instalaciones ponen en acto un repertorio de hábitos particulares operando desde el extrañamiento de espacios y objetos que provienen de los contextos próximos de quienes las realizan, para instaurar realidades ficcionales como modos posibles de acceso a lo real. La investigación se encuentra en la etapa inicial de relevamiento, selección y lectura del material bibliográfico referido a la problemática de estudio. Esto supone el análisis del acontecimiento performativo, recuperando las categorías de precariedad, performatividad y gesto como dimensiones que configuran estas instalaciones a partir de la acción.

CLARA CARLÓN

Tema: *Poéticas performativas sobre relatos de vida. El testimonio biográfico como estrategia estético-política.* Directora: Mag. Silvina Valesini. Co-directora: Lic. Guillermina Valent.

Proyecto I+D UNLP (11/B383): *El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto.* Directora: Mag. Silvina Valesini. Co-directora: Lic. Guillermina Valent.

Performatividad y relatos de vida. Diálogos posibles entre testimonios, biografías y presencias

Resumen: La investigación propone analizar prácticas artísticas latinoamericanas que involucran la recuperación de los relatos de vida como recurso poético-político y los usos de la palabra —escrita u oral— como su materialidad fundante. Los proyectos seleccionados configuran un cuerpo de prácticas en las cuales se lleva a cabo una puesta en escena de las subjetividades a partir de estrategias ligadas al giro performativo de las artes visuales, en tanto logran restituir la presencia de los cuerpos con la palabra como medio. En este sentido, las producciones son la resultante de instancias previas de encuentro, registro y documentación de los relatos que luego son visibilizados mediante distintas herramientas, soportes y/o dispositivos. La investigación se encuentra en su primera etapa, la cual involucra el relevamiento, selección y lectura del material bibliográfico actualizado referido a la problemática de estudio. Esto supone el análisis de categorías tales como testimonio, biografía, experiencia, gesto, performatividad y presencia.

MARÍA LUCÍA TROITIÑO

Tema: *Los conjuntos de guitarra en el chamamé argentino entre 1985 y 2018: Identificación y análisis de los recursos y criterios interpretativos de acompañamiento, similitudes y diferencias.* Director: Dr. Alejandro J. Polemann.

Proyecto I+D UNLP (11/B409): *La guitarra y el piano en la enseñanza de la música popular. Un abordaje centrado en la producción musical y la didáctica multimedial.* Director: Dr. Alejandro J. Polemann.

Avances en la construcción de dimensiones de análisis en la investigación sobre la interpretación del chamamé en guitarras

Resumen: La investigación gira en torno a la identificación y el análisis de aquellos recursos interpretativos de acompañamiento que operan en las versiones grabadas de chamamé argentino ejecutadas en guitarras entre 1985 y 2020.

Si bien dentro de la música existen recursos interpretativos como la articulación, el tempo, el timbre o las dinámicas (entre otros), en el marco de la música popular adoptan formas muy diversas. Se pueden advertir ciertos gestos o maneras de tocar propias que constituyen a la identidad interpretativa de un género estableciendo ciertos comportamientos regulares que se reproducen y se transforman en el tiempo.

A modo de hipótesis, se considera que existen recursos interpretativos de acompañamiento que, por su presencia constante, adquieren mayor importancia a la vez que se van constituyendo como homogéneos. La investigación se encuentra en la etapa de escucha activa y analítica inicial, a modo de poder diseñar las dimensiones de análisis a partir de lo que se escucha y, asimismo, poder diseñar los instrumentos de recolección de datos como fichas rítmicas, armónicas, entre otros.

JUAN MANUEL VELIS

Tema: *Estereotipos y latinoamericanismos en la enseñanza audiovisual. Casos, concepciones y estrategias para superar el cliché formal.* Directora: Esp. Alicia Filpe.

Proyecto I+D UNLP (11/B364): *La transmisión del conocimiento artístico. El vínculo pedagógico en estas particulares experiencias y saberes, y la crítica a las concepciones binarias como ejes vertebradores de los análisis.* Directora: Esp. Alicia Filpe. Co-directora: Mag. Camila Bejarano Petersen.

Cine, escritura y enseñanza: relecturas a la luz de las nociones de estereotipo y política estética

Resumen: El proyecto se propone analizar la dimensión del estereotipo en la configuración de lo latinoamericano desde las Artes Audiovisuales, atendiendo a producciones cinematográficas recientes, situadas, y estudiando cómo se abordan estas cuestiones en la enseñanza artística del nivel universitario, tomando como referencia mi Adscripción a la cátedra de Guión 3. En tal sentido, se plantea una revisión crítica del latinoamericanismo como modelo de representación en el cine, problematizando este aspecto a la luz de la noción de *estilo* (Steimberg, 1993), para así incentivar a fortalecer un posicionamiento pedagógico creativo que supere las dicotomías forma-contenido, centro-periferia y teoría-práctica. En esta línea, se promueve una indagación en las consignas de los Trabajos Prácticos de la asignatura, articulando con producciones de lxs estudiantes y trazando un reenvío a películas latinoamericanas recientes que resultan relevantes para ser consideradas desde sus aspectos expresivos y su dimensión *poética* (Tassara, 2015).

BETIANA BURGARDT

Tema: *Transdisciplinariedad y transmedialidad como estrategia pedagógica y construcción en el arte. Aportes desde una mirada con perspectiva de género.* Directora: Esp. Alicia Filpe.

Proyecto I+D UNLP (11/B364): *La transmisión del conocimiento artístico. El vínculo pedagógico en estas particulares experiencias y saberes, y la crítica a las concepciones binarias como ejes vertebradores de los análisis*. Directora: Esp. Alicia Filpe.

El proceso como objeto de estudio en la transdisciplinariedad y transmedialidad en el arte

Resumen: El mayor desafío en el desarrollo de esta investigación fue poder entender cuáles son las metodologías que me puedan ayudar a avanzar y desarrollar un proyecto que es propositivo. Al presentar el plan de trabajo de la beca tenía como dos referencias metodológicas focalizadas en el arte: *La experimentación, participación e interpretación en la práctica* (Borgdorff, 2010) y la definición *disciplina reconstructiva* (Ynoub, 2012) que permite revisar críticamente la praxis para expandir, mejorar y/o transformar los conocimientos, experiencias y saberes. Sin embargo, al comenzar a cursar el doctorado se tensionó esto con lo que priorizan como estrategias en la indagación artística, dónde pareciera una transposición forzada de estrategias y métodos de otras disciplinas que no tienen que ver con lo situado con los procesos que hay en nuestra institución académica y en las artes.

MAITÉ SOLEDAD RODRÍGUEZ

Tema: *Tramas supervivientes del pasado. La presencia ancestral del textil en el arte argentino contemporáneo*. Directora: Prof. Mariel Ciafardo. Co-directora: Esp. Clelia Cuomo.

Proyecto I+D UNLP (11/B344): *Artes visuales contemporáneas latinoamericanas. Los vestigios formales del pasado en el presente*. Directora: Mariel Ciafardo. Co-directora: Clelia Cuomo.

Nuevo proyecto I+D UNLP (11/B383): *El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto*. Directora: Mag. Silvina Valesini. Co-directora: Lic. Guillermina Valent.

Entre tejidos y gestos: Supervivencias ancestrales y performatividad en el arte textil argentino contemporáneo

Resumen: La investigación aborda la problemática del lugar que ocupan las producciones textiles ancestrales en la producción artística textil contemporánea argentina (1990-2023), mediante el análisis de un cuerpo de obra de artistas argentinx. Se persigue la reflexión con relación a los rasgos formales —forma, color, textura, escala y materialidad— que superviven —*Nachleben* de Aby Warburg— en forma de síntomas y se presentan anacrónicamente, al reponer los *Viejos-Nuevos* lugares que el textil ha ocupado desde su origen, como así también los lugares que ha ido ganando con el correr del devenir histórico.

Durante el tránsito de la etapa final de cursada de los seminarios obligatorios y la correspondiente entrega de los últimos trabajos finales surgieron nuevas unidades de análisis —Mariela Scafati y Nilda Rosemberg— que se vinculan con el acontecimiento performativo. De esta forma, se aspira reconocer en las prácticas de estas artistas de qué manera los textiles mediados por la acción, el gesto y el proceso operan como material artístico fundamental implicando la utilización de un cuerpo que actúa como eje de un discurso narrativo. Actualmente me encuentro profundizando este eje —etapa de producción de datos— y planificando la futura escritura de tesis doctoral.

ZAIRA SABRINA ALLALTUNI

Tema: *La construcción de visualidades en torno a prácticas socioestéticas en el espacio público. Representaciones, performatividad y fotografía*. Directora: Lic. Guillermina Valent. Co-directora: Mag. Silvina Valesini.

Proyecto I+D UNLP (11/B383)UNLP: *El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto*. Directora: Mag. Silvina Valesini. Co-directora: Lic. Guillermina Valent.

Trazados posibles. Indagaciones metodológicas en torno a un proyecto de investigación en artes

Resumen: Este trabajo es parte de la investigación en curso titulada La construcción de visualidades en torno a prácticas socioestéticas en el espacio público. Representaciones, performatividad y fotografía. Dicha investigación analiza la construcción performativa de visualidades que se producen a partir del registro fotográfico de prácticas socioestéticas desarrolladas en el espacio público durante el periodo 2012-2018. Para ello, se ha tomado como caso de estudio, principalmente, a la producción fotográfica del colectivo Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs, M.A.F.I.A.

En este marco, nos proponemos indagar en las estrategias de abordaje metodológico implementadas hasta el momento. Con el objetivo de reconocer y reflexionar sobre los trazados posibles de la propia práctica, a partir del mencionado proyecto de investigación en artes.

LUCÍA G SUÁREZ STANGANELLI

Tema: *Prácticas escénicas con pantallas en tiempo real. Poéticas y estéticas performativas en las experiencias artísticas contemporáneas.* Directora: Mag. Silvina Valesini. Co-directora: Lic. Guillermina Valent.

Proyecto I+D UNLP (11/B383)UNLP: *El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto.* Directora: Mag. Silvina Valesini. Co-directora: Lic. Guillermina Valent.

Prácticas artísticas escénicas y creación audiovisual en tiempo real. Primeros lineamientos

Resumen: Este proyecto de beca doctoral financiado por la Universidad Nacional de La Plata, es también una contribución al proyecto de I+D 11/B383 titulado “El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto” (UNLP. FDA. IPEAL). Se propone generar conocimiento académico en torno a las prácticas artísticas escénicas que involucran la creación audiovisual en tiempo real, indagando en el modo en que interviene en ellas una dimensión performativa que emana del mismo acontecimiento convivial en el que se inscriben. Se parte de una concepción del arte contemporáneo en la que se enfatizan sus aspectos en torno al espacio liminal, entre los que se destacan el carácter procesual, la puesta en acto de los objetos, los espacios y los cuerpos, otorgando preponderancia a la cuestión temporal y desafiando a la teoría estética a revisarse. En este escenario el proyecto busca hacer foco en el rol de las pantallas tanto en la instancia de producción de eventos escénicos como en la recepción del público.

VALENTINA VALLI

Tema: *Subversiones temporales. La necesidad de recuperar el gesto político del tiempo en las obras de arte latinoamericanas.* Directora: Lic. Silvia García. Co-directora: Mag. Silvina Valesini.

Proyecto I+D UNLP (11/B406): *La dimensión estética en el diseño. Aportes para la concepción de una poética proyectual.* Directora: Lic. Silvia García. Co-directora: Mag. Silvina Valesini.

Tiempos trastornados y (re)escrituras artísticas

Resumen: El proyecto que desarrollo como becaria doctoral se aboca a estudiar los montajes temporales y heterocronías que acontecen en el arte. Partiendo de la selección de un corpus de obras latinoamericanas contemporáneas, se pretende brindar un análisis que atienda cómo estas propuestas artísticas agencian recuerdos, permiten trastornar el relato histórico-temporal lineal y habilitan, en definitiva, una resignificación de nuestro pasado. En este marco, recuperar la idea de la *demora* como estrategia metodológica posibilita desandar nuestra historia, habilitando modos alternativos y (re)lecturas performáticas que contribuyan a salir de la concepción lineal, serena y desproblematizada de la historia del arte.

Utilizando las categorías de lo ritual, lo exótico y la violencia, tengo por objetivo explorar las posibles interrupciones temporales por parte del arte, que generan un tiempo-otro en el cual se configuran reservas poéticas que impiden que el recuerdo se disuelva.

En este sentido, si bien se delinearán las unidades de análisis, es preciso lograr mayor cohesión para que en su aplicación adquieran la solidez requerida.

EVA F COSTELLO NORIEGA

Tema: *Tecnopoéticas queer, estrategias contra-sexuales y subjetividades glitch en la obra de Victoria Papagni y Luis Enrique Zela-Koort*. Director: Lic. Fernando Davis.

Proyecto I+D UNLP (11/B385): *Desajustes sexuales de la historia del arte desde el sur. Tecnologías de archivo, visualidades críticas y temporalidades queer*. Director: Lic. Fernando Davis.

Figuras de cuerdas glitch e imaginación material

Resumen: El proyecto de investigación propone analizar obras de los artistas Victoria Papagni y Luis Enrique Zela-Koort, donde utilizan técnicas digitales tales como el modelado e impresión 3D, la robótica, la inteligencia artificial, la videoperformance, entre otras. En estas producciones las tecnopoéticas queer son pensadas como aproximaciones interdisciplinarias y experimentales, configurando apropiaciones tácticas desde la intersección del arte, diseño y tecnología, sumando motivos pertenecientes al animé, la ciencia ficción y la fantasía.

Para su interpretación se aborda a las obras considerándolas dispositivos complejos articulados en una red que incluye a otras imágenes, generando de esta manera una metodología con procedimientos cercanos al montaje, los diagramas y el collage. En las relaciones y contrapuntos hallados está la potencia de la investigación para hacer posible un análisis de los usos y aplicaciones de tecnologías como estrategias contra-sexuales y sus aportes al desarrollo de una nueva imaginación política.

MNEMO

Tema: *Despersonalización del archivo. Aproximaciones al papel del archivamiento algorítmico de piezas artísticas en Wayback Machine del Internet Archive*. Directora: Dra. Natalia Giglietti.

Proyecto I+D UNLP (EB002): *Archivos de arte, de artistas y de colectivos artísticos en la ciudad de La Plata desde 1970 a la actualidad: Aportes teóricos, metodológicos y estrategias de acceso público*. Directora: Dra. Natalia Giglietti.

La curación infinita

Tras los pasos de los fundadores de la iconología y la psiquiatría existencialista, Aby Warburg y Ludwig Binswanger respectivamente, podemos decir que la historia como disciplina y la curación como proceso terapéutico comparten el mismo procedimiento fundamental: un retorno infinito sobre el pasado, cuyo único remanente material, finalmente, son los archivos en tanto masas documentales indiciales; los documentos históricos o las historias clínicas. La investigación sobre una larga conversación entre el historiador y el psiquiatra me llevó a la pregunta: ¿cómo es posible habilitar una ventana clínica —en sentido pedagógico y terapéutico— a partir de las investigaciones artísticas en archivos? Así es que en el año 2023 llevé adelante, en diálogo con profesionales del arte y de la salud mental, una clínica artística movilizadora por este interrogante.

Eje 3) El análisis de los datos: tratamiento e interpretación, herramientas y transmisión

LÁZARO OLIER

Tema: *Sobreescrituras trans. Interpelaciones críticas a las narrativas cissexistas de la historia del arte en la obra de la artista trans Effy Beth*. Director: Lic. Fernando Davis.

Proyecto I+D UNLP (11/B385): *Desajustes sexuales de la historia del arte desde el sur. Tecnologías de archivo, visualidades críticas y temporalidades queer*. Director: Lic. Fernando Davis.

Hacer un objeto de estudio más opaco

Resumen: Mi investigación hace foco en la obra alojada en el blog-archivo de la artista trans Elizabeth Mía Chorubczyk. Estudia el uso de los discursos históricos y la escritura de la historia como material artístico. Presta atención a las torsiones a las narrativas mayoritarias y analiza las representaciones del pasado, potencias políticas que se activan en el presente e imágenes del porvenir.

En el proceso de investigación ha sido necesario un reajuste metodológico que advierta la reproducción de lógicas normadas en el quehacer científico. Eso resultó en un cambio en los instrumentos de producción de datos y el acercamiento al objeto de estudio, que apuntó a hacer una aproximación cuidadosa, poner en tensión las estrategias de inscripción y habilitar la irrepresentabilidad.

Actualmente llevo adelante el plan de trabajo de la Tesis de Doctorado, en la etapa correspondiente a la producción de datos, teniendo en cuenta la reformulación de los instrumentos.

SOFIA LARA MAROZZI

Tema: *Historia de la creación de las carreras de Diseño en universidades públicas nacionales (1958-2014)*. Director: DCV. Luciano Passarella. Co-director: Mag. Pablo Ungaro.

Proyecto I+D UNLP (11/B359): *Inter-materialidades 2. Diseño, Identidad y Desarrollo Local. Cuero, madera y cerámica en la cultura productiva rioplatense en la zona sur*. Director: Mag. Pablo Ungaro.

Abordaje de fuentes primarias en la historia de la enseñanza del diseño.

Resumen: El siguiente escrito tiene como objeto indagar en el tratamiento de algunas de las fuentes primarias obtenidas para el proyecto de investigación. Para el proyecto de investigación se seleccionaron ocho casos de estudio que representan el panorama de las carreras de diseño a nivel nacional. Se busca establecer los elementos que fueron condicionantes para su constitución. En este marco se trabajó, en artículos anteriores, una periodización de los casos detectados. El mismo fue denominado como "Expansión y complejización disciplinar (2002-2014)" (Marozzi, 2020). Para la siguiente instancia nos propondremos trabajar sobre las fuentes primarias de dos de los casos seleccionados del último período. Se seleccionarán como casos de análisis la Universidad Nacional de Río Negro (UNDR) y la Universidad Nacional de Hurlingham UNAHUR. Los documentos propuestos a analizar se refieren a entrevistas a integrantes del equipo de creación de la carrera de UNRN y a los documentos publicados sobre la carrera en la página web de la UNAHUR.

REFERENCIAS

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. Cairon: revista de ciencias de la danza, ISSN 1135-9137, N° 13, (Ejemplar dedicado a: Práctica e investigación), p 26.

Marozzi, S. (2021), La creación de las carreras de diseño en la Argentina. Reflexiones sobre su periodización. *Tableros* (N.° 12). Ed. Papel cosido. ISSN 2525-1589

Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos*. ATUEL.

Tassara, M. (2015). *Sobre historias del cine*. https://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/447/Tassara_Sobre%20historias%20del%20cine.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ynoub, R. C. (2012) I. *La ciencia como práctica social: bases para situar el examen del proceso de investigación científica en sentido pleno*. Material de cátedra. Fac. Psicología UBA. http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/1456/Ciencia_Ynoub.pdf?sequence=1

4

GLOSA DE UNA RED

[In-definiciones colectivas de algunos conceptos comunes]

Nuevas, usadas, prestadas

(c)

CUERPO

El cuerpo también se inscribe a través de los materiales y los procedimientos. El cuerpo también se afirma aún en su ausencia.

una repetición de actos, pelo, humedad, pensamientos, dos manos con pulgares extra fuertes, tres tetas, microplásticos, emociones tristes, el color rosa, radiación UV, imaginación vibrante, magnesio, selenio, potasio, C10H12N2O, una peluca igual a la de Hatsune Miku, mocasines, doce vestidos, tres jeans, un dildo con forma de pokémon, cien ojos, un millón de papilas gustativas, dos cabezas unidas, un rostro entre el pecho y la panza, oxitocina, otro rostro en la palma de la mano derecha, uñas de acrílico muy largas, una silla de ruedas, cuatro oídos, baba, micelio, el dibujo de un corazón, un micrófono con forma de luna, un ano, neuronas regenerándose, un pequeño meteorito, una lengua espiralada, seis patas, dedos torcidos, terminaciones nerviosas hipersensibles, cuerdas vocales, una orquídea carnívora

“Ciertas posturas nos hacen creer en la felicidad. A veces, estar acostada me hizo creer en el amor” (Silvina Ocampo, 1988).

Pareciera que el espacio real es el que está anclado al cuerpo y, en cambio, el espacio virtual es el ámbito de la representación comprendida en los términos de un conjunto de prejuicios vinculados con la historia occidental. Hubo tiempos arcaicos en Occidente en los que no existía una división tan clara entre representar como proceso de mimesis (copia) y «re-presentar» como «volver a traer la presencia». Cuando la representación vuelve a traer la presencia, es decir, «hace presente lo ausente» entonces tambalea el orden de lo real que, desgajado, interconecta dejando brechas (o grietas).

Mi cuerpo es una máquina con dos configuraciones: decir y no decir. Y está supeditado a dos órdenes de reglas. Por un lado, la máquina archivística, que incita a decir, a hablar o escribir, a elaborar sentido contactando a los muertos, las marcas del pasado de los documentos. Por otro lado, la máquina de ritmos, que invita a bailar, a sugerir con el cuerpo, a la confusión de estar vivo, el pulso del presente.

En la música, el cuerpo es resonancia y ritmo. El vibrar de las cuerdas vocales, el pulso que late en sincronía con el tambor, el danzar de los dedos sobre las teclas de un piano. En escena, el cuerpo es el epicentro de la acción. Es el escenario sobre el cual se despliega la narrativa, la herramienta que encarna personajes, historias y conceptos. A través del teatro, la danza y otras formas de performance, el cuerpo se transforma y se redefine, trascendiendo sus límites físicos para convertirse en un símbolo, un mensaje, una experiencia compartida. Un cuerpo de performer puede ser tanto un campo de batalla como un santuario, un lugar donde lo cotidiano se encuentra con lo extraordinario.

El cuerpo posibilita la existencia del arte y potencia su experiencia: «El bailarín concibe el movimiento con su cuerpo igual que el instrumentista cuando toca; la mano del plástico “piensa” la escultura. Cada pasaje musical es acompañado por sensaciones visuales, musculares, táctiles, etc. y estados de concentración o emoción que incorporan nuevos registros» (Belinche y Larregle, 2006, p. 27)

“Por eso nos gusta pensar que sí, tejer es pensar, pero no como una actividad escindida de los cuerpos y por lo tanto de nuestras realidades, sino como un acto de poner el cuerpo en el mundo. Porque darle forma al tiempo nos permite elaborar múltiples maneras de concebirlo. Y en estos trabajos el tiempo es la materia representada como un ciclo interminable.” (Valent y Rodríguez, 2022)

En el arte el cuerpo es tanto el creador como el creado. Es la mano que esculpe, el ojo que capta, la piel que siente y transmite. El cuerpo del artista se convierte en una extensión de su interior, donde cada gesto y cada postura hablan un lenguaje único y sensible.

¿Qué nos pasa con los cuerpos en el cine? ¿En qué pensamos, como realizadores, como espectadores críticos, como investigadores o como docentes, cuando analizamos eso que llamamos la *dimensión formal*, o bien: la (a)puesta expresiva, estética, gestual... las texturas y las superficies? Importante aclaración: hablamos de las *superficies* entendidas en un sentido no-*superficial*: en su insondable profundidad. La máscara del rostro como verdadera manifestación

de la complejidad de nuestra condición (alma) humana, de nuestras huellas identitarias que se mixturán con las difusas tramas personales. Nuestra alma puede ser la superficie. Cuerpo y alma pueden ser lo mismo.

Hay películas que nos fuerzan a pensar en los cuerpos: el *cuerpo* de las palabras, el *cuerpo* de las imágenes, el *cuerpo* de las formas, las líneas, los (con)textos, el sonido. *Cuerpos* como despertar de la experiencia sensible. Reconocer el *cuerpo* de la materialidad del lenguaje para lograr así *corporeizar* la reflexión. Con todo esto, me gusta pensar que se evade el lugar del *estereotipo* como *constelación de sentido cristalizada* (Amossy, 2005).

“Hablar del cuerpo nos lleva a una infinidad de campos del conocimiento y de la experiencia: el cuerpo productivo y el reproductivo, el de la performance atlética, el de la biología y la genética, el de la niñez y la ancianidad, el de la sexualidad, el del placer y el goce y el de esos otros cuerpos desobedientes, como los queer, los anoréxicos, los obesos; también los mutilados por la guerra, los enfermos, los estériles, los desnutridos. Pero tanto los cuerpos abyectos como “los que importan” (Butler, 2002), siempre y en cualquier situación, son cuerpos sexuados y genéricos (Susana Gamba y Tania Diz, 2021)

(e) EXPERIENCIA

[...] relación con el mundo. Fruición. Tradición cultural, aprioris. Punto de inflexión creativo. La experiencia de la miseria en la representación social de ciertas tendencias del cine latinoamericano contemporáneo: *No basta, pues, con que los pueblos sean expuestos en general: es preciso además preguntarse en cada caso si la forma de esa 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)

La narración, y por ende la Historia, tiene dos gérmenes: un conjunto de reglas objetivas que estructuran el discurso (el archivo) y un conjunto de vivencias subjetivas que lo desregulan (la experiencia).

En la experiencia la identidad se entreteje con el descubrimiento. Frente al arte, para la experiencia no existen fronteras disciplinarias; todo confluye en un mismo cauce multisensorial. Es el aire que acaricia nuestra piel, el sonido de los pasos que se desplazan a nuestro alrededor mientras observamos un cuadro, la melodía que evoca memorias ocultas, el aroma que nos transporta a otros lugares y el espectáculo de colores imaginarios que danzan al escuchar música con los ojos cerrados. El arte se infiltra por cada poro, nos envuelve, nos transforma. Así la experiencia se convierte en un espejo donde nos descubrimos y reconocemos. Donde en una canción, por ejemplo, cada nota y cada palabra es una invitación a sentir, a explorar, a ser.

La música no se puede aprender sin la *experiencia* (Dewey [1934] 2008) No es lo mismo aquello que nos *ocurre* que aquello que nos cuentan (Belinche, 2017) Aún cuando esta experiencia es algo tan cotidiano como una clase de música en el jardín donde aprendemos la melodía de «Arroz con leche» o sacar *de oído* una canción. La persona ya tiene allí un sin fin de información subjetiva construida en relación a esa práctica. Muchas veces esta experiencia se da en contextos de enseñanza no institucionalizada y configura un saber implícito de mucho valor, sobre todo si hablamos de los saberes que poseen los/as músicos/as populares.

(...) la condición de fugacidad de las prácticas socioestéticas registradas por las fotografías de M.A.F.I.A., dan cuenta de experiencias que se constituyen a partir de gestualidades y acontecimientos temporal y espacialmente “irrepetibles”. Acerca de esto, Eleonora Fabiao (2019) señala: La efimeridad también exige la rearticulación de los vectores temporales, ya que lo efímero no es lo que acaba de pasar (desaparecer), sino lo que, porque pasa, persigue cada segundo del presente con su potencial retorno. (Fabião, 2019)

En el arte se dan experiencias concretas y subjetivas del tiempo y del espacio. Estas categorías son postuladas de forma deliberada (no narradas), al serpentear metafóricamente entre lo que se decide mostrar y lo que se oculta. A través de las estrategias poéticas, se desarticulan, interrumpen e interrogan las formas perceptuales habituales (estereotipos) y los sentidos naturalizados.

Desde ya, la didactobiografía es una narración; sin embargo la clave no está en la narración, en un modo de contar lo que se desea compartir. La narración de la propia historia de vida, en didáctica no-parametral, se vuelve didactobiografía desde la intencionalidad de hacer de ésta un dispositivo de construcción de conocimiento sociohistórico y cultural. Como tal

genera la necesidad de otra forma de razonamiento al instituido en el sistema educativo, nos sitúa en una exigencia de razonamiento articulado y categorial. Este modo de razonamiento es el que nos permite hacer un uso crítico de la teoría más que traslaciones de citas de autores que construyeron cuerpos teóricos para dar cuenta de otros contextos en el devenir de sus tiempos. En este sentido, la didactobiografía es un dispositivo didáctico que coloca al sujeto en la exigencia epistémica de reflexionar desde su historia de vida; historia que se objetiva en una narración que da cuenta del desafío de leer y sistematizar el conocimiento de la realidad, a partir del análisis del presente en perspectiva histórica (Quintar, entrevistada por Javier Salcedo, 2009, p 131)

(f)

FICCIÓN

En la música, como en la vida, uno/a puede apurarse, llegar tarde, avanzar, retroceder, correrse, repetir, variar y volver a empezar. La diferencia de estas acciones entre la vida y la música es que en la segunda todo esto puede ocurrir en dos minutos. Entonces podríamos afirmar que la música suspende el tiempo cronológico y nos introduce en una red temporo-espacial ficcional (Belinche y Larregle, 2006, p. 27)

Lo ficticio, de donde proviene lo ficcional, es aquello que no tiene comprobación, que finge o que surge de lo imaginado. Sea como fuera, postula una realidad otra, subvertida por sus nuevas combinaciones. A su vez, lo ficcional fija su cauce a través de alteraciones que desautomatizan la percepción.

La ficción y lo real tienen un vínculo intrínseco en tanto la primera toma fragmentos y representaciones (más o menos distinguibles) de la segunda, y propone una versión de realidad, en nuevos términos que le son propios. Lo disruptivo acontece en este vínculo dialéctico ya que lo ficcional, a sabiendas de lo real, funda un mundo con nuevas reglas que, cuanto menos representa más transforma.

En este marco ficcional, las imágenes son intencionales, postuladas.

La ficción es una modalidad del sentir, del decir y del hacer. En el marco del sentir, es fantasía. En el marco del decir, es no verdad. En el marco del hacer, es arte.

(...) es resultado del entramado entre imaginación y política, genera determinadas condiciones de vida. No resulta prioritario discutir, bajo criterios binarios y de forma taxativa, si aquello que es narrado en la ficción se constituye ontológicamente como algo verdadero o falso; es necesario reflexionar a través de qué imágenes, palabras, sonidos se construye la ficción y cómo

se vincula con la producción de ciertos efectos materiales.

En las escenas finales de *Cuaterros* (2017), Albertina Carri reflexiona sobre los conflictos conyugales con su esposa. Se vuelve inexorable: las consternaciones cotidianas son el caos que nos mantiene vivxs y que justifica la amalgama de emociones, dramas y pesares que nos constituye como seres humanxs. «La frase “ahora tengo una familia” parece destruirlo todo» (min. 1:15:30 - 1:15:38), sentencia ella misma. *Cuaterros* parece decir(nos): todo aquello no es menos importante que los vericuetos intrafamiliares y el sedimento histórico de marcas imborrables y nombres propios resonantes como el de Isidro Velázquez, la identidad que retumba cada vez que Carri recuerda a su padre desaparecido en dictadura. Aquí también tiene un lugar la ambivalencia del sentido, pues *Cuaterros* no es un documental histórico sesgado en el pasado; es más bien la herencia simbólica de un legado que es siempre tesoro y penumbra, secreto y revelación, oscilación constante. Es una identidad que se reconstruye, entendiendo que la memoria no existe sino en tanto materialidad, en tanto reconfiguración, en tanto ficción.

(...) ir a contrapelo implica instituir un espacio-tiempo específico que da lugar a la constitución de un acontecimiento: «allí donde el tiempo se vuelve contra sí, rompe las filas de una dirección única y devela, por un instante, itinerarios que son invisibles porque quizá todavía no existen» (Escobar, 2021, p. 85). Entendemos que estos itinerarios son potenciales y ficcionales, debido a que pueden revelar performativamente sus formas a través de un conjunto de operaciones que escenifican lo (in)visible en las imágenes.

No se trata de explicar o interpretar la realidad, sino de inventar un sentido que la haga visible y la integre en el mapa de la existencia vigente, aunque como una transmutación. En la reconfiguración del cotidiano, la ficción actúa como una estrategia de posibilidad. Realidad alternativa.

“La ciencia ficción correctamente concebida, como toda ficción seria, por divertida/extraña que sea, es una forma de tratar de describir lo que realmente está sucediendo, lo que la gente realmente hace y siente, cómo las personas se relacionan con todo lo demás en esta vasta bolsa, esta panza (vientre) del mundo, este vientre de cosas por ser y tumba de las cosas que fueron, esta historia interminable” (Le Guin, 2022).

FORMA

[...] antes que insistir en eliminar las imágenes puede ser que la pregunta que tengamos que hacernos sea: ¿cómo participar en una imagen? En la materialidad, en los deseos y fuerzas que esta acumula, y en las situaciones que forma. (Soto Calderón, 2020, p. 43)

“Como punto de partida se impone esta cuestión: ¿de qué modo los nuevos medios transforman el dispositivo del cine en sus dimensiones primordiales: la arquitectónica (condiciones de proyección de las imágenes), la tecnológica (producción, edición, transmisión y distribución de las imágenes) y la discursiva (découpage, montaje, etc.)? ¿Cómo es que esas experiencias crean nuevos desplazamientos o puntos de fuga con relación al modelo de representación instituido? (Parente, 2011, p 41)

La forma implica la presencia y organización de elementos constitutivos (materiales) gracias a recursos, operaciones, procedimientos y categorías que entran en juego: carácter perceptible del mundo, la forma se define por comparación con otras: lineal-pictórica, abierta-cerrada, superficial-profunda, clara-no clara, variada-unificada. Es materialización de una energía a la que, a posteriori, se le atribuye sentido. A priori, se siente.

Pero

La forma no es un a priori. Es resultado del trabajo sobre las relaciones espaciales y temporales. En la música la podemos percibir a partir de las permanencias y cambios, de la memoria entre lo que ocurrió, ocurre y la expectativa de lo que esperamos que ocurra.

La forma está siempre atada a su ideología. La (formulación) estética presenta un régimen de la sensibilidad que jamás deja de ser el vehículo de una ideología. En el cine, la forma de enunciar es también parte de cualquier denuncia lúcida y auténtica (Koza, 2023).

(g)

GESTO

El gesto es inherente a la corporalidad y se manifiesta a través del movimiento. Es una expresión del cuerpo en acción, que revela la presencia viva y encarnada del sujeto al expresar intenciones, emociones y pensamientos. Se sitúa entre el cuerpo y el sentido, gracias a poder performar, es decir, crear y modificar realidades a través de su ejecución. El gesto no existe en un vacío, sino que cobra significado en su relación con otros gestos, cuerpos y contextos (fenómeno relacional). De ahí que se articula en el encuentro con el otro y en la interacción con el entorno.

El gesto enmarca/desplaza/contextualiza/auratiza una acción por un determinado tiempo que, por su carácter transitoria, no es más que algo del mundo

dentro del espacio del arte que luego se irá de nuevo.

Es un movimiento corporal casi imperceptible que puede iniciar una revolución. El malestar se transforma en llanto, los lagrimales se secan pero la cara permanece en una mueca de dolor, el ceño se frunce, el cuerpo se tensa, el puño se cierra y cerrado se levanta, se reproduce y de inmediato son decenas, centenares, miles de puños levantados que se agitan y que agitan los cuerpos adosados a ellos, se crea una turba que se mueve y golpea, dirige sus puños al centro del poder.

“Para los ciudadanos-espectadores, ese “desafiar el ridículo” es vivido y relatado como un gesto de un niño que se atreve a mezclarse en los asuntos de los grandes. En la sociedad del espectáculo, todo está perfectamente estructurado como para mantener esta imagen. Se habla, incluso, de los “grandes de este mundos” para designar a los enanos morales en quienes delegamos nuestro poderío para que nos opriman un poco más...” (Benasayag y Charlton, 1989).

Gesto estético como gesto sensible. Gesto como desplazamiento (corrimiento) de una *totalidad* universalizante, homogeneizante, hegemónica; la representación del Centro. El gesto nunca es unívoco.

En *El gesto de recordar* (2017), Russo habla de las películas de Paz Encina como *películas gesto*, por su remisión a períodos penumbrados de la historia política del Paraguay que eluden el registro explícito de carácter puramente informativo (¿documental?) en cuanto a lo que denuncian: la proclama se efectiviza mediante el detonante del *gesto*, de la expresión torcida, abrumada, *sinecdótica* (Veliz, 2015), doliente. Ese conjunto de decisiones formales, más o menos proyectadas a priori, realzan el gesto dramático y lo elevan a la categoría de *gesto estético*.

En él se puede advertir lo propio en lo diverso, la forma de *hacer y vivir* de un pueblo. A su vez el gesto puede ser un material para el arte y constituirse como un sello de identificación de una cultura.

(...) si en la fotografía existe algo del orden de lo performático, esto se encuentra más cercano al gesto que al actuar o al hacer, en tanto:

La fotografía, asumida como materia, reclama una existencia que es pura medialidad. Una medialidad sin fin que hace visible el gesto como tal, es decir, como una res gesta que soporta y exhibe sus distintos elementos, en este caso, físicos y químicos: los procedimientos, las superficies de fijación, las formas, los tamaños y

los colores que informan la materia fotográfica (Bertua, 2017, p. 92).

(i)

IMAGEN

- La imagen nace del soporte fotosensible como una forma un tanto balbuceante y traslúcida, de bordes suaves y difuminados que se contaminan entre sí; y con detalles ambiguos.

Imagen = imagen material o *imaginario*. Mientras que la imagen en su carácter material puede ser desechada, la imagen mental no se destruye, por el contrario: sus alcances políticos e históricos perviven. Gracias a la dimensión de la meta-imagen: imágenes que hablan de imaginarios, imaginarios que hablan de imágenes, imágenes que densifican su carga signíca en un nivel ideológico.

- La imagen implica la presencia de materiales que se organizan en el tiempo/espacio gracias a recursos, operaciones, procedimientos y categorías que entran en juego. En este sentido, cuando hablamos de imagen nos referimos a la utilización y ordenamiento adrede de los recursos artísticos en pos de construir cierta unidad metafórica.
- La imagen, a su vez, proviene de lo imaginado en tanto carece de pruebas de su existencia. No tiene por intención lo discursivo ya que se constituye como una presencia que no explica, sino que muestra. La imagen complejiza los hábitos perceptuales, a la par que favorece/produce capacidades simbólicas. Es en este sentido que podemos decir que «Toda imagen incorpora un modo de ver» (Berger, 1972), tanto de quien la produce como de quien se encuentra con ella.

Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos– que no puede, como arte de la memoria, no puede aglutinar. Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente (Didi Huberman, 2013, p. 9)

- Imagen = copia. Fijación temporal de una percepción que puede ser material (visual, auditiva, táctil, olfativa, del gusto) o energética (mental, onírica, lingüística).

es una superficie de contacto opaca, resguarda un resto que en caso de ser activado puede desencadenar reacciones inesperadas al volver a

presentar a la cosa de una manera diferente, en su repetición puede volverla inestable.

- Una imagen siempre se relaciona en intra-acción, modificando desde adentro y de forma mutua a las partes involucradas. Como dice Soto Calderón (2020) una imagen siempre está *entre* imágenes

La música no se «ve» no obstante es posible hablar de imágenes sonoras. Aunque estas imágenes son intangibles, se presentan como una verdad que suspende en tiempo y espacio a quien escucha.

¿Qué construyen las imágenes? ¿Qué agencias políticas/sensibles posibilita la representación performativa de gestos individuales/colectivos? ¿Cómo se producen esas agencias visuales? ¿De qué manera nos permiten relacionarnos con lo existente?

Alice Guy: la primera persona que exploró la creación de imágenes en la cinematografía y quien tuvo varias oleadas de invisibilización y de apropiación de su imaginación.

(m)

MEMORIA

Como el eco persistente de voces anteriores que hoy continúan resonando, la memoria es ese hilo que une el pasado con el presente, y teje la trama de nuestra historia común.

Eduardo Galeano -en 2005- dijo que "La memoria sabe de mí más que yo y ella no pierde lo que merece ser salvado". Por esto la memoria no es estática; es un río en constante flujo que recoge y deposita fragmentos de experiencias, sueños y realidades. En su caudal, la memoria construye y reconstruye la identidad, uniendo lo individual y lo colectivo, lo personal y lo social. León Gieco (2001) canta "todo está guardado en la memoria, sueño de la vida y de la historia". La memoria habita como el susurro de los ancestros, la vida y la historia que se filtra en nuestro día a día.

Si la finalidad intrínseca de todo dispositivo supone una captura, un proceso de subjetivación basado en la proyección de un «deseo de felicidad» (Agamben, 2011) que es desplazado a una esfera separada para así alcanzar su potencia específica, el cine no es otra cosa que un gran dispositivo compuesto por un conjunto de mecanismos técnico-realizativos que operan en función de un *deseo de felicidad* latente en el acto de la invocación del recuerdo. Una invocación de retazos penumbrosos que, en su artificial repetición turbulenta expuesta en pantalla(s), se revela como hallazgo sensible, como (re)descubrimiento poético de la propia interioridad. Pasadizos internos de la memoria.

El *Atlas Mnemosyne* [Atlas de la Memoria] de Aby Warburg compila y condensa imágenes, yuxtaponiendo temas y tiempos heterogéneos. “Se trata de una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías” (Warburg, 1924-s.f.). Allí no opera una relación lineal cronológica, sino que las imágenes se presentan de modo sintomático, *regresando, reapareciendo* de forma discontinua, desorganizada, es decir, dialéctica —como un movimiento que establece vínculos atemporales y heterogéneos a partir de la temporalidad específica que porta cada imagen, un montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos. (Rodríguez, 2023)

«Bordar para dejar un registro, para cultivar el tiempo, para ir más lento. Bordar, sobre todo, para reparar la belleza, para recuperar la memoria, para que lo que se perdió no termine de perderse: para que no se olvide» (Gago, 2022).

Cada momento carga el antes y el después, cada presente no es sólo una “posición relativa de los cuerpos, de los objetos y de las miradas”, sino un impulso dotado de intensidad que hace de la imagen algo investido de fuerzas, de relaciones acumuladas, de intuiciones reveladoras (Xavier 2008, p 254).

La memoria es un acto perceptivo: sentir, con los cinco sentidos, a través del tiempo hacia el pasado en un acto anacrónico; partir del hoy para arribar en el ayer, o *del ahora al otrora*. Después de sentir, la memoria se ordena de dos maneras. Primero, como memoria de almacenamiento, una yuxtaposición de materiales cargados de pasado en la forma de un dispositivo técnico: un archivo, *la ley de lo que puede ser dicho*, un legislador de los enunciados. Segundo, como memoria narrativa, una concatenación de sucesos cargados de sentido en la forma de un discurso actuado: una historia, ficción y no ficción.

*Lo que queda de un gesto.
Recordar, con insistencia, para hacer de la memoria común, sitio de reparación y de encuentro colectivo (Vir Cano, 2021, p.62).*

(...) la fotografía digital como un flujo, es decir: «una masa infinita de datos que circulan sin fin por las redes informáticas, una pura «memoria fluyente» que se hace, deshace y rehace a cada instante de manera continua y sin límite» (Dubois, 2016, p. 27).

La música no existe sin memoria. Es en ella donde se alojan acontecimientos que ocurrieron en un pasado inmediato o lejano pero que permite constatar con lo que sigue transcurriendo y lo resignifica. Podríamos pensar en la memoria como la acumulación de experiencias significativas a lo largo del tiempo. En esas experiencias se configura un saber implícito que moldean el gesto, la manera en la que uno/a interpreta una música.

En *Dibujos Textuales II*, de la artista Ana Gallardo, el uso de la carbonilla remite a un resto, a algo que fue consumido por el fuego pero que luego es utilizado y transformado para hacer emerger un rastro o una huella. Así, los registros adquieren una materialidad borrosa -borrable-; una escritura volátil que da cuenta de lo sutil de la memoria y de la posibilidad de que el polvo que la nombra se vuelva ilegible.

(p) POÉTICA

*Las poéticas son afines (e interiores)
a las ideologías.
(Cesare Segre, 1985)*

¿Qué será la poética si no un puente entre lo tangible y lo inefable? ¿Será un impulso que otorga voz al silencio y forma al vacío?. En versos, la poesía trasciende la mera palabra, transformándose en un reflejo del alma, donde la realidad y el sueño se entrelazan. Jorge Luis Borges, en su poema "Arte poética", dijo:

*"Ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso" (Borges, s.f)*

¿Será la poética el arte de captar lo extraordinario en lo cotidiano, de convertir cada emoción o pensamiento en una danza de sentidos con infinitos rumbos?. En el arte la poética hace coexistir lo efímero y lo eterno en un constante equilibrio desequilibrado entre la mente y el corazón.

Rainer Maria Rilke escribía sobre la imagen poética: “Si arde, es que (wenn es aufbrennt ist es echt)”. Walter Benjamin escribía, por su verdadera lado: “La verdad [...] no aparece en el desvelo, sino más bien en un proceso que podríamos designar analógicamente como el incendio del velo [...], un incendio de la obra, donde la forma alcanza su mayor grado de luz. (Didi Huberman, 2013)

La tejedora ve su fibra como la poeta su palabra.
 El hilo siente la mano, como la palabra la lengua.
 Estructuras de sentido en el doble sentido
 De sentir y significar,
 La palabra y el hilo sienten nuestro pasar.
 La palabra es el hilo conductor, o el hilo conduce
 la palabra?
 Ambas conducen al centro de la memoria, a una
 forma de unir
 Y conectar.
 Una palabra está preñada de otras palabras y el
 hilo contiene
 Otros hilos en su interior.
 Metáforas en tensión, la palabra y el hilo llevan al
 más allá
 Del hilar y el hablar, a lo que nos une, la fibra
 inmortal.
 Hablar es hilar y el hilo teje al mundo.

(Vicuña, 1996)

Un secreto, algo oculto que no será posible develar en su totalidad. Una imagen opaca.

cúand_0_ las_ prácticas_ ar_ tísticás_ y_ sus_ "programas" asumen explícita_ men_ fe_ el_ entorno_ tecnològicò_ nos_ encontramos_ frente_ a_ una_ "poética_ tecnològicà" o_ "tecnopoe_ tica". Aunque_ se_ suele_ utilizar_ la_ denominación_ para_ referirse_ al_ arte_ que_ se_ hace_ cargo_ de_ las_ má_ s_ nuevas_ tecnològias_ de_ una_ época_ (...) En_ tanto_ las_ poéticas_ tecnològicas_ asumen_ el_ fenómeno_ técnico_ que_ le_ es_ contemporáneo_ son_ también_ r_ polític_ as_ (Kozak_ 182-183) + [_tecnopoe_ ticas_ ♥_queer_] (Kozak, 2012)

POLÍTICA

¿Es la política un tema del arte? o ¿es la forma en la que trabaja el arte ciertas temáticas donde se trazan los posicionamientos políticos frente a las mismas? ¿Estas formas, son neutrales?

El gesto, en su dimensión política, puede ser entendido como aquellas prácticas que tienen el potencial de resistir, subvertir y transformar estructuras de poder. A través de los gestos, los cuerpos pueden afirmar su agencia y autonomía, desafiando normas y convenciones sociales.

“Hay decisiones estéticas que son decisiones políticas (por no decir que toda decisión estética es una decisión política): las formas en que miramos determinan los modos en que nos comunicamos y vinculamos. Nuestras estéticas (sensibilidades) definen nuestras éticas (políticas)” (Sirkin, 2023, p. 5). Cuando una estética (una sensibilidad) más melodramática tiende a acercar la cámara para torcer la expresión del personaje que sufre y reforzar el drama, entendemos que se trata de una dimensión de *política estética* más consolidada, hegemónica. Cuando la mirada de la cámara (el aparato fílmico) decide tomar distancia para celebrar la ambigüedad y potenciar otras posibilidades del sentido, la política sobrecarga su densidad: una ética del mirar. El terreno del cine es el de la dimensión ética (política), y la ética constituye efectivamente un problema estético. La ética es la revisión consciente y situada, *política*, de un patrón moral vigente.

(...) en las obras de Zela Koort y Papagni la dimensión política aparece en el acto de interpretar a sus imágenes como contra-tecnologías blandas que producen interferencias en las narraciones hegemónicas, a través de usos torcidos de los medios infotecnológicos y especulaciones teóricas que trenzan ciencia, fantasía y performatividad de género. Lo queer no se manifiesta como la representación homogénea de una identidad definible a priori sino como una serie de gestos, movimientos, pliegues en el tiempo, a partir de los cuales el conjunto de los cuerpos puede hallar la posibilidad de conspirar otras formas de ver, sentir y decir, participando en la redistribución de lo sensible

El arte es político en la medida en que irrumpe en la distribución de lo sensible, generando nuevas configuraciones de la experiencia. Un movimiento/actuación/maniobra que pone en evidencia ciertos mecanismos escondidos respecto de las relaciones que los individuos desarrollan entre sí y con su entorno; y que, en este hacer, disputa espacios, saberes y sentidos.

Para Escobar (2021) tanto la política como el arte deben considerar la posibilidad de lo imposible. Esta tensión que se aloja en las fronteras y los límites de la representación en torno a lo real, nos obliga a pensar los diferentes modos con los cuales «el arte, cuya dependencia de anacronías, destiempos y discordancias con su propio presente, refuerza su capacidad de imaginar horizontes temporales alternativos» (p. 82).

“La hibridación propia de nuestro siglo XXI se corresponde con la hibridación impalpable que mezcla cuerpos y códigos digitales. Una “alta antigüedad antropomaquínica” determina, en la actualidad, nuestra condición, y ya no está reducido a sus propios límites cognitivos, sino *augmentada* en sus facultades de juicio y de decisión, señalando la instauración perenne y universal de nuestra *realidad antropológica*” (Sadin, 2017, pp 151-152).

PROCESO

Movimiento continuo hacia una forma, donde su valor no reside en el objeto terminado sino en el hacer que lo constituye. Acto de exploración y manifestación al mismo tiempo.

Dos bateas de revelado, próximas entre sí, dentro de una habitación a oscuras. Una mano toma uno de los papeles, aparentemente en blanco, y lo sumerge en una de las cubetas plásticas, llena de líquido revelador. Al transcurrir unos segundos, la imagen se configura en él; nace en el baño químico que fija las sales de plata en diferentes gradaciones de intensidad provocadas por la acción de la luz, pero emerge todavía móvil, inestable, un tanto balbuceante. Rápidamente la mano toma la fotografía y la desliza dentro de otra cubeta plástica que contiene fijador. Allí, la imagen flota unos minutos entre líquidos y químicos de un cuarto oscuro que la va creando y la vuelve perdurable en el tiempo. Al sacar el papel, la mano lo sitúa en una fila con otras fotografías. Sobre la mesa, otra imagen latente, aún invisible, reposa en silencio esperando sacar a la luz su secreto.

Papagni toma fotografías de su cabeza y rostro desde diferentes puntos de vista, las imágenes resultantes son procesadas por un software 3D que las superpone y combina a través de una serie de acciones automatizadas. Se trazan puntos de datos, detectando distancias y ubicaciones del relieve del objeto. La información elaborada se traslada al espacio de trabajo 3D generando una nube de puntos que es convertida en una malla poligonal, es decir, un conjunto de polígonos que pueden ser modificados en sus vértices, artistas y planos. Luego ese objeto digital se imprime utilizando plástico ecológico PLA en color magenta. Se producen tres movimientos sobre el autorretrato: de sujeto a .OBJ, para pasar nuevamente a objeto. El resultado de este proceso se materializa en un selfie-monumento compuesto por el busto de plástico montado sobre un pedestal blanco con ruedas. Finalmente es activado mediante una performance que realiza Papagni, la acción consiste en empujar el pedestal para moverlo a lo largo de diferentes zonas de la Costanera Sur (CABA), probando diferentes emplazamientos. La performance es registrada mediante fotografías y videos.

El proceso de producción de una obra de arte implica el vínculo dialéctico entre idea y material,

al entender que el concepto no debe separarse del dispositivo. La idea no precede a su formalización; una travesía íntima que puede transformar una chispa de inspiración y voluntad en una obra tangible. Es un viaje donde los artistas se convierten en alquimistas, transmutando pensamientos, emociones y materialidades en formas, colores, sonidos y movimientos. En este camino, cada paso, cada intento y error, cada revelación, es parte esencial de la creación final.

A su vez el proceso nunca es lineal; es un laberinto de exploraciones y descubrimientos, un diálogo entre la intuición, la técnica y la incertidumbre. Una constante metamorfosis donde el arte toma forma y vida a su propio tiempo. En él, los artistas dialogan constantemente consigo mismos y con su entorno.

La interpretación de una música es un proceso por el cual el/la músico/a le otorga sentido a los sonidos. Este proceso puede tener varias etapas y se puede ir y venir entre ellas. Una primera etapa puede ser lo imaginado, previo a la ejecución. Otra, la materialización de lo imaginado a través de la ejecución. Y en la ejecución se puede modificar lo antes imaginado y probar otras posibilidades. En todos los casos se trata de un proceso por el cual se toman decisiones en torno a cómo hacer sonar lo que se va a ejecutar y qué herramientas de ejecución utilizar para conseguir ese sonido.

El proceso artístico se configura como un mapa que transcurre en el tiempo a través de la acción. Si bien no es azaroso, es susceptible a lo que acontece. Teje trazos blandos entre un suceso y otro para dar lugar a una nueva forma o material.

“La construcción de género es tanto el producto como el proceso de su representación, puedo re-escribirla: La construcción de género es el producto y el proceso de ambas, de la representación y de la auto-representación” (de Laurentis, 1989, pp 11-12).

(c)



QUE HIJA DE PUTA MUCHOS DIAS ESPERE
LA CONCHA DE LA LORA ME DIJO QUE ANTES CUIDARA A LA
VIEJA PUTA Y ENFERMA ME LLEVON SU CUARTO ESTABA TIRADA
SOBRE UNA CAMA CON MANTAS MOJADAS CON SU MEO QUE SE LE
ESCAPABA DE LOS PANALES SUCIOS DE DIAS LLORABA
TODO EL DIA HARE QUE TE LLORE NO PODIA HACER NADA SOLA
LE DOY DE COMER EN LA BOCA LA COMIDA SE LE ESCABULLE
POR LOS AGUJEROS DE LOS DIENTES CASI VOMITO LA
PUTA MADRE HIJA DE PUTA COMO PUDE HACERME ESTO NO
SOY CAPAZ DE CUIDAR A ESTA MUJER NO PUEDO
VOMITO TRES VECES ME CAIGO EN LA CALLE REGRESO Y
SIEMPRE LLENA DE MOSCAS QUE NACEN DE SU MIERDA
LE LAVO EL PELO LE ACARICIO LAS MANOS



(e)



(f)



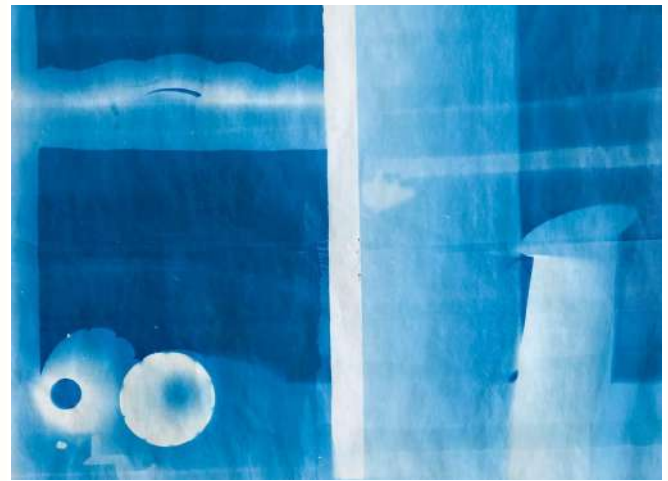
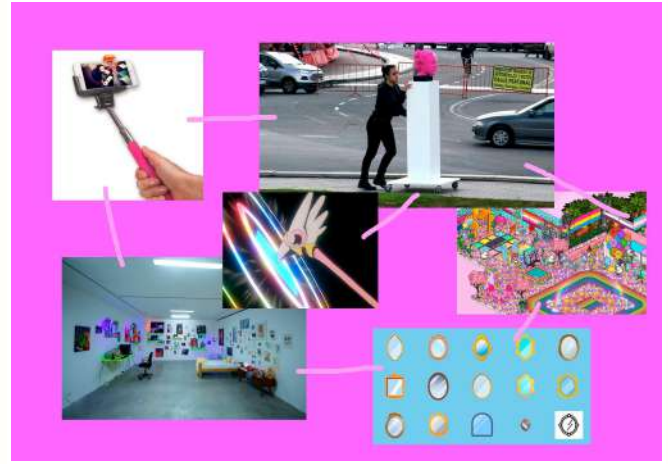
Acceso directo a Paraguatya, versión de Lucía Troitiño



Acceso directo a Dos Hermanos, versión de Lucía Troitiño

(g)





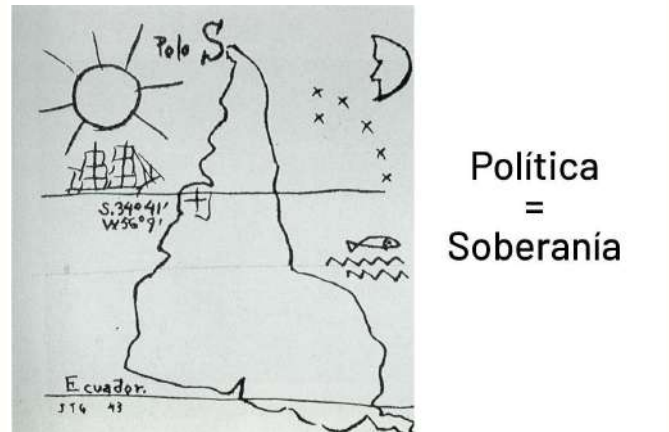
(i)



(m)



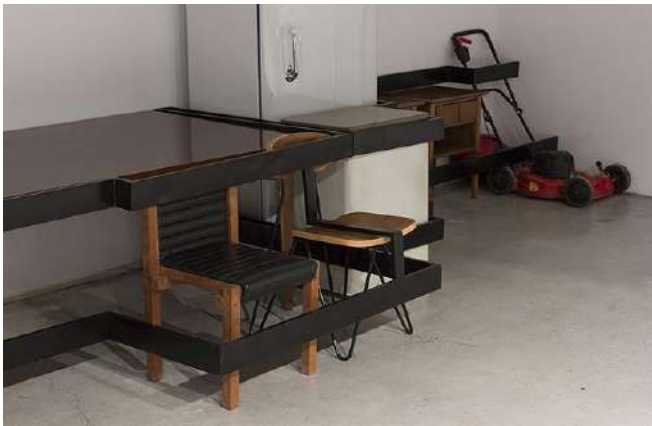
(p)

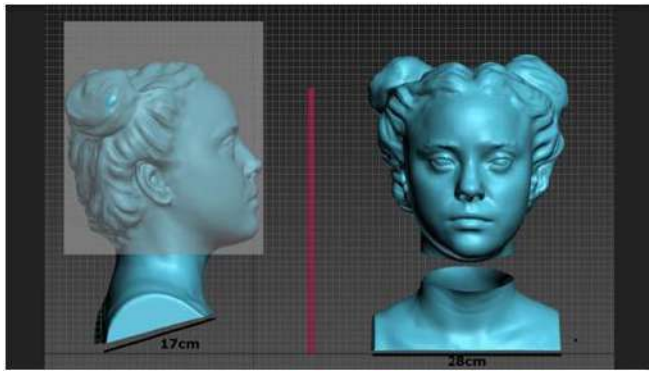


Política = Soberanía



|| $\frac{3}{4}$ (6) ||



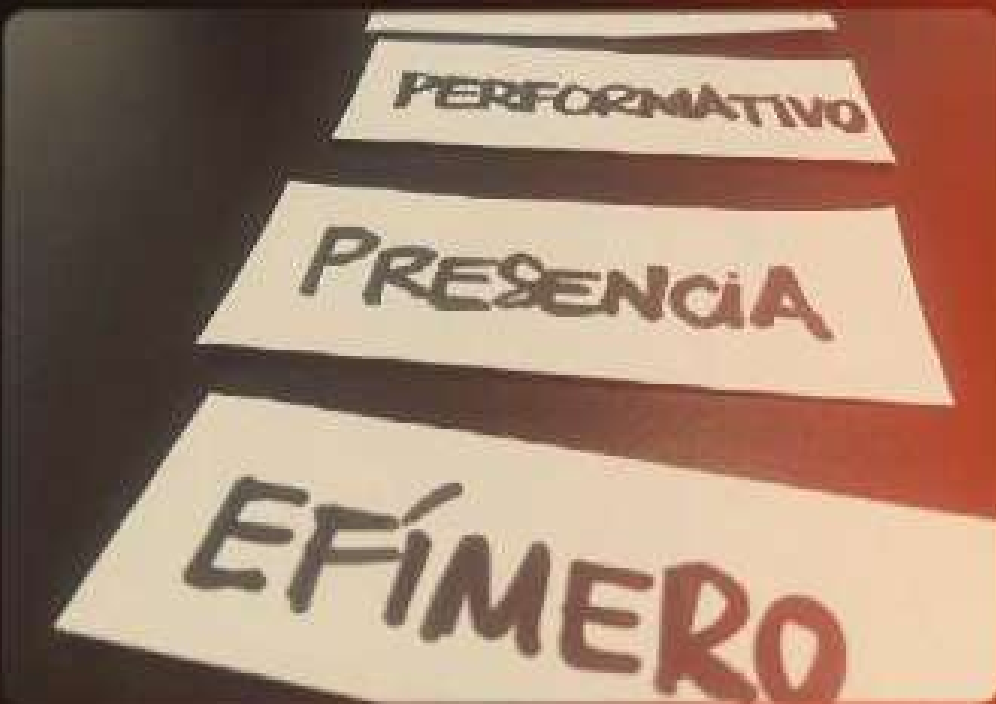


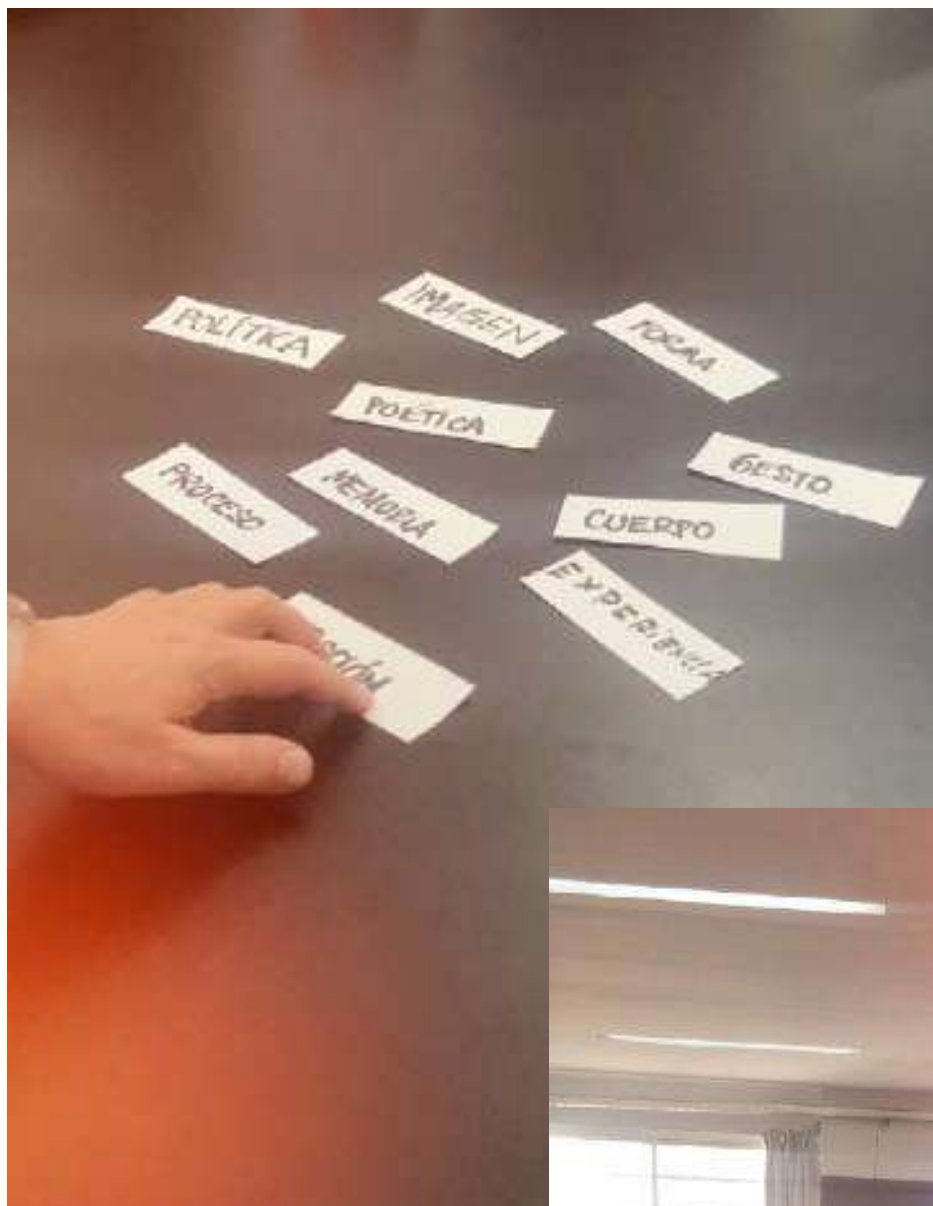
Acceso directo a Gente de Ley, versión de Lucía Troitiño



REGISTRO AUDIOVISUAL DE CONVERGENCIAS Y EXPANSIONES

(Juan Manuel Velis). Disponible en: [Canal de YouTube IPEAL](#)





Evocaciones

(c)

Ocampo, S. (1988). Cornelia frente al espejo.

Penguin.

Belinche, D. y Larregle, E. (2006). Apuntes sobre apreciación musical. Edulp.

Valent, G. y Rodríguez, M. (2022). El gesto y la trama. Acerca de como des-armar un plano.

<https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/exposicion-el-gesto-y-la-trama-acerca-de-como-des-armar-un-plano-maria-victoria-iribas/>

Amossy, R. y Herschberg Pierrot., A. (2005). Estereotipos y clichés.

https://indaga.ual.es/discovery/fulldisplay/alma991001886994604991/34CBUA_UAL:VU1

Butler J. (2002), Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo. Paidós

Nuevo Diccionario de Estudios de Género y

Feminismos (2021) - Coordinadoras: Susana B.

Gamba y Tania Diz, Concepto Cuerpo por Loyden

Sosa, H. y Sánchez Bringas, A. Biblos

(e)

Didi-Huberman, G. (2014). Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Trad. Horacio Pons.

Manantial.

Dewey, J. [1934] (2008). El arte como experiencia.

Buenos Aires. Paidós

Belinche, D. (2017). Diez formas de arruinar una

clase. Malisia y Papel Cosido

Fabião, Eleonora (2019). "Performance y

precariedad". En B. Hang y A. Muñoz (2019) El

tiempo es lo único que tenemos. Buenos Aires:

Caja Negra

Salcedo, Javier (2009). Pedagogía de la potencia y didáctica no parametral.

(f)

Carri, A. (Directora). (2017). Cuatrerros [Película].

Entrevista con Estela Quintar. Revista

Interamericana de Educación de Adultos, vol. 31,

núm. 1, pp. 119-133. Centro de Cooperación

Regional para la Educación de Adultos en

América Latina y el Caribe.

Escobar, T. (2021). Aura Latente.

Estética/Ética/Política/Técnica. Tienda Limón

Le Guin, U.K. (2022) La teoría de la Bolsa como

origen de la ficción. RARA AVIS.

Soto Calderón, A. (2020). La performatividad de

las imágenes. Metales Pesados

Parente A. (2011) La forma cine, variaciones y

rupturas. Arkadin; año 3, no. 3, ISSN: 1669-1563.

Facultad de Artes

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39957>

Koza, R. (2023). Sonido de libertad.

<http://www.conlosjosabiertos.com/sonido-de-libertad-sound-of-freedom/>

(g)

Bertúa, P. (2017). La articulación de lo memorable: historia e inscripción en dos series fotográficas.

Benasayag M. y Charlton E. (1989) Crítica de la Felicidad. Nueva Visión.

Veliz, M. (2015). La historia de los espectros.

Hamaca paraguaya y el tiempo dislocado.

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/articloe/view/14103/14206>

(i)

Berger, J. (1972). Modos de ver. GG.

Didi Huberman, G. (2013) Cuando las imágenes tocan lo real. MACBA.

(m)

Galeano, E. (2017). Días y noches de amor y guerra. Siglo XXI

Gieco, L. (2001). La Memoria [canción].

Agamben, G. (2011) ¿Qué es un dispositivo? En Arte y Pensamiento, Universidad Nacional de Andalucía.

Rodríguez, M. S. (2023). Testimonios hilados. El vacío y la retícula como supervivencia

prehispánica en el arte textil contemporáneo.

Gago, S. (2022). Bordar para recuperar la

memoria: un proyecto para dejar registro de las casas que fueron demolidas. El País.

Xavier I. (2008) El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia. Manantial.

Cano, V. (2021). Borrador para un abecedario del desacato. Madreselva.

Dubois, P. (2016). De la imagen huella a la imagen ficción. El movimiento de las teorías

de la fotografía de 1980 hasta nuestros días.

Revista Estudios Fotográficos, 34.

(p)

Segre, C. (1985). Principios de Análisis Literario. Crítica.

Vicuña, C. (1996). Palabra e hilo. Rosa Alcalá.

Kozak, C (2012). Tecnopoéticas Argentinas. Caja Negra

Sirkin, J. (2023). Los humanos: lo que puede el cine.

<https://reticularfilms.com/en/los-humanos-lo-que-puede-el-cine/>

Sadin, E. (2017) La humanidad aumentada. La administración digital del mundo. Caja Negra.

De Laurentis T. (1989) La tecnología del género.

Tomado de Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction. Macmillan Press

<https://www.uepc.org.ar/conectate/wp-content/uploads/2015/03/Tecnologías-del-Genero-De-Laurentis.pdf>