

DESAFÍOS ESCENOGRÁFICOS URBANOS. LA TRADICIÓN DE LOS MUÑECOS EN LA CIUDAD DE LA PLATA

Paola Cecilia Carolina
De la Cruz, María Gabriela
Facultad de Artes - FDA
Universidad Nacional de La Plata - UNLP

Resumen

Todos los 1° de enero, a primeras horas, se realizan en la ciudad de La Plata múltiples celebraciones en torno a las quemas de los Momos. Se registran documentos de esta tradición desde la década del '50. Los primeros testimonios indican que la construcción y quema del primer muñeco fue en las calles 10 y 40 en homenaje a los jugadores de fútbol del Club Defensores de Cambaceres, quienes se habían consagrado campeones de la Liga Amateur platense. Hoy en día se registra la construcción de alrededor de 100 muñecos en promedio por año.

En esta oportunidad analizaremos las nuevas definiciones de obra de arte y la posibilidad de considerar a las producciones de los muñecos en la calle como obras de arte. En tanto que su performance constituye una escena, así como también un ritual. Proponemos aquí indagar acerca de la participación del espectador y cómo este factor fue direccionando varias producciones, motivando así la búsqueda de nuevas propuestas estructurales. Hablamos de mecanismos que fueron transformando la elaboración de los llamados Momos a instalaciones complejas con características escenográficas, dialécticas entre sí y con la misma ciudad.

Palabras clave: muñecos de fin de año – obra de arte – público – escenografía

Los muñecos como instalación

Antes de comenzar, resulta necesario poder definir qué son los Muñecos de La Plata. Son construcciones de madera, alambre, cartón y papel. Portan una monumentalidad y tridimensional que entrarían en la categoría de esculturas. Pero, entonces ¿Por qué se consideran instalaciones y no esculturas? O ¿por qué son prácticas culturales y no artísticas? ¿O que es lo que hace que estas prácticas se conviertan en obras de arte en el caso de que lo fueran? ¿Qué elementos definen a estas prácticas como tales?

Para Jiménez (2006) es relevante la caracterización del arte propuesta por el filósofo y teórico de la estética italiano Dino Formaggio. Lo primero que destaca en ella es la apertura de la categoría arte: es imposible fijar límites, establecer una "norma" que diferencie entre arte y no arte. Arte es hoy un conjunto de prácticas y actividades humanas completamente abierto. Hay un segundo aspecto tan interesante como el anterior: lo que convierte a algo en arte es que se llame arte, o sea, cuando aparece inscrito en los canales institucionales que producen y hacen circular las prácticas incluidas en su ámbito. Sobre todo, cuando existe una retórica que justifica su inserción en el ámbito artístico.

Para este autor, cada época, cada situación específica de cultura ha entendido como arte cosas muy diversas. En el terreno de las artes plásticas, la opinión común sigue considerando disciplinas clásicas: pintura, escultura, arquitectura. Pero, a su vez, la proliferación de procedimientos de producción de imágenes característica de nuestro siglo: fotografía, diseño, publicidad, medios de comunicación, cine, etc. han transformado profundamente y desde hace ya bastante tiempo esa situación.

El territorio de las artes plásticas de nuestro tiempo ha dejado de ser instinto, un universo ordenado. Es por el contrario una superficie mestiza, resultado de hibridaciones que conlleva la superposición de distintos soportes y técnicas. Algo además que revela la continuidad y comunicación del arte con la cultura de nuestro siglo, también mestiza y pluralista.

Por otra parte, Silvina Valesini (2016) habla de la instalación como un medio preponderante, un soporte espacio-temporal cuyo concepto es inestable, porque logra unir un grupo heterogéneo de prácticas artísticas que no encuentran clasificación posible en el orden de las categorías tradicionales.

Pero, para que la instalación se consagre como tal, es fundamental el protagonismo del espectador y su activa participación dentro de las mismas. Es necesario sumergirse en la instalación para poder experimentarla. La instalación no se circunscribe al conjunto de elementos materiales que la conforman, sino que comprende las relaciones espaciales que se establecen entre ellos y su interacción con el cuerpo del espectador. Ya, hoy por hoy, en La Plata se advierte este factor relacional y las propuestas callejeras juegan en favor de integrar cada vez más el cuerpo del espectador. Así, y a pesar de su vínculo material con lo múltiple y lo reproducible, la obra adquiere un sentido unitario gracias a la presencia del espectador en unas coordenadas espacio - temporales específicas. Por un lado, la integración del espectador siempre estuvo presente puesto que las temáticas simbólicas que ofrecen los muñecos son en pos de identificarse con las masas, se presentan temas que fueron protagónicos a lo largo del año, temas “virales”, de fácil identificación con la comunidad a fin de lograr una convocatoria más amplia e inclusiva. Funcionan como expresiones de nuestra vida cotidiana, integrándose con situaciones de nuestra realidad, problemáticas y tensiones actuales. Es común que aparezcan representando o citando algún evento significativo del año. Por lo que podemos considerar que también sirven como monumentos de la memoria colectiva, como muestras del valor cultural.

Así, se podría pensar que lo preponderante en esta época, es ahondar en el compromiso cada vez más físico y en la posibilidad de obras más abiertas a la resignificación o reestructuración por parte del espectador.

En las experiencias de los muñecos, el compromiso físico siempre estuvo presente. La experiencia de ir a ver un muñeco implica un encuentro social, una serie de rituales masivos que los platenses ya conocen, e incluso, en la quema, la propia reacción del cuerpo al calor, a los ruidos, a las explosiones. La misma ciudad es también un fiel reflejo de los cambios de conducta porque su tránsito se ha modificado.

En estas instancias contemporáneas las barreras entre una disciplina artística y otra son más solubles. A menudo nos encontramos en disyuntivas donde no se puede encasillar del todo una obra. El carácter multidisciplinario de los muñecos y todas las etapas que conllevan quizás proponen esto de no delimitar su definición en una obra escultórica.

Y, quizás la escenografía, hoy por hoy sugiere esa pluralidad que caracteriza a los muñecos. Así como la arquitectura. Pero el caso de la arquitectura entra en sintonía con la cuestión del espacio urbano, la obra expuesta en la calle si o si va a dialogar con la arquitectura.

Tradición, ritual y fiesta

El montaje de los muñecos en sí transforma los flujos de la ciudad por completo. No en términos espaciales, obviando que en todo momento se tengan en cuenta edificios, cables de luz, se toman medidas de seguridad para la quema, etc. Sino que se transforma el tiempo en su sentido experiencial, y todos los transeúntes perciben esa modificación.

Según Gadamer (1998), cuyos desarrollos conceptuales están ligados a la hermenéutica, la categoría central en la estética de la recepción sería la comprensión y la interpretación que el sujeto hace, poniendo en juego sus prejuicios -no como algo peyorativo o negativo sino como juicios previos- sino como vinculado a nuestro modo de ser en el mundo porque el lenguaje es nuestra manera de ser en el mundo. El ser es lenguaje y toda interpretación está mediada por el lenguaje. Entonces, para relacionarnos desde lo antropológico, con el arte, es necesario poder establecer vínculos con tres conceptos: juego, símbolo y fiesta.

Si bien las obras contemporáneas, y más aún, las prácticas estéticas que suceden en la calle contienen en sí mismas los tres elementos, en las prácticas de los muñecos de

fin de año se destaca la fiesta como elemento constitutivo de la celebración y el encuentro. Se encuentra ligada a los términos de comunidad, congregación, actividad, comunión e inclusión. Las personas celebran el congregarse por algo y esto se torna más evidente en la experiencia artística. No se trata sólo de estar uno junto a otro, sino de la intención que une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o vivencias individuales, haciendo lugar a lo que muchos consideran la identidad de la ciudad.

La quema de muñecos pasa a ser resultado de una festividad. En principio porque se festeja en una fecha mundialmente ya de por sí, el fin de año viejo y el principio del año nuevo como modo de celebración de la vida. Pero también, porque invita a una reunión de personas que no se conocen, aunque al ser realizadas en la calle, no se requiere invitación, uno simplemente va y festeja. Y, como toda fiesta, tiene momentos en que todos realizan algo en conjunto, o bailan, o charlan, o alientan la quema del muñeco.

Para Gadamer, en la fiesta se suprime toda representación de una meta hacia la cual dirigirse, la fiesta está ahí siempre y en todo momento. Una particular experiencia del tiempo es afín a la fiesta y al arte. En el tiempo ordinario, cotidiano, el del ajetreo, siempre hay algo previsto para hacer o llenarlo. Cuando hay fiesta, ese rato o momento está lleno de ella. En la fiesta no hay que llenar el tiempo vacío sino a la inversa: el tiempo se ha vuelto festivo. La fiesta es un tiempo fuera del tiempo, ofrece tiempo, lo detiene, invita a demorarnos. De esta manera, los muñecos de fin de año responden a estadios que son una fiesta en sí, tienen su tiempo propio. La ciudad misma se encuentra inmersa en una celebración, por lo que la quema de muñecos es como un agregado que potencia la festividad. Y, como en toda fiesta, cuanto más nos sumerjamos más ricamente se manifestará.

Hay diversos elementos que potencian la fiesta. No hay un comienzo y un final tan claro. La participación en la construcción es bastante abierta, puede sumarse quien quiera. En general el muñeco se construye en la misma calle de la presentación. Por esto, varios vecinos son espectadores y, si quieren, casualmente productores en el proceso de realización del muñeco. Esto, va anticipando el ambiente festivo del 31 de diciembre.

El fuego también es un elemento fundamental. El ritual de quemar figuras icónicas se ha repetido en muchas regiones de Latinoamérica, con sus propios motivos y temas de celebración. Y la experiencia de estar cerca de esos muñecos ardiendo es impactante. Hasta hace un tiempo, en la ciudad de La Plata, los muñecos eran cargados de pirotecnia para que “explotaran mejor”. Hay una fascinación ya instaurada por los explosivos. En parte como práctica habitual durante las fiestas de fin de año en Argentina, pero específicamente en los muñecos con el objetivo de volverlos algo así como más brutales o colosales. Los productores de cada barrio buscaban llenar los muñecos con los explosivos más ruidosos y la mayor cantidad de fuegos artificiales. Esta práctica fue parcialmente suprimida luego de múltiples campañas denunciando el peligro y malestar que generan a un gran porcentaje de la sociedad, apelando a la empatía por la buena convivencia en la ciudad, por lo que la municipalidad prohibió el uso de pirotecnia en los muñecos. Algunos grupos continuaron cargando de pirotecnia los muñecos, mientras que otros solo utilizaron fuegos artificiales y juegos de luces. El tema es que estos elementos constitúan una especie de espectáculo dentro de la celebración. Su supresión también llevaría a evaluar otras formas de potenciar el espectáculo del fuego manteniendo las medidas de convivencia acordadas.

Algunas innovaciones técnicas registradas en La Plata

En los últimos años encontramos registro de unos pocos grupos que comenzaron a atribuirle a sus Momos ciertos diseños, recorridos y tecnologías que suponen una innovación en la forma de hacer muñecos, convirtiéndolos en “algo más que muñecos”. Motivados, en parte, por las regulaciones municipales, la competencia por resaltar, pero también, por los nuevos modos de concebir la participación del público.

Dialogando con el grupo Muñequeros del Galpón, nos comentan cómo se propuso, en diciembre del 2021, diseñar el “Gatobus” de la película Mi Vecino Totoro de Hayao

Miyasaki. El Gatobus es un personaje cuya forma resulta de la fusión de un gato con un autobús. Y, como se muestra en la película, se puede viajar dentro de él. La propuesta se materializó mediante modificaciones estructurales que permitieron al público participar íntegramente de este muñeco, ya que podían ingresar dentro de él, recorrerlo, sacarse fotos. Incluso dentro del muñeco se encontraban pequeñas leyendas escritas sobre el grupo que lo construyó. La intención de potenciar la participación del público abrió espacio a la integración de nuevos recursos, como apliques de luces, señalizaciones y performances que acompañen a la obra. A su vez, los fanáticos de la película compartieron su experiencia en redes sociales, lo que llevó a diseñar esporádicamente algunos juegos, trivias, memes y demás interacciones sobre el muñeco.

Los integrantes de Muñequeros del Galpón percibieron como la actitud del público fue fluctuando conforme pasaban las horas de exposición, primero muy tímidos para entrar, ya que no es usual que se pueda ingresar dentro de los muñecos pequeños. Por lo general se acercan a sacarse fotos o miran desde lejos. Pero más tarde, y con una multitud de personas, se fueron turnando para entrar y recorrer el Gatobus.

Este crecimiento supuso para el grupo, aún muy joven, conformado en su mayoría por niños y adolescentes y sin tantos recursos económicos ni espacio fijo, una pequeña revolución que plantó nuevas necesidades de montaje y comenzó a demandar otros modos de mirar la calle. Donde se solía pensar una estructura que simplemente se mantenga en pie, fuese liviana y aireada - para encender el fuego-, hubo que cambiar los materiales por otros más resistentes - incorporar varillas de hierro y ensamblajes más complejos, lo cual llevó a repensar el esqueleto del muñeco.

Esta pequeña evolución del grupo es significativa a modo anecdótico ya que ilustra las primeras dificultades y disparadores que supone integrar a la tradición otros modos de participación del público. Sin embargo, la invitación a recorrer muñecos por dentro ya estuvo presente en otros momentos y obtuvo alcances aún mayores. En general estas propuestas están planteadas por los grupos más grandes de constructores de momos, los cuales cuentan con años de experiencia. Donde las propuestas fueron abandonando la representación icónica que interpela y comenzaron a ofrecer otros recorridos que aportan un segundo relato u otra dialéctica con el espectador.

Tal es el caso del grupo Gaam Drako, que en su producción para despedir el año 2015 presentó “selvática, el eslabón perdido”. Una propuesta escenográfica que permitía a las personas ingresar por la parte de atrás, llegando a una pequeña cabina que los posiciona al centro de la obra. Además, habían logrado incorporar un estanque lleno de agua, lo cual era desconcertante, puesto que los muñecos solían ser representaciones en madera, cartón y papel.

El viraje de propuestas, que abandonan el personaje icónico u objeto de representación y se aventuran a crear nuevas situaciones, que naturalmente derivan en escenografías, han alumbrado un espacio dispuesto a la exploración de numerosas innovaciones técnicas. Acompañan a su vez la popularidad que adquirió la tradición estos últimos años y el incremento de inversiones y motivación que reciben los colectivos artísticos por parte de la ciudad.

En 2019, otro equipo presenta “Caminando entre dinosaurios”. En esta oportunidad los visitantes ingresaban por una entrada decorada con cañas y luego continuaban por una costilla gigante, que los conducía a cada una de las especies. La instalación contaba con recuadros informativos, sonido e iluminación. Este grupo armaba muñecos en 14 y 72, pero cambió su posición a 7 y 72 para explotar la posibilidad de recorridos y estéticas que favorecieron para recrear el período jurásico. Este caso supone no solo una mirada integradora entre arte y ciencia e investigación, sino también los nuevos modos de mirar la calle como parte de esta estética destinada al acceso masivo y sus posibilidades educativas.



“Caminando entre dinosaurios” 2019. Calle 7 y 72

En esa búsqueda, nada fue improvisado: “Hablamos con antropólogos, especialistas del Museo de Ciencias Naturales y con gente que conoce sobre dinosaurios y estudió sobre ellos. La idea era sacar medidas y características de cada uno, para que fueran lo más real posible (...). El abanico de dinos es amplio y va desde torosaurios, pterodáctilos y velociraptors hasta triceratops y branquiosaurios. En el centro, imponente, se destaca el Tiranosaurio Rex, acaso el más “vivo” de todos. Mediante un sistema de poleas y roldanas del cual se desprenden sogas, es posible hacer que mueva su cabeza, ojos, boca y cola. El nivel de detalle asombra: cada vez que gira su cuello de un lado a otro, su piel recubierta de poliuretano adquiere gran elasticidad. También se pueden escuchar sus chillidos, gracias al ruido que genera el movimiento de algunos caños oxidados en su interior.

Finalmente, para despedir el 2021 y recibir el 2022, Gaam Drako apareció con su show "Drako contra Viento y Marea", articulando un relato y coreografiando con luces, efectos especiales, música y extendiendo el movimiento a casi la totalidad de la obra. Se utilizó un sistema de poleas para lograr dicha movilidad.

Como se puede ver, las innovaciones tecnológicas aparecen como resultados de las búsquedas de nuevas formas de representación, de las ganas de indagar en propuestas más complejas o que adviertan otras experiencias más allá de la representación naturalista del contexto presente.



Gaam Drako. 2021. Drako contra viento y marea. Calle 13 y 72.

Si bien la participación siempre fue protagonista en diferentes sentidos - es decir jamás fueron obras meramente contemplativas, el ritual de la quema de por sí es experiencial y participativo, así como el recorrido activo que se genera todos los 31 de diciembre en la ciudad – algunos grupos buscan explotar otros modos de integrar el cuerpo y los sentidos de los transeúntes. Siempre teniendo en cuenta la movilidad y esporadicidad que suponen los recorridos.

“...quiero señalar más bien que el andar es un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios metropolitanos que a menudo presentan una naturaleza que debería comprenderse y llenarse de cosas”. (Careri, 2009, p. 27).

Otros grupos ya se están transformando en verdaderos festivales, con bandas, músicos invitados y comidas. Si nos situamos en términos de centro-periferia, reconocemos aquellos grupos que ya hicieron de su hacer artístico su marca registrada, impusieron un estilo propio, suelen tener patrocinadores y actualmente están proyectando con la municipalidad diversas actividades para potenciar esta tradición. También son los que mayor tiempo dedican durante el año (la mayoría de los grupos pequeños construyen solo durante diciembre, quizás en noviembre). Otros grupos pequeños son menos constantes, no tienen una calle fija o firma, sino que espontáneamente deciden contribuir a la tradición impulsados por el ambiente y la celebración del momento. Algunos grupos se inscriben todos los años en un concurso convocado por la municipalidad. Son evaluados por jurados o voto popular y ofrecen premios y distinciones a los equipos ganadores. Mientras que otros deciden no participar oficialmente y se quedan construyendo al margen de dicho concurso.

“Trabajar con otro/as tanto en redes como inter-grupalmente es apuntar a que el trabajo que de allí surja sea parte de una experiencia comunicativa que se despliegue desde ese “ser comunidad” a partir de entornos y actores diferentes...” (Bossi y otros, 2009, p.173).

Aun así, existe una equidad y camaradería, hay sentido comunitario y cada barrio apoya al muñeco de su zona. El evento se consagra en la totalidad de producciones alrededor de toda la ciudad, desde las más pequeñas e improvisadas hasta las de mayor producción. Unas pocas, por más que fueran extremadamente desarrolladas no

configurarían lo que hoy es una tradición local popular.

El receptor y su rol activo en la experiencia artística. Los nuevos espacios de representación

Existen avances tecnológicos ya expuestos que denotan la evolución de los muñecos a auténticas obras escenográficas. Desde sistemas de poleas para generar movimiento, iluminación, música y efectos sonoros, intervenciones teatrales, incluso colaboraciones con instituciones especializadas para abordar temas donde se integran arte y ciencias naturales. En ese sentido los muñecos de la ciudad de la Plata han alcanzado una heterogeneidad de recursos que los convierten en un verdadero show.

Este año se dificulta la recopilación de nuevos avances tecnológicos, puesto que la producción fue escasa. Algunos grupos que habían llegado a destacarse por la elaboración de efectos especiales anunciaron que su retirada, debido al destrato por parte de la municipalidad, la falta de consensos y las dificultades económicas del momento. Sin embargo, entre algunas producciones más modestas, si bien no se trata de una innovación significativa a nivel tecnológico, el grupo Muñequeros del Galpón servirá de análisis para la integración del cuerpo del espectador. El colectivo apuesta por explotar la interacción con el sujeto participante de la obra, en tanto exprimir la disponibilidad de la obra a un cambio por parte del espectador, y esto implica no cerrar la obra, dejar un espacio inconcluso necesario para que alguien más venga a llenarlo.

Pero tampoco se trata solo de dejar inconclusa la obra y ya. Es común ver muñecos en la ciudad sin concretar. Al ser una tradición espontánea, los grupos se van viendo con diversas complejidades cotidianas (así como ciertas libertades por no formar parte del sistema de códigos del circuito artístico comercial) que dan como resultado un muñeco inconcluso. Y eso no necesariamente es interpretado como una invitación a participar. Simplemente no está cerrado.

Tratándose de un año económicamente difícil a nivel general, los emprendimientos artísticos de este estilo son los que más sufren. Situación que se sacude en un promedio de 3 o 4 años. Durante el proceso se hace difícil proyectar las dimensiones deseadas, ya que implican diversos presupuestos en pintura, en madera, alambres, etc... Este año varios integrantes optaron por trabajar en vacaciones o no tenían tiempo como antes de atender la actividad de todos los diciembres. En varias reflexiones de grupos aparece la cuestión de cómo afecta la crisis económica al quehacer artístico, y que llega un punto que se tiene que renunciar a ciertas expectativas. Lo que en términos de Camnitzer (2009) se identifica como un "artista de domingo", es decir, el artista que vive de un trabajo estable no relacionado al arte y en sus tiempos libres se dedica al arte, se encuentra interiorizado en la lógica de los muñecos, tanto como la no autoría individual. No existe un muñequero de profesión (por lo menos en Latinoamérica) y que sea remunerado por su trabajo.

Con este escenario, el grupo de Muñequeros del Galpón opta por renunciar a la monumentalidad que caracteriza los buenos muñecos y busca captar al público desde estrategias más participativas. Ya en el anterior año El Gatobus invitaba al espectador a involucrarse físicamente, entrando en él y leyendo las paredes o sacándose fotos, pero no cambiaba su sentido si hubiese o no un niño dentro del muñeco. En esta oportunidad se buscó que la intervención sea necesaria y lo más lúdica posible para completar el sentido de la instalación.

Esta vez se recreó la escena de La Espada en la Piedra de Disney. Se construyó al mago Merlín y su lechuza. A mitad de la construcción el grupo desistió de fabricar a Arturo, el protagonista de la historia, por falta de material, fondos e integrantes. Pero se le dio especial importancia a fabricar una espada tallada en madera, con detalles en papel y cartapesta, pintada con aerosoles metalizados. Quedarían así el mago Merlín y la lechuza, ofreciendo a los niños pasar a la piedra donde se ubicaría la espada. Los chicos diseñaron la piedra. Un pedestal de 1,60 cm. de alto con una escalerita detrás donde los niños podrían subirse para sacar la espada. El diseño de la espada llevaba un sutil ensamblaje por ranuras que coincidían con el diseño del pedestal. Así los niños, cuando quieren sacar la espada, no pueden quitarla de su lugar. Solo podrían

destrabarla haciendo un pequeño giro que cambie de ángulo las ranuras.



Muñequeros del Galpón. La espada en la piedra. 2022. Calle 19 y 39

A su vez se instalaron dos sensores de movimiento en los escalones para que, cuando los pisaran, se encendieran unos reflectores (armados con dicroicas contenidas en latas, conectadas a una batería de auto). Varios niños participaron de las pruebas con los sensores y jugaban a ver si eran o no “los elegidos”, según si las luces se encendían cuando pisaban los escalones, simulando la escena de la película de Disney en la que Arturo se acerca por primera vez a la espada y aparece un aura a su alrededor indicando que él es el elegido para ser rey.

A primera hora del 1 de enero las personas ya hacían filas para subirse a la piedra, las luces iluminaban al participante en cuanto subía, luego levantaba la espada y posaba para las fotos. Los chicos se pasaban el truco entre ellos de cómo sacar la espada, así que prácticamente todos pudieron sacarla. De a poco los adultos se vieron tentados de sumarse al juego. En este sentido la ausencia de un Arturo sumó más a la obra que si realmente estuviera. La emergencia de varios niños y adultos siendo Arturo condensa las nociones de Sánchez Vázquez acerca de la participación, que “no sólo afecta a la obra, o al proceso de su producción, sino también a él mismo en cuanto que se convierte en parte de la obra misma.”. (2006, p. 6)

La iluminación también resulta de los recursos que mejor convocaron hasta ahora. Profundizar el tema de la iluminación en usos que vayan más allá de solo iluminar la obra, sino algo que realmente pueda transformar el significado de esta y condicionar al participante sería un salto interesante entre los recursos que fue adquiriendo la tradición.

Consideraciones finales

La quema de muñecos en La Plata ha sido siempre un emblema de la ciudad y se pueden apreciar en sus temáticas un reflejo acerca de los contextos vividos en el año, que terminan por legitimarse en el ritual del fuego. Hemos visto cómo a lo largo de esta recopilación se evidencia la manera en que algunos colectivos realizadores de momos han empezado a abandonar la representación de íconos y personajes, adentrándose en el desarrollo de instalaciones que motivan la estimulación y participación, cada vez más activa, por parte del espectador. La búsqueda por integrar al público funciona como un disparador que, consecuentemente, desencadena una especie de avalancha de propuestas y modificaciones en cuanto a estructuras, relatos, efectos especiales y tecnologías se refiere. Así, los que son concebidos originalmente como muñecos,

terminan por acercarse más a una instalación con características escenográficas y configurando una estética propia. Dentro de las numerosas producciones que se exhiben en la ciudad, pocos grupos se adentran en esta búsqueda aún. Sin embargo, son estos casos los que nos permiten ampliar y diversificar las categorías artísticas dentro de esta tradición, desprendiendo otras relaciones posibles con la calle.

Siguiendo con Jiménez (2009) acerca de la pregunta ¿es esto arte? En principio, aquellas propuestas planteadas en el marco de la “institución arte”, forman parte del arte. Pero, otra cuestión diferente es su mayor o menor calidad. Lo decisivo es no dejarse llevar por lo que se nos transmite desde la institución o los medios de comunicación. Queda para el espectador la tarea de poder ejercitar la capacidad de juzgar, y ejercer con independencia la capacidad crítica.

Esa exigencia crítica es uno de los aspectos que justifican la necesidad de una teoría del arte, pero lo que sí resulta fuera de lugar es una teoría del arte apriorista o normativa. El arte en su desenvolvimiento ha ido adquiriendo un estatus de plena libertad expresiva: no hay un “canon” previo, predeterminado, ni puede haberlo. Los materiales, soportes, y temas del arte en ningún caso pueden fijarse previamente desde instancias externas a la propia práctica artística. Los muñecos en tanto máquinas de guerra, fiestas, instalaciones inacabadas o participativas operan de formas orgánicas y espontáneas que constantemente fluctúan, ofreciendo así un amplio abanico de posibilidades en su evolución, así como dialécticas y contrastes con los aparatos de estado, la comunidad de la ciudad que se vuelve productora y espectadora a la vez, cuyas circunstancias y posiciones políticas determinan también que y como se va a exponer el siguiente fin de año.

Bibliografía

Camnitzer, L. (2009). El artista. La figura del artista. En Jiménez, J. (2009). Una teoría del arte desde América Latina. Turner.

Careri, F. (2009). *El andar como práctica estética*. Gustavo Gili.

De la Cruz, M.G. (octubre, 2014). *Epoje sobre algunas heterotopías artísticas*. [Objeto de conferencia]. VII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. En: <http://es.calameo.com/books/00065810418a219d2eb37>. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. La Plata.

----- (septiembre, 2015). *Cultura y marcos normativos: debates sobre las políticas culturales. Posibles tramas de articulación entre el arte urbano y las políticas públicas*. [Objeto de conferencia]. VI Jornadas Historia, Arte y política. En: <https://dhtarte.wordpress.com/2015/03/17/jornadas-internacionales-de-historia-arte-y-politica-3/>. Universidad del Centro, Facultad de Arte, Departamento de Historia y Teoría del Arte. Tandil.

De la Cruz, M.G. y Barragán, R. (octubre, 2012). *Cadena Alimenticia*. Objeto de conferencia en VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. En: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40567>. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. La Plata.

De rueda, María de los Ángeles (coord.) y otros. (2003). *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales*. Asunto impreso ediciones.

Gadamer, H. G. (1998). *La actualidad de lo bello*. Paidós SAICF.

García, Silvia, Belén, P. (coord.). (2016). *Fundamentos estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte*. EDULP.

Groys, B. (2008). *La topología del arte contemporáneo*. Centro Cultural Rector Ricardo Rojas [En línea]. Consultado el 28 de octubre de 2020 en <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf>.

Jiménez, J. (2009). *Teoría del arte*. Tecnos.

Sánchez Vázquez, A. (2006). De la estética de la recepción a la estética de la participación. En: *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Simón Marchán Fiz (compilador). Paidós Ibérica.

Valesini, S. (2014). Lo político en la obra transitable: militancia y metáfora en dos casos

latinoamericanos. En: García y Belén (comp.) *La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano*. Papel Cosido FBA-UNLP.

