

ARTE E INVESTIGACIÓN

Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes



ARTE E INVESTIGACIÓN

Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes



Secretaría de
Ciencia y Técnica

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Lic. Raúl Aníbal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidenta Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Ciencia y Técnica

Dr. Marcelo Caballé

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana

Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Publicaciones y Posgrado

Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretaria de Relaciones Institucionales

Prof. Sabrina Soler

Secretario de Cultura

Prof. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Juan Mansilla

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín Gonzalez Laría

Gestión y coordinación editorial

Lic. Florencia Mendoza

Corrección y revisión de estilo

Lic. Manuela Belinche

Trad. Mercedes Leaden

Lic. Florencia Mendoza

Traducción

Trad. Mercedes Leaden

Corrección de pruebas

Lic. Adela Ruiz

Desarrollo de la revista electrónica

Lic. Lisandro Peralta

Equipo de diseño

DCV María Ramos

DCV María de los Angeles Reynaldi

DCV Agustina Fulgueiras

Lucía Pinto

Obra de tapa

Crepitar negro

Prof. Julio Magadan

Noviembre de 2017

Cantidad de ejemplares: 500

Arte e Investigación es propiedad de la Facultad de Bellas Artes

de la Universidad Nacional de La Plata

Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Argentina

cuit 30-54666670-7

daefba@gmail.com

arteinvestigación@gmail.com

Número 13 – Noviembre de 2017

ISSN 1850-2334

Impreso en Argentina – Printed in Argentina

Versión electrónica

ISSN 2469-1488

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

ARTE E INVESTIGACIÓN

Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes

Número 13 | Noviembre de 2017 | ISSN 1850-2334

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

Directora

Lic. Silvia García (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Codirectora

Mg. Silvina Valesini (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Consejo editorial

Dr. Josu Larrañaga Altuna (Universidad Complutense de Madrid. España)

Dr. Joao Paulo Queiroz (Universidad de Lisboa. Portugal)

Prof. Hugo Druetta (Universidad Nacional del Litoral. Argentina)

Lic. Claudio Vittore (Universidad Nacional de Villa María. Argentina)

Dra. Silvia Leonor Agüero (Universidad Nacional de Tucumán. Argentina)

Dr. Daniel Belinche (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Dra. Leticia Muñoz Cobeñas (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Mg. Mauricio Durán Castro (Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Colombia)

Consejo académico

Lic. Verónica Dillon (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

DCV Juan Pablo Fernández (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Martin Barrios (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Santiago Romé (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. María Elena Larrègle (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Dr. Eduardo Russo (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Carlos Coppa (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Dra. Bibiana Anguio (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Consejo de redacción

Lic. Paola Sabrina Belen (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. María Paula Cannova (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Lic. Daniel Duarte Loza (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Mg. Francisco Lemus (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

DCV Luciano Passarella (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Joaquín Blas Pérez (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Lic. Jorgelina Araceli Sciorra (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Lic. Guillermina Valent (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

INDICE

Arte e Investigación
Número 13
ISSN 1850-2334

11 EDITORIAL

ARTÍCULOS

15 **IDENTIDAD Y DIVERSIDAD DEL DISEÑO INDUSTRIAL
TERRITORIO Y CULTURA: EJES PARA EL DESARROLLO**
Mariano Javier Aguyaro

26 **TIPOGRAFÍA HISTÓRICA FERROVIARIA
ESTUDIO Y RESCATE DEL PATRIMONIO TIPOGRÁFICO ARGENTINO**
Fabio Ares y Octavio Osos

40 **TEORÍA DEL COLOR EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO
SU VINCULACIÓN CON LA TEXTURA Y EL MATERIAL**
María Cristina Bartolotta

49 **EL AUTO-ACOMPañAMIENTO MUSICAL
EXPERIENCIAS DIDÁCTICAS**
Luciano Fermín Bongiorno

57 **INFANCIAS Y FILOSOFÍA DEL TEATRO
ABORDAJE PRELIMINAR PARA EL ESTUDIO DEL TEATRO INFANTIL**
Germán Casella

66 **ARTE Y ARCHIVO: LO CRÍTICO EN EL MONTAJE EXPOSITIVO
DIARIOS DEL ODIO, DE ROBERTO JACOBY Y SID KROCHMALNY**
Sofía Delle Donne y Paola Belén

79 **ACTUALIDAD DEL FANZINE ILUSTRADO EN MÉXICO
CULTURA Y SUBJETIVACIONES SOCIALES**
Juan Alberto Martín Del Campo Jiménez y Juan Carlos Bermúdez Rodríguez

91 **DISPERSIÓN COMO FORMA DE PERCEPCIÓN**
Nicolás Leandro Fajoli

- 102 **LENGUAJE DE LAS ACCIONES. CONOCIMIENTO Y LÍMITE EN DISEÑO**
Angélica María García Chacón
- 112 **CONSERVACIÓN PREVENTIVA APLICADA A ESPACIOS EXPOSITIVOS**
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO BEATO ANGÉLICO
Mauro García Santa Cruz, Jimena García Santa Cruz y Walter Patricio Di Santo
- 124 **EL RETORNO DE KING KONG**
UNA ACTIVACIÓN VISUAL Y POLÍTICA DEL TRAUMA
Natalia Giglietti y Elena Sedán
- 134 **DIÁLOGO ENTRE TEXTOS. EL TIEMPO ATRAPADO EN LAS ARTES DEL FUEGO**
María Celia Grassi, Angela Tedeschi y Luján Podestà
- 144 **TÉCNICAS Y HERRAMIENTAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD**
INFORMACIÓN Y ESQUEMÁTICA EN YPF (1930-1940)
Nilda Guarino y Cinthia Popoo
- 154 **MÚSICA Y MOVIMIENTO. LA EXPERIENCIA MUSICAL DEL OYENTE**
María Marchiano e Isabel Cecilia Martínez
- 166 **LAS ARTES AUDIOVISUALES PARAGUAYAS ENTRE 1960 Y 1970**
Noelia Mercado y Marcos Tabarozzi
- 176 **DESBUNDE LÉXICO. INTERNACIONALISMOS EN EL ARTE CHILENO POSGOLPE**
Vania Montgomery y Gastón J. Muñoz J.
- 193 **HISTORIAS DEL ARTE ARGENTINO EN EL SIGLO XX**
CULTURA ESCRITA E HISTORIA DISCIPLINAR
Juan Cruz Pedroni
- 204 **SOBERANÍA VISUAL. EL DÍA QUE LLEGÓ LA MUJER BANDERA**
Beatriz Irene Ramacciotti

211

PENSAR LA FORMA

REFLEXIONES ACERCA DE LA ENSEÑANZA DE LA FORMA FÍLMICA

María Elena Reyes

218

A LA SOMBRA DEL PRIMER RIVADAVIA

MEMORIAS DE UN MONUMENTO OLVIDADO

Federico Luis Ruvituso

236

UN HORNO CERÁMICO DE SEISCIENTAS BOTELLAS

TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN CERÁMICA CONTEMPORÁNEA

Maríel Tarela

250

SEÑALAMIENTOS, DE EDGARDO VIGO

UNA SEÑAL QUE ATENTA CONTRA EL OLVIDO

Valentina Valli y Silvia García

260

EL DEVENIR DE LO CONTEMPORÁNEO EN EL ARTE DE MENDOZA

DE LO NO A LO CONVENCIONAL

María del Rosario Zavala

**INFORMES
DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN**

275

LA COLECCIÓN DE ARTE DE LA FBA. INVESTIGACIÓN, CATALOGACIÓN Y

DOCUMENTACIÓN

Marcela Andruchow y María de los Ángeles De Rueda

EDITORIAL

Esta nueva edición de *Arte e Investigación* reúne, una vez más, artículos de docentes-investigadores y de becarios de esta Facultad, quienes reflexionan sobre las posibilidades de interpretación y de aprehensión del fenómeno artístico para dar cuenta del mosaico de lenguajes y de teorías estéticas contemporáneas. Conjeturas que no pretenden convertirse en preceptos, sino, más bien, en antecedentes de la preocupación académica y artística sobre el dinámico terreno del arte.

En las últimas décadas hemos asistido a una transformación de los modos de organización de la experiencia, vinculada fundamentalmente a los cambios tecnológicos, lo que produjo una nueva percepción del espacio y el tiempo, y originó, entre otras cosas, la crisis del arte como ciencia de los objetos-modelos.

En este contexto, el artista crea obras como un *collage* de fragmentos que provienen tanto de imágenes artísticas del pasado como de la cultura actual. Genera sentido a partir de una selección y de una combinación de elementos heterogéneos ya dados, e inscribe sus obras en una red de signos y de significados. Ya no tiene que comenzar de cero, sino encontrar el medio para insertarse en las innumerables corrientes de producción.

La producción artística, la especulación sobre ella, tanto en sus aspectos materiales como formales, así como la consideración de sus implicaciones en la sociedad y en la cultura, constituyen acciones continuadas y permanentes en nuestra Facultad. Dichas acciones permiten pensar la esfera de la investigación como un ámbito con categorías, a veces, propias del arte y, otras, compartidas por diversos campos del conocimiento, lo cual vuelve aventurado el proceso investigativo, pero no por ello, menos certero.

Como toda investigación, la artística en su sentido fuerte es exploración de lo no sabido, pero también es riesgo, es necesidad de devolverse, de seguir muchas veces sendas contingentes. Sin embargo, como señala Heidegger, donde hay caminos, innumerables caminos, solo aquél que se ha extraviado muchas veces en ellos aprende alguna vez a conocer el bosque.

En esta oportunidad, el desafío fue aceptado también por estudiantes y por jóvenes graduados, quienes colaboran en proyectos de investigación y aportan diferentes puntos de vista. Lo meritorio de sus miradas radica en el abordaje del arte centrado en lenguajes y en técnicas, procurando la comprensión de la acción y el proceso artístico en estrecha relación con los procesos históricos y sociales, que instalan otras maneras de pensar el fenómeno artístico contemporáneo y que construyen conceptos superadores de aquellos que provienen de la sociología, la comunicación y la semiótica, entre otros.

En esto radica la riqueza de la tarea investigativa, en ampliar las fronteras del conocimiento permitiendo el ingreso de problemáticas aisladas por el paradigma de la cultura moderna Occidental, para consolidar un campo epistémico específico del arte, fundado por los propios artistas. A partir de

aquí, podremos entablar, entonces, un diálogo de saberes con los cuales construir nuevos sentidos que den cuenta del mundo actual en las prácticas artísticas y sociales.

En este número se incrementan, en forma significativa, las colaboraciones de investigadores de otras universidades latinoamericanas. Su participación contribuye no solamente a afianzar los vínculos interinstitucionales, sino a fortalecer la construcción de redes de internacionalización de la producción y de la circulación del conocimiento en las artes y los diseños.

Esto queda expresado en las ideas que circulan en el conjunto de los textos que ponemos a consideración en esta entrega N.º 13. Esperamos que las temáticas abordadas sean un estímulo para quien las lea, las seleccione y disienta según sus expectativas y saberes.

Lic. Silvia García

Mag. Silvina Valesini

ARTÍCULOS

IDENTIDAD Y DIVERSIDAD DEL DISEÑO INDUSTRIAL

Territorio y cultura: ejes para el desarrollo

IDENTITY AND DIVERSITY IN INDUSTRIAL DESIGN Territory and Culture: Key Concepts for the Development

MARIANO JAVIER AGUYARO

agu_mj@yahoo.com.ar

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 09/03/2017 | Aceptado 27/06/2017

Resumen

El diseño industrial es atravesado por los valores de la cultura y es el encargado de materializar las dimensiones simbólicas que construyen significantes que le son propios del contexto de pertenencia y que cumplen una función fundamental en el desarrollo cultural, social y productivo. Sin embargo, la disciplina llega a Latinoamérica como emblema de la modernidad con la mirada puesta en el afuera y persigue modelos de desarrollo ajenos a nuestra realidad con la consecuente orfandad teórica propia del pensamiento local. Entonces, para reflexionar en torno al diseño latinoamericano hay que comenzar por conocer cómo se fue construyendo nuestra identidad caracterizada por la diversidad.

Palabras clave

Diseño; desarrollo; cultura; identidad

Abstract

The industrial design is crossed by values of culture and is in charge of materializing the symbolic dimensions that construct signifiers that are proper to its context of belonging, fulfilling a fundamental role in cultural, social and productive development. However, this discipline comes to Latin America as an emblem of modernity with an eye on the outside, pursuing development models that are remote to our reality with the consequent theoretical orphanhood owned by local thinking. Therefore, to reflect on Latin American design we must begin by knowing how our identity characterized by diversity was built.

Keywords

Design; development; culture; identity

Los productos de Diseño Industrial indefectiblemente se encuentran determinados por el contexto de pertenencia, ya que los objetos surgen como resultado de una expresión de la identidad cultural de donde se constituyen; en su materialidad, en su morfología y en los métodos productivos se encuentran implícitos valores, aspectos simbólicos, tradiciones y modos de comportamiento de un grupo social determinado.

Entonces, para reflexionar en torno a la identidad del diseño latinoamericano, primero tenemos que empezar por conocernos. ¿Qué es Latinoamérica? ¿Qué somos en realidad? ¿Qué nos caracteriza? ¿Cómo se gestó nuestro territorio? Y, fundamentalmente, ¿cómo se fue construyendo nuestra identidad latinoamericana?

Si bien cada uno de los países que constituyen América Latina tiene una historia particular, nos une un origen en común con los mismos padecimientos. Nuestro continente se caracteriza por ser un territorio que fue reconfigurado a partir de la colonización europea, que a través de las sucesivas migraciones y del tráfico de esclavos se gestó el crisol del mestizaje que nos caracteriza, pero ese mestizaje no solo es una mezcla de sangre, sino que dio lugar al surgimiento de una diversidad étnica y cultural sin precedentes.

Se parte de la hipótesis de que la mentalidad dominante bajo la que se estructuró la sociedad latinoamericana dejó el legado de la mirada puesta en el afuera como el modelo de desarrollo a seguir y relegó el potencial de las culturas autóctonas y emergentes en el mestizaje que se fue gestando en nuestro territorio. Bajo esa misma lógica, el Diseño Industrial fue importado de Europa como emblema de la modernidad, de manera tal que la disciplina se implantó en Latinoamérica imitando los estilos europeos contemporáneos, para replicar esos ideales en nuestro proceso de desarrollo. Pero esa adopción nunca fue completa ya que nuestro contexto demandaba otras necesidades. De esta manera, surgió la hibridación del diseño latinoamericano con la consecuente orfandad teórica propia del pensamiento local.

Pasó mucho tiempo para que los latinoamericanos comprendiéramos las potencialidades que implicó el proceso de mestizaje y lo transformáramos en motivo de legítimo orgullo. Entonces, para hablar de una Identidad de diseño latinoamericano, hay que comenzar por conocer nuestro devenir histórico y entender el potencial de nuestra matriz cultural de pertenencia para construir, de esta manera, nuestra propia teoría del diseño acorde a nuestro contexto y resignificar la noción de *industrial* desde nuestra propia lógica productiva.

Surgimiento de Latinoamérica

«De la misma forma en que Europa llevó una variedad de técnicas e invenciones a los pueblos incluidos en su red de dominación... también los introdujo a un instrumental de conceptos, preceptos e idiosincrasia que

se refería al mismo tiempo a Europa misma y a los pueblos coloniales. Los pueblos coloniales, privados de sus riquezas y del fruto de su trabajo bajo los regímenes coloniales, sufrieron aún más la degradación de asumir como su propia imagen la imagen que no era más que una reflexión de la visión europea del mundo que consideraba a los pueblos colonizados racialmente inferiores porque eran negros, indios, o mestizos. Aún los estratos sociales más brillantes de pueblos no-europeos se acostumbraron a verse a sí mismos y a sus comunidades como una infra-humanidad cuyo destino era el ocupar una posición subalterna debido al simple hecho de que su población era inferior a la europea.»
Darcy Ribeiro [1988] (1992)

A partir de esta mirada, y siguiendo el pensamiento Leopoldo Zea [1949] (1965), entendemos que nuestro continente fue creado y reconfigurado a partir de la conquista y podemos decir, entonces, que la historia de América Latina que hoy conocemos tiene su raíz en el descubrimiento de América, donde comienza un proceso histórico particular de mestizaje entre europeos, nativos y afroamericanos. Estos gestaron un crisol del mestizaje que dio lugar al surgimiento de una diversidad étnica y cultural sin precedentes y, de esta manera, nació el ser latinoamericano (Galíndez, 1992), característica esencial de nuestra identidad. De hecho, la propia denominación Latinoamérica no es producto del pensamiento local, ni siquiera ha sido conocido siempre con el mismo nombre. Sus diferentes denominaciones, a lo largo de la historia, siempre han respondido a los intereses de las potencias que se disputaron el dominio de estas tierras, sus riquezas y sus recursos naturales para abastecer el mercado y el mundo industrializado en la segunda mitad del siglo XIX. El vocablo *Latinoamérica* hace referencia a los países de habla derivados del latín, con lo cual esta denominación excluye a los pueblos originarios sobre cuya cultura se construyó lo que hoy entendemos como América Latina (Tünnermann, 2007).

Según se desprende del trabajo de Mario Oporto «la modernidad tiene, por supuesto, dos caras: la del progreso y la del atraso. La combinación de ambas forma su realidad» (Oporto, 2011: 20). De este modo, la conquista implantó la idea de que existen razas superiores y razas inferiores, concepto que se propagó por todo el planeta acorde a la organización del mercado, ya que el modelo de producción industrial de aquel momento requería de brazos esclavos, o sea, de mano de obra gratuita que permitiera explotar la riqueza de los recursos naturales del *nuevo mundo* a muy bajo costo. Esto provocó en Europa una gran expansión económica e industrial, modelo que se basó en la explotación de las riquezas de la tierra, primero en el saqueo de metales y de piedras preciosas, como en el caso de las minas del Potosí en el Alto Perú, en donde las condiciones infrahumanas a las que eran sometidos los

pueblos originarios y la alta tasa de mortalidad que eso significó demandó la necesidad de reemplazar la mano de obra aborígen por la de esclavos africanos que, si bien para los colonizadores eran una mera mercancía, estos trajeron sus creencias, rituales, costumbres y toda una cultura que fue parcialmente reprimida ante la imposición y ante el sometimiento al que fueron expuestos. Todo esto fue parcial ya que la incorporación de estas personas al continente no solo provocó la inevitable mezcla de sangre con las comunidades aborígenes, sino que, además, aportaron gran parte de las características de América Latina, como la música, las costumbres, las comidas, entre otros aspectos culturales que otorgaron el gran colorido y diversidad tan particulares que identifican a los latinoamericanos.

La evangelización era uno de los principales objetivos de la política colonizadora. Para llevar a cabo tal empresa se construyeron numerosas iglesias y conventos, construcciones que fueron réplicas de los modelos europeos que posteriormente se fusionarían con formas y técnicas americanas. De esta manera, la conquista introdujo nuevas maneras de administración imponiendo sus instituciones y la iglesia tomó la función de educar. Así, Latinoamérica recibió la lengua, la religión y hasta un sistema jurídico. Estos cambios significaron la destrucción de muchas culturas de los pueblos originarios. Pero la transformación nunca fue completa, ya que, mientras la mentalidad dominante procuraba imponer sus valores, no advertían esa naciente cultura mestiza que ellos mismos habían generado.

Entonces, aunque pueda resultar desagradable, la cultura latinoamericana nace como resultado inestable de los pueblos vencidos que lograron sobrevivir a la violencia de los conquistadores con el consecuente mestizaje que nos distingue del resto del mundo (Valdés de León, 2008). Estos hechos dejaron un legado que hizo muchas elites ilustradas miraran de manera despectiva la cultura local, y buscaran afuera el modelo a replicar.

Desarrollo económico e industrialización

La modalidad de explotación fue lo que posteriormente permitió el surgimiento de relaciones laborales de corte paternalista, donde ya en un periodo republicano llevó a los diferentes países a un modelo de desarrollo económico basado en la exportación de materias primas (cereales, ganado, metales, frutas tropicales, maderas, etcétera).

Desde finales de XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, en los países de Latinoamérica triunfó el liberalismo, cuya política de inserción en el mercado mundial es a través de la exportación de materias primas. De esta manera, comenzó el período de la América agroexportadora. Esta transformación vino de la mano de inversiones extranjeras, que gracias a los intereses económicos de nuestros territorios invirtieron en infraestructura, ferrocarriles, puertos y

bancos privados, todos ellos funcionales al nuevo orden internacional y a la división del trabajo. Es así como los países latinoamericanos viven una ilusión de progreso basado en una relación de dependencia con los grandes poderes económicos (Rouquié, 1989). Esta situación resulta beneficiosa para algunos poderes concentrados; sin embargo, el crecimiento imposibilitó por siglos el desarrollo de un proyecto industrial con un mercado interno dinámico y sustentable.

Cada línea ferroviaria instalada en nuestro territorio significaba, para los ilustrados del siglo XIX, el acceso a la modernidad, pero, en realidad, esa cuestión dificultó el desarrollo de industrias siderúrgicas y metalmeccánicas locales, donde, por supuesto, la ingeniería y el diseño industrial no tendrían lugar. La *bella época* terminó en el periodo de entreguerras del siglo XX, cuando la crisis económica mundial demandó a diferentes países a un proceso de industrialización por sustitución de importaciones; algunos casos lograron perdurar algún tiempo gracias a la contención y a las políticas de estado que apoyaron estas iniciativas.

En América Latina se establecieron industrias pero no se desarrolló una industrialización (Schvarzer, 1977), ya que el modelo capitalista industrial llegó tarde a nuestro continente. Esto se explica en su devenir histórico: la explotación indiscriminada de nuestros recursos naturales en la que se basó nuestro desarrollo llevó a los diferentes países a un apogeo económico en el marco de una relación de dependencia con las grandes potencias que permitían comprar en el exterior todos los bienes que el país requería sin tener la necesidad de producir; esto resultó en la no existencia de una cultura industrial. De esta manera, la explotación de nuestras riquezas, desde la conquista hasta el período republicano, fue el financiamiento para el modelo industrial europeo, aspecto que imposibilitó el desarrollo de una economía capitalista moderna en nuestro territorio.

Diseño industrial en Latinoamérica

«El tema de la modernidad en América latina está lleno de paradojas históricas. Fuimos descubiertos y colonizados en los albores de la modernidad europea y nos convertimos en el "otro" de su propia identidad, pero fuimos mantenidos deliberadamente aparte de sus principales procesos por el poder colonial.»

Jorge Larraín (1997)

A lo largo de la historia latinoamericana siempre ha existido esa mirada hacia afuera, quizá haya sido por el modo en que se configuró el territorio, por el imperialismo europeo que destruyó brutalmente las culturas autóctonas y trató despectivamente el emergente mestizaje que ellos mismos habían creado. Lo cierto es que en Latinoamérica se encuentran siempre presentes

los procesos de adaptación y de adopción. Tal es así que se adoptaron los ideales modernos de la cultura occidental y surgió una fusión cultural manifestada en el lenguaje, en la religión y hasta en costumbres y en expresiones artísticas.

Del mismo modo, el diseño industrial es una disciplina que fue importada de Europa como un emblema de la modernidad. Tal como se observa en el trabajo de Alejandro Crispiani, el diseño moderno desde su origen se constituyó en Latinoamérica a partir de la imitación de los estilos europeos contemporáneos, en donde la formación de profesionales en el ámbito académico durante mucho tiempo se vio cristalizada por la corriente científicista legado de Bauhaus y de ULM, que establecieron nociones como *la forma sigue la función*, *menos es más* y *la buena forma*. Esta corriente pedagógica de cuño positivista fue la herencia de experiencias que formaron parte del denominado Movimiento Moderno que pretendía homologar y universalizar la metodología proyectual. Ideales que nunca se pudieron desarrollar a nivel local, ya que ese pensamiento no contempla las particularidades de cada cultura. De esta manera, la carrera se consolidó con una suerte de orfandad teórica y se refugió en el corpus académico de las tendencias predominantes de los países centrales, tomadas y reproducidas con considerable atraso (Valdés de León, 2008).

Entendemos, entonces, que en ese afán de perseguir la modernidad que responde a conceptualizaciones de diseño homogéneas fue destruyendo y negando la herencia cultural de los pueblos latinoamericanos. Este forzado intento de imponer los ideales extranjeros en una Latinoamérica con su propio tiempo y características específicas nunca se terminó de adoptar, ya que esos proyectos que fueron exitosos en su contexto no respondían a las necesidades de la realidad local.

Este panorama nos permite dar cuenta de esa concepción de adopción y de imitación del pensamiento extranjero presente desde la colonia que caracteriza a la cultura latinoamericana y, por lo tanto, esa mirada puesta en el otro que atraviesa el diseño de productos y la propia reflexión sobre su práctica.

Diseño originario antes de la conquista

Aunque es una obviedad, cabe resaltar que en nuestro continente existían pueblos originarios con sus creencias, religión y cultura. La llegada de los españoles, la conquista y la mentalidad dominante significó la imposición de su religión, idioma y costumbres, y el avasallamiento de las comunidades indígenas, incluso hasta reducirlas y privarlas de su condición humana para ser explotadas en beneficio de las riquezas obtenidas por los conquistadores. De esta manera, la imposición y el sometimiento a los que fueron expuestas las comunidades locales de un continente aún sin nombre provocó el

desmembramiento del tejido social existente, donde su cultura fue considerada bárbara y marginada ante el modelo occidental. Estos acontecimientos cortaron la mirada sobre nuestro territorio y sobre las culturas originarias, y prevaleció, durante mucho tiempo, la visión eurocéntrica sobre el modelo a seguir.

Sin embargo, gracias a los diferentes hallazgos arqueológicos, se logró determinar la existencia de sociedades organizadas con un arte, una cultura y un diseño de objetos con alto grado de sofisticación. Cosas que se habían perdido ante la brutal destrucción y fragmentación provocadas por la invasión de la civilización occidental. Estas sociedades habían alcanzado un alto grado de desarrollo en la producción de objetos de uso cotidiano, que respondían tanto funcionalmente como simbólicamente a las costumbres y creencias de esos pueblos. Estos artefactos se encuentran catalogados como *arte precolombino*, exhibidos para la contemplación estética y, en algunos casos, expuestos en el museo de ciencias naturales. Esta concepción sobre estas producciones despoja al objeto del contexto y cultura que dio origen, uso y sentido, lo cual nos indica el desconocimiento sobre los valores de las comunidades originarias que permaneció durante mucho tiempo en el pensamiento académico.

Lo que se puede apreciar en esas producciones es otra manera de hacer diseño, muy diferente a los conceptos modernos e industrialistas que se importaron del extranjero, pero no por eso de menor valor, sino que fueron menospreciadas ante la ignorancia sobre de las culturas que les dieron origen. El menosprecio es producto de la imitación y de la adopción de conceptos y de formas de entender la realidad que fueron gestados en otro contexto con un devenir histórico de desarrollo muy diferente al nuestro.

Ante este panorama, podemos entender que los antecedentes del diseño latinoamericano se remontan a mucho antes de la existencia de América Latina. Por lo tanto, se vuelve imprescindible reconsiderar la historia del diseño industrial y la reflexión sobre su práctica con la mirada puesta en lo local con todos sus avatares que dieron lugar a nuestra particular cultura que determina y condiciona el ejercicio profesional.

Diseño con identidad local

En nuestro contexto, el diseño industrial viene atravesando una transformación radical en lo que respecta al perfil de los diseñadores y comienza a manifestar nuevas formas de la práctica profesional que van más allá de las nociones tradicionales. Al respecto, María del Rosario Bernatene expresa lo siguiente:

Tenemos un legado histórico para aquellos que desean profundizar en el rol emancipador del diseño —como se lo planteaban los manifiestos del arte

concreto invención—, otro para los que desean insistir en la función poética del diseño, otro para quienes quieren trabajar en su función democratizadora, o en su función fetiche, o como herramienta de desarrollo regional y local, como palanca para el fortalecimiento de las PyMEs, como interface entre ciencias básicas y tecnología de punta con la vida cotidiana, como acompañamiento de programas artesanales, o juntando varias de estas opciones a la vez (2007: 6).

Con la irrupción del postmodernismo se cuestionaron los postulados del movimiento moderno y se le dio lugar a la explotación de todo el potencial de las tradiciones y las culturas locales. Así, se liberó toda la dimensión creativa y cierta independencia proyectual que abrieron nuevas vertientes para el diseño al contemplar alcances de la disciplina que van más allá del producto en sí mismo. Esta nueva manera de entender el diseño industrial abarca las producciones de microemprendimientos, asociaciones de artesanos, cooperativas, diseño social, etcétera, en donde se busca un desarrollo a partir de la apropiación de lo local de manera pragmática más que dogmática (Caló, 2015).

Dentro de estas consideraciones, uno de los fenómenos que viene proliferando en la práctica del diseño industrial es el de la autoproducción o la figura del diseñador emprendedor. Esta modalidad de trabajo toma cada vez mayor protagonismo y se convierte en uno de los rasgos identitarios del diseño latinoamericano que pone de manifiesto la diversidad que nos caracteriza, ya que esta metodología proyectual (en oposición a los modelos industriales avanzados que se basan en grandes producciones para un mercado indiferenciado y lo más grande posible) consta de la producción a baja escala para un mercado específico, con materiales autóctonos, recursos y tecnologías de fabricación disponibles en cada región, con cierta reminiscencia al artesanado pero con una nueva lógica proyectual. Estos aspectos son, precisamente, los que permitieron el surgimiento de propuestas innovadoras en nuevos lenguajes de un diseño que dialogan con el mundo de los objetos desde lo local, con recursos simbólicos que hablan de la particularidad de cada lugar y de su cultura, poniendo en discusión las nociones de *industrial*, de *producto* y de *mercado*, de la manera en el diseño industrial lo venía comprendiendo.

Se advierte que estamos frente a una práctica o a un modo de ejercer la disciplina al que hay que prestarle mayor atención, ya que emerge de la adaptación y de la hibridación. En otras palabras, se trata de una metodología de diseño que encuentra su matriz en el ámbito académico y la adapta a la realidad y a los recursos locales. Es precisamente esta modalidad de trabajo la que hoy está construyendo el lenguaje del diseño latinoamericano.

Este fenómeno del diseñador autoprodutor se explica en el devenir histórico de Latinoamérica y en ese intento forzado de replicar modelos de desarrollo extranjeros ajenos a nuestra realidad y particular diversidad cultural. De esta manera, los jóvenes diseñadores van construyendo, quizá sin proponérselo,

una nueva identidad del diseño industrial latinoamericano. Esa mirada se va haciendo de manera pragmática a medida que se transita y se ponen en crisis los dogmas académicos que atraviesan el mundo de la producción de objetos. Al ser una práctica emergente, no cuenta con un respaldo teórico de sustento ni con una reflexión de la propia disciplina que vaya más allá de las nociones tradicionales y que atienda a esta nueva lógica de producción. Por ello, se vuelve imprescindible reflexionar en torno a la disciplina desde una mirada desde adentro, ya que si partimos de que el diseño se encuentra indefectiblemente determinado por el contexto y si entendemos que la identidad es dinámica, es preciso construir una teoría del diseño latinoamericano a partir nuestra propia matriz cultural.

Conclusiones

Este breve panorama histórico ha intentado reflejar algunas cuestiones con relación a la necesidad de buscar una unidad y una identidad latinoamericanas en esa enorme diversidad. Lo que se puede apreciar es que, a pesar de las diferencias entre nuestros países, nos une un origen en común con los mismos padecimientos. Somos una cultura que se inicia con el genocidio y con la expropiación de los territorios a sus habitantes originarios sobre la cual se estructuró la sociedad latinoamericana. La mentalidad dominante con la que se impusieron los conquistadores destruyó brutalmente las culturas autóctonas y las emergentes quedaron marginadas en el proceso de mestizaje. De esta manera, muchas elites ilustradas buscaban afuera el modelo de desarrollo a seguir y menospreciaban o se oponían a la diversidad cultural prevaeciente.

El diseño industrial llegó a Latinoamérica como emblema de la modernidad con la mirada puesta en el afuera, tanto en la concepción de productos como en la reflexión sobre su práctica. Ante esto, es preciso entender que el diseño industrial, más allá de diseñar productos, se trata de una disciplina proyectual. Por tanto, su campo de intervención es mucho más amplio que el de la producción de objetos, sino que cumple una función fundamental en el desarrollo cultural, social y productivo local. Para ello, es necesario volcar la mirada hacia nuestro territorio y poner en evidencia su potencialidad y sus demandas concretas. Entendemos, entonces, que el diseño es atravesado por los valores de la cultura de pertenencia, siendo el encargado de materializar las dimensiones simbólicas que construye significantes que le son propios de la sociedad en cuestión, además de las técnicas y los materiales utilizados para su concepción.

Es decir que, para discutir en torno a la identidad de un diseño latinoamericano, se vuelve imprescindible contemplar el conocimiento que tenemos de nosotros mismos, nuestro espacio, las características culturales y tecno-productivas

de nuestros países, las habilidades y las capacidades de las personas que habitan el espacio y, así, resignificar la noción de *industrial*, no como las grandes producciones en serie para abastecer a un mercado masivo, sino como una lógica de pensamiento, sin ser coartados por la mirada hacia afuera que intenta comparar e imitar modelos que son ajenos a nuestra realidad y que, en muchos casos, actúan como condicionantes para el desarrollo local. Entonces, si bien somos producto de la colonización y hasta de nuestra propia denominación (Latinoamérica), está en nosotros resignificarlo y otorgarle a nuestro lugar su propio contenido desde una mirada de adentro hacia afuera; una mirada que será resultado directo de las capacidades de los actores sociales involucrados, de acuerdo con las potencialidades del contexto y con la matriz cultural de pertenencia, para desarrollar la competitividad y para hablarle al mundo desde nuestra propia identidad.

Referencias bibliográficas

- Bernatene, María del Rosario (2007). «Hitos, relatos y vivencias del diseño en la Argentina». *Saber cómo* (54), pp. 6-7. Instituto Nacional de Tecnología Industrial.
- Caló, Julieta (2015). «Tradiciones y rupturas en la concepción social del diseño. Vkhuteas, Bauhaus, HfG-Ulm y su difusión en Argentina». En Bernatene, María del Rosario (coord.). *La historia del Diseño Industrial reconsiderada* (pp. 56-75). La Plata: Edulp.
- Crispiani, Alejandro (1995). «Las teorías del buen diseño en la Argentina. Del Arte Concreto al Diseño para la Periferia». *Crítica* (74), pp. 61-70. Buenos Aires: Instituto de Artes Americano e Investigaciones Estéticas.
- Oporto, Mario (2011). *De Moreno a Perón. Pensamiento argentino de la unidad latinoamericana*. Buenos Aires: Planeta.
- Ribeiro, Darcy [1988] (1992). *Las Américas y su civilización: Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rouquie, Alan (1989). *América Latina. Introducción al Extremo Occidente*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno.
- Valdés de León, Gustavo (2008). «Latinoamérica en la trama del Diseño. Entre la utopía y la realidad». En *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* N.º 26, pp. 53-61. Buenos Aires: Publicaciones DC.
- Zea, Leopoldo [1949] (1965). *El pensamiento Latinoamericano*. Ciudad de México: Ariel.

Referencias electrónicas

Galíndez, Miguel (1992). «El problema de la identidad latinoamericana y la filosofía de Leopoldo Zea» [en línea]. Consultado el 3 de julio de 2016 en <<http://servicio.cid.uc.edu.ve/educacion/revista/a5n10/5-10-13.pdf>>.

Larraín, Jorge (1997). «Modernidad e identidad en América Latina» [en línea]. Consultado 28 de agosto de 2016 en <red.pucp.edu.pe/ridei/files/2013/01/130115.pdf>.

Schvarzer, Jorge (1977). *1925-1955: auge expansión y crisis. Los avatares de la industria argentina* [en línea]. Consultado el 13 de noviembre de 2016 en <<https://hdiunlp.files.wordpress.com/2014/09/2-schvarzer.pdf>>.

Tünnermann Bernheim, Carlos (2007). «América Latina: identidad y diversidad cultural. El aporte de las universidades al proceso integracionista». *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana*, (18) [en línea]. Consultado el 13 de noviembre de 2016 en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30501810>>.

TIPOGRAFÍA HISTÓRICA FERROVIARIA

Estudio y rescate del patrimonio tipográfico argentino

HISTORIC RAILWAY'S TYPOGRAPHY

Study and Rescue of Argentine Typographic Heritage

FABIO ARES

fabioares_dcv@yahoo.com.ar

OCTAVIO OSORES

octavioosores@gmail.com

Taller de Diseño en Comunicación Visual IB. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 20/03/2017 | Aceptado 30/06/2017

Resumen

Las letras no tuvieron el reconocimiento de los aficionados y los historiadores del ferrocarril como parte del patrimonio ferroviario, aun cuando se utilizaron en forma extensiva por las diferentes líneas que operaron en el país desde 1857. Estas usaron sus propios diseños o importaron otros, rasgos que desde nuestro trabajo pretendemos respetar, reconocer y difundir. Este texto recorre la letra ferroviaria a través de su estilo, tipo de generación, función, ubicación espacial, técnica de aplicación, materiales constitutivos y soportes utilizados en relación con la realidad histórica, política y económica de la Argentina.

Palabras clave

Tipografía; diseño; historia; ferrocarril; patrimonio

Abstract

The letters were not recognized by railway fans and railway historians, even though they were extensively used by the different lines that operated in the country since 1857. They used their own designs or imported others, traits that we intend to respect, recognize and disseminate. This text traces the railway typography through its style, type of generation, function, location, application technique, materials and supports used, in relation to the historical, political and economic reality of Argentina.

Keywords

Typography; design; history; railways; heritage

El presente artículo es fruto del programa de estudio y recuperación patrimonial denominado Tipografía Histórica Ferroviaria, que tiene como objetivos investigar los usos tipográficos históricos de las compañías ferroviarias argentinas; recuperar y poner en valor su letra histórica como parte del patrimonio tipográfico nacional; difundir los resultados obtenidos a través de publicaciones, artículos y presentaciones; y generar fuentes tipográficas digitales para el beneficio de organizaciones vinculadas al legado ferroviario. El proyecto fue declarado de interés académico por la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad de La Plata (UNLP) —institución de la que somos graduados y docentes de la carrera Diseño en Comunicación Visual— y comenzó en el año 2012 por iniciativa propia, y como producto de intereses y de experiencias personales previas relacionadas con el diseño, la tipografía y el tren. Este trabajo pretende sumergir a aficionados, curiosos y gente sensible al mundo de la letra y el tren, en un camino hacia la elaboración de una teoría sobre los usos tipográficos de las diferentes empresas que se instalaron en la Argentina desde 1857 y en una propuesta taxonómica para el estudio de la letra en el entorno.

La tipografía no fue ni es tenida en cuenta por los aficionados y los historiadores del ferrocarril, aun cuando fue utilizada de manera extensiva por las diferentes líneas. Cada empresa, estatal o privada, utilizó sus propios diseños, un rasgo distintivo que pretendemos respetar, reconocer y difundir, ya que es un tema poco estudiado en el mundo, inexplorado en nuestro país y que consideramos importante para el estudio y la revalorización del patrimonio tipográfico nacional.

¿Por qué se encuentran allí esas letras? ¿Adónde se ubicaron? ¿Quiénes y cómo las generaron? ¿Desde dónde llegaron? Estas fueron algunas de las preguntas que nos obligaron a ampliar nuestra mirada y a proponer una taxonomía lo suficientemente abarcativa como para ordenar los relevamientos documentales y de campo. Una clasificación que puede ser transferida a trabajos con similares características. Por una parte, por medio de este texto recorreremos las letras ferroviarias a través de su estilo, su tipo de generación, su función, su ubicación espacial, su técnica de aplicación, sus materiales constitutivos y sus soportes en relación con la realidad histórica, política y económica del país. Por otra parte, presentaremos el caso de algunas letras que, a partir de un trabajo de recuperación histórica, se encuentran en proceso de digitalización para la obtención de fuentes tipográficas. Algo de este material ha sido expuesto junto con objetos ferroviarios en diferentes ámbitos educativos y culturales de la Argentina, de México y de Chile, y también fue premiado en la *II Bienal de Diseño de la Universidad de Buenos Aires*.

Breve cronología de los ferrocarriles argentinos

La historia ferroviaria argentina nació con el otorgamiento de una concesión a la Sociedad del Camino de Fierro de Buenos Aires al Oeste para la construcción del ramal que marcó el inicio del Ferrocarril Oeste de Buenos Aires, inaugurado en 1857. Pocos años después, en 1862, la Buenos Aires Great Southern Railway (más tarde, Roca) comenzó la construcción de una línea férrea entre el mercado de Constitución y la localidad de Chascomús, el primer tramo de la que llegó a ser la empresa más importante del ramo. En 1863 empezó la construcción del Ferrocarril Central Argentino (luego, Mitre) entre Rosario y Córdoba; y tres años después, la del Ferrocarril Primer Entrerriano (más tarde, Urquiza), la primera línea ferroviaria de la Mesopotamia.

Hacia 1880 la expansión ferroviaria nacional era muy notable. El desarrollo de la red fue solventado, al principio, por capitales nacionales y al poco tiempo se sumaron, en forma preponderante, británicos y franceses. Su crecimiento exponencial se relacionó con el modelo económico agroexportador basado en la producción de la región pampeana, donde se concentró la mayor cantidad de tendido férreo. Mediante un esquema radial, las principales líneas confluyeron en la ciudad de Buenos Aires (y en su puerto).

El Estado tuvo también una importante participación en la expansión de la red ferroviaria mediante los llamados ferrocarriles de fomento, líneas que llegaban adonde no resultaba rentable para las inversiones privadas. Buena parte de lo que luego fue el Ferrocarril General Belgrano, el más extenso de la red, se construyó a cargo de la empresa Ferrocarriles del Estado, que tendió líneas entre las capitales provinciales, como la de Córdoba a Tucumán, Salta y Jujuy. A fines de siglo XIX, existían alrededor de 16 500 km de vías, de los cuales 2 000 pertenecían al Estado. El tráfico era de 18 millones de pasajeros y 11.8 millones de toneladas de carga. Entre 1946 y 1948, todas las líneas férreas fueron estatizadas y operaron de manera autónoma bajo la órbita de la Empresa Nacional de Transportes (ENT). En ese momento, sus nombres fueron cambiados por los de personalidades de la historia argentina. De este modo, la red ferroviaria argentina, con cerca de 50 000 km de vías, fue una de las más grandes del mundo y sigue siendo la más extensa de Latinoamérica. Tuvo cuatro trochas distintas y conexiones con Paraguay, Bolivia, Chile, Brasil y Uruguay.

En 1958 comenzó un período que podría llamarse de «regresión», ya que fueron implementadas políticas a favor del desarrollo de la red caminera que desarrollaron planes de clausura y levantamiento de vías (como el Plan Larkin). A partir de 1976, en tiempos de la dictadura cívico-militar, comenzó el desguace de la red. En esos tiempos se incrementó el levantamiento de tendidos y la clausura de ramales, lo que generó un grave deterioro de la infraestructura y la desconexión entre poblados del interior. En 1991, Ferrocarriles Argentinos fue desarticulada en vistas de la total privatización de la red ferroviaria, la cual

se efectivizó a partir del siguiente año. El 10 de marzo de 1993, Carlos Saúl Menem decretó el cierre definitivo de Ferrocarriles Argentinos.

Con la asunción de los presidentes Néstor Kirchner y, posteriormente, Cristina Fernández de Kirchner se abrió una nueva etapa en la historia del ferrocarril nacional: fue la mayor inversión en cincuenta años. Se reabrieron ramales, se renovó el material rodante de todas las líneas urbanas y de larga distancia, se fomentó el transporte de carga por tren y se invirtió en el reacondicionamiento de los tendidos. El actual gobierno aún no presentó un plan integral de desarrollo para el sector ferroviario (Universidad Tecnológica Nacional, 2012).

Letra en el entorno: metodología y taxonomía

A diferencia de lo que históricamente sucedió con la investigación sobre tipografía para ediciones, los usos tipográficos en el entorno (en especial los urbanos) fueron —y son— muy poco estudiados en el mundo, menos aún en Latinoamérica. Recién a partir de los años sesenta de siglo XX se comenzó a editar sobre el tema. La gran mayoría de estos trabajos asocian la letra a la arquitectura tanto en aplicaciones permanentes como eventuales y suscriben a la idea de los edificios parlantes.

En concordancia con la investigadora brasilera Priscila Lena Farias, quién desde hace varios años analiza los usos tipográficos de San Pablo (Brasil), observamos la ciudad y el entorno por medio de una mirada amplia y estructural que, por supuesto, incluye el «paisaje tipográfico» (Gouveia, Farias & Gatto, 2009). Farias cita con frecuencia los aportes conceptuales y metodológicos del arquitecto Kevin Lynch, especialmente los enunciados en la obra *The Image of the City* (1960), que muestran la idea de «leer» el ambiente urbano a través de los elementos visuales que lo componen, en una propuesta muy vinculada a la percepción y en donde lo tipográfico es un elemento importante. Dentro de esta concepción, al ambiente público construido se le agrega el diseño de la información. Así se estructuró el libro *Señales. Rotulación en el entorno*, de Phil Baines y Catherine Dixon, que fue dividido en «letras en señales para dirigir e informar» y «letras para nombrar lugares y definir espacios».

Necesariamente se deben generar modelos de clasificación para organizar el producto del trabajo de campo y, en ese sentido, los investigadores proponemos diferentes planos para el análisis de lo registrado. De esta manera, se plantean distintos criterios para el estudio de la letra en el entorno, la mayoría se articula con su función dentro del mensaje y se completa con aspectos variados, como su estilo, su capacidad simbólica o su materialidad. Así, una tipografía puede identificar un edificio y decir qué empresa u organización funciona allí; ordenar la circulación a partir de las señales, la nomenclatura o la numeración domiciliaria; ayudar a comercializar un

determinado producto; conmemorar un acontecimiento del pasado u homenajear a un prócer; o simplemente decorar un espacio valiéndose de sus capacidades expresivas, aún de forma accidental, es decir, como producto de expresiones populares «no oficiales» como es el caso del *grafitti*. Con relación a esto, la profesora Silvia H. González (2014) sostuvo que la función de la letra —al menos para el caso de las inscripciones arquitectónicas utilitarias o decorativas— está condicionada por factores de diversa índole, como el ambiente, las características del sitio de emplazamiento, las tecnologías y la escala.

Entendemos a la letra histórica como el registro textual de las actuaciones políticas, económicas, tecnológicas y sociales de un pueblo. Una forma de expresión que trasciende las fachadas, que abarca a la ciudad toda y que se extiende a las zonas rurales, incluyendo a la tipografía que se encuentra en movimiento, por ejemplo la incorporada al material rodante. Esta mirada integral necesita de una forma amplia de catalogación. Para ello, proponemos un modelo de abordaje [Recuadro]. La lectura relacional de los tópicos que lo conforman permitirá responder los interrogantes hacia el final de la investigación.

Criterios para el registro de letras patrimoniales

En nuestro proyecto, cada letra que pueda ser individualizada en la etapa de relevamiento debe ser registrada de manera meticulosa y atender a los siguientes tópicos:

- **Estilo** (adaptación propia a partir de la clasificación de la Atypi: con serif, sin serif, caligráficas, de fantasía, de época).
- **Tipo de generación** (caligrafía, tipografía o letragrafía).
- **Función dentro del mensaje visual** (identificativa, expresiva, persuasiva, informativa, estética, fática, conmemorativa, metalingüística).
- **Ubicación** (calles, comercio, edificio, espacios verdes, letrero/marquesina, mobiliario, monumento, transporte).
- **Material constitutivo.**
- **Técnica de aplicación sobre el soporte.**
- **Acabado superficial.**
- **Soporte** (materialidad).
- **Locación exacta dentro de la planta urbana, geolocalización, etc.**
- **Año de colocación** (exacto o estimado).
- **Estado en el que se encuentra.**
- **Documentos anexos** (planos, fotografías antiguas, legislación, bibliografía, etcétera).

Recuadro 1. Modelo de ficha para el registro

Letras de todo tipo

A lo largo de la historia de los ferrocarriles argentinos encontramos caracteres de diferentes estilos: con serif, sin serif, escritas y de fantasía y de época. En esta línea temporal se puede apreciar el desarrollo cronológico del diseño tipográfico.

Las tipografías *con serif* eran de tipo clarendon, industriales y mecánicas. Generalmente, estaban asociadas a la etapa fundacional y a la de expansión de las líneas férreas (desde mediados hasta fines del siglo XIX). Eran, principalmente, de molde y casi exclusivamente importadas desde Inglaterra o Francia. Las *sin serif* fueron primero grotescas y, más tarde, a partir de la segunda década del siglo XX, humanistas y geométricas. Estas últimas, realizadas por dibujantes técnicos vinculados a las empresas. Además, se pueden apreciar escritas informales y formales, en textos escritos y calografiados en todas las etapas, de fantasía y de época: según las tendencias históricas de diseño.



Figura 1. Composición realizada a partir de letras ferroviarias

Caligrafía, lettering y tipografía

Existen al menos tres modos de generar letras: trazándolas a mano mediante herramientas escriturales, dibujándolas o diseñando sistemas alfabéticos. Por lo tanto, conviven la producción manual formal e informal, el dibujo de cada uno los signos para generar composiciones especiales, su elección a partir de muestras de diferente tipo y el diseño de tipografías. En las empresas ferroviarias existieron todas estas formas, ya que obtuvieron sus propias letras, las importaron o las seleccionaron a partir de modelos en uso.

Las tareas de producción de letras estaban a cargo de diferentes actores, como dibujantes en las áreas técnicas, empleados de la sección Vía y Obras en los talleres ferroviarios y en otras locaciones y oficiales tipógrafos en las imprentas que poseían las principales compañías.

Usos y funciones

Para la arquitecta Mónica R. Ferrari, «la arquitectura y la ingeniería ferroviaria que acompañó a los tendidos fue parte de un sistema indivisible donde cada elemento componente desarrolló una función específica» (2007: 190). Las letras tampoco se hallan en el sistema ferroviario por casualidad, poseen funciones muy puntuales dentro de los mensajes visuales que emitieron las compañías. Fueron incorporadas para la identificación corporativa, el señalamiento de los tendidos, la indicación de lugares o situaciones, la información de sus servicios y hasta la decoración de sus instalaciones.

Letras en todos lados

Indefectiblemente vinculadas a la totalidad del sistema ferroviario, observamos letras asociadas a diferentes factores, como la arquitectura de las estaciones (casa de pasajeros, andenes, galpones, predio general), las vías (señalamiento, rieles, durmientes, postes, puentes, etcétera), el material rodante (locomotoras, vagones y otros vehículos ferroviarios), objetos de diversa índole que formaban parte del funcionamiento del servicio y las imprentas y el material impreso.

Inclusive, podemos asociar tipografías con una determinada línea férrea, pues fueron utilizadas por una empresa en particular, como es el caso de la que se encuentra en los letreros del ramal P1 del Ferrocarril Provincial de Buenos Aires. Una letra curiosa, tanto por haber sido colada junto con su soporte de hormigón armado como por lo particular de su diseño, que puede describirse como de tipo *display*, de caja alta y estilo constructivista, modular, de formas geométricas básicas y trazo uniforme. Sin dudas, su rasgo diferencial lo aportan los apéndices rectangulares que posee más allá de las líneas de base y de mayúsculas, lo que genera un curioso ritmo en la composición de la línea de texto.

Para Jorge Waddell, historiador del ferrocarril y titular de la Fundación Museo Ferroviario, los letreros del «Provincial» podrían estar relacionados con los de la Compañía General de Ferrocarriles de la Provincia de Buenos Aires y con

el Ferrocarril Midland o Buenos Aires Midland Railway, ya que a partir del 1 de enero de 1954 estas empresas se fusionaron para crear la empresa estatal Ferrocarril Nacional Provincia de Buenos Aires, y en 1957 se incorporaron a la red del Ferrocarril Nacional General Belgrano (Ares, 2013b). Si bien estos carteles no comparten el diseño tipográfico, sus soportes tienen las mismas dimensiones y técnica de fabricación, lo que indica que podrían haberse producido en el mismo lugar. Horacio Menéndez, ex guarda de la línea y miembro activo de la Asociación Amigos del Ferrocarril Provincial, sostuvo que fueron instalados recién a partir de la década del sesenta, lo cual refuerza esta teoría (Ares & Osorio, 2013). Estos signos, recuperados en forma de fuente tipográfica, son utilizados por esa organización para el diseño de algunas de sus piezas de comunicación visual.



Figura 2. Letrero de la estación Avellaneda y tipografía inspirada en los letreros del ramal P1 del Ferrocarril Provincial de Buenos Aires

Materiales constitutivos

Las letras se fabricaron en diferentes materiales: en fundición de hierro, cemento, hormigón armado, madera, chapa, tinta, pintura, etcétera. Las compañías se especializaban en el manejo de uno o más de estos materiales. Solían tener fundiciones, herrerías y aserraderos donde podían fabricar o simplemente montar sus propios letreros, tareas que comúnmente recaían en la sección Vía y Obras. Según el ferroviario y ferroaficionado Carlos Pérez Darnaud, cada compañía era autosuficiente y, además, se especializaba en el manejo de algún material en particular. El Provincial, por ejemplo, trabajaba preferentemente el hierro y la chapa en su herrería ubicada en los talleres Gambier, en La Plata (Ares, 2013a).

Técnica de aplicación

Este tópico refiere a cómo se aplicaron los caracteres al soporte que los contiene. De esta forma, encontramos letras pintadas, caladas, moldeadas, enlozadas, fundidas, grabadas, fijadas, adheridas, impresas, estampadas, estarcidas, etcétera. Por lo general, estas tareas también recaían en la sección Vía y Obras. De lo contrario, los materiales se importaban prefabricados, como es el caso de los carteles enlozados de la *Patent Enamel Co. (de Birmingham, Inglaterra)*, que aún pueden encontrarse en algunas estaciones del Ferrocarril General Roca (originalmente, Buenos Aires Great Southern Railway); los del Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico (BAP), también de capitales británicos, que llevan el sello «Chromo W-Hampton» y los de las estaciones más antiguas de la línea A del subterráneo de Buenos Aires, fabricados por C. R. Dold (de Offenburg, Alemania).

Letras que esconden historias

Los letreros que llevan el nombre de las estaciones, como tableros o *nameboards* (llamados comúnmente «nomencladores»), parecieran ser el paradigma de la relación letra-ferrocarril. Son al mismo tiempo indicadores e identificadores, ya que hablan del lugar y también de la empresa, brindan pistas de su origen y su tiempo. En la Argentina no necesitamos buscarlos en museos, pues en muchos casos, han sabido sobrevivir a las empresas que los importaron o fabricaron e, incluso, a las estaciones que supieron identificar, a veces demolidas o abandonadas. Aún hoy suelen convivir con carteles de diferentes momentos históricos y en muchos casos, fueron las únicas imágenes que los pasajeros pudieron observar de un determinado pueblo —que probablemente haya surgido y evolucionado a partir del ferrocarril—. También es común ver fotografías de gente posando junto a ellos, como una forma de decir «pertenezco a este lugar» o, simplemente, «miren hasta dónde llegué».

El arquitecto Jorge Tartarini vincula claramente los carteles al equipamiento del ferrocarril al afirmar:

Quando hablamos sobre el sistema ferroviario y su carácter integrado, su coherencia y calidad gráfica y ornamental, es necesario detenernos en la señalización utilizada por las empresas en las estaciones, tanto en el edificio de pasajeros como en cada una de las construcciones anexas, y en los carteles que anunciaban su nombre en el predio (2012: 269).



Figura 3. Letrero original del Compañía General y la tipografía recuperada. Foto: Nicolás Calviño Maggio

Un caso relevante y todavía vigente en la línea General Roca es el de la letra que utilizó el Ferrocarril del Sud a partir de 1925, cuando comenzó a reemplazar los viejos letreros de madera de sus ramales originales con caracteres de hierro o *skeleton letters* ingleses, y a unificarlos mediante la nueva tipología junto con las líneas que fue absorbiendo. Optaron por un sistema constructivo premoldeado de hormigón armado, en consonancia con el auge de la industria cementera y su relación comercial con empresas de ese ramo, como la Compañía Argentina de Cemento Portland —la organización ferroviaria patrimonialista Ferroclub Argentino conserva un acopio de estas letras en su sede de Tolosa, lo que facilitó nuestro relevamiento y posibilitó una digitalización más ajustada a la morfología original—.



Figura 4. Letrero del Ferrocarril del Sud, caracteres de FC Sud y acopio en el Ferroclub Argentino

Actualmente, la mayoría de esos letreros sobrevive en ramales activos e inactivos. Se colaron tres tamaños de letra, de rasgos híbridos, entre geométricos y humanistas, con algunas reminiscencias al diseño Underground, de Edward Johnston, que ya era utilizado por la empresa inglesa London Underground Railways desde hacía unos años, y muy en concordancia con la elección tipográfica para su propio logotipo, el que copió de dicha compañía

La etimología de la palabra tipografía remite directamente a la representación de textos mediante el uso de tipos móviles. Por ende, si existió una *letra de molde* por excelencia en el ámbito del ferrocarril argentino fue la que surtió a los talleres de impresión. Aún hoy pueden encontrarse vestigios de ellos. Resulta relevante para nuestro estudio el caso de la imprenta del Ferrocarril Central Argentino (hoy Ferrocarril Mitre), cuyo repertorio tipográfico es custodiado por el Museo Nacional Ferroviario. Allí pudimos identificar letra inglesa con el sello de Sthepenson & Blake, incluida en un espécimen tipográfico de la firma (c.1910) y que también aparece en el muestrario del taller, de 1924. Además, se ubicaron letras de la fundición argentina Grafex SA, líneas compuestas en linotipia con la leyenda «Línea Mitre», imposiciones para imprimir boletos tipo Edmondson y clisés para la impresión de cupones.



Figura 5. Especimen de la imprenta del Ferrocarril Central Argentino (1924) (gentileza de Patricio Larrambere) y tipo móvil (Museo Nacional Ferroviario)

Tipografía histórica ferroviaria | FABIO ARES, OCTAVIO OSORES

Intentos de unificación tipográfica

Desde la inauguración del primer ferrocarril, en 1857, la comunicación visual y sus aplicaciones tipográficas corrieron por cuenta de cada compañía, lo que hizo que se adoptaran diferentes criterios. La primera intención de unificar la tipografía ferroviaria surgió a partir de la nacionalización llevada a cabo por el gobierno de Perón, cuando se reemplazaron los letreros de algunas estaciones de las líneas San Martín y Sarmiento por los de la línea Roca. Para diferenciarlos, se les aplicó el esquema cromático correspondiente, aunque la idea finalmente no prosperó.

En 1967, durante el gobierno de Juan Carlos Onganía, asumió la presidencia de la Empresa de Ferrocarriles Argentinos (EFEA), el general Juan Carlos De Marchi, quien llevó a cabo un plan integral de modernización de la red, especialmente en áreas de servicios y de material rodante. En 1968, dicha empresa adoptó el nombre y el fonograma Ferrocarriles Argentinos. En este contexto, se estableció una amplia normativa para el material rodante, desarrollada por el Área Técnica de la empresa (Normas FAT). Sus planos, denominados NEFA, marcaron las nuevas reglas para diferentes aspectos del material tractivo y remolcado —vagones cubiertos, borde alto, borde bajo, graneros, tanque y plataforma— entre las cuales se incluye el marcado identificatorio unificado. Esta normativa aún se encuentra en vigencia.

La fuente tipográfica FC Nefa se realizó sobre la base de esos documentos. Algunas letras de caja alta y de estilo *sans serif* geométrico están pautadas en el plano N.º 674. Los números aparecen en el N.º 938, fechado en 1976 —año en que dio comienzo la última dictadura cívico-militar—. Generamos una versión *estencil* de la letra; incluimos entre sus glifos el fonograma «Ferrocarriles Argentinos», consignado en el plano N.º 485 y sumamos los signos del sistema de frenos de los vagones (plano N.º 539) y el pictograma del galgo que identificaba a los vagones aptos para alta velocidad (plano N.º 487), de diseño muy similar al isotipo de la compañía Greyhound Corporation, y frecuentemente confundido con la marca de Ferrocarriles Argentinos.



Figura 6. Normas FAT-NEFA y FC Nefa

Junto con las privatizaciones de los noventa llegaron nuevos concesionarios y, con ellos, nuevos usos tipográficos. Se volvió a la letra *de tipógrafo*, pero esta vez de la mano de las tecnologías digitales. Así, diseños como Frutiger o Helvetica (más adelante Arial) convivieron con los creados por ingenieros o por dibujantes técnicos en los tableros de Vía y Obras. Esta situación se repitió desde entonces con los diferentes operadores que estuvieron a cargo de los servicios, lo que diversificó aún más los criterios de uso.

En la actualidad, se encuentra vigente el esquema Trenes Argentinos, implementado por el Ministerio del Interior y Transporte del gobierno anterior en los ferrocarriles del área metropolitana de Buenos Aires. Un intento unificador, sin muchos precedentes y con el sello de la gestión nacional que se aplicó en los nuevos trenes. Se basó en una selección cromática rígida (celeste bandera, blanco y negro) y en la importante presencia de la superfamilia Fago, del alemán Ole Schäfer. Allí, esta tipografía asume el mismo rol para diferentes funciones (identificar, señalar, informar). Los letreros, que saturan las terminales y las estaciones, están impresos con tecnología *inkjet*, montados sobre chapa o *foamboard*, y poseen algunos problemas de escala tipográfica. El actual gobierno mantuvo este sistema para acompañar un nuevo fonograma de Trenes Argentinos y lentamente incorporó nuevas piezas gráficas.

La coyuntura político-económica del país intentó unificar la comunicación visual en varias ocasiones con suerte dispar y nunca se logró un sistema estable. Por lo tanto, conviven diferentes expresiones visuales (entre ellas las letras) como en planos o capas temporales. Por el bien del patrimonio tipográfico argentino, y particularmente del que tiene que ver con el ferroviario, esperamos que estas expresiones se mantengan junto con los carteles históricos.

Este es apenas el comienzo de un largo viaje. Queda mucho por descubrir dentro de este universo de letras, un aspecto poco conocido de la historia ferroviaria argentina.

Referencias bibliográficas

- Ares, Fabio Eduardo (2013a). *Entrevista a Carlos «Charly» Pérez Darnaud*. Puede pedirse a fabioares_dcv@yahoo.com.ar.
- Ares, Fabio Eduardo (2013b). *Entrevista a Jorge Wadel, Fundación Museo Ferroviario*. Puede pedirse a fabioares_dcv@yahoo.com.ar.
- Ares, Fabio Eduardo y Osorio, Octavio (2013). *Entrevista a Horacio Menéndez, ex guarda y actualmente miembro de la Asociación Amigos de Ferrocarril Provincial*. Puede pedirse a fabioares_dcv@yahoo.com.ar.
- Ares, Fabio Eduardo y Osorio, Octavio (2015). «Station to station: the graphic heritage of the argentinian railways». *Ultrabold. The Journal of St Bride Library*, (17), pp. 12-26. Londres: St Bride Library.
- Baines, Phil y Dixon, Catherine (2004). *Señales. Rotulación en el entorno*. Barcelona: Blume.
- Ferrari, Mónica (2007). «El patrimonio ferroviario en el noroeste argentino. Tipologías arquitectónicas y asentamientos urbanos ferroviarios». *Transportes, Servicios y Telecomunicaciones* N° 12 (pp. 170-200). Madrid: Asociación Ibérica de Historia Ferroviaria.
- González, Silvia H. (2014). «Memoria de la escritura y la tipografía en la arquitectura y la ciudad». Ponencia dictada durante el Coloquio Argentino de Patrimonio e Historia de la Tipografía. Buenos Aires: Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires-Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional de México.
- Gouveia Silva, Anna Paula; Farias, Priscila y Lena Souza Gatto, Patrícia (2009). «Letters and cities: reading the urban environment with the help of perception theories». *Visual Communication*, 8 (3), pp. 333-342. New York: Sage Publications.
- Tartarini, Jorge Daniel (2012). *Patrimonio Ferroviario Bonaerense*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

Referencia electrónica

Universidad Tecnológica Nacional (2012). «Breve historia de los ferrocarriles argentinos, su construcción, su destrucción, su importancia y proyecto de recuperación». *Ingeniería Ferroviaria* (pp. 1-78) [en línea]. Consultado el 10 de agosto de 2017 en <<http://www.cin.edu.ar/descargas/asuntosacademicos/art.%2043/INGENIERIA%20FERROVIARIA/26-02-13%20Ferroviaria%20-%20Cap%20III.pdf>>.

TEORÍA DEL COLOR EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Su vinculación con la textura y el material

THEORY OF COLOR IN CONTEMPORARY ART Its Connection with Texture and Material

MARÍA CRISTINA BARTOLOTTA

zabalotta@gmail.com

Lenguaje Visual 1B. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 12/04/2017 | Aceptado 05/07/2017

Resumen

El presente escrito reflexiona acerca de los alcances y las limitaciones de la teoría del color en el arte contemporáneo y su vinculación con la textura y el material. No es lo mismo utilizar madera que hierro, telas que papel, hilos que cables o alambres debido a que no comunican lo mismo. La selección de los materiales es una decisión del productor como tantas otras que deberá tomar al momento de realizar una obra: el material utilizado como modo de comunicación. Para poder desarrollar este tema, se analizan dos obras: Gumball Machine (2012), de Augusto Esquivel, y La clase media (2014), de Elisa Insua.

Palabras claves

Teoría del color; colores; textura; materiales; materialidad

Abstract

The present paper tries to reflect on the scope and limitations of color theory in contemporary art and its relationship with texture and material. In order to develop this theme, two works are analyzed, one of them is Gumball Machine (2012) by Augusto Esquivel and the other is from Elisa Insua's The Middle Class (2014).

Keywords

Color theory; colors; texture; materials; materiality

En las disciplinas de las artes plásticas el tema del color ha sido enseñado, según la antigua Academia Francesa de Pintura, desde una perspectiva que sostenía que de las mezclas íntimas, pigmentarias, del rojo, el amarillo y el azul (llamados *primarios o primitivos*), se obtenían el resto de los colores. Partiendo de este sistema, que surge del conocimiento empírico aplicado a la pintura, se origina el llamado círculo cromático tradicional sustractivo RYB (Rojo-Amarillo-Azul, en inglés) que consigue una limitada gama de colores (dado que quedan fuera de este sistema por ejemplo, los colores flúor, los metalizados, entre otros) y sus resultados varían en función de los pigmentos que se toman como primarios. A pesar de su ambigüedad,¹ se sigue utilizando en la enseñanza de las artes visuales y puede ser considerado como el modelo que antecedió al CMY (Cyan-Magenta-Amarillo, en inglés) que, en definitiva, presenta las mismas características que el anterior a fin de cubrir este déficit fue creado el sistema Pantone. Estos métodos fueron inicialmente pensados para la pintura, pero la educación artística pretendió emplearlos en todas las disciplinas.

Una de las preguntas que nos formulamos es ¿qué sucede, por ejemplo, si quisiéramos aplicar este sistema a las disciplinas de las artes plásticas relacionadas con el fuego, llamadas comúnmente *artes del fuego*, como la cerámica, el esmalte sobre metal, la vitrofusión, etcétera? En estas áreas los diferentes esmaltes se presentan en forma de polvo secos, molidos finamente, y para ser aplicados sobre las piezas pueden utilizarse mezclados con agua o secos (según sea el caso). Una vez hecho eso, la pieza es colocada en un horno para cerámica o para metal y, al llegar a su temperatura de madurez o fusión, desarrollan colores y texturas característicos.

La temperatura propia de cada esmalte puede ir desde 800° a 1060° para esmaltes de baja temperatura y de 1160° a 1250° o más para esmaltes de altas temperaturas. Además, necesitan tener una carga suficiente, es decir, la cantidad de esmalte que se coloca sobre la pieza también determina la variación de color. Por lo tanto, podríamos decir que hay una cantidad de factores que hacen que el color pueda variar. Lo expresado sobre estas disciplinas artísticas es tomado a modo de ejemplo a fin de evidenciar que no se llevan adelante mezclas pigmentarias para lograr el color deseado, sino que el desarrollo del color se genera por medio de un proceso químico por el calor. Sumado a todo lo mencionado, el arte contemporáneo plantea, también, la incorporación de materiales no convencionales² y con ello pone en crisis la teoría

¹ Hablamos de ambigüedad debido a que para obtener las mezclas deseadas se debe partir de colores primarios específicos, no de cualquier amarillo, sino del amarillo mediano; no de cualquier rojo, sino del rojo mediano; no de cualquier azul, sino del azul ultramar, y, por ejemplo, la mezcla pigmentaria de estos dos últimos nunca da el violeta correspondiente, pues en la práctica obtenemos un color rojizo que vira al marrón.

² Se entiende por material no convencional a aquellos que están fuera de la convención establecida para el arte en la modernidad. En otras palabras, «se trata de una alteración en la utilización más frecuente de un material en obras fuertemente canonizadas, mediante su sustitución por materiales típicos de otras producciones humanas (industriales, gastronómicas, etc.)» (Ciafardo, Dillon y Medina, 2010: 4).

del color. La enseñanza del círculo cromático es uno de los contenidos más transitados en casi todos los programas de estudios sobre artes visuales, desde una perspectiva tradicional no se repara en estas situaciones, no se plantea una postura crítica, no se interroga al respecto, no se problematiza acerca de su aplicación, de sus limitaciones, de la utilización de los materiales a través de sus colores intrínsecos, etcétera. No tiene una perspectiva contextualizada del color. Al tener en cuenta que todo color es afectado por los colores que lo rodean, por el modo de iluminación, la materialidad, la extensión de superficie y la distancia en que se lo mire, esos factores hacen que se perciba diferente y, además, que no podamos definirlo con toda precisión. Al respecto, Vicenç Furió, en su libro *Ideas y formas en la representación pictórica*, expresa:

Para describir un color deben concretarse sus tres principales dimensiones: el tono, la saturación y la luminosidad. El tono es la clase de color que en el lenguaje corriente se expresa con los adjetivos azul, verde, rojo, etc. La saturación de un color es el grado en que se acerca al color puro del espectro (también puede hablarse de concentración, pureza o intensidad cromática). Y la iluminación es el grado en que se acerca a reflejar la luz blanca (también se puede hablar de intensidad lumínica o valor). Advértase, por tanto, que cuando decimos *verde* tan solo nos referimos al tono pero nada decimos de la saturación y de la luminosidad (1990: 127-128).

Sobre la base de las ideas antes detalladas se desprenden una serie de preguntas: ¿Cuánto aporta el conocimiento de la teoría del color para poder construir obras cromáticas? ¿En qué medida la teoría del color contribuye a la construcción de obras realizadas con materiales no convencionales, teniendo en cuenta que no partimos de mezclas íntimas pigmentarias? Por todo ello, surge el interés de trabajar respecto de este contenido y, para eso, se analizarán dos obras de artistas argentinos contemporáneos: una de ellas, de Augusto Esquivel cuyo título es *Gumball Machine* (2012) y la otra, de Elisa Insua llamada *Clase Media* (2014). Ambos artistas realizan sus producciones con materiales no convencionales y utilizan como elemento para la construcción de sentido el color propio de esos materiales.

En las dos obras que se analizarán a continuación se intentará reflexionar sobre la elección de la materialidad para la construcción de las mismas. El material es el nexa entre el productor y la obra, es el modo de hablar sobre la idea, es la manera en que se establece un diálogo.

El color y la textura como construcción de la obra

Una de las producciones elegidas para analizar es *Gumball Machine*, de Augusto Esquivel [Figura 1], artista argentino que reside en Miami. Esquivel

estudió cinematografía en el Centro Cievyc para la Investigación y Estudio de la Producción de Medios Audiovisuales en Buenos Aires, entre 1997 y 1999. Comenzó su carrera como artista autodidacta en 2009. Él sostiene que «un objeto común utilizado para crear una obra de arte se transforma en algo complicado e intrigante [...]» (Esquivel en Rose Ü, 2013: s/p). Además, explica que se da cuenta de «lo insignificante y pequeño que puede ser un simple botón de costura [...]. Como un átomo en cada molécula cada botón sirve y forma el conjunto» (Esquivel en Rose Ü, 2013: s/p). Por lo tanto, se puede inferir que la metáfora³ está dada por la utilización del material con el que está realizada la obra.



Figura 1. *Gumball Machine* (Máquina de chicles) (2012), Augusto Esquivel

³ «El procedimiento mediante el cual el arte se hace posible es aquel que permite convertir algo en otra cosa, localizando el punto de partida en por lo menos dos imágenes. Este procedimiento es la metáfora [...]. La metáfora trabaja a partir de un paralelismo cualitativo de sus componentes, aunque la semejanza no es su fundamento; en ella hay conciencia clara de no identidad que da cauce a un ente inédito» (Belinche, 2011: 29).

Dicha obra es tridimensional y está realizada con botones sostenidos y unidos por monofilamentos transparentes, esto hace que el espectador tenga la posibilidad de recorrerla y de mirarla desde todos los puntos de vista posibles. Desde una perspectiva contextual, resultan significativos la utilización del color y la textura (cuando pensamos en la textura nos referimos metafóricamente al elemento texturante que conforma la obra y a la percepción que produzca táctil y visualmente). Respecto del primero, se puede decir que hay dos sectores de importancia, uno de ellos se presenta con una paleta policroma con colores saturados (estado de máxima pureza) y colores desaturados al tinte (mezcla de un color con el acromático blanco). Esta elección que hace el productor está vinculada a la temática propia del objeto representado, debido a que hace referencia a los colores utilizados generalmente en los envoltorios de golosinas y, además, a la infancia. Esto se relaciona con lo que expresa Edgar De Santo:

Obviamente, no creo que pueda haber una verdad única acerca del uso de los colores escondida debajo de una gran capa de cuestiones sociales. No confío en una receta, no pienso en absoluto que haya una verdad anterior a un conjunto de normas o acuerdos sociales, sino que lo que se hace con el color se crea en una red de relaciones (2008: 6).

Un segundo sector está trabajado con botones rojos, donde el color se ve saturado y con botones plateados. En la obra se observan agrupamientos por color. Los monofilamentos, con relación al color, se perciben a modo de silencio.

Si tomamos en cuenta el segundo contenido —la textura— y consideramos que su percepción se da a partir de un umbral determinado por la distancia existente entre el observador y el objeto observado, es posible afirmar que, en este caso, el botón deja de verse como tal y comienza a percibirse, por una operación de integración, como elemento texturante. El grupo *u* en el *Tratado del signo visual* hace referencia a esta consideración de la siguiente manera:

[...] una consecuencia del principio de la distancia crítica: siempre existe un punto de visión en que el espectador puede unas veces percibir una textura como tal —es decir como una pura superficie—, y otras como un conjunto de formas individualizadas (1993: 180).

Asimismo, en la zona de la obra donde están presentes los microfilamentos también se percibe textura, pero en este caso a modo de trama, dado que los elementos texturantes son líneas en el espacio. Es decir, según la ubicación que tenga el espectador con respecto a la obra, el espacio que existe entre un elemento textural y otro cambiará. Esto sucede porque se modifica el punto

de vista, lo que genera que en función de la perspectiva las líneas se vean más próximas entre sí o más alejadas.

El color y la materialidad como construcción de obra

La otra obra es *La Clase Media* (2014), de Elisa Insua [Figuras 2 y 3], artista argentina, economista, graduada del Instituto Di Tella. Trabaja sus producciones en bidimensión (el espectador tiene solo un punto de vista para su observación), utiliza materiales y objetos de descarte pero que tienen la característica de ser usados y de estar en muy buen estado. En una entrevista que le hacen en el diario *Tiempo Argentino*, la autora explica: «Son cosas que en algún momento alguien compró porque las deseó y tiempo después, cuando aún sirven, las descartan». (2014: contratapa). Metaforiza respecto de nuestros hábitos de consumo.



Figuras 2 y 3. *La clase media* (2014), Elisa Insua

Inusa toma, en este ejemplo, el billete de cien pesos argentinos de curso legal y lo resignifica, llevándolo a gran escala y aplicando la técnica de *collage*. Lo reconstruye con diferentes objetos de uso femenino agrupándolos y ordenándolos de acuerdo al color, el brillo y la forma. Podríamos decir que ambos artistas utilizan para la construcción de sus obras materiales no convencionales; la producción se construye dialécticamente entre la materialidad y el concepto, de donde resulta la forma. Los objetos contienen memoria, historia, cotidianeidad. Con relación a esto, Patrica Medina, Margarita Dillon y Mariel Ciafardo, en el texto *Consideraciones sobre materiales no convencionales*, expresan:

El arte contemporáneo se nutre de este acervo cultural y, desde allí, desautomatiza la tradición operativa, proponiendo nuevas posibles estrategias compositivas en la utilización de los recursos (sean estos vinculados a soportes, técnicas, herramientas, sistemas de representación, etcétera) (2013: 2).

Dentro de la obra, la artista trabajó el color en tres sectores bien definidos. En el primero, que es el más luminoso desde el punto de vista cromático, se distingue el amarillo como más puro y utiliza elementos desaturados al tinte (mezcla de un color con blanco); en ese sector aparece el símbolo de la justicia y el número de serie del billete en un valor lumínico mucho más bajo (oscuro) y en el extremo hay una banda construida en colores que abarcan azules y violetas. En el segundo, el sector central, podemos ver colores que se relacionan con la naturaleza, como verdes y naranjas; combina colores fríos y cálidos, cuya característica fundamental es que son puros, saturados. En el tercero se observan elementos con colores quebrados, que son un tipo de desaturación que consiste en la mezcla de dos colores opuestos complementarios en el círculo cromático, lo que genera distintos tipos de marrones.

En función del color que predomine en la mezcla, los colores quebrados pueden ser más fríos, más cálidos, más luminosos, etcétera, cuando esta identidad cromática no se puede definir se los llama neutros. Asimismo, vemos en un primer plano el rostro de una mujer que también está en el billete de uso cotidiano, que por sus características físicas, su peinado y todo el bagaje de conocimiento a nivel social e histórico que tenemos, representa a Eva Perón envuelta en un halo mucho más luminoso que el resto de la zona su cabellos que se encuentra construido con perlas de diferentes tamaños y cadenas doradas, lo que hace que se pueda inferir la importancia y la distinción de la figura. En esta obra también se ve textura, pero a diferencia de la analizada anteriormente no hay un único elemento que se repite, sino que son varios y de diferentes formas que en su conjunto constituyen una textura visual.

A modo de cierre

Podríamos decir que en los trabajos analizados, más allá de la intencionalidad que pueda tener cada artista, la aplicación del color se distancia notablemente de lo que sostiene la teoría del color. En las obras no hay mezclas pigmentarias, sino que en ambos casos se utiliza el color propio de los materiales. Sin embargo, cabe señalar que cuando se hace mención a los colores desaturados, quebrados, opuestos complementarios, por ejemplo, estamos haciendo alusión a la terminología propia de la teoría del color, pudiendo afirmar que esta nos aporta un amplio vocabulario técnico. Asimismo, se considera que para poder tener una postura crítica respecto a dicha teoría es fundamental conocerla y analizarla en profundidad.

El color está íntimamente relacionado con la cualidad que poseen los materiales no convencionales que son los que utilizaron estos autores para producir las obras analizadas y, por supuesto, la manera en que incide la luz sobre ellos.

A partir del análisis de las obras presentadas, podríamos afirmar que en el proceso de producción hay una relación dialéctica entre la materialidad y el concepto de la cual deriva la forma. Principalmente en el arte contemporáneo, cada obra, a través del color o de otros contenidos visuales, establece su propio carácter. No es posible, entonces, atribuir un significado fijo a un contenido que generalice su impacto en el espectador, sino que debemos tener en cuenta su contexto.

Referencias bibliográficas

Belinche, Daniel (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: Facultad de Bellas Artes.

De Santo, Edgar (2008). *Acerca del estudio del color y su poética. Un ensayo introductorio* [Apuntes de cátedra]. La Plata: Lenguaje visual 1B. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Furió, Vincent (1990). *Ideas y Formas en la Representación Pictórica*. Madrid: Anthropodos.

Groupe u (1993). *Tratado del Signo Visual*. Madrid: Cátedra.

Medina, Patricia; Dillon, Margarita y Ciafardo, Mariel (2013). *Algunas consideraciones sobre materiales no convencionales* [Apuntes de cátedra]. La Plata: Lenguaje visual 1B. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Referencias electrónicas

- Ciafardo, Mariel (2010). «¿Cuáles son nuestras Sirenas? Aportes para la enseñanza del lenguaje visual». *Revista Iberoamericana de Educación*, año 2 (52), [en línea]. Consultado el 4 de agosto de 2017 en <<http://rieoei.org/3568.htm>>.
- Rose Ü (2013). «Con hilos y botones» [en línea]. Consultado el 15 de mayo de 2017 en <<http://revistapaaxsound.com/con-hilos-y-botones.html>>.
- Tiempo Argentino. (2014). «Una metáfora sobre el consumo» [en línea]. <<http://www.elisainsua.com/press/Nota%20en%20Diario%20Tiempo%20Argentino%20-%20Elisa%20Insua%20-%20Diciembre%202014.JPG>>.

EL AUTO-ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL

Experiencias didácticas

MUSICAL SELF-ACCOMPANYING Didactic Experiences

LUCIANO FERMÍN BONGIORNO

lucianoferminbongiorno@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 26/03/2017 | Aceptado 10/07/2017

Resumen

Es muy común pensar el auto-acompañamiento musical en términos meramente prácticos y dejar poco lugar para la reflexión, la sistematización y la teorización de esta expresión artística. Este material recopila una serie de ejercitaciones y de reflexiones a partir de las cuales, de manera secuenciada, pudimos apropiarnos de ciertas herramientas de auto-acompañamiento. Parte de ellas son experiencias surgidas en el «Seminario de auto-acompañamiento musical» llevado adelante en el año 2016 y 2017 en la Casa de la Cultura de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y en diferentes clases particulares desde el año 2001 hasta la actualidad.

Palabras clave

Auto-acompañamiento musical; experiencias didácticas; seminario

Abstract

It is very common to think of musical self-accompaniment in purely practical terms, leaving little room for reflection, systematization and theorizing of this artistic expression. This material compiles a series of exercises and reflections from which, sequentially, we were able to appropriate certain tools of self-accompaniment. A part of them are experiences that arose at the «Seminar of musical self-accompaniment» held in 2016 and 2017 in the House of Culture of the UNLP and in different private classes from 2001 to the present.

Keywords

Self-accompaniment; didactic experiences; seminar

Hace varios años que nos preguntamos acerca de la importancia del auto-acompañamiento musical en la formación y la práctica de un músico popular. El primer acercamiento escrito a este concepto lo encontramos en un texto de Mario Arreseygor:

El auto-acompañamiento, o sea la ejecución simultánea de la guitarra y el canto a cargo de una misma persona, pone en juego la personalidad artística (2005: 9).

Para nosotros, el auto-acompañamiento musical refiere al oficio de cantar o de tocar un instrumento y de acompañarse con otro, ya sea de manera simultánea o alternada, dentro del mismo tema musical. Entendemos a la práctica musical auto-acompañada como una manifestación estética en sí misma y, a su vez, como un instrumento pedagógico fundamental para el docente de música de todos los niveles. Este artículo tiene como objetivo dar a conocer una recopilación de experiencias didácticas orientadas a la apropiación de herramientas vinculadas al auto-acompañamiento musical, en el cual se detallan ejercitaciones y reflexiones que involucran tanto al docente como a los alumnos. El seminario «Auto-acompañamiento musical: Cantar y tocar en simultáneo», dictado en la Casa de la Cultura de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) durante 2016 y 2017, es un curso teórico-práctico cuya propuesta no se relaciona con enseñar canto, ni técnicas de instrumento, ni percusión corporal, sino que el foco está puesto en la simultaneidad. El objetivo es que cada alumno pueda tocar y cantar a la vez, con fluidez, canciones de diferentes géneros populares.

En 2001, al momento de empezar a definir qué metodología se podría emplear en clases particulares de auto-acompañamiento musical, nos percatamos de que desconocíamos la existencia de escritos que sistematizaran o secuenciaran el auto-acompañamiento. Así fue que comenzamos a probar, junto con los alumnos particulares y, posteriormente, con los del seminario, varias posibilidades que nos permitieran acercarnos a una sistematización de la enseñanza y el aprendizaje de dicha práctica.

Disociación rítmico-textural

Antes de entrar de lleno en las experiencias, creemos fundamental definir un concepto básico. Cuando queremos cantar y tocar en simultáneo una de las mayores dificultades es poder coordinar las instancias en las que voz e instrumento coinciden y los momentos en los que no. A esto lo llamamos *disociación rítmico-textural* (Bongiorno, 2016: 125-126). Si cantamos la primera estrofa del *Himno Nacional Argentino* y llevamos el pulso con palmas en simultáneo, podemos ver que algunas sílabas de la letra no coinciden con las pulsaciones. Están corridas [Figura 1].

Figura 1. Primera estrofa del *Himno Nacional Argentino*, de Parera y Lopez y Planes. Nótese las coincidencias y las divergencias entre sílabas y palmas

¿Qué pasaría si la rítmica que percudimos se complejiza y no es siempre «a tierra» como en el pulso? ¿Y si algunos de los eventos rítmicos de las palmas estuvieran en los espacios intermedios entre cada pulsación? [Figura 2].

Figura 2. Las palmas no llevan una marcación regular, lo que hace más compleja la ejecución de ambos planos

No vamos a profundizar teóricamente sobre los eventos que articulan en los espacios intermedios entre cada pulsación. Sin embargo, denominaremos *desplazamientos rítmicos*, indistintamente de si se presentan a modo de síncopas o de contratiempos, a todo evento sonoro que se encuentre entre pulsaciones.

El *desplazamiento* puede estar en la voz, en el acompañamiento o en ambos. Las coincidencias y las divergencias de desplazamientos rítmicos entre ambos planos es lo que determina el grado de dificultad en la *diseñación rítmico-textural*. Por lo tanto, durante la ejecución simultánea, cuanto más regulares sean las rítmicas de acompañamiento, más simples serán (menos desplazamientos rítmicos), y cuanto más cambiantes, más complejas (más desplazamientos rítmicos).

Ahora bien, en los acompañamientos de canciones de géneros populares que llevan implícita una clave rítmica (candombe, murga, etcétera) o una célula o patrón rítmico característico (zamba, chacarera, etcétera) suele suceder que los *desplazamientos* se dan de manera cíclica. Al igual que vimos anteriormente, las articulaciones de la rítmica del canto puede coincidir o no con esos *desplazamientos*. Sin embargo, la *clave*, junto con otros eventos estilísticos (cambios característicos del ritmo armónico, por ejemplo), servirá como una estructura fija (a modo de *loop* rítmico) para establecer las coincidencias y las divergencias de articulación.

A continuación presentaremos una serie de experiencias con ejercitaciones tanto para quien se inicia en la práctica del auto-acompañamiento como para quien ya posee cierto tránsito en el mismo.

Primeras ejercitaciones

Seleccionamos una canción. Dado que nos disponíamos a trabajarla en profundidad, procuramos que se tratara de una que nos resultase estimulante. Para ello, se realizaron dos actividades: primero, estudiamos el canto de la canción con el objetivo de utilizar la voz de manera saludable; segundo, definimos el acompañamiento.

Para *estudiar el canto y utilizar la voz saludablemente* escuchamos varias veces la canción, la cantamos y pensamos en que, de ahora en adelante, el foco debía ponerse en la memorización de la melodía y la letra. Luego, transcribimos la letra en papel, frenando en cada frase. Esto contribuyó a un aspecto que luego fue fundamental: la memorización de la letra. Después, elegimos la tonalidad que nos quedó más cómoda tanto en el instrumento como en la voz. La seleccionamos pensando en que los extremos del ámbito melódico (nota más grave y nota más aguda) estuvieran dentro de nuestro registro vocal. Esto es, que no se forzara excesivamente la voz para cantar dichas notas. Por último, definimos los momentos de respiración y los apuntamos en el papel, y memorizamos la letra para ganar seguridad y relajación a la hora de auto-acompañarnos.

Para *definir el acompañamiento* practicamos las posiciones de acordes que figuraban en las tablaturas y en el cifrado, y analizamos el pulso, el acento y el metro de la canción. Primero la cantamos «atacando» los acordes sólo en el primer tiempo del compás y manteniendo ese sonido hasta el comienzo del compás siguiente. Después, intentamos cantar y/o recitar la letra de la canción mientras marcábamos en simultáneo el pulso, con un ataque por pulsación. Además, exploramos diferentes posibilidades en la *disociación rítmico-textural* dada entre la voz y las pulsaciones. Entre otras cosas, reflexionamos acerca de las coincidencias y las divergencias que se establecían entre las sílabas de la letra y cada una de las pulsaciones. También, jugamos a romper esas coincidencias y divergencias. Exploramos, ya sea haciendo coincidir las sílabas forzosamente con el pulso, corriéndolas exageradamente hacia adelante o hacia atrás con relación al mismo. Por último, exploramos y definimos una o dos rítmicas diferentes para cada tipo de *yeite* básico de acompañamiento (acorde plaqué, arpegio, rasgueo) y volvimos a explorar las diferentes posibilidades de disociación rítmico-textural que pueden darse entre la voz y estas nuevas rítmicas.

Rítmicas de los acompañamientos

Decíamos que una dificultad a la hora de auto-acompañarse tiene que ver con la *disociación rítmico-textural*, es decir, con la coordinación corporal de las diferentes rítmicas en simultáneo. Sin embargo, el entramado que se logra

entre las diferentes rítmicas es justamente lo que enriquece musicalmente las ejecuciones de este tipo. Por ello, elaboramos una serie de disparadores para elaborar rítmicas de acompañamiento.

Por un lado, en principio, una vez analizado el metro del compás, les sugerimos que pensarán el acompañamiento a la par del pulso (un ataque por pulsación) y que enfatizarán en el acento o en el primer tiempo del compás. Luego, exploramos distintas «localizaciones» de la acentuación. Haciendo énfasis en los diferentes parámetros del sonido (intensidad, duración, altura, textura), jugamos a desplazar el acento hacia otros tiempos del compás. En algunos casos, el acento resultaba inamovible. No obstante, fue interesante observar cómo, a pesar de que se pueden hacer coincidir los cambios de armonía con el cambio de compás, pudo buscarse una segunda acentuación en otros tiempos sin caer necesariamente en el primero.

Por otro lado, entendiendo que la opción de un ataque por pulsación (pulsación-ataque) resulta extremadamente monótona y artificial, les propusimos jugar libremente con tres consignas: 1) sustraer una (o más) de las *pulsaciones-ataque*; 2) desplazar una (o más) de las *pulsaciones-ataque*; 3) duplicar, triplicar o cuadruplicar una (o más) de las *pulsaciones-ataque*. Luego, escogimos los cuatro patrones rítmicos que resultaron más interesantes y nos dispusimos a buscar diferentes opciones tímbricas y de intensidad para los mismos. Finalmente, los exploramos y probamos distintas disposiciones en dos planos texturales: grave y agudo. Las opciones que mejor salieron fueron las que hicimos con el bajo articulado en el primer o último tiempo del compás. Mientras experimentábamos, nos percatamos de que la exploración rítmica del acompañamiento puede ser pensada tanto en la secuencia descrita como en otra y que, incluso, puede no existir orden ni secuencia. Entonces, tomamos otra canción y seguimos los mismos pasos que con la anterior, pero en el momento de romper con la monotonía de la *pulsación-ataque* memorizamos las diferentes formas de librarnos de ella. Esta vez, en lugar de hacer foco sólo en una de las consignas, cantamos y tocamos la canción de manera improvisada y probamos varias posibilidades de ruptura a la vez (sustrayendo, desplazando, duplicando). Esto fue más productivo, ya que sentimos un mayor control sobre los recursos y nos percatamos más fácilmente acerca de los contrastes y similitudes entre cada una de las versiones.

Ejercitaciones más avanzadas: *Uh, qué macana*

Para poder ejemplificar los conceptos desarrollados, describiremos una experiencia. Junto con los alumnos del Seminario trabajamos con el tema *Uh, qué macana* (1972), de Eduardo Mateo, en la versión de su autor. Lo escuchamos y lo cantamos varias veces, como hicimos con las demás canciones, hasta que finalmente sentimos que nos habíamos apropiado

de la letra y de la melodía. De ese modo, empezamos a cantar solamente un fragmento, a la vez que tocamos el 3-2 (clave de candombe) en la fundamental de cada acorde (La y Sol) [Figura 3].



Figura 3. Primera frase de la canción *Uh, qué macana*, de Eduardo Mateo. Puede ser muy útil la visualización de coincidencias y de divergencias entre sílabas y eventos de la clave

La primera vez lo hicimos sin mirar la partitura. La segunda, miramos la *clave* escrita en el acompañamiento y la seguimos en el papel. Luego de reflexionar acerca de las dos ejecuciones (siguiendo la partitura y sin seguirla) elegimos para la práctica siguiente la que mejor funcionó. Después de estas actividades, observamos que es sumamente interesante, en caso de no poder coordinar ambas ejecuciones en simultáneo, identificar las sílabas que coinciden con los eventos de la clave y las que no. Esto puede hacerse tanto desde la visualización en la partitura como durante la propia ejecución. Por ejemplo, los «Uh» coinciden con el primer evento de la clave; el «cana» de «macana» o «vayas», con el primero y el segundo evento. Además, fue útil analizar coincidencias y divergencias entre las articulaciones para establecer continuidades y repeticiones entre las mismas. Estas coincidencias (paralelismos efímeros) pueden pensarse como apoyos que otorgan más seguridad a la hora de la simultaneidad.

Por último, nos dispusimos a cantarla y a tocarla entera. Sin embargo, al encarar la parte que dice «Sabes bien que muero...» aparecieron dificultades. Para resolverlas, la cantamos mientras bailábamos al son de la clave que estábamos tocando. La bailamos llevando el pulso en los pies y alternando pisadas. Esta opción fue muy interesante, ya que les permitió soltarse sin importar el grado de precisión rítmica entre las coincidencias y las divergencias de desplazamientos. La clave y la continuidad lograda por medio del baile sirvieron como un nuevo apoyo, que les permitió cierta seguridad al intentar cantar y tocar con precisión. Una vez que bailamos la clave varias veces, volvimos nuevamente al análisis. De esta manera, identificamos las sílabas que coincidían con los eventos de la clave y las que no. Esto lo hicimos tanto desde la visualización en la partitura como a partir del análisis durante la propia ejecución.

Complejidades corporales al interpretar en el escenario

La cantautora argentino-mexicana Liliana Felipe, en una entrevista que le realizamos para conocer sus reflexiones acerca del auto-acompañamiento en el piano, dijo que una de las mayores dificultades era, además de la disociación

rítmico textural, los saltos a lo largo del piano. En este sentido, trazando una analogía con la guitarra, podríamos pensar en la complejidad que supone cantar con soltura a la vez que *embocamos* los saltos veloces de posición a lo largo del mástil. Por lo tanto, otro gran obstáculo a sortear durante ciertas ejecuciones auto-acompañadas es cantar direccionando nuestra voz hacia el micrófono —y/o nuestra mirada hacia el público— a la vez que tocamos sin mirar el instrumento. A este obstáculo postural, que hace las veces de *venda* para los ojos de quien se auto-acompaña en un escenario, lo denominamos *postura ciega* o *ceguera postural* (Bongiorno, 2016); y también fue abordado durante las clases del seminario.

Se propusieron ejercitaciones en las que los alumnos debían seleccionar una canción aprendida previamente y cantarla y tocarla en simultáneo en un instrumento armónico, intentando no mirar sus manos. De esta manera, se intentó concientizarlos corporal y sensitivamente acerca de las distancias a recorrer a lo largo del mango o del teclado para la correcta ejecución de las canciones. El siguiente desafío fue proponerles que ejecutaran nuevamente las canciones, pero esta vez sin dejar de mirar a los ojos a un hipotético público, el cual estaba conformado por el resto de los alumnos del seminario. Esta última propuesta, según los propios alumnos, fue muy interesante, dado que además de la «venda» de la *ceguera postural*, les generó un nivel de exposición similar al experimentado por ellos en un escenario.

Conclusión

La temática del auto-acompañamiento musical y su didáctica debe seguir profundizándose. A pesar de no contar, al comienzo de los cursos y de esta investigación, con un material que sistematizara la enseñanza de esta forma de ejecución musical, podemos esbozar una cierta esquematización de la misma y llegar a una conclusión: la didáctica del auto-acompañamiento no es una, no es lineal, ni puede ser prescriptiva. Ya sea al encarar canciones con patrones rítmicos característicos o con rítmicas cíclicas subrepticias, para crear o improvisar diferentes acompañamientos o para abordar sus complejidades de *disociación rítmico-textural*, las formas de enseñar el canto con auto-acompañamiento se mezclan, se entrelazan, se contrastan y se complementan. Esto sucede no sólo porque quien aprende es único o porque lo pedagógico-contextual es determinante, sino porque la complejidad del objeto de estudio es tal que se hace necesario abordarlo desde múltiples enfoques.

Toda la música cantada y tocada en simultáneo, además de poder escribirse o racionalizar sus coincidencias y sus divergencias rítmico-texturales, es susceptible de ser corporeizada al momento de ejecutarla. En este sentido, es sumamente interesante pensar lo corporal como un eje que atraviesa todas

las habilidades puestas en juego al auto-acompañarse, tanto al bailar mientras se toca y se canta en simultáneo, como al ejecutar despegando la mirada del instrumento. Ambas variables serán determinantes para quien ejecuta de manera auto-acompañada.

Referencias bibliográficas

Arresegor, Mario (2005). *Arreglos para guitarra y voz: Un enfoque creativo*. La Plata: Al Margen.

Bongiorno, Luciano (2016). «El Auto-acompañamiento musical. Algunas complejidades». *Revista Metal*, 2 (2), pp. 121-131. La Plata: Papel Cosido. Facultad de Bellas Artes.

Canción

Mateo, Eduardo (1994). «Uh qué macana». En *Mateo clásico Volumen I* [CD, álbum]. Montevideo: Sondor.

INFANCIAS Y FILOSOFÍA DEL TEATRO

Abordaje preliminar para el estudio del teatro infantil

INFANCIES AND THEATRE PHILOSOPHY

Preliminary Approach to the Study of Children's Theatre

GERMÁN CASELLA

casellahav@gmail.com

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

Recibido 06/04/2017 | Aceptado 16/07/2017

Resumen

En este artículo se ahondará en el concepto de Filosofía del Teatro presentado por Jorge Dubatti para sistematizar y para profundizar los postulados que podrían ser aplicados al estudio del Teatro Infantil. Para eso, se destacará la propuesta de una metodología de estudio teatral que supere monismos y reducciones epistemológico-semióticas como un camino posible hacia la investigación de un acontecimiento escénico destinado. Finalmente, se reflexionará sobre el teatro para las infancias.

Palabras clave

Acontecimiento; teatro; ontología; tríada; infancias

Abstract

In this article there will be a deeper understanding of the concept of Theatre Philosophy developed by Jorge Dubatti in order to systematize and broaden the hypotheses that may be tested in Children's Theatre. Thus, the design of a methodology for theatre studies that surpasses monisms and epistemological-semiotic reductions as a viable way towards the study of an oriented scenic event will be emphasized. Finally, the scope of a feasible approach based on Theatre Philosophy as a broadening stance that will allow us to reflect upon a Theatre for the Infancies.

Keywords

Event; theatre; ontology; triad; infancies

«La Filosofía del Teatro busca desentrañar
la relación del teatro con la totalidad del mundo
en el concierto de los otros entes y acontecimientos [...].
Enfrentado a las preguntas radicales,
todo amante del teatro deviene un filósofo del teatro.»
Jorge Dubatti (2007)

El objetivo principal de esta investigación¹ es desarrollar la Filosofía del Teatro (FDT) entendida por Jorge Dubatti (2007; 2012) como refundación y relectura del acontecimiento escénico. Esta postura sobre las micropoéticas escénicas en su relación con la totalidad del mundo permitirá, en principio, el desarrollo teórico de uno de los tres campos que atraviesan el Plan de Investigación.² Estos campos son: teatro como acontecimiento triádico (Dubatti, 2012); infancias como campo sociohistórico atravesado por proyecciones formativas (Carli, 2002), y género y sexo a partir del concepto de performatividad de género (Butler, 2002). De este modo, el artículo configura la organización y la profundización de este tipo de estudios teatrales, lo que dará lugar a un modo de abordar aquellos acontecimientos escénicos que se destinan a las infancias.

La praxis frente a la teoría (semiótica)

La Filosofía del Teatro se caracteriza por oponerse a la Teoría Teatral y, a la vez, por relacionarse con la Filosofía (Dubatti, 2007). Es reflexión teórica sobre la praxis teatral, lo cual introduce una dimensión ontológica en el estudio. De este modo, la FDT centra el foco en el conocimiento de un objeto específico, delimitado y acotado: el acontecimiento teatral. Por una parte, este campo filosófico referido al acontecimiento teatral se diferencia de la Filosofía ya que el sujeto/objeto de su pregunta es más acotado. Por otra parte, se separa de la teoría del teatro en términos de la red de relaciones de su objeto con el mundo. Si la Teoría Teatral piensa al objeto en su manifestación para sí mismo, la FDT busca desentrañar la relación del teatro con el mundo y con otros seres. Esto permite la recuperación de la dimensión filosófica en el estudio del Teatro y excede a los objetos de estudio de otras ramas internas de la teatrología. Dubatti introduce en el abordaje investigativo elementos que la teoría teatral no reivindica:

1 Esta investigación forma parte del Plan de Tesis Micropoéticas escénicas para la infancia: representaciones discursivas de las infancias y géneros en el teatro platense contemporáneo (2010-2014).

2 El objetivo de la investigación es generar tramas de reflexiones posibles alrededor de los discursos formativos sobre género y sexualidades no normativas en el denominado Teatro para Niños.

[...] la relación del teatro con el ser, con la realidad y los objetos reales, con entes ideales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los valores, con la naturaleza, con dios, los dioses y lo sagrado, etcétera (2007: 14).

Todo lo señalado le permite al autor hablar de una refundación de los estudios teatrales y, a la vez, de la necesidad de una relectura total de la Historia del Teatro. Por tanto, se considera al nacimiento de la FDT como la necesidad de superación y de cuestionamiento de definiciones monistas y de diccionario sobre el término *teatro*. La visión semiótica del teatro es la base de las definiciones más comunes que Dubatti señala, para imponer, de esta manera, la idea del teatro como sistema de lenguaje del hombre. Los conceptos *lenguaje*, *expresión* y *comunicación-recepción* adoptan recurrencia y es a partir de esto que el autor afirma que comprenden al teatro como acontecimiento:

[...] (en el doble sentido que Deleuze atribuye a la idea de acontecimiento: algo que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido, por extensión, existencia y habitabilidad), un acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de cuerpos (Dubatti, 2007: 16).

Esta redefinición del Teatro como acontecimiento le permite a Dubatti señalar algunos argumentos para cuestionar el *reduccionismo* de la definición semiótica del teatro. Primero, comprende que el teatro como acontecimiento es más que el conjunto de las prácticas discursivas lingüísticas, ya que excede a la estructura de signos (verbales y no verbales) y se convierte en no reductible al lenguaje. Segundo, no se limita el teatro a la expresión del sujeto emisor, ya que la expresión humana no sería garantía de acontecer artístico. Tercero, pragmáticamente, el teatro no necesariamente transfiere información o construye sentidos compartidos (esto se refiere a comunicar); el teatro puede estimular, incitar, provocar, partir, dar. En este sentido, cabe destacar el concepto de *malentendido*:

El teatro nunca se limita de manera exclusiva a esta comunicación, mezclándose con elementos que favorecen en amplio margen el «malentendido». Beckett ha sido elocuente al respecto: «Signifique el que pueda» (Dubatti, 2007: 17).

También, debemos subrayar la idea de *colonización* que aporta Mauricio Kartun como otro modo de comprender la superación de la visión semiótica del teatro:

Hacer teatro consiste en «colonizar» la cabeza del espectador con imágenes que no comunican, sino que habilitan la propia elocuencia del espectador, porque

incluso el mismo creador no sabría muy bien precisar qué está comunicando (2009a: 6).

Estas tres observaciones sobre la semiótica teatral le permiten a Dubatti habilitar el estudio teatral a partir de basamentos filosóficos y, por tanto, ontológicos. Esto refleja una preocupación por el ser del teatro y por aquello que lo hace existir. La pregunta final es sobre el teatro y su constitución, sus modos de aparecer y de permanecer para evaluar (su posibilidad de) si es posible de ser pensado como ente y, si es así, cómo se relaciona con otros entes y con la vida. De este modo, se abre una nueva perspectiva epistemológica sobre el campo de la filosofía teatral: la pregunta ontológica por el teatro.

El pluralismo epistemológico y la ontología del teatro

Dubatti busca el diseño de una definición que permita problematizar también aquellos fenómenos artístico-históricos que surgen de los siglos XX y XXI. Así, encuentra en la FDT una respuesta a la problematización de la entidad teatral en tanto desdelimitación histórica, transteatralización, liminalidad y diseminación. El autor inaugura, entonces, tres preguntas que recurren a la ontología como vía de conocimiento: qué es, qué hay y qué está en tanto Teatro en el Mundo (Dubatti, 2008).

En concordancia con la búsqueda de respuestas a sus tres preguntas fundacionales, Dubatti realiza un recorrido etimológico a partir de la palabra *teatro*. En principio, se reencuentra con la palabra griega *théatron*, que significa mirador ; comparte raíz con el verbo *theáomai*, como la acción de ver aparecer . Finalmente, el teatro como acontecimiento, para el autor, es un mirador en el que se ven aparecer entes poéticos que son tanto efímeros como de entidad compleja. Por tanto, si el fenómeno teatral ya no es comprendido únicamente como un ente semiótico-comunicativo, sino, más bien, como acontecimiento teatral, la reflexión se relaciona con la praxis específica y contextualizada. De este modo, la FDT nace y muere con el hombre y la mujer, ya que es Filosofía de la praxis humana.

Ahora bien, si el teatro estudiado desde una perspectiva semiótica es superado a partir de la FDT y la pregunta ya no es *en* y *para* el teatro, sino ontológica y para el mundo: ¿qué basamento epistemológico encuentra el autor para abordar el acontecimiento? A partir de esta pregunta, Dubatti desarrolla la comprensión de las características del objeto teatral en busca de proponer diversas ciencias que puedan abordar el arte teatral. Esto introduce en la propuesta investigativa un elemento plural que el autor llamará «Pluralismo Epistemológico», como el nacimiento de diversidad de perspectivas que no den lugar a reduccionismos. Así, la FDT comprende que el teatro como acontecimiento es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del

convivio, pues es fenómeno de la cultura viviente y existe mientras acontece; es diferente a otros acontecimientos de reunión, pues posee componentes de acción que construyen zonas de experiencia y subjetividad con saberes y haceres específicos; prioriza la función ontológica, ya que no todo es reductible al lenguaje; se estudia en su dimensión pragmática por hacerse y producirse. Se debe observar desde praxis singulares, territoriales y locales y no desde esquemas abstractos; solo debe ser teorizado una vez que aconteció, antes no. Si es teorizable al margen del acontecimiento, entonces no necesariamente acontece; es la historia del teatro perdido, ya que es la historia de lo que ya aconteció; requiere de un investigador participativo, sea artista, técnico o espectador, pues se debe intervenir en la zona de experiencia teatral obligatoriamente.

Por tanto, y en conclusión, es necesaria la pluralidad epistemológica al momento de abordar al acontecimiento teatral, como un camino posible hacia la reflexión sobre el estudio teatral. Dubatti comprende esta necesidad como exigencia:

[Exige] repensar el teatro desde sus prácticas, procesos y saberes específicos, habilitando una razón pragmática que pueda dar cuenta de la problematización de lo que sucede en el acontecimiento y pueda, a su vez, rectificar una *doxa* o ciencia desligadas de la observación de las prácticas (2012: 32).

El teatro como acontecimiento: dos definiciones

Como ya se señaló, Dubatti entiende al teatro como acontecimiento complejo internamente. Esto se refiere a tres subacontecimientos que componen el acontecimiento teatral y que necesitan estar presentes para comprender el ente como tal: convivio, poiesis y expectación. Para definirlos, el autor presenta dos tipos de definiciones, una lógico-genética y otra pragmática.

La perspectiva de definición lógico-genética define el teatro como expectación de poiesis corporal en convivio. Para mayor claridad en lo propuesto, se desarrollarán brevemente cada uno de los tres componentes. El *convivio* es la reunión de cuerpos presentes, de artistas, de técnicos y de espectadores en encrucijada territorial cronotópica cotidiana. Este elemento de la cultura viva es la primera distinción del teatro de otras manifestaciones artísticas en las que el cuerpo del productor es implicado. A diferencia del cine o de la radio, exige la presencia aurática del cuerpo presente. El teatro, para Dubatti, no es desaturizable, ya que es experiencia fundacional y se vive con los otros: establece vínculos compartidos y vicarios que multiplican la afectación grupal. Pero esto hace que el convivio se someta a las leyes de la cultura viviente, lo que lo convierte en efímero y en inconservable como experiencia viviente, sino a partir de soportes. Esto convierte al teatro, como inaugurado desde el convivio, en zona de experiencia.

El segundo subacontecimiento que se implica en el acontecimiento teatral es la *poiesis*, como producción de los asistentes al convivio con cuerpo desde acciones físicas y físico-verbales. La *poiesis*, por tanto, se produce y es desde la acción corporal lo que permite la definición de una posible zona de teatralidad; configura un ente otro respecto de la vida cotidiana. De este modo, el autor presenta a la poesía como algo nuevo dentro del pacto establecido en convivio, es decir que nace como un ente que no podría existir en el cotidiano ya que sólo aparece en esas condiciones. Este término es tomado por Dubatti de la filosofía aristotélica, pues es fabricación, elaboración que siempre es contextualizada, ya que incluye tanto la acción de fabricar y el objeto fabricado. Así, como producción, la *poiesis* es acontecimiento pero a la vez es *en* el acontecimiento y concluye en que su función es ontológica exclusivamente, ya que pone a un acontecimiento a existir.

La *poiesis* cobra su sentido tal al ingresar al acontecimiento el tercer subacontecimiento: la *expectación*. Es observación consciente de la naturaleza otra del ente poético, por tanto es conciencia de la especificidad poética del acontecimiento escénico. A pesar de existir la posibilidad de un gesto expectatorial intermitente, requiere necesariamente de una distancia ontológica, que permita la toma de consciencia de que lo que se está viendo es *poiesis*. Así, Dubatti concluye esta definición del triple subacontecimiento afirmando que el teatro es lugar de vivencia de *poiesis*, pero también de observación: *expectación* puede comprenderse como *vivir-con*, o como dejarse afectar por el nuevo cuerpo producido.

Cabe destacar que esta estructura del acontecimiento otorga un régimen de recurrencia y de previsibilidad al ente teatral, ya que si no están presentes los tres subacontecimientos, para el autor no podría hablarse de acontecimiento teatral. Y aquí es importante destacar, siempre en la línea de las preguntas de la FDT, la existencia de una teatralidad anterior al teatro. Dubatti señala, retomando el origen etimológico de la palabra, a la teatralidad como organización política de la mirada, como estrategias de dirección visual. Ahora bien, esto no incluye la intervención de la tríada convivio-*poiesis*-*expectación*, por lo tanto, el teatro es teatralidad poética exclusivamente, ya que es instauración de un cuerpo poético y su forma de generar *expectación* y convivio específico y situado.

Este último punto es lo que da lugar a la definición pragmática del teatro como la multiplicación mutua de los tres subacontecimientos, convirtiéndolos en casi imposibles de distinguir claramente. Esto no es más que nuevamente la refundación de la comprensión del teatro, ya que implica la superación del concepto del teatro como representación. Así, Dubatti retoma la secuencia de Mauricio Kartun (2009a) *representar>presentar>sentar* para destinar al sentar un sentido distinto: «Sentar es lo que genera el acontecimiento: Construye un espacio-tiempo de habitabilidad, sienta un hito en el devenir de nuestra historia» (Kartun, 2009a: 25).

De esta secuencia se destaca que la definición pragmática del teatro retoma una idea del mismo como zona de experiencia de la cultura viviente, siempre determinada por la presencia de los tres subacontecimientos. Entonces, el teatro se convierte en espacio de subjetividad y de experiencia, y lo instaura como espacio de contacto con el ser. Dentro del convivio y desde la poiesis, el teatro construye una zona de experiencia singular que favorece la construcción de espacios de subjetividad alternativa, por ser organización político-poética de la mirada.

Finalmente, es a partir de todo lo dicho que se puede considerar al teatro como acontecimiento ontológico que requiere de un abordaje epistemológico plural. Para estudiar al acontecimiento, desde cualquiera de sus dos definiciones, es necesario estar presente o bien abordar los materiales físicos que intervienen antes, durante o después de la expectación. De este modo, la perspectiva de la FDT tendría un carácter innovador y de refundación. Cabe ahora preguntarse, en concordancia con el Plan de Investigación, por la factibilidad o no de este abordaje en el Teatro para Niños.

El teatro para niños y la FDT: un abordaje posible

Se definió a la FDT como refundación y como reivindicación del estudio teatral. Así, se comprendió que esta postura es más amplia que la Teoría Teatral (por estudiar al teatro en su relación con el Mundo) y más acotada que la Filosofía (por preguntarse únicamente por el ente teatral). Luego, se revisó la postura superadora de la FDT frente a perspectivas semióticas del teatro y se dio lugar a la pregunta ontológica por el mismo. Surgió, entonces, el concepto de *acontecimiento teatral* como proceso específico conformado por tres subacontecimientos que sientan hitos en el devenir de la vida humana y por tanto construyen subjetividades. Éstas últimas podrían considerarse alternativas a otras formas de construcción de modos de habitar el mundo ya que se relacionan directamente con un acontecimiento teatral. Finalmente, se concluyó en la conveniencia de abordar al teatro desde un pluralismo epistemológico que permita comprender al acontecimiento desde su origen primario y efímero.

Ahora resta preguntarse por la pertinencia de esta perspectiva al estudio de acontecimientos escénicos infantiles. En principio, hay que destacar la falta de especificidad conceptual a la hora de definir al teatro para chicos. Una línea posible es la que comprende al Teatro Infantil como un acontecimiento destinado a personas en situación de infancia (Sormaní, 2004). Las infancias serán comprendidas como campo sociohistórico compuesto por superposición de tiempos (Bustelo, 2011). Esto contiene la idea de que el presente concreto de los niños y las niñas es contrapuesto constantemente por el deseo de un futuro impuesto por la lectura adulta ajena, dando como resultado determinaciones

formativas sobre ellos y ellas (Carli, 2002). Esto implica desnaturalizar/desbiologizar el concepto de infancia, para llevarlo hacia términos culturales que deshabilitan la intervención normativa por parte del adulto y la abstracción historiográfica. De este modo, el teatro para niños es un teatro destinado, en el sentido de que es pensado para un grupo expectatorial específico, pero no necesariamente real. Con esto se apela a que existe un gran desconocimiento del destinatario por parte del productor adulto, principalmente por la visión/intervención señalada. Existiría, entonces, una distancia generacional que puede ser completada con el recuerdo de la propia infancia, dando como resultado el trabajo con un espectador-*identikit* (Mehl, 2010).

Al comprender la complejidad de lo planteado, concluiremos acerca de la pertinencia de abordar el Teatro Infantil desde la FDT. En primer lugar, la FDT habilita razonamientos prácticos que dan cuenta de la problematicidad de lo sucedido en el acontecimiento, por lo que se podrían visibilizar modos de producción y recepción ocultos en el Teatro Infantil. Asimismo, si se refiere a la relación del teatro con el ser, la realidad y demás, entonces la FDT es una herramienta amplia para el abordaje investigativo de acontecimientos teatrales que se gestan hacia un grupo definido.

En segundo lugar, el pluralismo epistemológico que señala Dubatti para abordar el acontecimiento teatral es totalmente coincidente con el abordaje transdisciplinar de las Infancias. La FDT permite repensar al acontecimiento como zona de experiencia y subjetividad alternativa, por lo que habilita a la revisión del acontecimiento escénico infantil en tanto instauración de mundos proyectados opuestos a realidades infantiles concretas.

Por un lado, si es verídica la ausencia de especificidad conceptual alrededor del Teatro Infantil, entonces la FDT puede funcionar como un camino posible para comprender la conceptualización del acontecimiento escénico infantil como formador de subjetividades estereotípicas o no. Por otro lado, la superación de la perspectiva semiótica del teatro daría lugar a la producción y a la investigación de otras micropoéticas no pensadas como infantiles pero plausibles de ser expectadas por niños y niñas.

Finalmente, la preocupación por saber que se *sientan* formas de estar en el mundo a partir de un acontecimiento escénico permitiría la toma de consciencia de la responsabilidad de fabricar poesis teatrales para niños y niñas. Saber que la Historia del Teatro es la historia del teatro perdido, habilita a la revisión de discursos, estéticas, propuestas históricas locales comprendidas como Teatro para Niños.

Referencias bibliográficas

Bustelo, Eduardo (2011). «Introducción». En *El recreo de la infancia* (pp. 15-19). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Carli, Sandra (2002). «Introducción». En *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955* (pp. 17-38). Buenos Aires: Miño & Dávila.
- Carli, Sandra (2006). «Notas para pensar la infancia en la Argentina. (1983-2001). Figuras de la historia reciente». *La cuestión de la infancia* (pp. 19-54). Buenos Aires: Paidós.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Athuel.
- Dubatti, Jorge (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Athuel.
- Dubatti, Jorge (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propuedéutica*. Buenos Aires: Athuel.
- Kartun, Mauricio (2009a). «El teatro teatra». En Dubatti, Jorge. *El teatro teatra. Nuevas Orientaciones en Teatrología*. Bahía Blanca: Ediuns.
- Mehl, Ruth (2010). «Introducción» y «El teatro para niños y los malentendidos que lo circundan». En *El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea* (pp.15-17, 21-35). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Sormaní, Nora Lía (2004). *El teatro para niños. Del texto al escenario*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

ARTE Y ARCHIVO: LO CRÍTICO EN EL MONTAJE EXPOSITIVO

Diarios del odio, de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny

ART AND ARCHIVES: THE CRITICAL
IN THE EXHIBITION MONTAGE

Diarios del odio, by Roberto Jacoby and Sid Krochmalny

SOFÍA DELLE DONNE

sofiadelledonne@gmail.com

PAOLA SABRINA BELÉN

pbelen81@hotmail.com

Instituto de Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 23/03/2017 | Aceptado 03/07/2017

Resumen

Este artículo analiza el potencial crítico del montaje expositivo en *Diarios del odio*, de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny. Para ello, se seleccionan diferentes exhibiciones de la obra, en las que las estrategias de presentación obligaron a cambiar su formato. Para realizar el análisis se profundiza en las nociones de instalación y de mimesis, y se articula con *lo crítico político en el arte*. En este caso, los artistas trabajan a partir de documentación de archivo. Ésta característica se tendrá en cuenta para abordar el alcance poético y sus implicancias políticas.

Palabras clave

Instalación; montaje expositivo; mimesis; arte político

Abstract

This article analyzes the critical potential of the exhibition assembly in *Diarios del odio* by Robert Jacoby and Sid Krochmalny. To this purpose, different expositions of the work, in which the presentation strategies forced to change its format, are selected. Concepts of installation and mimesis are central and they are articulated with the idea of political art. In this case, artists work with archive documentation. This characteristic is taken into account to address the poetic scope and its political implications.

Keywords

Installation; exhibition assembly; mimesis; political art

La instalación en tanto práctica artística pone en relación objetos provenientes de campos muy diversos, los coloca en otras circunstancias y los resignifica. Se produce, entonces, una articulación singular de objetos que al relocalizarse en esas condiciones particulares define una situación que interpela al espectador que transita la instalación y la dota de sentido. Se selecciona del universo visual un extracto que previamente circulaba de manera anónima y el artista dota al fragmento de una topología definida, es decir, le otorga un contexto fijo (Groys, 2009). De esta forma, el arte es capaz de reauratizar, de volver original una copia: «Los componentes de una instalación son originales por una sencilla razón topológica: hace falta ir a la instalación para poder verlos» (Groys, 2009: s/p).

Para comprender esta afirmación será necesario exponer la cadena de argumentos sostenida por el autor. En primer lugar, Boris Groys (2009) explica que el eje del arte moderno radica en la superación del mayor grado de creatividad, lo cual supone una ruptura con la tradición. Es por ello que lo moderno se encuentra en permanente comparación con lo tradicional y lo viejo. En segundo lugar, el autor añade la problemática del aura benjaminiana. En este sentido, el original moderno posee un aura porque tiene un contexto fijo, un lugar definido que lo supone objeto particular y original y que, al mismo tiempo, lo inscribe dentro de la historia del arte (que se encarga de este tipo de objetos-objetivaciones). Pero si la diferencia entre el original y la copia solo remite a los cambios de determinación —o no— del lugar (si pertenece a un contexto fijo o si merodea en la circulación anónima y masiva, si el contexto es fijo o abierto, inacabado, etcétera), entonces, además de efectuar movimientos sobre el original para generar copias, Groys añade la posibilidad de relocalizar y de reterritorializar estas mismas copias y de reauratizarlas.

De este modo, Groys precisa que la instalación es el acto de «presentar el presente» (Groys, 2009: s/p) con la intención de designar un nuevo orden de las cosas, de proponer nuevos criterios para el relato y de establecer una diferencia entre pasado y futuro. En este mismo acto, la instalación construye una colectividad organizada como violencia soberana¹ que desmorona lo previamente instituido a partir de la ley que el artista y el curador imponen a la obra para que funcione como una comunidad de visitantes parecida a la de la cultura de masas. Sin embargo, la diferencia entre ambas —la comunidad que construye la instalación y la que es propia de la cultura de masas— recae en que el potencial crítico de la instalación propone al espectador —que es, al mismo tiempo, productor de sentidos— que pueda reflexionar sobre sus propias posiciones al verse exhibido.

¹ El acto es violento cuando es diferente a la «libertad artística democrática» que sólo admite libertad frente a las opciones conocidas. Groys detalla, además, que es violento porque todo nuevo orden se impone por encima de otras relaciones de fuerzas preexistente: «El espacio de la instalación es donde estamos inmediatamente confrontados con el carácter ambiguo de libertad que funciona en nuestras democracias: como una tensión entre libertad soberana e institucional» (2016: 67).

Groys insiste: vivimos sumergidos en el autodiseño (2016). En el ágora contemporánea el hombre se diseña así mismo. Es decir, conforma múltiples apariencias, adquiere diferentes identidades y modos de ser en el mundo para convertirse en productor de imágenes. Frente a esto, el artista opta por el suicidio simbólico, en el cual anuncia su muerte como autor y la obra emerge como participativa y democrática. Se puede decir, entonces, que la tendencia colaborativa es propia del arte contemporáneo. Esto sucede en la instalación: la obra no vale en sí misma sino por el público. Cuando el espectador se incorpora, cada comentario crítico es una autocrítica. Al respecto, Groys sostiene: «Ahora es mejor ser un autor muerto que ser un autor maldito» (2016: 47).

En este escrito consideramos que las estrategias de interpelación crítica de una obra pueden verse potenciadas al utilizar los mecanismos de la instalación, sobre todo en los casos que trabajan con documentación de archivos como recurso poético. De este modo, la instalación permite que aquí y ahora se seleccionen archivos que ya existían o fragmentos que no se consideraban concretamente un acervo pero que, luego de su relocalización, se convirtieron en un nuevo original.

Pensamos que este tipo de obra efectúa un *rewind*² sobre el aura con la intención de designar un nuevo orden al conjunto, al mismo tiempo que propone nuevos criterios para interpretarlo e interpelarlo. Así, las obras de archivo manifiestan abiertamente el problema «entre la presencia de imágenes y de objetos dentro del horizonte finito de nuestra propia experiencia y su circulación invisible, virtual, “ausente” en el espacio exterior a ese horizonte, un conflicto que define la práctica cultural contemporánea» (Groys, 2009: s/p). Entonces, la instalación tiene la capacidad de relocalizar y de reterritorializar las copias (devenidas en documentos) y, por lo tanto, de reauratizarlas.

En esta bisagra que lleva adelante el arte contemporáneo situaremos las prácticas poéticas de archivo que nos interesan. Si el arte de la instalación sucede cuando las copias se relocalizan y operan un *rewind* sobre el aura, en este artículo³ pensaremos a *Diarios del Odio*, a partir de los modos estéticos/poéticos implementados, como relocalizaciones de copias-archivo.

2 Consideramos que la instalación que trabaja con archivos relocaliza las copias y logra que la reproducción del aura se nos presente a modo de *rewind*. Al rebobinar la cinta de la mirada podemos acceder a lo que siempre estuvo allí, en el casete de la memoria, desmontando los presupuestos establecidos en las imágenes (Delle Donne, 2015).

3 Este texto se inscribe en una investigación realizada en el marco del sistema de Becas de Estimulo a las Vocaciones Científicas (2015). Directora: Silvina Valesini. Codirectora: Paola Belén. La misma se inserta en el proyecto de investigación «Lo político-crítico en el arte argentino actual. El rostro de lo invisible» dirigido por Silvia García.

El caso: *Diarios del odio*

Esta obra se presentó por primera vez en el año 2014. Sus autores, Roberto Jacoby y Sid Krochmalny, recolectaron documentos para conformar un archivo que excede el orden de papeles. La primera exhibición se realizó en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes (FNA).

En la obra, la noción de archivo está expandida. El uso que los artistas hacen del mismo es una modificación en dos etapas: por un lado, recolectaron comentarios de lectores web de los diarios *Clarín* y *La Nación* que tal vez nunca hubiesen llegado a guardarse y los convirtieron en algo *archivable*; por otro, los modificaron poéticamente. Para esto último, convocaron a un grupo de amigos para transcribirlos sobre unos muros. Desde la materialidad los trastocaron e implantaron en ellos otros sentidos. Así, construyeron archivo desde un sentir: el del odio.



Figura 1. *Diarios del odio* (2014). Transcripción del archivo sobre la pared⁴

Los artistas eligieron reproducir los comentarios sobre una pared utilizando carbonilla porque consideraban que el material le aportaba la carga de lo volátil. Utilizaron esta cualidad para evidenciar que los archivos-comentarios en internet se pueden borrar tan fácil como si se pasara un plumero sobre los rastros de las cenizas de grafito con las que están escritas las frases (Rapacioli, 2014). Junto con esto, cuestionaban la noción de *documento-verdad*, fuertemente arraigada en la concepción del diario en tanto medio de

⁴ Imagen extraída del sitio Syd Krochmalny <<http://sydkrochmalny.blogspot.com.ar/2014/11/diarios-del-odio.html>>.

comunicación masiva. Las diferentes caligrafías con las que se escribieron las palabras o frases evidencian el trabajo conjunto y el interés por resaltar los aportes.

En una entrevista Jacoby reflexiona acerca de la fuerza que adquieren los comentarios unidos en la instalación, a diferencia de lo que sucede con lo electrónico que es algo «instantáneo, que desaparece, y sucesivo porque uno va leyendo un comentario después del otro» (Jacoby, 2014: s/p). El muro los ubica temporalmente y le da al espectador el tiempo de reflexión necesario para leer y para vivenciar *el odio*. La unicidad de cada trazo, de cada mano que realizó la escritura sobre la pared, refuerza las cualidades de fragmento y convierte los aportes en imágenes que devienen en una instalación. En los comentarios aparecen, entre otras, referencias a la utilización de la palabra *negra/o* como insulto despectivo: «negros de mierda», «viuda negra», «el racismo se evita evitando a los negros». También se reconocen expresiones, como «Loka», «Kukas», «los KK», «Republiketa». Estos archivos-comentarios cambian de contexto y de escala. La amplitud de lo escrito en un portal web, en comparación con la proporción humana, cambia de tamaño y se magnifica. Se añade a ello que el título de la obra funciona como un paratexto que activa la referencia crítica hacia estos fragmentos de archivo. Si bien los comentarios son rescatados en su individualidad, el término *diarios* les devuelve su contexto primero de circulación y es puesto en tensión con la noción de *odio*.

Los artistas logran romper la estabilidad del espacio y el tiempo en que se despliegan los comentarios arriesgando su posición frente a ello: imprimiendo sarcásticamente el odio, presentándolo sin la posibilidad de que se escuden bajo el ala de la ironía. Los fragmentos elegidos son de diversos artículos, por lo que en la obra conviven diferentes temporalidades, no se encuentran fechados ni ordenados de modo cronológico. Los mensajes transcritos son una parte anacrónica de la historia, fulguran desde el fragmento, destellan desde la fugacidad de la experiencia de transitar la instalación en el sentido propuesto por Groy (2009).

Pensamos que en *Diarios del Odio* la reproducción del aura se presenta a modo de *rewind*. Pasar el casete de la memoria al revés implica cuestionarla y desmontar los presupuestos de verdad que se imprimen sobre ciertas imágenes. Incluso, en *Diarios del Odio*, las imágenes que componen la obra no existían como tales, permanecían desde el lenguaje escrito como comentarios en diversos diarios en línea de alcance masivo.

Las relocalizaciones del montaje expositivo

Isabel Tejeda (2006) advierte sobre la problemática que asume el montaje expositivo a la hora de exhibir obras en una institución. *Diarios del odio* abre

una escena particular: luego de la experiencia en la Casa de la Cultura se ha exhibido al menos una vez más como instalación, otras como libro y ya lleva dos presentaciones como obra performática teatral. La reexposición de la obra permite comparar diferentes estrategias en torno a la capacidad de interpelación crítica que cada presentación asume. Para pensar estos diversos montajes expositivos tendremos en cuenta que «la significación de los objetos se reconstruye a partir de las estrategias expositivas de su, en apariencia, inocente disposición visual; después de todo, la exposición es lenguaje y organización de conocimiento» (Tejeda, 2006: 99).

Si comparamos las presentaciones con respecto a su montaje expositivo podemos vislumbrar una transformación en la relación entre la obra y los espectadores. En primer lugar, *Diarios del odio* se presenta como una instalación que requiere del desplazamiento del visitante por el sitio donde está implantado el muro con las transcripciones de los comentarios devenidos en archivo. Sin embargo, en 2016, en una ocasión, se presentó en forma de poemario que fue leído en voz alta por diferentes interlocutores en un evento en el Museo la Ene. Asimismo, volvió a ser presentada como instalación en la muestra colectiva *Poéticas políticas* (2016), en el Parque de la Memoria. Actualmente, se ha convertido en *Diarios del odio, indagación escénica del poemario homónimo de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny*. Esta última propuesta se inauguró en conjunto con una mesa redonda denominada «La violencia en el lenguaje». Allí también se exhibió la instalación, primera forma material de la propuesta.

Resulta interesante focalizar nuestra atención en las estrategias de exhibición implementadas. *Diarios del odio* se piensa y se representa constantemente en relación con el espacio, los cuerpos, los actores que la intervienen y la modifican, como también en diálogo con la institución donde se instala. Como señala Tejeda:

La exposición [...] ya no oculta el hecho de que traduce solo un posible discurso entre los muchos existentes. Frente a las lecturas cronológicas, lineales y pretendidamente enciclopédicas que insisten en la repetición de la historia oficial, en los últimos años algunos importantes centros de arte y museos internacionales de arte contemporáneo están realizando esfuerzos por presentar las obras bajo relaciones abiertas que revelan las tensiones históricas y dialécticas (2006: 20).



Figura 2. *Diarios del odio* (2016). Página de Facebook: Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado

Arte y archivo: lo crítico en el montaje expositivo | SOFÍA DELLE DONNE, PAOLA SABRINA BELÉN

«¿Qué significa hoy hacer arte político?». Este fue el interrogante que atravesó la muestra *Poéticas políticas*, que tuvo lugar en la sala Pays del Parque de la Memoria, entre diciembre de 2016 y marzo de 2017 (AA. VV., 2016). La curaduría de la muestra estuvo a cargo de Florencia Battiti y de Fernando Farina, y participaron —con obras en las que lo político se manifestaba de modos muy diversos— los siguientes artistas: Gabriel Valansi, Magdalena Jitrik, Roberto Jacoby, Syd Krochmalny, Carlota Beltrame, Jonathan Perel, Esteban Álvarez, Rodrigo Etem, Leticia Obeid, Viviana Blanco y Diego Bianchi (Battiti & Farina, 2016). A partir de dicha pregunta los curadores propusieron reflexionar sobre la cuestión tanto desde el conjunto de obras expuestas como desde la publicación que las acompañaba, que recogía las miradas sobre el tema de reconocidos referentes de las artes visuales de nuestro país. En este nuevo contexto, *Diarios del odio* se presentó en conjunto. No se exhibió individualmente como en la Casa de la Cultura del FNA. Además, en la muestra colectiva circulaba un folleto de sala que categorizaba a la instalación como arte político. Este material escrito resulta interesante porque recopila diferentes concepciones acerca de dicha categoría y las expone juntas. Es evidente que la apoyatura lingüística de esta nueva exhibición coloca la obra, desde la curaduría, como un arte vinculado con *lo político* de una manera más puntual que en la exposición de 2014. En este sentido, el montaje expositivo (Tejeda, 2006) relocaliza la producción otorgándole información al visitante con la cual no contaba en la experiencia anterior. Sin duda, el contexto de exhibición no resulta anecdótico, ya que se trata del Parque de la Memoria, Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado.

Los lugares en donde las obras son vueltas a exhibir también son parte de la práctica política que desarrolla el arte. En este caso específico, los curadores incluyen *Diarios del Odio* como arte político en un espacio público y estatal que se erige como un sitio histórico de reflexión acerca de las implicancias del terrorismo de estado perpetrado durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina. En este nuevo lugar de exhibición, presente y pasado entran en diálogo. Un pasado en el que la violencia, legitimada y ejercida estatalmente, violaba cuerpos, los mutilaba, los corrompía y los torturaba hasta hacerlos desaparecer. Treinta y tres años después del retorno a la democracia las opiniones de lectores rescatadas por Jacoby y Krochmalchny nos ponen delante el odio casi visceral que, a través de la violencia de las palabras, moviliza el deseo por anular al otro: *el negro, los KK, el peronismo, los indokumentados, etcétera.*

Finalmente, el objetivo de *Poéticas políticas* es

Una reflexión en términos de interrogación, una pregunta a partir de una serie de obras y de escritos que ponen de manifiesto distintas maneras de problematizar, de decir desde lo poético y, tal vez también, de ser más «eficaces» cuando se reconocen tantas batallas perdidas pero no se pierde el objetivo de contribuir a cambiar algo cercano, pequeño o, por qué no, el mundo (Battiti & Farina, 2016: s/p).

En este sentido, *Diarios del odio, indagación escénica y musical del poemario homónimo de Roberto Jacoby y Syd Kromalchny* también es un llamado a la reflexión. Se trata de una nueva relocalización en forma teatral.⁵ El director es Silvio Lang, acompañado por el Grupo de Investigaciones Escénicas. En este caso, la relación con los cuerpos y con el espacio adquiere una importancia vital.

Esos materiales mutaron a la indagación teatral: un abrumador cúmulo de canciones (desde salmos religiosos a hip hop) y de cuerpos que no son múltiples sino siempre uno solo, un colectivo aterrorizante, aterrorizado. Marchan, se trepan, se agreden, se rozan, sudan: el maquillaje se desprende y va quedando una pátina de yeso sobre el piso, una nube de polvo tóxico sobre todos nosotros, mientras el rojo chorrea y uniformiza las pieles hacia algo sanguinolento, carne cruda (Longoni, 2017: s/p).

⁵ Hasta el momento la performance teatral se ha exhibido en la Universidad Nacional de General Sarmiento, donde fue estrenada, y en el Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras. Además ya lleva dos fechas en la sala Caras y Caretas.



Figura 3. *Diarios del odio*, indagación escénica y musical del poemario homónimo de Roberto Jacoby y Syd Kromalchny (2017). Imagen del blog *Campo de prácticas escénicas*

Arte y archivo: lo crítico en el montaje expositivo | SOFÍA DELLE DONNE, PAOLA SABRINA BELÉN

De este modo, los autores imprimen en la obra la necesidad de presentar, de traer al aquí y ahora, los comentarios racistas, homofóbicos, xenófobos, misóginos, etcétera. Sin embargo, su montaje expositivo la convierte en casi otra. Para esta nueva versión se cambia el texto centralmente lingüístico por los cuerpos y la actuación, se unen en una performance teatral que potencia los comentarios al devolverles un cuerpo que carga con la mayor cantidad de odio posible. La palabra se hace carne y emerge, entre otras, la siguiente pregunta: ¿Cuál es el cuerpo que más pesa cuando la capacidad de odiar deviene en factor aglutinante de un sector importante de la sociedad argentina? ¿El que emite los comentarios cargados de ese odio o el que los pone en una imagen escénica y los pasea por diferentes y nuevos espacios? Al parecer en esta propuesta el odio se vuelve una herramienta de doble filo. Inmovilizados en las versiones electrónicas de los diarios *Clarín* y *La Nación* las agresiones y los argumentos más oscuros del sentido común de la sociedad argentina reproducen la ira, el malestar, la incomodidad de la convivencia democrática, el deseo de muerte y la aniquilación de lo diferente. La instalación que los presenta en el muro de la Casa de la Cultura o en la exhibición *Poéticas políticas* muestra ese odio. Sin embargo, estas presentaciones realizan una primera operación de intervención crítica: los relocalizan, los quitan de su circulación original para instalarlos en otros espacios que reclaman, según las estrategias de exhibición (materiales utilizados, textos de anclaje, instituciones), otras miradas que logran volverlos, mínimamente, cuestionables y, a partir de allí, moverse y quizás accionar:

Lo que le queda al arte, a la política, a la ética es la exigencia de convertir la guerra en una danza, convertir el cuerpo en un gesto, ejercer en medio de la violencia una composición de cuerpos expuestos, es decir, lo que queda en medio de la estética de la violencia, lo que todavía nos queda es abrir imágenes —y así, imaginaciones—. Y entonces, si la estética es el modo en que la violencia se impone, la imagen gestual será el modo en que ella se depone y expone, el modo en que se vuelve amable. Solo así podrá pensarse un cuidado de los cuerpos, un momento en que decimos «PAREMOS», nos estamos matando, necesitamos cuidarnos, necesitamos componer algo que no sea puro golpe y patada, pura o-posición [...] (Moyano, 2017: s/p).

Lo político-crítico en *Diarios del odio*

Hans-Georg Gadamer (1991) sostiene que, en la experiencia del arte, el mundo y nuestra existencia se representan de un modo elocuente y revelador que nos interpela a conocer y a reconocer cómo somos, cómo podríamos ser o qué es lo que pasa con nosotros. En este punto resulta crucial la recuperación que este autor realiza de la noción aristotélica de *mimesis*, en la cual —tal como sugiere Grondin, uno de los más reconocidos exégetas del filósofo alemán— habría que «escuchar conjuntamente el factor de la *anamnesis*» (Grondin, 2003: 77), puesto que la obra de arte nos permite volver a descubrir el mundo velado en un olvido ontológico, «nos abre los ojos para lo que es», nos hace ver más. La obra trae delante, nos muestra el mundo en el que vivimos, lo pone ahí para que podamos reconocerlo, pero de modo tal que pareciera que lo vemos por primera vez.

Eso significa que la *mimesis* artística no es imitación ciega o mera duplicación o reproducción imperfecta de la realidad, sino la emergencia de lo que antes no era y que desde ese momento es y, a la vez, un proceso cognitivo que nos permite conocer. En esta acepción, como señala Valerio González (2010), *mimesis* es creación; se relaciona así con *poiésis*, en tanto hacer aparecer algo es crearlo. La obra contribuye a incrementar el ser de lo representado, esto es, lo muestra en un sentido nuevo que ilumina algunos de sus aspectos y lo interpreta de un modo que sólo está en ella. Hace emerger aquello que antes no resultaba visible, que se ocultaba a la mirada rutinaria, convencional y lo extrae así del montón indiferenciado de las cosas.

De este modo, según Gadamer, en la experiencia artística el mundo se hace más elocuente y revelador, en términos de una acentuación y profundización de nuestra existencia. Por eso en el arte «se reconoce uno a sí mismo» (Gadamer, 1996: 89), se trata de un demorarse en el que el espectador no sólo actualiza y construye la obra sino además su propio ser, experimentando su historicidad. Se configura así como una forma de reconocimiento que

profundiza en nuestro autoconocimiento y en nuestro conocimiento del mundo, desde una función crítica que no se conforma con la existencia ordinaria, sino que también nos dice: «¡Has de cambiar tu vida!» (Gadamer, 1996: 62).

Desde este carácter mimético de lo artístico es posible indagar en el potencial político-crítico que se revela en *Diarios del odio*. En este sentido, esta obra no busca meramente oponerse al mundo desde una discontinuidad absoluta, sino subvertir la ilusión mediática para que emerja lo verdadero sobre la falsedad en la que pueden discurrir nuestras vidas. Como expresa Laura Malosetti Costa en la publicación incluida en *Poéticas políticas* (2016): «El arte, cuando es político en el más amplio sentido de este hermoso adjetivo, produce un destello de lucidez crítica, cambia algo en nuestro modo de ver, de pensar y de vivir en el mundo». Así, *Diarios del odio*, rompe con el paradigma del objeto autónomo al tiempo que los archivos presentados se articulan de un modo singular que, al relocalizarlos, los transforma y los hace aparecer como algo otro, y en esa transformación no sólo se comprende lo que eran antes sino que además nos transformamos nosotros, los espectadores, en la medida en que somos quienes vemos con nuevos ojos.

Por ello, en *Diarios del odio* se vislumbra *lo crítico-político* (Richard, 2007), porque nos propone quebrar la pasividad y la indiferencia que provienen de una memoria-rutina, acostumbrada al pasado, localizada (Richard, 2007). Tal como enuncia la autora, lo crítico se produce en la tensión entre los contenidos de la representación («el qué» del pasado) y las estrategias del lenguaje (el cómo del recordar). En este caso podríamos agregar que, como hemos analizado, las estrategias del modo provienen específicamente de los artilugios de la imagen. En esta obra emerge lo que Richard (2007) denomina «crítica de la representación». Consiste en propiciar el develamiento, en hacer aparecer, los «efectos de representación», con los que construyen sentido las hegemonías culturales. Este sentido es, generalmente, masivo y se reproduce por los medios de comunicación dominantes.

La creación de un archivo de comentarios de lectores web de *Clarín* y de *La Nación* y su posterior transformación en obra resulta de vital importancia si tenemos en cuenta que en la Argentina estos diarios ejercen el privilegio de la representación. Conforman un monopolio de poder económico y visual, lo cual les confiere la posibilidad de establecer relaciones de poder dominantes. De este modo, pueden legitimar identidades, menospreciarlas o también ejercer la capacidad de nombrar y de clasificar la realidad a partir del modo en que la información se dispone y circula.

Si tenemos en cuenta que «los poderes y las tecnologías comunicacionales siguen pactando sus reglas de entendimiento oficiales a través de determinados efectos de representación que construyen el verosímil de lo dominante» (Richard, 2007: 74), la propuesta de Jacoby y Krochmalny es un intento por desnaturalizar el sentido instaurado, por desacomodar el lugar en donde los

comentarios cibernéticos más oscuros conviven bajo la luz de una legitimidad que abraza el odio a lo diferente y muestra su ira y desprecio sin tapujos.

Consideraciones finales

Como hemos evidenciado la instalación tiene la capacidad de relocalizar y de reterritorializar las copias y, por tanto, de reauratizarlas. Particularmente en *Diarios del Odio* la variación topológica de los comentarios devenidos en archivo logra quebrar la lectura de sentido instaurada y propone imprimir en ellos una mirada crítica. Además, la mimesis artística que opera en este caso no es mera reproducción, sino que hace emerger la realidad de un modo que sólo está en la obra, que logra poner delante del espectador aquello que permanecía velado.

A su vez, el montaje expositivo se utiliza como una estrategia que permite reconfigurar la obra en diferentes formatos. Si bien hemos analizado que la instalación es una herramienta que potencia lo político-crítico de la obra ya que reclama la presencia del visitante para existir y propone un develamiento del sentido hegemónico, la performance teatral interpela los cuerpos y el espacio con un requerimiento mayor. La disposición visual, el montaje expositivo, no es una elección ingenua, sino que es un modo de construir conocimiento. En este sentido, *Diarios del Odio* se presentó en 2014 como instalación, pero en 2016 fue seleccionada para ser parte de una muestra en donde se cataloga directamente de arte político. Además, unas semanas después es reexhibida como una performance teatral. El cambio en las estrategias del montaje expositivo no pareciera caprichoso, sino que, más bien, encarnaría poéticamente la actualidad del país. ¿*Diarios del odio* logrará poner el cuerpo frente a la batalla de la representación? No nos cabe duda de que esta lucha será necesaria, violenta pero democrática, en términos de Groys. Consideraciones estas que se profundizarán en otra oportunidad.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2016). *¿Qué significa hoy hacer arte político?* Buenos Aires: Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado.
- Battiti, Florencia y Farina, Fernando (2016). *Poéticas políticas*. Buenos Aires: Parque de la Memoria. Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado.
- Delle Donne, Sofía (2015). «Estética de archivo: *El camaleón* (2011, Archivo Caminante) de Eduardo Molinari y *Diarios del odio* (2011) de Roberto Jacoby». En *Actas de las XVIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense*. Universidad Nacional de Mar del Plata: Mar del Plata.
- Gadamer, Hans-Georg (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.

Gadamer, Hans-Georg (1996). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.

González Valerio, María Antonia (2010). *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México: Herder.

Grondin, Jean (2003). *Introducción a Gadamer*. España: Herder.

Groys, Boris (2016). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

Richard, Nelly (2007). «Lo crítico y lo político en el arte». *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Tejeda, Isabel (2006). *El montaje expositivo como traducción*. Madrid: Trama editorial.

Referencias electrónicas

Groys, Boris (2009). «La topología del arte contemporáneo». *Esfera Pública* [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2017 en <<http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo>>.

Jacoby, Roberto (12 de noviembre 2014) «Muestra Diarios del odio» entrevista en *Visión 7* [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2017 en <https://www.youtube.com/watch?v=4Uc_pljAH1I>.

Jacoby, Roberto y Krochmalny, Sid (2016). *Diarios del odio*. Buenos aires: Editorial N Direcciones

Longoni, Ana (2017). «Los medios producen el acontecimiento». *Campos de prácticas escénicas* [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2017 en <<http://campodepracticasescnicas.blogspot.com.ar/2017/05/los-medios-producen-el-acontecimiento.html>>.

Moyano, Manuel Ignacio (2017). «La estética, la violencia y los gestos». *Escrituras Escénicas* [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2017 en <<http://escriturasescenicas.blogspot.com.ar/>>.

Rapacioli, Juan (2014, 23 de octubre) «Diarios del odio, una muestra sobre las zonas más oscuras de la sociedad argentina» [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2017 en <<http://www.telam.com.ar/notas/201410/82725-roberto-jacoby-presenta-diarios-del-odio-una-muestra-sobre-las-zonas-mas-oscuras-de-la-sociedad-argentina.html>>.

Obras

Jacoby, Roberto y Krochmalny, Sid (2014). *Diarios del odio* [Instalación]. Buenos Aires: Casa de la cultura.

Silvio Lang y Organización Grupal de Investigaciones Escénicas (2017). *Diarios del Odio, indagación escénica y musical del poemario homónimo de Roberto Jacoby y Syd Kromalchny* [Performance teatral]. Buenos Aires.

ACTUALIDAD DEL FANZINE ILUSTRADO EN MÉXICO

Cultura y subjetivaciones sociales

ACTUALITY OF THE ILLUSTRATED FANZINE IN MEXICO

Culture and Social Subjectivations

JUAN ALBERTO MARTÍN DEL CAMPO JIMÉNEZ

juansatiri.grafico@gmail.com

JUAN CARLOS BERMÚDEZ RODRÍGUEZ

juan.bermudez@uaem.mx

Universidad Autónoma del Estado de Morelos. México

Recibido 15/05/2017 | Aceptado 03/08/2017

Resumen

El fanzine es un producto cultural relacionado con la edición independiente. Es un objeto artesanal construido a modo de revista o libro, reproducido mediante fotocopadoras u otros métodos. En México cobró mucha fuerza a partir de la década de los ochenta. Se le reconocía como un producto subversivo y subterráneo que alojaba contenido político, literario y gráfico. En la actualidad se ha transformado: ya no se trata de una manifestación exclusivamente contracultural, sino que va más allá del choque contra lo establecido.

Palabras clave

Fanzine; diálogo; contracultura; subjetivación

Abstract

The fanzine is a cultural product related to independent publishing. Built as a magazine or book, it is reproduced by means of photocopiers or other methods. In Mexico it has gained much presence since the decade of the 80s. This product was reckoned as a subversive and underground product. It contained political, literary and graphic content. Now this phenomenon has been transformed: it is no longer only a countercultural manifestation, but it goes beyond the clash against the established.

Keywords

Fanzine; dialogue; counter culture; subjectivation

Al reflexionar sobre los objetos que encuentran su naturaleza en la imagen, se vuelve indispensable adoptar una óptica que considere la diversidad de observadores, de preguntas y de respuestas. Por ello, es necesario replantear la forma de aproximarse al conocimiento hasta modificar la dinámica del diálogo donde usualmente se polarizan dos extremos que, tras una batalla, puedan negociar una tercera opción. Dialogar con la realidad implica una escucha atenta que detecta y combate en el oyente la soberbia de quien solo recibe lo que busca y lo orillaría a mantener una distancia con el mundo. Dialogar con los otros supone restablecer un modelo que había sido marginado por débil y que permite compartir lo que el mundo da cada persona, disponiendo espacios para observar cómo se construye algo posible, latente, soñado. De esta manera, el diálogo se convierte en una actividad inclusiva que permite la participación de varios individuos y la multiplicidad de saberes y de discursos. Tal es el caso del fanzine que incluye la disidencia, la emancipación, la expresividad artística, las selecciones de la edición, la problemática de publicar y, en nuestro caso, a la Ciudad de México. Las contradicciones que acompañan a la estetización de la sociedad modifican el marco de producción del fanzine y transforman su filiación contracultural sin perder la fuerza liberadora inherente a la construcción de subjetividades (capaces de activar micropolíticas que incluyen el placer, la solidaridad y la producción propositiva de alternativas dentro del nihilismo del arte contemporáneo). A su vez, permite comprender las tensiones emergentes de las paradojas que lo enmarcan.

Este producto cultural se relaciona con la edición independiente. Se trata de un objeto artesanal construido a modo de revista o de libro, reproducido por medio de fotocopiadoras o de otros métodos, como la risografía.¹ Algunas veces, presenta acabados finos e impresiones en serigrafía o en tórculo de grabado tradicional. Se edita de manera muy limitada, cada fanzine o zine cuenta con una cantidad reducida de ejemplares distribuidos de mano en mano, por medio de pequeñas redes editoriales o a través de los propios autores en pequeños festivales de gráfica alternativa.

El término proviene de la expresión inglesa *fan magazine*, la cual se atribuía al culto por las historietas norteamericanas de ciencia ficción, como *Amazing Stories* de Hugo Gernsback en la segunda década del siglo XX. Algunos jóvenes se enviaban correspondencia que incluía dibujos y pequeñas historias derivadas de ideas y de propuestas gráficas de estas publicaciones, que tenían una persistente alusión a temas fantásticos de héroes, criaturas, planetas lejanos y naves espaciales. Es destacable el carácter independiente y juvenil que responde a una necesidad de expresión, pero a la vez se relaciona con la admiración hacia personajes creados dentro de la ficción

¹ La risografía es un sistema de reproducción fotostática por medio del cual pueden imprimirse tintas planas superpuestas (cada color se imprime por separado bajo registro), normalmente utilizado para publicaciones de tirajes cortos.

pulp —un género de revistas de la industria gráfica popular estadounidense, tildado de esa forma debido a su edición en papel de pulpa barata—.

Con el paso del tiempo esta distracción se fue sofisticando, al grado de que comenzaron a desarrollarse pequeñas historietas artesanales impresas con mimeógrafo. Cada vez con mejores dibujos y acabados, este fenómeno se volvía una pequeña plataforma para futuros ilustradores y escritores de historietas. Se sabe que algunos creadores importantes comenzaron editando sus propios zines, como una herramienta para mostrar sus habilidades y ser contratados por empresas dedicadas a estas actividades editoriales características de la cultura popular norteamericana.

En las décadas de los sesentas y setentas cobró mucha fuerza, sobre todo a partir del nacimiento de los movimientos juveniles denominados *contraculturales*. En este tenor, el fanzine acompañó distintas luchas sociales por los derechos civiles

de las minorías, luchas por la libertad de presos políticos, disidencias sexuales y muchos otros temas políticos. También aparecieron entre sus páginas propuestas literarias, principalmente las vinculadas con la generación *Beat*, la gráfica experimental, el *collage* y el periodismo musical de culturas alternativas y subterráneas, como el punk.

El uso de los fanzines impresos o fotocopiados como medios de difusión musical siguió su curso hasta los años noventa, cuando la mayor parte se trasladó a *blogs* en Internet bajo el nombre de *webzines*. Debido a que muchos de estos textos e imágenes publicadas sobre las distintas escenas del rock aún mantienen un perfil alternativo y de corte independiente, se consideran una herramienta accesible para los grupos de críticos musicales que aprovechan la red para vincularlos a *podcast* y, más recientemente, a canales de *Youtube*. Aun entre el *mainstream* y lo subterráneo, el fanzine con sus hibridaciones se mantiene vivo y conserva su aspecto de herramienta de difusión para muchas propuestas alternativas.

Las propias bandas de rock y de punk han sido creadoras del fanzine. Un famoso ejemplo que amalgamó la producción estético-política de una las bandas fueron los *zines* de *Crass*. Este proyecto musical surgió como parte de *Dial House*, que se trataba de una casa abierta a modo de comuna anarquista donde se realizaban actividades políticas y artísticas relacionadas con el pensamiento libertario e insurreccional de filósofos y agitadores sociales, como Emma Goldman, Mijail Bakunin y Errico Malatesta, que actuaban siempre bajo la consigna «no hay autoridad más que tú mismo». La importancia de estos *zines* radica no solo en las ideas que dejaron de manifiesto, sino también en la propuesta artístico-visual característica del apropiacionismo y el collage —técnica también utilizada para el diseño de las carátulas de los discos de *Crass*, realizadas por Gee Vaucher, artista emparentada estilísticamente con la obra de Jamie Reid y de Winston Smith—.

Toda esta gama de estilos puede enmarcarse dentro de un ámbito punk, que de igual manera tuvo relación con la moda y con personajes característicos durante su surgimiento. Podría decirse que trascendió la música para convertirse en un modo de vida y para presentarse como identidad de rebeldía la cual, a pesar de ser cooptada por los medios masivos de comunicación y la mercadotecnia, en su origen fue profundamente subversivo. Al igual que el rock psicodélico y los géneros musicales anteriores, cuestionó los cánones estéticos, las costumbres, las sexualidades hegemónicas y todo aquello considerado autoridad. El fanzine se consolidó. Mucha gente editó sus propios productos: músicos, poetas, colectivos y activistas lo trataron como un medio instantáneo para expresar sus ideas de manera libre.

En la Ciudad de México, estos usos del fanzine se replicaron de manera muy similar ya entrada la década de los ochenta. Algunas crónicas de autores, como José Agustín Ramírez (1996) y Carlos Monsiváis (2008), narran el nacimiento del Tianguis Cultural del Chopo, escenario fundamental para que el fanzine circulara, ya no solo como medio de difusión de la música punk, sino también como escaparate de expresiones literarias, políticas, poéticas y gráficas. Enrique Arriaga Celis e Inés Estrada (2015), productores de fanzine, se dieron a la tarea de crear junto con la Mediateca del Museo Universitario del Chopo un proyecto denominado *Fanzinoteca*, que se trata de un espacio enfocado a la recopilación, la clasificación y la conservación de fanzines. Derivado de este proyecto surgió el libro *Fanzinología Mexicana 1985-2015*, en el cual, además de presentar imágenes que rescatan esta práctica en México, se pueden leer algunas reflexiones de los autores-compiladores y de personajes estrechamente relacionados con la escena. Son ellos quienes narran cómo se llevó a cabo el festival *Zin Amigos* en el año 2012, acontecimiento que marcó una nueva etapa para el fanzine en la Ciudad de México, donde ha florecido la producción estética en torno a la *gráfica alternativa* y la *edición independiente*. Aunque este festival ya no se lleva a cabo, constituyó el detonante para la aparición de otros que, a su vez, intentan replicar el formato de feria o muestra gráfica similar en otros países.

El fanzine como un arte de lo cotidiano: subjetividad y agenciamiento

El fanzine se puede entender como un producto cultural rodeado de significados relacionados con las ideas y los modos de vida de quienes los producen, ligado siempre a movimientos subterráneos que en momentos específicos fueron contraculturales. Es destacable la aproximación histórica de Aída Analco Martínez (2011) al documentar las formas de producción y de configuración de los circuitos alternativos, resaltando el apoyo en redes de distribución mano a mano de amigos y de conocidos que establecieron puntos de encuentro en la ciudad como el ya mencionado Tianguis del Chopo,

fuera del Metro Balderas o en el mercado dominical de La Lagunilla. La mirada antropológica de la autora deja entrever el interés investigativo que existe por este tipo de fenómenos dentro de las humanidades: las expresiones juveniles urbanas, el abigarramiento gráfico en los espacios públicos, los estilos de vida, la precariedad y el ímpetu autogestivo son factores determinantes para la producción signos que cuestionen las prácticas clásicas de lo considerado como el buen gusto, legitimado por las nociones estéticas hegemónicas.

El fanzine se encuentra relacionado con la juventud y la construcción de su imaginario, la actitud contestataria y la búsqueda de estrategias alternativas de publicación donde destaca la autogestión. Estas constantes relacionadas entre sí van cambiando de matiz y reflejan, con ello, los cambios producidos socioculturalmente. Por este motivo, estudiar el fanzine como índice social no puede estar sujeto únicamente a concepciones dicotómicas o científicas, donde las operaciones sociales que conforman al sujeto se analicen de manera fija entre pares opuestos del tipo: dominante y dominado, oprimido y opresor, sano y enfermo, cuerdo y loco, alta y baja cultura. Una polarización de esta clase no considera los matices surgidos en la interacción de las constantes relacionadas con el fanzine, que involucran variaciones a través del tiempo. Más que diferenciar las polarizaciones, resultaría conveniente describir las disposiciones cooperativas, donde los propios sujetos son partícipes de sus subjetivaciones y, además, pueden ser creadores de sus propios deseos. La subjetivación heredera del postestructuralismo permite la posibilidad de lecturas que rompen con las categorías y las taxonomías clásicas, propias del contractualismo y la tradición marxista.

Desde esta óptica contemporánea, Guilles Deleuze y Félix Guattari (1993) han brindado herramientas para analizar agenciamientos micropolíticos, entendiéndolos como cooperaciones rizomáticas entre individuos que forman parte de pequeños grupos, en su mayoría denostados o percibidos como anómalos por las culturas dominantes —denominadas así por el marxismo—, o por los territorios o líneas duras del ser. Una ontología de la dureza sería precisamente aquella que ha regido históricamente la cultura occidental. De manera que todo lo que no cabe dentro de esta rigidez histórico-geográfica es considerado inaceptable o, en última instancia, leído bajo la trampa política-moral de la inclusión, que todo lo asimila como posibilidades mercantiles. Por ejemplo, personas discriminadas por procesos de racismo, disidencias sexuales, grupos de activistas o personas con capacidades diferentes son consideradas distintas por las normativas hegemónicas y, al señalarlas, promueven la exclusión, la cual paradójicamente permite la aparición de una redituable demagogia política; esta última desconoce cómo es justamente sobre la diferencia que se construye la individualidad y el motor del diálogo. La contracultura aparece como una opción que establece límites a lo hegemónico. Asimismo, comprende expresiones culturales alternativas al sistema oficial sostenido por la tradición que establece la dicotomía de alta y

baja cultura. Es una oposición que pretende alterar todo el contexto cultural en el que se inscribe lo político de la vida diaria. La década del sesenta presenció el florecimiento de los movimientos contraculturales que, aunque tuvo espinas muy agudas de represión, permitió alimentar la idea de cambiar el camino seguido por las sociedades industriales, marcado por una eficiente organización tecno-burocrática y capitalista.

A generaciones de distancia se puede observar que las crisis económicas y políticas no derivan en la revolución, sino que se descubren como agentes que refrescan lo instituido. Así sacan del juego a los capitales ineficientes y disciplinan a los trabajadores, de manera que «la crisis de un modelo económico o de un paradigma de dominio conduce automáticamente al establecimiento de otro nuevo» (Holloway, 2005: 208). Las dimensiones tomadas por el mercado artístico, los periódicos colapsos bursátiles a nivel global, la presión por parte del temor al SIDA sobre la sexualidad, la definición de la corrupción como algo inevitable en cualquier administración sin importar su filiación política, la inseguridad cotidiana al vivir al interior de Estados fallidos, son hechos que inducen al escepticismo y la sensación generalizada de impotencia. La emancipación perseguida al seguir lo contracultural se transforma en un gesto simulado que va dirigido, no a un hacer, sino a figurar (Bauman, 2007; Heath & Potter, 2005).

Los *fanzineros* hacen frente al derrotismo. Los nombres de los festivales y de los colectivos dejan percibir una resistencia dirigida a la racionalidad de lo instituido: *Zin Amigos* (de 2012 a 2014), *Zinzeos* (2015), *Fanzinorama* (2015), *Matazanos* (2015), organizados por Inés Estrada, *Niño Down Editorial*, *Laloide Comix* y *Publicaciones Escoria*. Pero se percibe un giro encaminado a la posibilidad de cambio obrando desde dentro, utilizando las instituciones de promoción cultural, haciéndoles trampa, como queriendo deconstruirlas. Por esto, resultan ejemplares las palabras de Alex Aceves Bernal:

[...] no podría decir que soy el hijo de las luchas del proletariado [...] a mí me interesa un chingo el arte y la investigación y soy idealista y si creo que se puede cambiar el mundo, pero creo que más bien para algo tenemos que ir, algo se tiene que formar aquí [los festivales], algo tiene que solidificarse para decir: «no es sólo unos cuantos», «ya es una generación de artistas consagrados» [...] yo espero que cada vez sea más gente, pero, poco a poco nos hemos ido a otros lados [...] (5 de abril de 2016: s/p).

También podemos pensar en aquellos pequeños grupos conformados por afinidad amical y en la búsqueda de solidaridad que permita la autogestión en el fanzine: jóvenes creadores de pequeñas comunidades fanzineras que generalmente no tendrían por qué coincidir, como lo hacen los grupos macropolíticos, en ideologías comunes, ideales subversivos y contestatarios fijados en paradigmas clásicos de pensamiento insurreccional. Más bien buscan la posibilidad de

producir *afectos alegres*, en términos del filósofo Baruch Spinoza (2015), en tanto a las oportunidades contingentes para estrechar lazos de convivencia, para generar espacios de diálogo, para sensibilizarse ante las propuestas gráficas y estéticas de otros colectivos y productores, para intercambiar materiales e ideas, beber cerveza, reír, bailar y escuchar música en vivo.

A la sombra de estas ideas, podríamos destacar algunas nociones de lo artístico desde Deleuze y Guattari (1993) quienes, desde una perspectiva claramente adherida a la filosofía de Spinoza, ponen en un papel preponderante a la singularidad de las estrategias que permiten construir los *perceptos* que sostiene al arte y a los agenciamientos micropolíticos como puntos de partida para hablar de una posible estética de la resistencia.

Los agenciamientos propuestos por ambos autores están mucho más relacionados con las vivencias sensibles, la amistad y la camaradería que con ideales revolucionarios del contractualismo marxista clásico, que comúnmente resultan muy fijos e inamovibles para las circunstancias de vida de lo cotidiano, lo cotidiano y las posibilidades de generar modos de vida más libres y alegres en el mundo contemporáneo. El arte desde este punto de vista serviría más como un fármaco con la finalidad de desautomatizar la percepción, aludiendo al sueño de los formalistas rusos.

En este sentido el fanzine se practica como un arte de lo cotidiano cuyo objetivo sería el de producir afectos alegres, es decir, incrementar las potencias creativas de quienes los producen y de quienes los perciben. Para ello, se requiere de formas de convivencia en espacios donde la pluralidad y la libertad son prioritarias y, aunque resulte un ideal, de lograr la inclusión del mayor número de subjetividades creadoras. En el ámbito de la escena del fanzine, al menos, se tiene la intención; se promueve la construcción de redes de apoyo y de interés común, replanteando los fundamentos revolucionarios para definirse como un producto cultural móvil entre subjetivaciones libres, capaces de atravesar lo instituido, de suscitar el grito que habita, siguiendo la idea de John Holloway (2005), en la conjunción de una sociedad injusta junto con el deseo real de poderla redirigir hacia una justa, en la tarea de aprender la esperanza obligados por el horror del mundo.

En la actualidad, el fanzine ilustrado se encuentra vinculado a festivales celebrados en casas, espacios culturales alternativos, centros de entretenimiento e, incluso, en museos. Su organización corre por cuenta de los propios productores y colectivos, donde la mayoría se conoce y aunque no todos sean amigos siempre se manifiestan un aire de camaradería. Dependiendo del lugar, puede haber bebidas alcohólicas, *snacks* y música en vivo por parte de bandas de rock o punk. Es común encontrar en este tipo de eventos una gran variedad de productos gráficos y artesanales, como camisetas, botones, *stickers* y *prints*, entre otros. Por esta razón, en ocasiones el fanzine puede perder protagonismo; aun así, continúa siendo un elemento clave y la referencia más fuerte para este tipo de eventos.

El vertiginoso mundo de lo comercial y el mercantilismo artístico produce nuevos modos de subjetivación en los que las operaciones de dominio político se esparcen y se dirigen, en gran parte del planeta, a los modos de vida de los ciudadanos. Por ello cabe destacar que cada vez más productos creativos se democratizan, a pesar de considerarse refinados o vulgares. Es ahí donde se cuele el fanzine, entendido como un producto proveniente de contextos callejeros y subversivos con cabida también en ferias de libros y en museos. Aunque los contenidos continúan realizando una crítica a la cotidianidad y el estilo es libertario, los artistas se insertan en una tendencia hacia la democratización estética, la cual posibilita las expectativas de validación de los creadores de fanzine y reemplaza la ética de la abyección contracultural por una ética del placer inscrita dentro de la producción y consumo mercantil. Guilles Lipovetsky y Jean Serroy (2015) se refieren a un *capitalismo artístico* que se consume como sistema triunfante y posibilite una «democratización del deseo», perteneciente a la sociedad de consumo de masas promotora del confort y el ocio, a la vez que se van aumentando los ingresos, lo cual permite un crecimiento de la población capaz de comprar lo que le gusta y no solo lo necesario.

Se trata de una dinámica hiperindividualista y de la modernización como ideal a seguir, vinculada a las ideas de evolución y competitividad de la tecnología, la producción y el consumo. Contradicciones que, a la par de promover una sociedad injusta capaz de institucionalizar comercialmente cualquier disidencia, instauran la posibilidad de querer a sí mismo, rescatando la individualidad, el hedonismo y lo lúdico —factores que permiten buscar y alcanzar calidad de vida—. Es necesario contemplar que, si bien Lipovetsky y Serroy contemplan que la globalización debilita el monopolio de la productividad estética por parte de las metrópolis occidentales, las circunstancias de oferta y las posibilidades de compra cambian según las condiciones económicas del consumidor: no tiene las mismas posibilidades de un trabajador francés que uno mexicano. También es necesario considerar que vivir siguiendo una ética de la diversión puede promover una vida más humana vinculada al placer y lo lúdico, pero se corre el riesgo de promover la explotación, la banalización de la vida generalizando la estupidez.

Los fanzineros tienen que hacer frente a estas paradojas. Muchos creadores aprovechan las ofertas de instituciones culturales a través de convocatorias apuntaladas por empresas y organizaciones de gobierno, pero no dejan de lado la fundación de grupos o movimientos alternativos e independientes. El fanzine pasea en los intersticios y los pliegues donde el quehacer estético fluye con menos restricciones. Podría sonar contradictorio, pero esa es la naturaleza singular de los fanzines: no estar necesariamente insertos dentro de un aparato coercitivo o burocrático para salir a la luz, para hacerse públicos. Para crear un fanzine se necesitan, sobre todo, ganas de hacerlo, sin que un comité editorial revise su contenido antes de ser fotocopiado o reproducido

en otro medio para su posterior distribución. Por supuesto, las ediciones son muy cortas, nunca se equiparán en número a los tirajes manejados por las empresas o instituciones dedicadas a las publicaciones ilustradas o de contenidos populares como las historietas.

La euforia y fascinación que actualmente provocan los fanzines no es por casualidad. Vivimos en tiempos de la autoproducción, la gente lucha constantemente por ser visible en sociedad. Existir socialmente implica ser visto en una época en la que el consumismo es el modo de vida imperante para subsistir. Esto provoca que los creadores de fanzine oscilen constantemente entre los campos de producción cultural alternativa y la gestión institucional. Aunque el fanzine actualmente puede ser interpretado como una moda o furor esporádico y espontáneo, queda claro que la autogestión y la libertad de expresión son asuntos personales y políticos a través de estas publicaciones. Así, la necesidad de crear espacios de afinidad y de expresión gráfica es canalizada de manera muy pertinente.

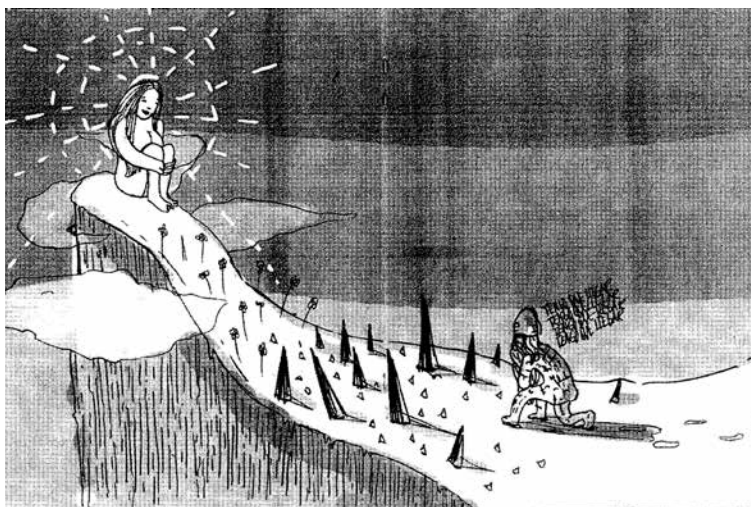


Figura 1. *Infierno I* (2014), Dr. Intransferible. Dibujo sobre papel, imagen digitalizada de fanzine (Fuente: Worst Seller)

Como fenómeno de imagen resulta un tema muy amplio, del cual se pueden extraer elementos de análisis gráfico, de composición, de edición y de creación estética en general. Estos aspectos están atravesados por fenómenos sociales y culturales, encarnados en vivencias de sus protagonistas: colectivos, productores y público. Es necesario detenerse a revisar la relación establecida entre el fanzine y el arte contemporáneo, teniendo en cuenta que el arte contemporáneo es una crítica artística del arte mismo definido por tres cuestionamientos, tal como señala Alain Badiou (s/f). En una primera instancia, critica la noción infinita de la obra, sometida a dos normas. La primera, es la

posibilidad de la repetición de la obra y que deja de ser única como resultado de una empresa individual que permite firmarla. La segunda revisa la figura del artista como genio creador; cualquiera puede ser artista ya que el gesto artístico deja de estar determinado por los medios que lo materializan y puede ser reproducido de manera anónima: el arte no se sujeta a una técnica particular que exige la acción de un artista conocedor de la misma, sino se define como una elección de medios que posibilita la disolución de la frontera entre las artes. La tercera crítica se dirige a la obra como algo proyectado a la eternidad, el arte contemporáneo estará más relacionada a los efectos del arte, no como espectáculo que detiene el tiempo y obliga a la contemplación: el arte viviente, reemplaza la inmovilidad de la obra por el movimiento de la vida. En su papel de segundo entrevistado Axel Zárate Miranda narra:

[...] yo me he dado cuenta que cada vez más gente que va a un festival, ve lo que hacen y le gusta y se emociona y dice «yo también quiero hacer mi fanzine», «ah ok, hacer un fanzine es *súper* fácil, nada más dibujas, copias y lo haces», lo que he visto es que de repente el público se vuelve ahora productor [...] es chido porque a final de cuentas vamos creciendo en este pedo, pero a veces se deforma un poco en la parte de que ya no hay una investigación atrás de la editorial [...] como todas las cosas, cuando hay mucha apertura se puede distorsionar todo [...] (Zarate, 15 de abril de 2016).

Es un es artista autodidacta, dedicado al dibujo, la pintura, el collage, la experimentación sonora y el tatuaje. En las palabras de Zárate se puede constatar que los creadores del fanzine se encuentran en las encrucijadas descritas por Badiou respecto al arte contemporáneo. La confluencia entre gráfica y narrativa se realiza como el efecto producido por un bloque de vivencias que incluyen a los artistas, al público que a su vez es invitado a producir, además de la confrontación entre las editoriales industrializadas y aquellas de autogestión artesanal. Toda esta actividad está guiada por actitudes libertarias y lúdicas, apareciendo como promesa dentro de su postura irreverente.



Figura 2. *Lxvxz zin pellejo. Slam poetr* (2015), Ávila Patricia y Zárate Axel. Dibujo sobre papel, imagen digitalizada de fanzine (Fuente: Santiamén Ediciones)

Imágenes, encuentros e identidad

El fanzine interesa como fenómeno de imagen y como una máquina compleja de creación intersticial, que se margina y se corrompe, que deviene de manera minoritaria y se fija en territorios propios del fetichismo mercantil; y además oscila constantemente entre lo cultural y lo comercial, lo sofisticado y lo popular, entre lo alternativo y lo institucional. Produce agenciamientos creativos y amicales, identificación y pérdida de identidad. Se expande como rizoma entre las calles y los lugares de encuentro de los jóvenes. Se contagia su modo de creación y se exhibe en museos donde muere lentamente para revivir, después, gracias al ímpetu de nuevos creadores con estilos y propuestas estéticas muy diversas, presentando muchos clichés estéticos, pero también estilos vanguardistas originales y auténticos, que dan cuenta de la experiencia y consolidación de un oficio de ilustración o dibujo y edición. En el mundo del fanzine en la Ciudad de México, se pueden encontrar materiales equiparables en calidad artística a muchos otros productos similares que se reproducen y se distribuyen bajo el sello de grandes editoriales.

Las condiciones de estetización de la cultura mercantil en el mundo contemporáneo, los deseos de perseverancia como creadores y la camaradería unen a los creadores de fanzine en pequeñas comunidades que se van amalgamando y abigarrando en pequeños espacios, en los cuales se llevan a cabo festivales de gráfica alternativa. Gracias a esto podemos encontrar un rico panorama de estudio que, desde lo antropológico, nos ayuda a comprender cuáles son las motivaciones de estos jóvenes, además de revisar propuestas estéticas del todo interesantes para su análisis. Podríamos afirmar que el fanzine de contenido político, anarquista e insurrecto tiene muy poco protagonismo en este tipo de festivales; ya no hay un interés de los creadores por adherirse a una ideología fija, aun así, el propio acto de autogestión en el fanzine genera sus propias micropolíticas de subjetivación, mucho más vinculadas a la amistad y la afinidad que a cualquier otro acto macropolítico de tradición rebelde o contracultural, llámese marxista o anarquista. El fanzine en sí mismo es un fenómeno que celebra la diversidad cultural y las ganas de hacer las cosas uno mismo, en la tarea personal mejorar y con la capacidad de comunicar, de producirse a sí mismo desde la diferencia radical de ser uno.

Referencias bibliográficas

Aceves Bernal, Alex (5 de abril de 2016). *Entrevista personal*. Ciudad de México. Puede pedirse a <juansatiri.grafico@gmail.com>.

Analco Martínez, Aída (2011). *Dese abajo ¡y a contracorriente! El fanzine y los imaginarios juveniles urbanos*. Ciudad de México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

- Arriaga Celis, Enrique y Estrada Inés (2015). *Fanzinología mexicana 1985-2015*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Vida de consumo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Guilles y Guattari, Félix (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Heath, Joseph, y Potter, Andrew (2005). *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Madrid: Taurus.
- Holloway, John (2005). *Cambiar el mundo sin tomar el poder*. Caracas: Vadell Hermanos.
- Lipovetsky, Guilles y Serroy, Jean (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Monsivais, Carlos (2008). *Los rituales del caos*. Ciudad de México: Era.
- Ramírez, José Agustín (1996). *La contracultura en México*. Ciudad de México: Debolsillo.
- Spinoza, Baruch (2015). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza.
- Zárate Miranda, Axcel (15 de abril de 2016). *Entrevista personal*. Ciudad de México. Puede pedirse a <juansatiri.grafico@gmail.com>.

Referencia electrónica

- Badiou, Alain (s/f). «Fifteen Theses on Contemporary Art. Thèses sur l'art contemporain». *Performance Research* 9 (4) [en línea]. Consultado el 4 de agosto de 2017 en <<http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>>.

DISPERSIÓN COMO FORMA DE PERCEPCIÓN

DISPERSION AS A FORM OF PERCEPTION

NICOLÁS LEANDRO FAGIOLI

nicofagioli@gmail.com

Departamento de Artes Musicales y Sonoras. Universidad Nacional de Artes
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Argentina

Recibido 11/03/2017 | Aceptado 08/06/2017

Resumen

En el presente trabajo se desarrollará el rol de la noción de dispersión en los planteos estéticos de los últimos años de producción filosófica de Walter Benjamin. Con el objeto de comprender la importancia que esta categoría tiene para el autor con respecto a la creación artística, será necesario explicitarla en el marco de sus planteos relacionados con la noción de *experiencia*. Una vez comprendido el nuevo horizonte experiencial dilucidado por Benjamin, analizaremos las notas distintivas de una nueva estructura sensorial. De este modo, podremos entender en qué medida la dispersión se convierte en una condición fundamental para la creación y el arte por venir.

Palabras clave

Dispersión; Walter Benjamin; creación artística; experiencia

Abstract

This article analyzes the role of the concept of dispersion in the aesthetic developments of the last years of Walter Benjamin's philosophical production. In order to understand the importance that this category has for the author with respect to artistic creation, it will be necessary to make it explicit in the context of his ideas regarding the notion of experience. Once the new experiential horizon elucidated by Benjamin is understood, we will analyze the distinctive notes of a new sensorial structure. In this way we can understand to what extent dispersion becomes a fundamental condition for creation and art to come.

Keywords

Dispersion; Walter Benjamin; artistic creation; experience

A partir 1933 los intereses filosóficos de Walter Benjamin comenzaron a posicionar en el centro de su pensamiento la noción de *experiencia*. Si bien este concepto estuvo presente desde sus trabajos más tempranos,¹ a partir de *Experiencia y pobreza* (1933) el término adquirió algunas características que lo diferenciaron claramente de las concepciones anteriores. Con ese texto se inició una nueva etapa en el pensamiento benjaminiano y la noción de experiencia comenzó a ser abordada desde un enfoque al cual podríamos denominar, en términos amplios, materialista.

La idea de experiencia en Benjamin se refiere a una relación de mutua afectación entre el sujeto y el entorno que lo rodea. Podemos definirla como un vínculo transformador y comunicante entre las competencias humanas, principalmente, la percepción y la memoria, y el entorno cotidiano en el que el individuo desarrolla su vida. Según esta relación, las nuevas pautas de vida de las grandes ciudades impuestas por la Modernidad planteaban una problemática que, según Benjamin, requerían de un inminente análisis. Para el autor, la capacidad del ser humano de relacionarse con su entorno había sufrido una transformación radical y aquél vínculo clave para la noción de experiencia corría peligro de desaparecer como tal.

El profundo cambio que las revoluciones de fines del siglo XVIII trajeron a Occidente acarrió alteraciones profundas para la percepción y, en consecuencia, se inauguró una serie de problemáticas de gran interés filosófico. Una de ellas fue la que, dentro de la teoría benjaminiana de la experiencia, se refirió a la dispersión como condición esencial de la percepción.

Las nociones de experiencia, de percepción y de dispersión delinearon un camino que determinó las potencialidades poéticas y políticas del habitante urbano moderno. En el presente trabajo intentaremos recorrer ese camino sin perder de vista que el objetivo de Benjamin era postular a la dispersión como un elemento fundamental para una nueva forma de percepción. Para esto será necesario comenzar por describir la noción de experiencia y su crisis. Como primer paso, debemos responder la siguiente pregunta: ¿qué significó que la posibilidad de la experiencia estuviera en riesgo? Una vez comprendido ese nuevo horizonte experiencial analizaremos las notas distintivas de la percepción originada en esa crisis. Así podremos entender en qué medida la dispersión se convirtió en un requisito fundamental para la creación y el arte por venir.

La crisis de la experiencia

Thomas Weber, en su artículo «Experiencia», elaboró una definición de la noción benjaminiana de experiencia que resulta un punto de partida muy adecuado para el tema que nos ocupa:

¹ La primera publicación conocida del autor se denomina *Experiencia* (1918).

El de experiencia es un concepto articulador, en el cual articulación ha de entenderse en el doble sentido, como vinculación y como expresión. La experiencia es una dimensión de la praxis humana en la que la relación con uno mismo y la relación con el mundo están articuladas de tal manera que la relación con el mundo se vuelve *articulable* como relación con uno mismo y viceversa (2014: 489).

Con esta definición reforzamos lo dicho más arriba: la noción benjaminiana de experiencia implica una articulación entre el individuo y sus circunstancias contextuales. Esta articulación conlleva una afectación recíproca entre el mundo y las competencias del individuo. La percepción funciona como mediadora de esta maquinaria. Mediante el aparato sensorial, el individuo articula su relación con el mundo como vinculación y como expresión.

En la obra de Benjamin se destaca la importancia de la memoria para la conformación de la experiencia. La relación entre individuo y mundo requiere, a su vez, del funcionamiento fluido entre la percepción y la memoria. Fue justamente la conexión entre estas dos competencias la que entró en conflicto con las nuevas pautas de vida impuestas por la Modernidad. Es decir, a partir del advenimiento de las grandes ciudades fue posible concebir otro tipo de experiencia que no se ajustaba a la definición detallada más arriba. La experiencia en sentido estricto, aquella en que percepción y memoria se vinculan de manera fluida, fue desplazada por un nuevo tipo de experiencia cuyas consecuencias Benjamin intentó advertir. Esta caracterización dual de la experiencia nos remite, en principio, a concepciones tempranas del concepto. En sus juveniles reflexiones teológicas Benjamin concebía a la noción de experiencia como «auténtica» e «inauténtica». Esta dicotomía se convertirá, al ser analizada a través del prisma materialista, en experiencia (en sentido estricto) por un lado y, por el otro, en lo que el autor denominó *vivencia*. Si bien estos términos pueden entenderse como similares, en el pensamiento benjaminiano experiencia (*die Erfahrung*) y vivencia (*das Erlebnis*) son absolutamente excluyentes. La vivencia modifica la articulación entre individuo y mundo y obstruye toda la acción transformadora que la experiencia implica. Esta desconexión comienza en el principal articulador de la experiencia, la percepción; a partir de allí se quiebra la correspondencia entre esta y la memoria.

Ese proceso empezó a hacerse evidente con la Primera Guerra Mundial. En el libro *El Narrador*, Benjamín se preguntaba lo siguiente: «¿No se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencia comunicable» (2008: 60). Por un lado, la guerra es el ejemplo extremo de un violento choque entre la percepción y las condiciones de existencia. La vivencia se fundamenta en un *shock* que afecta tanto a la percepción como a la memoria. Por otro lado, quien vuelve del campo de

batalla no tiene nada para contar, sólo meras vivencias aisladas. El *shock* fragmenta la coherencia narrativa esencial de la experiencia y su posibilidad de su comunicación. Si bien la guerra fue su caso límite, ese proceso de erosión sensorial se consolidó desde tiempo atrás en las crecientes estructuras urbanas de siglo XIX.

La nueva percepción

¿Qué sucedió en la modernidad para que la experiencia quedara disociada de la profundidad de la memoria y, por ende, se viera modificada en su esencia? Dicho de otro modo, ¿por qué sobrevino la vivencia? La respuesta debe buscarse en el profundo cambio en los modos de percepción, cuyo origen Benjamin remontaba a la emergente sociedad industrial del siglo XIX. Esas transformaciones en la percepción tuvieron un origen espacial privilegiado: la ciudad de París, según el autor, la capital del siglo XIX. La nueva gran ciudad fue un campo de adiestramiento para los sentidos, un entorno nuevo que requirió de una reestructuración integral. La ponderación de la vivencia dependía, principalmente, del modo en que el aparato sensorial se veía afectado por el nuevo ambiente urbano-industrial tecnológicamente estructurado:

Una generación que todavía había ido a la escuela en carro de sangre, se encontró a la intemperie, en un paisaje en que nada quedó inalterado salvo las nubes, y bajo ellas, en un campo de fuerzas de torrentes devastadores y de explosiones, el ínfimo y quebradizo cuerpo humano (Benjamin, 2008: 60).

La estructura tecnicada de las grandes urbes sometió al funcionamiento del aparato sensorial a un entrenamiento a base de *shocks*. Aquello que en el campo de batalla se destacaba por su magnitud, en la ciudad lo hizo por su constancia. Los *shocks* pasaron a constituir la cotidianeidad de la vida en las ciudades y convirtieron a la vivencia en norma. Es decir, este entrenamiento fue tan perjudicial para la experiencia como necesario para la supervivencia. Desde la mirada de Benjamin, la vivencia es experiencia empobrecida. Una experiencia pobre es aquella que no se conecta con la profundidad de la memoria. Es decir, la vivencia representa también una forma de relación entre el individuo y el mundo pero con características bien diferentes. Si bien funciona como la contraparte de la experiencia es también una parte integrante de ella. En términos amplios, la vivencia es experiencia sin memoria, no se atesora. En la conformación de la experiencia en sentido estricto, la percepción y la memoria se complementan, en la vivencia se oponen. Para estudiar este conflicto entre memoria y percepción Benjamin recurrió a los estudios freudianos sobre la relación entre memoria y conciencia, y los proyectó a ciertas situaciones en el marco de su teoría de la experiencia.

La conciencia apareció, entonces, como un elemento conflictivo para la experiencia alterando la articulación entre percepción y memoria:

Cuanto mayor sea la participación de los momentos de shock en cada impresión, cuanto más incansablemente deba hacer aparición la conciencia como protección ante los estímulos, cuanto mayor sea el éxito con que opera, menos impresiones ingresarán a la experiencia, más bien corresponderán al concepto de vivencia (Benjamin, 2012: 195).

La conciencia actúa como protectora ante los *shocks*, pero, como consecuencia, obstruye la comunicación entre la percepción y la profundidad de la memoria. La respuesta de la conciencia se vuelve necesaria ante las condiciones del *shock* moderno dado que «cuanto más a menudo los registre la conciencia, tanto menores serán sus efectos traumáticos» (Benjamin, 2012: 193). La conciencia, entonces, en su función protectora, impide que se atesore la huella mnémica, fundamental para la experiencia. Acerca de esto Susan Buck-Morss explica: «Bajo tensión extrema, el yo utiliza la conciencia como un amortiguador, bloqueando la porosidad del sistema sinestésico, aislando así la conciencia actual del recuerdo del pasado. Sin la profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece» (2014: 188). En este empobrecimiento se basa la vivencia. Podemos ver que si la experiencia depende de un proceso articulador la vivencia surge de la ruptura de ese proceso.

A partir de este análisis de la noción benjaminiana de *experiencia* podemos diferenciar dos momentos en sus consideraciones acerca de la nueva estética moderna: por un lado, la nueva estructura de la percepción y, por el otro, el modo en que se vio afectada la creación a raíz de este cambio. Es decir que sus planteos abordaron lo estético en dos de sus significaciones: como aquello referido a los sentidos en general y como filosofía del arte. Benjamin analizó la crisis de la experiencia desde ambos planos y encontró en la obra de Charles Baudelaire un testimonio fidedigno de ella y un modo de enfrentarla. En el trabajo del poeta francés Benjamin halló tanto la plasmación de esta transformación como un posible camino para la creación.

El núcleo del testimonio poético baudelaireano era, esencialmente, la readecuación del *sensorium* a un mundo desconocido que lo solicitaba. El interrogante que motivó y que dio comienzo a *Sobre algunos temas en Baudelaire*, incitaba a dilucidar la nueva disponibilidad perceptual de los lectores de mediados de siglo XIX:

Baudelaire contaba con lectores para quienes la lectura de la poesía lírica presentaba dificultades. A estos lectores está dirigido el poema introductorio de *Les fleurs du mal*. Poco podrá hacerse con su fuerza de voluntad y su capacidad de concentración; ellos prefieren los placeres de los sentidos; conocen el Spleen que liquida el interés y la receptividad (Benjamin, 2012: 185).

Benjamin tomó como objeto de estudio a los lectores del siglo XIX, los cuales se mostraban especialmente hostiles a la lectura de poesía lírica. Su forma de recepción se había modificado y su capacidad de concentración parecía haberse reducido considerablemente. En torno a esto, el autor se remitía al problema de la experiencia:

Si las condiciones para la recepción de la poesía lírica se han vuelto menos propicias, es lícito imaginar que la poesía lírica guarde ahora solo excepcionalmente el contacto con la experiencia del lector. Y esto podría deberse a que esta experiencia haya cambiado en su estructura (Benjamin, 2012: 186).

El profundo cambio en la estructura de la experiencia había determinado modificaciones igual de profundas en la disponibilidad perceptual que alejaban a la poesía lírica de la experiencia del lector. Sin embargo, «Baudelaire quería ser comprendido: dedica su libro a aquellos que se le parecen» (Benjamin, 2012: 185). Baudelaire, al igual que Benjamin varias décadas después, se sentía parte de ese cambio y estaba lejos de renegar de él. Si la receptividad y la concentración habían sido trastocadas el arte debía enfrentarse a ello y reconfigurarse.

Entonces, los interrogantes inspirados por Baudelaire eran los siguientes: ¿cómo es posible el arte en la modernidad?, ¿en qué experiencia se fundamenta?, ¿cuáles son aquellos modos de creación que la *vivencia* determina? Baudelaire enfrenta a la vivencia, con el objetivo de comprender la transformación de la que era partícipe. Ahora bien, ¿qué implicó este enfrentamiento? En principio, hacerse cargo de la situación: en la modernidad se perdió una forma de recepción y esto hizo necesaria la remodelación de las formas de creación. Lo que nos ocupa es analizar esta nueva forma de recepción fundada en una escasa capacidad de concentración y detallar sus elementos y sus notas distintivas.

La dispersión

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Benjamin denomina a aquél nuevo modo de percibir *recepción en la dispersión*: «La recepción en la dispersión, que se hace notar con creciente énfasis en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de profundas modificaciones de la percepción» (2009: 219). A pesar de que la noción de dispersión pueda presentársenos intuitivamente asequible, en el análisis benjaminiano el concepto condensa una serie de cuestiones que, por un lado, lo convierten en una categoría un tanto equívoca y, por el otro, lo hacen funcionar como punto de partida para entender toda una serie de categorías que conforman lo que aquí entendemos como *la nueva percepción*.

Howard Eiland, en su artículo «Recepción en la dispersión», define a este tipo de recepción como la que está «condicionada, sobre todo, por la dinámica de la tecnología moderna, por la tecnologización de las cosas, el ritmo de vida acelerado, rápidas transiciones de los medios modernos, la presión de las mercancías y su obsolescencia programada» (2010: 60). Anteriormente mencionamos el adiestramiento al cual se vio sometido el *sensorium* en la gran ciudad con las nuevas condiciones materiales de la modernidad. La dispersión funcionó como base sobre la cual se apoyó este adiestramiento facilitándole a los múltiples shocks redirigir la atención hacia un fin determinado. A partir de esto, se generó lo que Eiland denomina «vigilancia de alta velocidad» (2010: 62). Esta reciprocidad entre dispersión y *shock* conformó el motor fundamental del adiestramiento basado en la vivencia, en las antípodas del funcionamiento fluido entre memoria y percepción en qué consistía la experiencia. Innovaciones como el cine o la cinta replicaron este accionar convirtiéndose, según Benjamin, en herramientas primordiales de dicho adiestramiento:

La técnica sometió al sensorio humano a una ejercitación de tipo complejo. Y llegó el día en que las películas satisficieron una nueva y acuciante necesidad de estímulos. En el cine, la percepción en shocks se impone como principio formal. Lo que determina el ritmo de la producción en la cinta continua de la fábrica, está en la base del modo de recepción del cine (2012: 214).

El adiestramiento basado en el *shock* fue replicado en el cine a través de una herramienta fundamental: el montaje. Por medio de este último, y al igual que en el tránsito en la gran ciudad, la interrupción redirigía la atención a un medio disperso. A su vez, la vivencia determinaba también el ámbito del trabajo y su disociación de la experiencia: «A la vivencia del shock que el paseante tiene en la muchedumbre, corresponde la “vivencia” del obrero con la máquina» (Benjamin, 2012: 216). Mientras el trabajo artesanal transformaba las vivencias en experiencia, el trabajo en la fábrica adoptaba la forma de la vivencia como su motor.

Al corresponder el cine con el tránsito en la gran ciudad y con la cinta continua este adiestramiento basado en la dispersión abarcó los distintos ámbitos de la cotidianeidad y conformó, como dice Eiland (2010), una nueva modalidad de la experiencia. Buck-Morss habla de un estado anestésico que no es otra cosa que el objetivo final de este adiestramiento cuya condición de desarrollo es la dispersión:

Su objetivo es la manipulación del sistema sinestésico por medio del control de los estímulos ambientales. Tiene el efecto de anestesiar el organismo, no a través del adormecimiento, sino a través de una inundación de los sentidos. Estos *sensoria* estimulados alteran la conciencia, casi como una droga, pero lo

hacen por medio de la distracción sensorial antes que de la alteración química y, muy significativamente, sus efectos son experimentados de manera colectiva más que individual (2014: 197).

La intensa estimulación sensorial que la distracción hace posible anestesia el vínculo fluido entre memoria y percepción. Este mecanismo, en su conjunto, conforma la base de aquello que Benjamin denominó *fantasmagoría*. Es decir, la vivencia estructura el ambiente transformándolo en un dispositivo orientado al estado anestésico. El polo material de ese estado anestésico se manifiesta en la exacerbación moderna de la mercancía. Distracción, vivencia y fantasmagoría confluyen en el análisis benjaminiano de la mercancía. La mercancía es la consumación de la fantasmagoría y de todo el dispositivo anestésico. Los objetos son presentados de tal modo que se desvinculan del modo en que llegaron a ser, de sus técnicas de producción; por lo tanto, son también desvinculados de la experiencia.

Este dominio de la mercancía fue, en definitiva, el punto de llegada del dispositivo que comenzó en la dispersión sensorial. Lo que se generó fue una estética de la mercancía que conformó la escenografía de las grandes ciudades. De este modo, basándonos en nuestro análisis de la teoría benjaminiana de la experiencia, podemos entender a la dispersión como el modo de abandonarse pasivamente a la reconfiguración de la articulación entre individuo y mundo puesta en marcha en el nuevo contexto urbano.

Sin embargo, lo que Benjamin nos plantea es, a la vez, una descripción y un desafío. La noción de dispersión nos ubica otra vez en la paradoja de un análisis que plantea un panorama, en principio catastrófico, pero que encierra en sí mismo la salida. Especialmente en su ensayo sobre la reproductibilidad técnica, Benjamin intentó encontrar una forma productiva de dispersión, o bien, de concebirla «como un estímulo para nuevas formas de percibir» (Benjamin, 2010: 63). Podemos hablar, entonces, de dos actitudes ante la dispersión: por un lado, un la entrega inconsciente a la multiplicidad de estímulos generada por el nuevo ambiente —esto es lo que Eiland denomina *dispersión negativa*—; por otro lado, podemos partir de la dispersión como un concepto general para profundizar en él y dilucidar cuán dinámico es el tipo de percepción que determina y cuáles son sus potencias.

Para entender si es posible, a partir de la dispersión, encontrar algún tipo de productividad se requiere menos de un rechazo a este mecanismo que de un enfrentamiento consciente a él. El polo opuesto a la mera distracción pasiva propuesta por la nueva experiencia no es el retraimiento a la soledad sino un *despertar*. Es decir, una toma de consciencia de la situación.²

² Acerca del concepto de despertar, ver: *Despertar/Sueño* (2014), de Weidmann. En este texto el autor realiza un detallado análisis de esta noción y su importancia en la filosofía tardía de Benjamin.

La dispersión y la recepción táctil

Como vimos más arriba, *shock* y dispersión de algún modo se complementaron y funcionaron como el motor del entrenamiento basado en la vivencia. Multitud, fábrica y cine fueron las herramientas privilegiadas de este adiestramiento. De las tres, por su carácter innovador y por haber sido el lugar de entretenimiento por antonomasia de principios de siglo XX, el cine fue el instrumento de adiestramiento fundamental para el desafío que la modernidad impuso a la percepción. Sin embargo, no fue el primer lenguaje artístico en fomentar este nuevo tipo de recepción. El dadaísmo, con un nivel técnico quizás inadecuado para tales efectos, intentó poner en práctica aquello que el cine supo explotar al máximo:

De ser una apariencia seductora o una imagen sonora convincente, la obra de arte se convirtió, para los dadaístas, en un proyectil. Impactaba al espectador. Ganaba una cualidad táctil. De esa manera, favoreció la demanda por el cine, cuyo elemento de distracción igualmente es, en primer lugar, táctil, es decir, consiste en el cambio de escenarios y de posiciones, que penetran a golpes en el espectador (Benjamin, 2009: 126).

La introducción del orden de lo táctil es fundamental para caracterizar el nuevo tipo de *sensorium* que la modernidad configuró. Ambas, dispersión y recepción táctil, fueron los componentes fundamentales de un nuevo tipo de recepción que ocurrió, según Benjamin, en el *divertimento*. Este fue el tipo de recepción que mejor se adecuó a los requerimientos de las nuevas multitudes. Sin embargo, Benjamin encontró en esto un problema de vital importancia: «Quien se concentra ante la obra de arte, se hunde en ella», por el contrario «la masa dispersa sumerge, por su parte, la obra dentro de sí» (2009: 128). La contemplación y la concentración que el disfrute de gran parte de la creación artística necesita se retraían ante este nuevo tipo de recepción o al menos no era compatible con él.

A pesar de esto, Benjamin localizó en las obras arquitectónicas un ejemplo de la recepción táctil como forma de percepción en el arte: «Las construcciones son recibidas de dos maneras: por uso y por percepción. O, mejor dicho: de manera óptica y de manera táctil» (2009: 128). El disfrute de las construcciones se produce al *adentrarse* en ellas, al *hacer uso* de ellas. A su vez, en esta determinación de lo táctil vemos su relación con la dispersión: «Concretamente, en cuanto al aspecto táctil, no existe ninguna contraparte para lo que, en cuanto al aspecto óptico, es la contemplación. La recepción táctil no se realiza tanto por la vía de la atención como por la de la costumbre» (Benjamin, 2009: 129). Si lo que corresponde a la percepción óptica es la concentración, la dispersión ocupa ese lugar en la percepción táctil y hace de la costumbre o de la observación ocasional su forma de realización.

De este modo, Benjamin encuentra en la arquitectura el principal antecedente al tipo de recepción que la modernidad impuso. El cine, como herramienta de entrenamiento principal, exacerbó la cualidad táctil transformándola en principio formal. A este entrenamiento en el plano de la creación, le correspondió el tránsito en la multitud en el plano cotidiano y la cinta continua en el plano del trabajo, como vimos anteriormente. El caso de la multitud es paradigmático. La masa es, por antonomasia dispersa y en su dispersión, todo lo absorbe, masificándolo. Así como el cine exacerbó la cualidad táctil, lo mismo ocurrió con la multitud. Ciertas dificultades como las interrupciones en el tránsito, los choques y la reducción de los espacios resultaron novedosos y se transformaron en lo habitual para el habitante de las grandes ciudades. En palabras de Benjamin:

Moveirse en este tránsito exige al individuo una serie de shocks y de colisiones. En los puntos de cruce peligroso lo atraviesan, similares a los golpes de una batería, invaciones en rápida sucesión. Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como un reservorio de energía eléctrica (2012: 213).

El ritmo determinado por el *shock* se volvió costumbre. La recepción en la dispersión fue, entonces, el modo en que la percepción se adiestró y se acostumbró al nuevo ambiente urbano. El advenimiento del orden de lo táctil como modo de percepción imperante permitió al habitante de las grandes urbes resolver los desafíos impuestos por el nuevo entramado social y cultural. Acerca de estas nuevas disyuntivas, Benjamin explica: «No pueden resolverse de ninguna manera por mera vía de la óptica, esto es por la de la contemplación, poco a poco son dominadas, a través del hábito, por la conducción de la recepción táctil» (2009:129). De este modo, la percepción en el modo del *divertimento* o de la costumbre se convirtió en un hábito gracias a estas herramientas de entrenamiento.

Conclusiones

El habitante moderno de las grandes ciudades se familiarizó con la mecánica de la cualidad táctil en un ambiente que invitaba a la dispersión. Esto presentó una serie de problemas en el plano de la percepción que repercutieron en el de la creación de manera significativa. Principalmente, por lo problemático que resultaba este tipo de recepción con respecto a la capacidad de concentración que gran parte de las expresiones artísticas requieren. A partir de esto es posible tomar dos caminos: por un lado, el abandono total de todo tipo de creación que no armonice con la nueva estructura, en apariencia, imposible de doblegar. Por el otro, y este es el camino que tomó Benjamin, revelar el verdadero potencial filosófico de esta nueva percepción para descubrir nuevos modos de creación.

Dilucidar la naturaleza de la experiencia moderna posibilitaba, según Benjamin, la comprensión de los posibles caminos del arte futuro. Para ello era necesario entender la transformación que las nuevas estructuras de las urbes occidentales provocaban en la relación del individuo y su ambiente. Lejos de posicionarse detrás de un afán restaurador, Benjamin advertía acerca de la destrucción de la experiencia con el fin de hacer consciente el vínculo estrecho entre experiencia y creación.

Si bien en sus desarrollos Benjamin parece añorar la experiencia pasada, tras un tratamiento profundo de esos escritos, su propuesta resulta bastante más compleja que la simple nostalgia. No se trata de volver a un estado de cosas anterior con respecto a la experiencia sino de no abandonar la trabajosa tarea de comprender el tipo de experiencia que nos vincula a nuestro entorno. De otro modo, difícilmente encontremos el camino para que la creación siga siendo productora de diferencia y no de mera reproducción.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Benjamin, Walter (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamin, Walter (2009). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad». En Bartoletti, Tomás y Fava, Julián (trad.) *Estética y política* (pp. 83-134). Buenos Aires: Las cuarenta.
- Buck-Morss, Susan (2014). «Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte». En *Walter Benjamin escritor revolucionario* (pp. 169-222). Buenos Aires: La marca editora.
- Eiland, Howard (2010). «Recepción en la dispersión». En Uslenghi, Alejandra (comp.). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen* (pp. 53-74). Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Weber, Thomas (2014). «Experiencia». En Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut (ed.). *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 479-526). Buenos Aires: Las cuarenta.
- Weidmann, Heiner (2014). *Despertar/Sueño*. Buenos Aires: Las cuarenta.

LENGUAJE DE LAS ACCIONES

Conocimiento y límite en diseño

LANGUAGE OF ACTIONS

Knowledge and Limit in Design

ANGÉLICA MARÍA GARCÍA CHACÓN

angelimgarcia@gmail.com

Universidad Jorge Tadeo Lozano. Colombia

Recibido 17/04/2017 | Aceptado 14/07/2017

Resumen

Este artículo aborda desde el caso de estudio de un proyecto de investigación-creación, la mirada del Diseño entendida como un terreno fértil para la comprensión de diferentes formas de idear, desarrollar y replicar el conocimiento y las creaciones materiales resultantes de este; o en sentido opuesto pero correspondiente, el conocimiento originado a partir de las creaciones materiales propuestas por el Diseño. Latinoamérica es privilegiada por la incorporación de acciones emergentes en Diseño, propias del carácter de sus contextos y de la adaptación del proceder disciplinar a las particularidades de estos y con ello legitimar un lenguaje de las acciones propio.

Palabras clave

Lenguajes; acciones; activismos; diseño; Latinoamérica

Abstract

This article approaches the case study of a research-creation project, where the design is understood as a fertile ground for the understanding of the different ways of conceiving, developing and replicating the knowledge and material creations resulting from this knowledge, or in the opposite but corresponding sense, the knowledge that is born from the material creations proposed by the Design. Latin America is privileged by the incorporation of emerging actions in the Design, proper to the character of its contexts and of the adaptation of the discipline of Design to the particularities of these contexts, thus legitimizing an own language of actions.

Keywords

Languages; actions; activism; design; Latin America

Definir un lenguaje de las acciones propio, latinoamericano, en diseño, implica identificar un sistema de comunicación entre el diseñador y otros actores no diseñadores que tienen como objetivo la producción de objetos de diseño. Estas intenciones tienen el potencial de transformar el contexto que las origina y, consecuentemente, de definir territorios de acción para el Diseño. De esta forma, un proceso de diseño que se lleva a cabo mediante un *lenguaje de las acciones propio* parte de maniobras que tienen como objetivo activar el espacio donde se desarrolla el proyecto, mediante la experiencia social que acontece entre el diseñador y otros actores por medio de asociaciones políticas, culturales, éticas, entre otras. Dicho proceso atraviesa la esfera de lo disciplinar del diseño, pasa por la esfera del interés común (que es compartida por diseñadores y no diseñadores) y de lo público y lo privado, y llega a materializar las intenciones de creación mutuas de diseñadores y no diseñadores. Esto se da gracias al intercambio y a la aplicación práctica de medios, de recursos y de técnicas dentro de un tiempo determinado por el contexto.

El territorio latinoamericano está caracterizado por la vivencia y la recreación permanente de prácticas propias de las sociedades *en transición*, cuya naturaleza radica en las costumbres y los hábitos, susceptibles de ser permeados por las transformaciones que las sociedades posmodernas proponen como formas de cambio. Relacionado con esto, se puede determinar entonces que los procesos de creación en Latinoamérica son influenciados por la condición geopolítica (García, 2014).

Desbordar las fronteras argumentativas y de producción en diseño implica reconocer el sentido real de los hechos mediante un sistema de comunicación —no siempre *normalizado*, pero sí legitimado por los grupos sociales— para conocerlas como estructurales dentro del proceso de reconocimiento del otro, de los otros y de sí mismo. Este sistema de comunicación tiene su origen en la dinámica de relaciones permanentes que existe entre el conocimiento, el límite y la destrucción de las acciones emprendidas por los grupos como base de sus creaciones. Sugerir un lenguaje de acciones como lugar temático para construir discurso y para lograr la implementación del diseño en la práctica, requiere de atravesar gran parte de la concepción estereotipada y de la creación proyectual actual sobre la función social del diseño; esto es la lucha convulsiva del diseñador por romper la identidad construida sobre la fascinación por lo subjetivo y la búsqueda de nuevas zonas de libertad en la destrucción de lo que considera que conoce, es decir, es un trabajo contra su propio nihilismo para encontrarse con certezas cercanas al sentido real de los hechos.

Por lo tanto, desde la función social implícita en el diseño y no exclusivamente en *unos diseños*, el lenguaje de las acciones con el propio tiempo de la acción permitirá que el acercamiento y el desarrollo proyectual se detonen, exploten y fluyan; que encuentren intermitencias en su desarrollo o que no puedan

emprenderse. Esta aproximación desde las acciones sustenta la provocación por la meditación alrededor de las certezas sobre cómo acercarse y hasta dónde hacerlo desde el diseño, cómo motivar transformaciones a través de los medios que posibilitan la creación e, incluso, cómo visualizar aproximaciones no convencionales del diseño que respeten los intersticios vacíos por los que viaja el sentido real de los hechos.

Consecuentemente, adoptar esta perspectiva desde la postura del diseñador que entiende la condición de conocimiento y el límite del lenguaje de las acciones, promueve la experimentación del rol transgresor y redentor de sus propias concepciones acerca de lo que es el diseño. Así, el diseñador se ve en la tarea de desvirtuar aquel universo que le propone el conocer y limitar el lenguaje de las acciones que reconoce a través de la función social del diseño y no exclusivamente en *unos diseños*, hasta lograr prescindir de los trazos de memoria que lo llevan a ubicar su aporte disciplinar y profesional en un ámbito complementario.

Dentro de esa misma línea, el lenguaje de las acciones no puede desconocer el contexto donde se origina. Es ese acercamiento al sentido real de los hechos lo que finalmente le permite al diseñador construir su propio lenguaje de acciones y ubicar el proyecto como espacio para su materialización. Según esto, es importante preguntarse si es posible acceder a la experiencia del *otro* de manera rigurosa —en el sentido de no ejercer una doble violencia simbólica atada a la práctica de interpretación—. En esta instancia, es pertinente retomar la categoría de *vivencia*, propuesta por Mijaíl Bajtin (2000), entendida como la posibilidad de poder rastrear y de registrar las experiencias. Toda vivencia surge de un proceso de selección significativa donde cada signo (expresado o no) está remitido a formas particulares de experiencia social. En ella se materializa la interacción entre experiencia objetiva del mundo y la apropiación subjetiva de tal experiencia que, instituida en signo por un proceso de *comprensión* del sujeto, se plantea finalmente como expresión. Es así como la condición de vivencia logra integrar el sentido real de los hechos a las creaciones sociales, por lo tanto:

Es relevante nombrar que hoy las transiciones se suceden rápidamente y se duplican en tiempos cada vez más cortos. Estas interacciones producen diversos hechos, intencionales o inocentes, que describirán la historia del trabajo del diseñador y los grupos sociales sobre los cuáles repercuten sus acciones en diseño. También, es claro que las creaciones sociales nunca desconocen el espíritu creativo, relacionado con esto, hoy existe un número de democracias viables sin precedente, elevando en las personas, las perspectivas y responsabilidades globalmente (Naidoo, 2007: 123).

Se infiere, entonces, que se generó un *cambio de poder* en el manejo colectivo de los asuntos vinculados al diseño en los ámbitos globales, regionales,

nacionales y locales (Mathews, 1997). Este cambio es uno de los fenómenos que determina la manera en la que el diseñador asume, en la práctica, la función social del diseño (Commission on Global Governance, 1995).

Otros de los acentos que motivan un nuevo lenguaje de las acciones en diseño son la movilidad y la diligencia, el fácil acceso a la información y a su capacidad de almacenarla, de administrarla y de difundirla. Esto ha permitido la combinación entre la tecnología de la información y la manera en la que se comunican las redes horizontales.

Importante mencionar la institucionalización de estos lenguajes de las acciones, la capacidad para empatizar entre los grupos, la competencia política y de apertura de la esfera pública, donde cobra valor la capacidad de movilización, producción de información y argumentación de las iniciativas que adelantan los grupos, los diseñadores y las que logran adelantar conjuntamente. El reconocimiento de estos aspectos estimula la reflexión y promueve un lenguaje de las acciones colectivo. Con relación a esto, Jean Cohen y Andrew Arato, explican:

Las maneras en que los grupos hoy están haciendo visibles sus creaciones y sus procesos de construcción, las formas que los diseñadores experimentan hoy para acercarse a ellas y los caminos para la construcción conjunta entre partes, que valide el rol proyectual del diseño y su aporte significativo al sentido real de los hechos, han sido etiquetados como *resurgimiento*, *reemergencia*, *renacimiento* o *reconstrucción* del rol en diseño (Cohen & Arato, 1994: 29).

Independientemente de la relevancia de los aspectos precedentes, es indudable que la activación por la construcción de un lenguaje de las acciones para el trabajo en diseño *con* y *para* los grupos ha estimulado la actividad teórica de esta disciplina y de otras para buscar una reelaboración de argumentos ideológicos que permitan evaluarla.

Ciudades críticas: un lenguaje de las acciones

Ciudades Críticas es un proyecto de investigación-creación en Diseño¹ que busca visibilizar la importancia de la función crítica sobre la función práctica en los artefactos² diseñados y en su posterior utilización. Así, adquieren protagonismo la reflexión sobre los valores existentes en lo representado y lo

1 Proyecto ganador de la financiación interna de investigaciones de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

2 Los objetos críticos son el reflejo de la cultura de consumo en las ciudades, por lo tanto, en el artefacto diseñado y en su posterior utilización prima la reflexión sobre los valores existentes, las costumbres y las prácticas asociadas a una cultura.

producido, y las costumbres y las prácticas asociadas a la cultura que les dio origen. El proyecto toma como pretexto la apropiación y la recuperación de las áreas urbanas a partir de intervenciones de diseño en el espacio público que, en tanto formas de pensar la ciudad, pretenden acercarse a valores y a costumbres que emergen del habitar en la cotidianidad.

En Ciudades Críticas se visibiliza una función de los objetos de diseño, en la que adquieren protagonismo lo representado y las prácticas asociadas a la cultura Latinoamericana. Las reflexiones en el marco de este proyecto tienen fundamento en el Critical Design como postura de creación. El propósito del Critical Design es cuestionar los prejuicios sociales con los que vivimos cotidianamente. Más que ser una metodología, el objetivo es tomar una postura crítica frente a un tema y buscar la sensibilización del espectador; es una actitud al momento de crear (Dunne, 2007). En este sentido, los principios del Critical Design motivan una actitud para diseñar desde una concepción no utilitarista del diseño. De allí que el proyecto persiga provocar, mediante el prototipado de intervenciones en espacio público, nuevas formas de pensar los artefactos, su uso y el contexto que los acoge. Este proyecto de investigación-creación se desarrolla desde 2016 y ha permitido la elaboración de nodos de discusión.



Figura 1. Preparación de talleres a cargo de Angélica García desarrollados en el espacio público de Bogotá con estudiantes de Diseño (2016), Juliette Ospina (coinvestigadora)

La función de los objetos de las intervenciones será expresar una postura propia con respecto a cómo percibimos el espacio en el que habitamos cotidianamente. Este fue el punto de partida de Adoquines [Figura 1], una serie de talleres en los que se buscó generar una reflexión en los transeúntes de Bogotá. Adoquines surgió de una visión institucional acerca de la apropiación y la recuperación del espacio público, en la que los adoquines fueron la respuesta a la preocupación por la habitabilidad de la ciudad.

Desde hace varios años el gobierno de la ciudad de Bogotá decidió usar los adoquines en los planes de recuperación del espacio público, por lo que gran

parte de la malla vial fue reconstruida con ellos. Uno de los puntos neurálgicos de la recuperación fue el eje ambiental de la Avenida Jiménez, proyecto insignia de la Alcaldía Mayor con el que se esperaba mostrar una nueva imagen de la ciudad recuperada: «Nuevos andenes, un plan de arborización, la recuperación del hilo de agua del río San Francisco, un paseo peatonal y la adecuación del mobiliario urbano, cambiarán la cara de esta céntrica y simbólica avenida y motivarán a los ciudadanos a regresar al centro de la ciudad» (*El Tiempo*, 18 de enero de 2000) [Figura 2]. Así, la recuperación del espacio público se concentró en transformar la infraestructura para estimular la apropiación de la ciudad.



Figura 2. Proceso de recuperación de la Avenida Jiménez de Quesada. Bogotá (2015)

La idea de un espacio más agradable para transitar se convirtió en el pilar en el que se fundamentó la renovación urbana. Sin embargo, la apropiación no depende, exclusivamente, de la infraestructura, pues el más mínimo descuido termina desdibujando todos esos esfuerzos (*El Tiempo*, 14 de agosto de 2012). ¿Por qué la apropiación debe partir de la idea de recuperar algo? ¿Qué

se perdió? Es justamente a partir de estos cuestionamientos que los talleres Adoquines plantean la apropiación colectiva [Figura 3]. La pretensión de estas propuestas de diseño para la intervención del espacio público es pensar el *recuperar* y el *apropiar* como una construcción colectiva, no institucional.

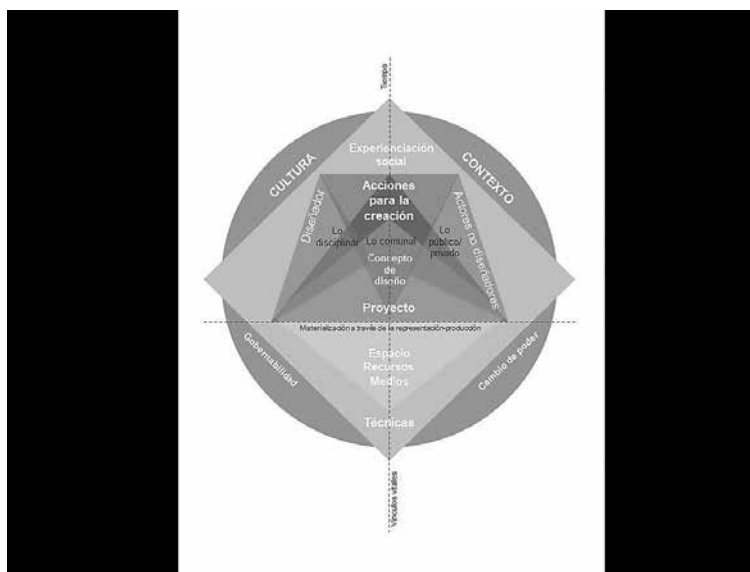


Figura 3. Esquema básico del lenguaje de las acciones aplicado en los talleres Adoquines (2016)

Contra-argumentos

La producción y el consumo del espacio público se encuentran en constante dialéctica pues el habitar una ciudad implica entenderla también como un flujo simbólico constante en el que se transforman códigos, signos y lógicas (Lefebvre en Hernández y otros, 2013). Así, la ciudad es una experiencia vivida, es un sitio donde ocurren conflictos, donde se consolida la comunidad y donde se traslapan las prácticas diarias. Es un espacio tanto físico como social. Apropiar un espacio compartido comprende, entonces, un proceso activo y potencialmente crítico de interpretación, de discusión, de evaluación y de incorporación de sentidos y de prácticas de la esfera pública. Cada ciudadano elige sus espacios y hace de ellos el lugar para su cotidianidad. En el tránsito o en la permanencia, la apropiación implica usar de formas particulares el espacio. En el tránsito los habitantes eligen sus lugares preferidos para circular (rutas, recorridos y caminos se trazan con cada paso del peatón); en la permanencia las personas pequeños espacios privados, dentro de ese gran espacio entendido como público, para vivir sus actividades cotidianas (que pueden ser pasajeras como un momento de descanso o trascendentales como la búsqueda de su sustento económico) [Figura 4].



Figura 4. Desarrollo de intervención de diseño en el espacio público a cargo de Angélica García con estudiantes de Diseño (2016). Parque Santander, Centro Histórico de Bogotá

La interpretación espacial es medida por los comportamientos humanos que conectan y que posibilitan lecturas a través de una herramienta clave, *la condición individual*, propiedad identificatoria y vehículo de sentido; referente que permite el registro, creación y codificación de cada uno de los escenarios que una persona puede experimentar. Identificación que se hace a través de diferentes formas de *conocer* el mundo y representarlo tanto individual como colectivamente.

Para el desarrollo de intervenciones en diseño concebidas dentro de la ciudad es necesario ubicar escenarios sensibles que contengan espacios mentales y físicos que deriven de la experiencia y de las cualidades perceptivas del grupo social. Es aquí donde el *Territorio* es entendido como el componente que permite dar sentido a gran parte de lo propuesto por estas intervenciones en diseño, con el fin de conectar a los actores participantes con lo que les es esencial de ellas. La interpretación de territorio está sujeta a la variabilidad: sólo existe un territorio para alguien, siempre cambiante, que le asigna carácter y sentido a este, tanto colectiva como individualmente.

Una intervención de diseño tiene que integrar dos lugares: lo visible o tangible (relacionado con la producción material) y lo invisible o intangible (relacionado con los sentidos y los imaginarios que soportan esa producción material). Por lo visible se entienden los objetos, las imágenes, los símbolos que ocupan un lugar cada vez mayor en la vida cotidiana. Lo invisible está relacionado con la fuerza de cohesión social desde la que cada persona actúa, piensa, imagina. También se encuentra la *técnica*, una unidad encargada de integrar el entorno material (lo visible o tangible), dotándolo de sentido. La técnica se ha

configurado como un ejercicio de poder y de dominación sobre un territorio por parte de un grupo que, sólo por tener conciencia de esa actividad y para reflexionar sobre ella, merece ser considerado humano (Duque, 2001). Dentro de ese ejercicio de poder se abren lugares donde fronteras y espacios para la creación, dejan de constituir límites, para apoyarse en la incertidumbre, en la fluidez, en la continuidad o en la discontinuidad; con el fin de evidenciar nuevas formas de diseñar, de hacer las cosas, de dar nuevos sentidos a los procesos de diseño, de asumir cambios y permitir fluctuaciones dentro de un proceso proyectual.

Propio del diseño en contexto es la modelación de acciones articuladas a los diferentes grupos humanos que participan de los procesos de creación, los medios, los recursos y al momento histórico en que son planteadas. Es así como en Ciudades Críticas se hace evidente un sistema de comunicación que determina al espacio público como territorio que acoge la función crítica con mayor relevancia sobre la función práctica que tienen los objetos de diseño.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijail (2000). *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*. Ciudad de México: Taurus.
- Cohen, Jean y Arato, Andrew (1994). *Civil Society and Political Theory*. Cambridge: MIT Press.
- Commission on Global Governance (1995). *Report of the Commission on Global Governance*. New York: Oxford University Press.
- Duque, Félix (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- García, Angélica (2014). «Acupuntura Latinoamericana». En *Actas del XXV CLEFA* (pp. 1-6). San Lorenzo: Universidad Nacional de las Artes.
- Hernández, Iliana; Niño, Raúl y Hernández, Jaime (2013). «Complejidad, sistemas no lineales y ciudad». En Hernández, Iliana y Niño, Raúl (comps.). *Estética y sistemas abiertos: Procesos de no equilibrio entre el arte, la ciencia y la ciudad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Maffesoli, Michel (1997). *Elogio de la razón sensible, una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- Acuña, Carlos y Vaccheri, Ariana (comps.) (2007). *La incidencia política de la sociedad civil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Referencias electrónicas

- Dunne, Anthony (2007). «Anthony Dunne + Fiona Raby, interviewed by Bruce Tharp» [en línea]. Consultado el 11 de septiembre de 2016 en <<http://www.core77.com/posts/8433/core77-broadcasts-anthony-dunne-fiona-raby-interviewed-by-bruce-tharp-8433>>.

El Tiempo (18 de enero de 2000). «Eje ambiental de la Jiménez» [en línea]. Consultado el 10 de agosto de 2016 en <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1283523>>.

El Tiempo (14 de agosto de 2012). «Editorial: El eje ambiental» [en línea]. Consultado el 10 de agosto de 2016 en <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12124802>>.

Mathews, Jessica (1997). «Power Shift». *Foreign Affairs*, 6 (1), pp. 50-66 [en línea]. Consultado el 8 de agosto de 2017 en <<https://www.foreignaffairs.com/articles/1997-01-01/power-shift>>.

CONSERVACIÓN PREVENTIVA APLICADA A ESPACIOS EXPOSITIVOS

Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico

PREVENTIVE CONSERVATION APPLIED TO EXPOSITIVE SPACES Beato Angelico Museum of Contemporary Art

MAURO GARCÍA SANTA CRUZ

mgarciasc@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Argentina

JIMENA GARCÍA SANTA CRUZ

mariajimenagsc@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Fondo Nacional de las Artes. Argentina

WALTER PATRICIO DI SANTO

disantowalter@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 07/05/2017 | Aceptado 12/08/2017

Resumen

Se presentarán dos investigaciones que vinculan la arquitectura y el diseño con la conservación preventiva de bienes culturales. Estas constituyen experiencias interdisciplinarias de evaluación de la calidad ambiental en espacios expositivos. Las investigaciones tienen como objeto de estudio el Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico y se detallan las características del Museo, de sus espacios expositivos y de sus colecciones.

Palabras clave

Museos; patrimonio; conservación preventiva; arquitectura; diseño

Abstract

This article presents two ongoing investigations linking architecture and design with preventive conservation of cultural goods. These are interdisciplinary experiences of evaluation of the environmental quality in exhibition spaces. The researches have as object of study the Beato Angelico Museum of Contemporary Art. The characteristics of the Museum, its exhibition spaces and its collections are presented.

Keywords

Museums; heritage; preventive conservation; architecture; design

En los últimos años se registró un aumento significativo en el número y el impacto del daño causado por los desastres naturales. Un estudio de 2008, realizado por el Foro Económico Mundial, reporta que la cantidad de desastres naturales aumentó: pasó de ciento cincuenta al año en 1980 a más de cuatrocientos cincuenta al año en 2007. El cambio climático es una de las principales causas. Los cambios naturales y los generados por el hombre influyen en la frecuencia, la extensión y la duración de algunos de los eventos climáticos extremos. En consecuencia, el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM)¹ identificó el Manejo de Riesgos y Desastres como un área programática clave. Por ello, en los próximos dos bienios planean desarrollar un Programa Multidisciplinario a largo plazo, que incluirá a los organismos internacionales y regionales más importantes en el campo del patrimonio cultural y el manejo de riesgos y de desastres (Tandon, 2013).

En este contexto se insertan dos investigaciones que vinculan la arquitectura y el diseño con la conservación preventiva de bienes culturales. Éstas constituyen experiencias interdisciplinarias de evaluación de la calidad ambiental en espacios expositivos, que tienen como objeto de estudio el Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico de la Universidad Católica de La Plata (UCALP). Las investigaciones se sustentan sobre principios y fundamentos teóricos de *conservación* considerando las bases y las teorías en Arquitectura y Diseño Interior desde un abordaje multidisciplinario.

El término de *diseño interior* es una disciplina que resulta de la arquitectura, donde se realiza el proceso de crear o de generar espacios, y se pretende satisfacer las necesidades y las funciones de los usuarios. En el diseño interior se requiere de la arquitectura, ya que ésta configura el edificio donde se generará el diseño. Es fundamental apoyarse en teorías y en conocimientos de diferentes campos y áreas, ya que se pretende generar espacios para seres humanos que faciliten el bienestar y que mejoren la calidad de vida (Botello Arredondo, 2012). El diseño interior se encarga también de estudiar peculiaridades en los comportamientos espaciales realizados por las personas. En este caso, por aplicarse el diseño interior a espacios expositivos en museos, se propone una mirada integral que permita un abordaje desde la museografía.

Los museos de la región del gran La Plata no poseen un programa sistemático de evaluación del nivel de conservación y de sustentabilidad de sus espacios expositivos. Tampoco se ha registrado un consenso sobre las características que debe presentar el mobiliario para garantizar la conservación preventiva de

¹ ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property) es una organización intergubernamental creada para promover la conservación del patrimonio cultural a nivel mundial, la integran 135 estados miembros y tiene sede en Roma, Italia. La UNESCO la reconoce como órgano asesor de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial.

los bienes culturales que en ellos se exhiben. A fin de alcanzar conocimientos más completos e interdisciplinarios sobre la calidad de las condiciones ambientales, se seleccionó el Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico de la UCALP como uno de los casos de estudio dentro del universo de análisis en el que se desarrolla la investigación. Además, se eligió este espacio cultural como campo de investigación para verificar el desempeño de un nuevo prototipo de vitrina que proteja, por medio de un diseño desarrollado con criterios de conservación preventiva, los bienes de la acción directa de los principales agentes de deterioro de las colecciones.

Según el Sistema de Clasificación de Causas de Deterioro elaborado por el Instituto Canadiense de Conservación (ICC), existen nueve agentes que provocan deterioro o pérdidas en las colecciones: las fuerzas físicas directas; los robos, el vandalismo y la pérdida involuntaria; el fuego; el agua; las plagas; los contaminantes; la radiación visible y ultravioleta; la temperatura incorrecta y la humedad relativa incorrecta. Los últimos cuatro agentes tienen muchos puntos comunes por lo que se sugieren soluciones con vistas a la integración; son agentes de deterioro científicos, a diferencia de los agentes mencionados primero. Estos agentes pueden medirse con la ayuda de instrumentos científicos y se asocian, en gran medida, a la construcción y al diseño del edificio, así como a las instalaciones para el almacenamiento y la exposición (Michalski, 2007).

Estefano Corgnati, Valentina Fabi y Marco Filippi (2009) sostienen que el microclima en el cual se encuentran inmersos los bienes patrimoniales tiene una función fundamental en el proceso de deterioro de los materiales. De hecho, los elementos que conforman un objeto pueden verse afectados de manera distinta por la modificación de algunos parámetros en el tiempo. Las fluctuaciones de temperatura y de humedad relativa en el ambiente próximo a los bienes constituyen una de las causas de deterioro más importantes. Se considera que los cambios repentinos y las variaciones marcadas de temperatura y de humedad relativa producen estrés en varios materiales. Esto genera alteraciones acumulativas e irreversibles en las características físicas de los materiales que podrían acelerar el proceso de deterioro.

La estabilidad de los parámetros ambientales dentro de los valores de conservación recomendados es esencial para la preservación de los bienes. Un monitoreo continuo de las condiciones ambientales posibilita el conocimiento preciso de la situación en la que se encuentran los objetos. El monitoreo ambiental es una herramienta esencial para desarrollar un programa de conservación preventivo con el objetivo de asegurar las condiciones ambientales óptimas para la preservación de los bienes (Corgnati & Filippi, 2010).

Este artículo tiene por finalidad describir las características de los espacios expositivos y las colecciones del Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico y presentar los objetivos y las metodologías de las investigaciones

«Determinación de las variables de análisis y de construcción de los indicadores que permitan evaluar el nivel de conservación y de sustentabilidad en edificios para la cultura» y «Creación y producción de objetos para la conservación preventiva del patrimonio cultural».

El Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico

Este espacio fue fundado el 23 de mayo de 1980. Si bien se inició como pinacoteca de la Universidad en 1977, al ir creciendo en número y en calidad el Consejo Superior decidió crear el museo [Figura 1]. Tiene su sede en un predio que perteneció a La Divina Providencia, un antiguo convento que funcionó desde 1890, aunque el edificio actual data de 1902. Fue remodelado interiormente, se conservó su fachada original, se mantuvo la distribución primigenia y se le sumó un primer piso y tres salas de doble altura (Di Santo, 2010). Durante la inundación de abril de 2013 en la ciudad de La Plata las salas de exposición de planta baja quedaron sumergidas. Luego de tres meses de intensa labor y logística, se reconstruyeron sus pisos sobre un nuevo contrapiso de concreto. En esta remodelación también se respetó la distribución histórica, el nuevo solado reemplaza el que había sido unificado en 1980 (Di Santo, 2014). Siguiendo un criterio de conservación, se mantuvo el espacio original de la antigua capilla como una sala de conferencias (denominada Santa Teresa), en este lugar se realizan conciertos, seminarios, actividades académicas y ciclos de cine.



Figura 1. Vista del acceso al Museo Beato Angélico

El museo posee dos plantas con seis salas de exposición: Sala Soldi, Sala Sassone, Sala Centauro, Pequeña Sala, Sala del Crucifijo y Sala del Balcón. Todas están comunicadas entre sí, lo que permite un recorrido ágil. La iluminación es espacial y direccional.

La Sala Sassone debe su nombre al escultor Antonio Sassone, quien donó dieciséis obras monumentales, que son representativas de distintos momentos de su trayectoria, desde la Academia y su ruptura con escorzos increíbles hasta un cubismo incipiente [Figura 2]. Este espacio patrimonial se ve modificado mes a mes con la incorporación de una obra que es la tapa de la invitación a la actividad mensual y que corresponde a una pieza del patrimonio del museo.



Figura 2. Vista de la Sala Sassone

La Sala Soldi toma ese nombre en homenaje al pintor Raúl Soldi, quien realizó el mural que se expone en esta sala [Figura 3]. El mismo fue modelado con la colaboración de la ceramista platense María Carmen Bruni, ex docente de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Para su ejecución se utilizaron los mismos estarcidos (cartones para transferir el dibujo) del fresco que el artista realizó en la Basílica de la Anunciación, en Nazaret, durante la década anterior. El trabajo tiene una dimensión de 5,54 metros por 2,24 metros y representa el Milagro de la Virgen de Luján. Plasma el momento en el que la carreta se detiene y como la Basílica es ofrecida por dos Ángeles al Señor.



Figura 3. Vista de la Sala Soldi

La Sala Centauro posee una escultura central donde la mitología Latina se une a nuestras pampas, pues el centauro es un gaucho que viste poncho y vincha, y que lleva una guitarra junto a su lanza. En la Pequeña Sala se exhiben diversas obras con una cercanía y una calidez propias. En la planta alta encontramos las salas del Balcón [Figura 4], que se abre en doble altura hacia las salas Soldi y Crucifijo —esta última debe su nombre a la escultura de Alberto Ballester de 1950—. En esta escultura un niño desnutrido fija su mirada de Fe en un crucifijo, la obra fue realizada en Tucumán para denunciar la desnutrición infantil.



Figura 4. Vista de la Sala Balcón

Mensualmente se inauguran muestras temporarias de plástica con obras de artistas invitados. Se realizan más de sesenta exposiciones individuales por año, de las cuales cerca del 65 % de egresados de la FBA (varias son tesis de grado). Por su forma arquitectónica, posee una acústica que permite organizar conciertos de música de cámara y otras manifestaciones artísticas. En ella también se hacen concursos, conferencias y proyecciones cinematográficas. El patrimonio artístico se compone de obras con temas representativos de la plástica nacional donde las vanguardias, las obras figurativas y las abstractas tienen su espacio. Está integrado por pinturas (oleos, acuarelas, tintas, acrílicos, técnicas mixtas), dibujos, grabados y esculturas (metal, bronce, cemento, cerámica, mármol, yeso). Su acervo permanente está integrado por obras donadas por sus autores o por coleccionistas particulares y todas fueron seleccionadas por las autoridades. Su acervo se compone de más de setecientas obras de artistas de primer nivel.

El museo figura en las guías del Consejo Pontificio de la Cultura (Ciudad del Vaticano) y posee el patrocinio del Ministerio de Educación de España, de Art of the Americas (Organización de los Estados Americanos), del Consejo

Internacional de Museos (ICOM) y del Instituto Latinoamericano de Museos (ILAM). Sus directivos son miembros de la Asociación de Directores de Museos de la República Argentina (ADiMRA) y de Museos y Asociaciones de Museos de La Plata (MUSAS).

Evaluación del nivel de conservación y sustentabilidad

Esta investigación se desarrolla en el marco del Doctorado en Arquitectura y Urbanismo (FAU-UNLP). Cuenta con financiamiento de una beca doctoral del CONICET con sede en la FBA y se realiza bajo la dirección del Lic. Walter Patricio Di Santo (FBA-UNLP) y la codirección del Arq. Alfredo Luis Conti (FCE-UNLP).

El objetivo general es determinar las variables de análisis y construir los indicadores que permitan evaluar el nivel de conservación y de sustentabilidad en edificios para la cultura. El universo de análisis está integrado por museos, por bibliotecas y por archivos ubicados en la zona bioclimática IIIb de la República Argentina. Esta zona se sitúa al noreste de la provincia de Buenos Aires y al sur de Entre Ríos e incluye a las siguientes localidades: Brandsen, Campana, Chascomús, Escobar, Encarnación de la Cruz, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Gran Buenos Aires, La Plata, Berisso, Ensenada, Luján, Magdalena, Pilar, San Fernando, Tigre, San Vicente, Zárate, Gualeguay, Gualeguaychú, Islas de Ibicuy, Victoria (Instituto Argentino de Normalización, 1996).

Con respecto a la metodología, la investigación aplicada es descriptiva; se utilizan encuestas, estudio de caso, estudio de desarrollos y de correlación. Se evalúan las características climáticas de la zona y se analizan casos de estudio particulares a través de auditorías ambientales y energéticas en edificios existentes, considerando también el nivel de conservación y de sustentabilidad de los mismos.

Para la evaluación del edificio se utiliza una metodología desarrollada a partir de la adaptación del procedimiento del Getty Conservation Institute (Avrami y otros, 1999). Esta evaluación busca describir la sensibilidad de las colecciones, el comportamiento del edificio y los riesgos que representan el medio ambiente y el hombre (García Santa Cruz y otros, 2016). Para ello, se observan las condiciones existentes y la revisión de documentación adicional sobre el edificio, la colección y el entorno, además de una encuesta realizada al personal del museo. La información recopilada permite analizar los riesgos presentes y potenciales para el edificio y su colección.

El monitoreo ambiental² consiste en el registro y el análisis de las condiciones ambientales de los distintos espacios por medio de la medición continua de

² Para el monitoreo ambiental edificio se utilizan los lineamientos propuestos por las Normas UNI 10586 (1997) y UNI 10829 (1999), y por Juan A. Herráez y otros (2014).

la temperatura y la humedad relativa durante el período, por ser variables que tienen gran incidencia en la conservación de las piezas en los museos. Se compone de cuatro campañas de medición correspondientes a cada estación del año. Se colocan *dataloggers*³ en los distintos espacios a evaluar para obtener registros de la temperatura y la humedad con una frecuencia de diez minutos (García Santa Cruz y otros, 2017).

Hasta la fecha se han analizado los datos de la primera etapa de mediciones. En esta instancia se estudió el contexto en el cual se implanta el edificio y se determinó el comportamiento de las distintas salas de exposición. Los resultados preliminares reflejan una situación diferenciada entre las salas que se ubican en una posición central y aquellas que se encuentran próximas al acceso del edificio y en el perímetro del mismo. El indicador más evidente de esta situación es la amplitud diaria de temperatura y humedad relativa: es mayor en la sala de acceso y perimetrales. Luego de obtener los resultados definitivos se tendrá información suficiente para realizar el análisis del comportamiento de las distintas salas a lo largo de un año, esto permitirá generar estrategias de control ambiental que colaboren en la conservación preventiva de las obras de arte expuestas en las distintas salas del museo.

Vitrina de exposición y de conservación preventiva

Esta investigación se desarrolla en el marco de una Beca Bicentenario a la Creación en Diseño, otorgada por el Fondo Nacional de las Artes, titulada «Creación y Producción de objetos para la conservación preventiva del patrimonio cultural». El trabajo busca conocer la situación actual de los espacios expositivos de edificios culturales para introducir un nuevo diseño de vitrina que, tomando las características destacables de las vitrinas empleadas actualmente, incorpore un sistema de elementos que responda a las necesidades aún insatisfechas desde el punto de vista del diseño y la conservación preventiva⁴ de los bienes culturales.

Son bienes culturales los objetos individuales o el conjunto de objetos que constituyen una colección. Este es un material con significado que puede ser artístico, histórico, científico, religioso o social y es un legado de valor incalculable e irremplazable que debe ser preservado para las generaciones futuras (Asociación para la Conservación del Patrimonio Cultural de las Américas, 1994).

3 Dispositivo electrónico que registra datos durante un período de tiempo y con una frecuencia determinada, por medio de sensores internos o conectados externamente. En esta investigación se utilizan dataloggers de dos canales con sensores internos que registran temperatura y humedad relativa.

4 El profesional de la conservación deberá reconocer la importancia clave que la conservación preventiva tiene, al ser el sistema de mayor eficacia para promover la preservación a largo plazo de los bienes culturales (Asociación para la Conservación del Patrimonio Cultural de las Américas, 1994).

Se piensa el diseño como una herramienta proyectual creativa al servicio del usuario, en este caso, de los visitantes del espacio expositivo, con el objetivo de mejorar la calidad de vida de las personas y de otorgarles la posibilidad de una experiencia más cómoda y accesible. Se considera la conservación preventiva como práctica fundamental de las instituciones culturales en pos de proteger y de exhibir de forma adecuada sus colecciones.

El objetivo general es desarrollar conocimientos para crear y para producir un prototipo de vitrina expositiva según criterios de diseño (función estética, confort de usuario, sustentabilidad, adaptabilidad tanto interna como externa) y conservación preventiva de bienes culturales (calidad ambiental interior, seguridad física, plagas, iluminación).

Con relación a la metodología, para la creación y la producción del prototipo de vitrina se propone realizar una primera etapa de relevamiento de vitrinas existentes y utilizadas comúnmente en edificios destinados a la cultura [Figura 5]. La finalidad de esta instancia es caracterizar los objetos que actualmente se utilizan para la exposición de bienes culturales y analizar sus falencias respecto del cumplimiento de las funciones antes mencionadas (estética, expositiva, confort del usuario, conservación preventiva, seguridad y adaptabilidad). Se realizarán relevamientos fotográficos y fichaje de cada una de ellas, luego se compararán entre sí para alcanzar una conclusión y para identificar problema de diseño.

En la segunda etapa, se indagará acerca de los ejemplos de vitrinas con diseños y con tecnologías innovadoras y de los criterios de conservación en la Argentina y el mundo que oficien de antecedentes y de modelos al diseño a realizar. En una tercer etapa, creativa-proyectual, se estudiarán diversos materiales y morfologías hasta determinar cuáles son los más apropiados para la producción del prototipo final de la vitrina. Se priorizará la elección de materiales sustentables y químicamente estables y las formas simples que contengan el objeto cultural exhibido, permitiendo que éste sea el protagonista y la vitrina se adapte a las variables colecciones (adaptabilidad interna) y a los diferentes espacios culturales de exhibición (adaptabilidad externa). Se busca que el diseño de la vitrina preserve al patrimonio de los principales agentes de deterioro: temperatura y humedad relativa, iluminación, seguridad física, contaminación ambiental, plagas y seguridad.



Figura 5. Vista de la vitrina en la Sala Sassone

Durante la cuarta etapa, de producción, se realizarán los planos acotados, modelos 3D necesarios para el prototipo y se llevará a cabo su producción. Luego, se pasará a la instancia de verificación, durante la cual se corroborará si el prototipo realizado cumple con los criterios de diseño y de conservación preventiva de bienes culturales que se plantearon como objetivos de la investigación. Para evaluar si se ha alcanzado el confort de usuario pretendido, se observará el comportamiento de los visitantes del museo en diferentes oportunidades tomando registros de la interacción de las personas con la vitrina en la sala de exposición del Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico UCALP. Para verificar si posee las condiciones de conservación preventiva adecuadas, especialmente del microclima interior de la vitrina, se utilizará instrumental de medición para monitorear los parámetros de temperatura, humedad relativa e iluminación.

Reflexiones finales

En líneas generales, se espera que a través de las investigaciones se pueda mejorar la calidad ambiental y las condiciones de conservación de los espacios expositivos. Estos trabajos permitirán evaluar los espacios expositivos, describir la sensibilidad de las colecciones y el comportamiento del edificio, y determinar los riesgos para la preservación del patrimonio cultural del Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico. Además, establecerán las condiciones ambientales de los espacios y del mobiliario expositivo a través de la medición continua de la temperatura y humedad relativa, y de la medición puntual de los niveles de iluminación y radiación UV durante el período. Según las tareas propuestas, se estima que la interacción entre la arquitectura, el diseño y la conservación preventiva presentará resultados alentadores.

Estas experiencias interdisciplinarias de evaluación de la calidad ambiental en espacios expositivos, generadas en el marco de las investigaciones en curso, reconocerán un abordaje enriquecedor de los temas desarrollados.

Referencias bibliográficas

- Avrami, Erica; Dardes, Kathleen; De la torre, Marta y otros (1999). *Evaluación para la Conservación: Modelo Propuesto para evaluar las Necesidades de Control del Entorno Museístico*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.
- Di Santo, Walter (2010). *Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico*. La Plata: Editorial UCALP.
- Di Santo, Walter (2014). «El Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico de la Universidad Católica de La Plata». En *Actas del Encuentro Museos en Edificios Patrimoniales* (pp. 163-172). Buenos Aires: CICOP Argentina / ICOM Argentina / Museo Banco Provincia.
- Ente Nazionale di Unificazione (1997). *Norma UNI10586:1997. Documentazione: Condizioni climatiche per ambienti di conservazione di documenti grafici e caratteristiche degli alloggiamenti*. Milano: Ente Nazionale di Unificazione.
- Ente Nazionale di Unificazione (1999). *Norma UNI10829: 1999. Beni di interesse storico e artistico: Condizioni ambientali di conservazione Misurazione ed analisi*. Milano: Ente Nazionale di Unificazione.
- García Santa Cruz, Mauro G.; García Santa Cruz, M. Jimena; Nitiu, Daniela S.; Mallo, Andrea C. (2017). «Conservación preventiva aplicada a dos espacios expositivos del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, Argentina». Comunicación presentada durante el *V Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas*. Buenos Aires: Museo del Cabildo.
- García Santa Cruz, Mauro G.; García Santa Cruz, M. Jimena; Vázquez, H. Rolando; Iharlegui, Laura (2016). «Evaluación para la conservación y monitoreo ambiental edilicio de los espacios de reserva del Museo de La Plata, Argentina». Ponencia presentada durante el *VII Encuentro de Museos Universitarios del Mercosur y IV Encuentro de Latinoamérica y el Caribe*. Valdivia: UACH.
- Herráez, Juan A.; Enríquez de Salamanca, Guillermo; Pastor Arenas, María José; Gil Muñoz, Teresa (2014). *Manual de seguimiento y análisis de condiciones ambientales. Plan Nacional de Conservación Preventiva*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Secretaría General Técnica / Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- Instituto Argentino de Normalización (1996). *Norma IRAM 11603: 1996. Acondicionamiento térmico de edificios. Clasificación bioambiental de la República Argentina*. Buenos Aires: Instituto Argentino de Normalización.
- Michalski, Stefan (2007). «Preservación de las colecciones». En *Cómo administrar un Museo: Manual Práctico* (pp. 51-90). La Habana: UNESCO.

Referencias electrónicas

Asociación para la Conservación del Patrimonio Cultural de las Américas (1994). *Normas para el ejercicio profesional del American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC)* [en línea]. Consultado el 28 de agosto de 2017 en <<https://www.conservation-us.org/docs/default-source/governance/guidelines-for-practice-in-spanish.pdf?sfvrsn=7>>.

Botello Arredondo, Irsa Daniela (2012). «El diseño interior en el campo de la restauración y conservación». Revista *Interiorgráfico* [en línea]. Consultado el 4 de julio de 2017 en <<https://www.interiorgrafico.com/edicion/decima-segunda-edicion-septiembre-2012/el-diseno-interior-en-el-campo-de-la-restauracion-y-conservacion>>.

Corgnati, Estefano; Fabi, Valentina; Filippi, Marco (2009). «A methodology for microclimatic quality evaluation in museums: Application to a temporary exhibit». Revista *Building and Environment*, 44 (2009) pp. 1253-1260. Amsterdam: Elsevier [en línea]. Consultado el 06 de febrero de 2015 en <<https://doi.org/10.1016/j.buildenv.2008.09.012>>.

Corgnati, Estefano; Filippi, Marco (2010). «Assessment of thermo-hygro-metric quality in museums: Method and in-field application to the “Duccio di Buoninsegna” exhibition at Santa Maria della Scala (Siena, Italy)». Revista *Journal of Cultural Heritage*, 11 (2010) pp. 345-349. Amsterdam: Elsevier [en línea]. Consultado el 06 de febrero de 2015 en <<https://doi.org/10.1016/j.culher.2009.05.003>>.

Tandon, Aparna (2013). *ICCROM programme on disaster and risk management, a background paper* [en línea]. Consultado el 23 de agosto de 2014 en <http://www.iccrom.org/wp-content/uploads/RDRM-Background-paper_AT_REV_30-April-2.pdf>.

EL RETORNO DE KING KONG

Una activación visual y política del trauma

THE RETURN OF KING KONG

A visual and Political Activation of the Trauma

NATALIA GIGLIETTI

nataliagiglietti@gmail.com

ELENA SEDÁN

sedanelenae@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 16/04/2017 | Aceptado 10/07/2017

Resumen

La imagen triunfa en una escena global en la que nada parece real y, al mismo tiempo, se ofrece una suerte de hiperrealismo similar al espectáculo. Los atentados del 11 de septiembre del 2001 imbricaron de un golpe lo imaginado con lo posible, el régimen de la visualidad entró en crisis y el acontecimiento histórico recuperó su densidad, aparentemente, perdida. A la realidad transmitida se quiso anteponer, una vez más, el simulacro. Este artículo pretende distinguir el *entre* de lo visible y lo invisible a partir del análisis de ciertas operaciones visuales que ponen en juego la concepción del pasado, del presente y de la historia.

Palabras clave

Imaginario visual; trauma; King Kong; Torres Gemelas; Empire State

Abstract

The image triumphs in a global scene in which nothing seems real and, at the same time, it offers a kind of hyperrealism similar to the show. The attacks of September 11, 2001 suddenly overlapped the imagined with the possible, the regime of visibility went into crisis and the historical event recovered its density, apparently lost. To the transmitted reality, the simulacrum was to be put beforehand again. This article aims to distinguish the *between* of the visible and the invisible from the analysis of certain visual operations, which reveals the conception of the past, the present and history.

Keywords

Visual imagery; trauma; King Kong; Twin Towers; Empire State

La mayoría de los lectores recordarán rápidamente *King Kong* (1933), la película *pochoclera* —como la categorizan algunos especialistas— estrenada durante la Gran Depresión. Dirigida por Merian C. Cooper y Ernest B. Shoedsack, *King Kong* se convirtió en un éxito inmediato y reinó en las taquillas de aquel entonces. La trama, en una breve síntesis, tiene como protagonista a un gigantesco gorila que es descubierto, capturado y enviado a la ciudad de Nueva York (NY) para la sorpresa y el horror por parte del público, tal como sucedía en los antiguos gabinetes de maravillas, en las Exposiciones Universales y, hasta no hace mucho tiempo, en algunas de las salas del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Ante las ambiciones desmedidas de aquellos que pensaban comercializarlo, el animal despliega su furia y escapa guiado tanto por la desesperación del encierro como por la búsqueda de aquella rubia que parece contener y despertar cierta sensibilidad en la bestia. En el clímax, Kong destruye cada cosa que se antepone a su paso hasta encontrar, finalmente, a Ann Darrow (Fay Wray) quien es capturada y trasladada a la cima del Empire State. En lo alto del rascacielos se desarrolla el desenlace en una batalla fatal entre Kong y los aviones que lo atacan y que, para alegría de unos pocos y para tristeza de muchos, consiguen derribarlo y matarlo.

Esta famosa lucha es una de las escenas más difundidas y, quizás, dada la cantidad de afiches publicitarios, de fotogramas y de ilustraciones, se haya convertido en la imagen que ha inmortalizado y sintetizado la película. Las infinitas repercusiones¹ que ha tenido y las sucesivas *remakes*, señaladas a continuación, permiten constatar cómo se instaló y se instala permanentemente este personaje y el emblemático edificio en nuestra cotidianeidad y, por supuesto, en nuestros imaginarios visuales.

En uno de los afiches [Figura 1] se distingue, mediante un plano panorámico y picado de la ciudad, la figura desaliñada de Kong en la punta del Empire con uno de los aviones en su mano. Una escena principal que se complementa con un reencuadre ubicado en el margen inferior izquierdo, en el que se da a conocer a Kong con muchísimo más detalle, junto a su preciada chica hollywoodense.²

¹ Para mencionar solo algunas películas: *Song of Kong* (1933), *The King Kong Show* (1966), *King Kong scapes* (1967), *King Kong vs. Godzilla* (1967), *APE* (1976), *The mighty peking man* (1977), *The Mighty Kong* (1998), *Kong y la isla calavera* (2017). Sin contar las numerosas historietas y videojuegos como, por ejemplo, *King Kong en el microcosmos* (1970) y *Kong: la octava maravilla del mundo* (2005).

² Es significativo señalar que, en 2004, cuando falleció la actriz Fay Wray, las luces del Empire se apagaron durante quince minutos en su memoria.



Figura 1. *King Kong* (1933). Afiche publicitario

Casualmente, el Empire State, la otra estrella del film, había sido inaugurado unos años antes del rodaje, en 1931, y a partir de ese momento se convirtió en el edificio más alto del mundo durante cuarenta años, hasta 1972 cuando se completó la torre norte del Centro Mundial de Comercio (WTC). Este dato no es un hecho menor si se advierte la visión de John Guillermin (1976). Aunque la adaptación difiere de la original en varias cuestiones —por ejemplo, la película está ambientada en los años setenta y el equipo que llega a la isla no forma parte de una producción cinematográfica, sino de un grupo de exploración petrolera—, en líneas generales se respetan los ejes argumentales centrales. Sin embargo, entre las principales modificaciones se destaca el cambio de emplazamiento del final: Kong sube a una de las Torres del WTC en vez de al Empire State [Figura 2]. La imagen reitera de manera similar el afiche precedente, en particular, su orientación apaisada y los tamaños de plano, aunque Kong y las Torres Gemelas se hallan en un término mucho más cercano al espectador. En la vista de la ciudad se reconoce a lo lejos el Empire, tal como se acentúa el edificio Chrysler en la versión anterior.



Figura 2. *King Kong* (1976). Afiche publicitario

Esta alteración que, aparentemente, responde a una nueva época parece no haber trascendido en las sucesivas adaptaciones de *King Kong* a lo largo del siglo XX ni a principios del siglo actual. Mucho menos si se tiene en cuenta la última interpretación, dirigida por Peter Jackson (2005), que replica de manera casi exacta la película de 1933. En una de las imágenes de difusión del film [Figura 3], la silueta del fático Empire se presenta estable en el centro de la composición. Alrededor de él revolotean algunas avionetas, mientras que el contorno de Kong se divisa en la cima, opacado por la sombra del edificio. En definitiva, se puede pensar en un claro y contundente *revival* de la producción original. No obstante, los modos en los que vuelve a aparecer, en particular el Empire, conducen a un replanteo más extendido que se desprende de las películas. En otras palabras, el Empire State parece haber vuelto a convertirse en el centro simbólico que representa a la ciudad de Nueva York y a su poderío y determinación. Quizás, así enunciada esta apreciación no reviste ninguna sorpresa o particularidad. No obstante, la atención en otras imágenes intentará poner en evidencia la producción de un sentido global acerca del pasado, de la historia y del presente, en el que las formas colaboran activamente desde la construcción de una *renovada* visualidad.



Figura 3. *King Kong* (2005). Afiche publicitario

La serie televisiva *Sex and the city* (*Sexo en la ciudad* o *Sexo en Nueva York*)³ contó con seis temporadas que fueron transmitidas por la cadena HBO, entre 1998 y 2004.⁴ Hasta el episodio once de la cuarta temporada, los créditos iniciales de cada capítulo se componen en un montaje de planos

3 La diferencia corresponde a las traducciones en América Latina y en España, respectivamente.

4 A su vez, se realizaron dos películas: *Sexo en Nueva York: la película* (2008) y *Sexo en Nueva York 2* (2010).

que registran tanto la ciudad como a la protagonista de la serie: Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker). Los primeros once segundos combinan varios encuadres del rostro de Carrie con sitios y edificios representativos, entre los que se destacan el edificio Chrysler, de presencia reiterada en la serie; el famoso *skyline* tomado desde Brooklyn, que junto con el título constituye la marca de la comedia; y las Torres Gemelas, en una inusual angulación contrapicada, que funcionan como anclaje para la presentación de la actriz principal [Figura 4]. Sin mayores anuncios, a partir del doceavo capítulo se producen algunas variaciones expresadas mediante la aparición del Empire State en lugar de las Torres, precisamente en la placa donde figura el nombre de Parker y la dilución de sus siluetas en el horizonte urbano de la ciudad [Figura 5].



Figura 4. Créditos iniciales de la serie televisiva *Sex and the city* (1998)



Figura 5. Créditos iniciales de la serie televisiva *Sex and the city* (2002)

Esta operación parece repetirse en otros espacios de circulación, por ejemplo, en las imágenes que acompañan el estado del tiempo en el Canal 1 de NY [Figura 6]. En esta ocasión, se optó por una sola fotografía, con un encuadre semejante al afiche de la película del 2005, donde se introduce, nuevamente en un primer término, la solidez del edificio. Una única imagen que muda dependiendo de los distintos momentos del día y de las situaciones meteorológicas. También se puede pensar en las tiendas de *souvenirs* abarrotadas de pequeños ejemplares del Empire en diferentes versiones: con o sin Kong. Sin descuidar el hecho de que están a disposición otros recuerdos (el Chrysler, la estatua de La Libertad, el popular *I love NY*, entre

otros), el encuentro con alguna imagen u objeto que remita a las Torres antes del atentado se convierte en una tarea bastante dificultosa.⁵



Figura 6. Estado del tiempo en NY (2017). Canal 1 NY

La significativa ausencia de las Torres en su relación con la revalorización del Empire, un referente del pasado, y la escasa apropiación que tiene hoy el nuevo complejo de WTC, por lo menos desde su visualidad,⁶ conducen a ciertos interrogantes que abordaremos en una primera aproximación al asunto: ¿qué señala esta operación simultánea (y oficial) de supresión y sustitución?, ¿qué relación se construye entre el Empire State y las Torres Gemelas?, ¿a partir de qué elementos se construye esta vinculación?

Si bien no es nuestra intención dar una respuesta acabada a estos problemas, podemos ensayar algunos acercamientos al pensar el tratamiento visual, comunicacional e histórico del atentado a las Torres en vínculo con una recuperación particular del pasado que, según se señaló, reinstala al Empire State como emblema del presente. Rehabilitación que no deja de ser sospechosa si de lo que se trata es de defender una visión estática de lo acontecido.

5 Es curiosa la cantidad de vendedores callejeros clandestinos que, cuerdas antes de la denominada zona *cero* (Ground Zero), venden revistas con una importante cantidad de imágenes sobre el atentado. Esta clandestinidad puede asociarse con el modo en que, inmediatamente después, se trataron los ataques en términos visuales. Marie José Mondzain (2016) sostiene que expresamente se prohibió exhibir la muerte en la pantalla. Ante la fragilidad a la que fueron expuestos los emblemas se arremetió a provocar una gran confusión entre lo visible y lo invisible, la realidad, la ficción y el duelo real.

6 El Bajo Manhattan se erige hoy como una fastuosa combinación de fosilización de los ataques con un complejo de imponentes edificios proyectados por algunos de los arquitectos más famosos del mundo (Richard Rogers, Norman Foster, Miguel Libedskin, Santiago Calatrava, Michael Arad). Si bien la Freedom Tower o WTC 1 se impone como el edificio más alto del hemisferio occidental, de acuerdo a lo que venimos argumentando, no pudo instituirse como un nuevo símbolo de la nación. La función se recupera; sin embargo, las nuevas formas no consiguen olvidar la huella del imperio herido.

El terreno que emerge, entonces, desde las ruinas del ataque permite focalizar la atención en lo que vemos, cómo se nos lo da a ver y cómo lo vemos. La fuerza de las imágenes de los atentados del 11 de septiembre de 2001 expuso en tiempo múltiple y real la debilidad del poder norteamericano como centro impenetrable de la dominación. La multitud, testigo de la misma imagen, otorgó diversos significados a lo ocurrido. Ante la puesta en escena de la violencia como espectáculo global, una de las respuestas fue acudir a la sustitución mediante una espesa trama que articuló lo visible con lo invisible para pasar, con esta estrategia, del horror al triunfo.

King Kong como el *irreal* fallido

Nos serviremos, modestamente, de algunas nociones psicoanalíticas trabajadas por diferentes historiadores como el concepto de *trauma* y de *elaboración*, para reconocer la importancia que tiene la construcción de ciertas visualidades en el caso específico de la supresión de las Torres Gemelas a partir del retorno de otro símbolo. Este puede resultar un ejercicio útil siempre y cuando se asuma la complejidad que implica utilizar categorías de análisis personal al análisis colectivo. Por lo pronto, no puede dejar de mencionarse la plasticidad de estos conceptos para comprender ciertos fenómenos sociales y culturales.⁷

El trauma se puede identificar como aquella lesión o *herida* de la mente causada por un *shock* emocional, súbito e inesperado, que desarrolla efectos específicos sobre el futuro y, en este sentido, debe ser definido enfatizando su carácter paradójico: es una situación que no puede dejar de recordarse porque no se puede recordar. La reacción ante estos eventos, desde el psicoanálisis para el plano individual, se enmarca en la repetición, la negación o la acción diferida del suceso. Esta definición, formulada aquí sintéticamente, se torna un tanto árida cuando se la intenta trasladar al ámbito colectivo. Para no caer en determinaciones simplistas, la conocida noción de trauma histórico, profundamente estudiada por Dominick La Capra (2005), puede servir para considerar el ataque del 11 de septiembre como un acontecimiento límite y, especialmente, histórico.

El trauma histórico se relaciona con circunstancias sociales específicas y, en líneas generales, se constituye en reacciones que atañen a la problemática de la identidad, de las instituciones y de las distintas elaboraciones y relaciones entre ausencia y pérdida, cuando algo inesperado amenaza la integridad del

7 Hal Foster toma las categorías psicoanalíticas de acción diferida para explicar el sentido de un núcleo traumático en la experiencia histórica. Presenta a las vanguardias y a las neovanguardias como un proceso continuo de alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición (Foster, 2001: 31).

conjunto social. Ahora bien, estos traumas pueden no ser elaborados ni llegar a reflexiones críticas. En el caso norteamericano es posible deducir el papel tendencioso e ideológico que asume el acontecimiento cuando al presentar al trauma como acto fundacional y al exagerar el carácter unificado y exagerado de víctima, se produce una venganza mítica, una unidad que pone fin a las supuestas manifestaciones difusas del poder. De esta manera, como afirma Susan Buck-Morss, el ataque a las Torres «expuso el hecho de que el capitalismo global es imaginado inadecuadamente como desterritorializado» (2011: 36). Si bien puede pensarse que se dirigió exclusivamente a los Estados Unidos con la intención de constituirse como un acto comunicativo provocó, también, la ruptura de la comprensión; en otras palabras, produjo un *agujero psíquico* que le devolvió a la historia el sentido del hecho trágico, su densidad histórica frente al progresismo posmoderno. La identificación de lo simbólico con lo real, si coincidimos en que las torres del WTC eran un símbolo, pero también eran una realidad material, instaló una superposición a la que se respondió con rapidez: la recuperación del Empire State fue una de las tantas maniobras que se implementaron para activar las diversas respuestas traumáticas.⁸

El emblemático edificio regresa a las pantallas en un ejercicio de no reconocimiento de la pérdida, como irreal de la recuperación de la potencia y, por qué no también, de la inocencia. Cada imagen del desastre de Nueva York se redujo para justificar, bajo otros signos, la necesidad de las totalizaciones y la excusa de la guerra que genera más violencia y expía la culpa en la injusta mirada sobre el otro. Al poner en juego estas relaciones se pueden vislumbrar, tal vez, las formas concretas que adquieren la representación del pasado y la utilización del capital simbólico.

Este particular retorno, que opone un homogéneo pasado perdido a un presente conflictivo, permite que la memoria, con tanta repetición, pierda su aura. Los recuerdos se limpian de tiempo y se desactivan al hacerlos indiferenciables de los objetos del presente. Es un olvido que cauteriza la relación con el pasado para fantasear una inexistente felicidad actual.

A lo mejor, la reinstalación del conocido ícono juega con la renuncia a recordar por cuenta propia para que otros (los vencedores, en palabras de Benjamin) sean los que fijen el relato del pasado. Estas afirmaciones no constituyen nada nuevo y, volviendo a la historia, quizás, el problema sea que nada es viejo.

8 No podemos dejar de mencionar la película *The walk* (El Desafío), dirigida por Robert Zemeckis, estrenada en el 2015. A partir de un relato biográfico del acróbata Philippe Petit, el film recupera la presencia de las torres desde una mirada nostálgica. En otras palabras, un pasado intacto que persiste con la visión anterior al atentado.

King Kong, la imagen de la barbarie

El tránsito de lo imaginario a lo real, es decir, el reencuentro con el *desierto de lo real* en términos de Slavoj Žižek (2005), ha revelado de un golpe las aparentes nociones de simulacro y de tolerancia multicultural. El retorno a una materialidad concreta que siempre estuvo presente (bien lo sabemos nosotros, por ejemplo, en lo que respecta a la crisis argentina del 2001, meses después del ataque a las Torres) resultó en una permanente usina de fundamentalismos, racimos y etnocentrismos con la que convivimos día tras día.

En este contexto, se vuelve significativa la idea de lo real como desierto o como el lugar, como señalan Eduardo Grüner (2005) y Ticio Escobar (2004), del despotismo, el escenario de la barbarie, el vacío de la civilización. La irrupción de lo acontecido trajo, entonces, la fractura del mundo en dos secciones que parecían concluidas. Al respecto, hemos discutido bastante sobre las motivaciones que nos condujeron a presentar este análisis. Por un lado, las incertidumbres recaían en un pensamiento que, desde el más profundo sentido común, nos inhabilitaba para debatir con renombrados pensadores acerca de la hegemonía visual a una escala mundial, quizás, también se deba a cierta subordinación cultural. Por otro lado, nos preguntábamos recurrentemente por qué nos convoca hoy este asunto y en qué medida es relevante desde nuestro presente, nuestra historia y nuestra profesión. Despejar y profundizar estas cuestiones sin dudas llevará tiempo, pero podemos, tentativamente, considerar algunos síntomas.

Referencias bibliográficas

- Buck-Morss, Susan (2003). «Una esfera pública global». *Pensar tras el terror* (pp. 31-64). Madrid: Machado libros.
- Escobar, Ticio (2004). «La identidad en los tiempos globales». *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC y CAV / Museo del Barro.
- Foster, Hal (2001). «¿Quién teme a la neovanguardia?». *El retorno de lo real* (pp. 3-39). Madrid: Akal.
- Grüner, Eduardo (2005). «Babel sin su(s) torre(s)». *La cosa política o el acecho de lo real*. Buenos Aires: Paidós.
- LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia. Escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mondzain, Marie-José (2016). *¿Pueden matar las imágenes?: El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-S*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Žižek, Slavoj (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.

DIÁLOGO ENTRE TEXTOS

El tiempo atrapado en las artes del fuego

DIALOGUE AMONG TEXTS

Time Caught in Fire Arts

MARIA CELIA GRASSI

mariaceliagrassi@gmail.com

ANGELA TEDESCHI

tedeschiangela2@gmail.com

LUJÁN PODESTÀ

lujanpodesta@gmail.com

Cerámica Básica. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 12/05/2017 | Aceptado 21/08/2017

Resumen

Este diálogo entre textos es el primer paso en el desarrollo del proyecto de investigación «Keramos. Aportes al conocimiento de las Artes del Fuego». La propuesta significa un salto cualitativo en el análisis y en la comparación de publicaciones específicas del campo cerámico y contempla enfoques tradicionales y miradas contemporáneas que evidencian no solo análisis históricos, pluralidad metodológica, sino, también, conceptos vitales sobre la práctica artística de las artes del fuego. Descifrar los postulados estéticos/cerámicos subyacentes en la obra de estos autores con relación a su tiempo y a su propio quehacer artístico es nuestro desafío.

Palabras clave

Diálogo; tiempo; trayecto; silicatos

Abstract

This dialogue among texts is the first step in the development of the «Keramos research project. Contributions to the knowledge of Fire Arts». This proposal represents a qualitative leap focused on the analysis and comparison of specific texts on ceramics and considers traditional approaches and contemporary points of view. Clearly, it not only shows historical analyses and methodological diversity but also vital concepts of the artistic practice Fire Arts. It is our challenge to identify in the work of these authors underlying aesthetic and ceramic postulates in relation to their time and artistic work.

Keywords

Dialogue; time; journey; silicates

El avance de investigación «Keramos. Aportes al conocimiento de las Artes del Fuego» deriva de la exploración iniciada en el proyecto «Estrategias de ideación y producción contemporáneas en las artes del fuego». En dicho planteo se analizaron los desarrollos espaciales cerámicos, musivos, vítreos y de esmaltes sobre metales desde sus poéticas funcionales y ficcionales. La propuesta de la nueva exploración es dar un salto cualitativo centrado en el análisis y la comparación de textos específicos del campo cerámico. Contemplando los enfoques tradicionales y las miradas contemporáneas, seleccionamos un conjunto bibliográfico paradigmático que identifica bisagras temporales. Los autores elegidos son Bernard Leach, Susan Peterson, Federich Harthwood Norton y Edmund de Waal quienes evidencian en sus textos no solo análisis históricos y pluralidad metodológica, sino también conceptos vitales sobre la práctica artística/cerámica.

Nuestro desafío es descifrar los postulados estético/cerámicos subyacentes en la obra de estos autores con relación a su tiempo y a su propio quehacer artístico, a partir del análisis de las tensiones entre tradición e innovación, arte y artesanía tan presentes en este ámbito. Enfatizando en el legado para la producción de futuras modalidades que contemplen las necesidades comunicacionales contemporáneas, apuntamos a generar un corpus teórico original que integre las múltiples ópticas analizadas en los textos seleccionados sobre las artes del fuego.

Boris Groys (2016) manifiesta que el archivo de formas pasadas de la vida puede convertirse, en cualquier momento, en un plano para el futuro. Al guardarse en el archivo como documentación, la vida puede ser revivida nuevamente y reproducida dentro de un marco histórico siempre que alguien decida emprender tal reproducción. El archivo es el lugar donde el pasado y el futuro se vuelven intercambiables. Por su parte, Bernad Leach (1976) muestra el camino de la cerámica, define y sitúa su práctica desde el compromiso afectivo. Asimismo, Peterson (1997) y Norton (1966) describen un manual de técnicas y de imágenes. Otra mirada es la de Edmund de Waal (2016), quien define la porcelana como *oro blanco*. Todas estas miradas son válidas para una concepción holística respetuosa del pensamiento complejo y constituyen un aporte a la reflexión del material bibliográfico con el que se han formado generaciones de ceramistas que, en la contemporaneidad, se expresan a través de modalidades interdisciplinarias permeables a las hibridaciones y a las trasgresiones del oficio tradicional.

Los textos de Leach, de Norton y de Peterson nos permitieron reflexionar, en primera instancia, acerca de un abordaje técnico que privilegia los contenidos; el quehacer tecnológico es determinante en la construcción cerámica, en la preparación de pastas y de esmaltes. Leach, en el prólogo de *El Manual del Ceramista*, hace referencia a retornos expresivos originales, al sentido de la obra —no da cuenta de ello en su reflexión teórica—.

A fines del siglo XX y en lo breve del siglo XXI encontramos ceramistas enfocados en problematizar el tema y que se ocupan de poner en palabras el proceso creativo, entre otros, Nedda Guidi, Nino Caruso y Edmund de Waal. Nedda Guidi (1996) se refiere a la arcilla como una trampa y afirma que cerámica es algo más que manipular el material con placer. Es idea y problema que se materializan con precisión y que le devuelven a la cerámica su función de objeto que espera deslumbrar y despertar interés sobre cómo y porqué fue hecho. De Waal (2016) considera que el ceramista precisa reflexionar sobre su hacer porque los objetos requieren de historias y los artistas necesitan escribir. En el proceso de formación de la obra las posibilidades técnicas y expresivas están tamizadas por la subjetividad y el bagaje visual individual. Campo operativo y campo ficcional se traspasan. Opacidades y transparencias son dos conceptos que lideran los procesos creativos y que se retroalimentan en su constante fluctuación. Tener solidez en el oficio consiente una comunicación clara. Esta primera lectura nos conduce a un diálogo entre textos producidos por el equipo de investigación y a detenernos en el tratamiento temporal tanto material como procedimental: los tiempos particulares de los hacedores con relación a su archivo perceptual integrados a los tiempos de observación y de recorrido de las obras.

La finalidad de nuestra investigación es analizar la experiencia del tiempo material, procesual y ficcional, el tiempo psicológico y el tiempo cronológico, el tiempo histórico y los presentes atrapados en desarrollos artísticos contemporáneos de esta especialidad. El resurgimiento de las artes del fuego dentro de las artes plásticas responde, tal vez, a la necesidad existencial del hombre de aferrarse a lo trascendente en el reinado del puro presente, del arte efímero, el adocenamiento y lo perecedero. A pesar de que el tiempo de elaboración no se valora y choca frente a la fuerte necesidad actual de cambio constante (aceleración, dinámica impaciente, desesperación por lo que no se alcanza), hoy el arte en sus múltiples manifestaciones busca transformar el tiempo perdido en experiencia estética del tiempo recuperado. Con relación a esto, Thery Smith señala: «Mostrar qué significa el tiempo para los demás, para las cosas y para el mundo natural [...] son sólo algunos de los tipos de tiempo que el arte contemporáneo toma y ofrece en nuestros días» (2015: 268). Esta situación se refleja en la Figura 1, donde se revive el tiempo de una catástrofe natural (erupción volcánica) a modo de resiliencia en la práctica artística. Hay una conjugación de materiales (arcillas y cenizas del evento natural); las cenizas son indicios de algo que ya no está presente pero que se conserva en la composición del material utilizado y que caracteriza la nueva forma que surge.

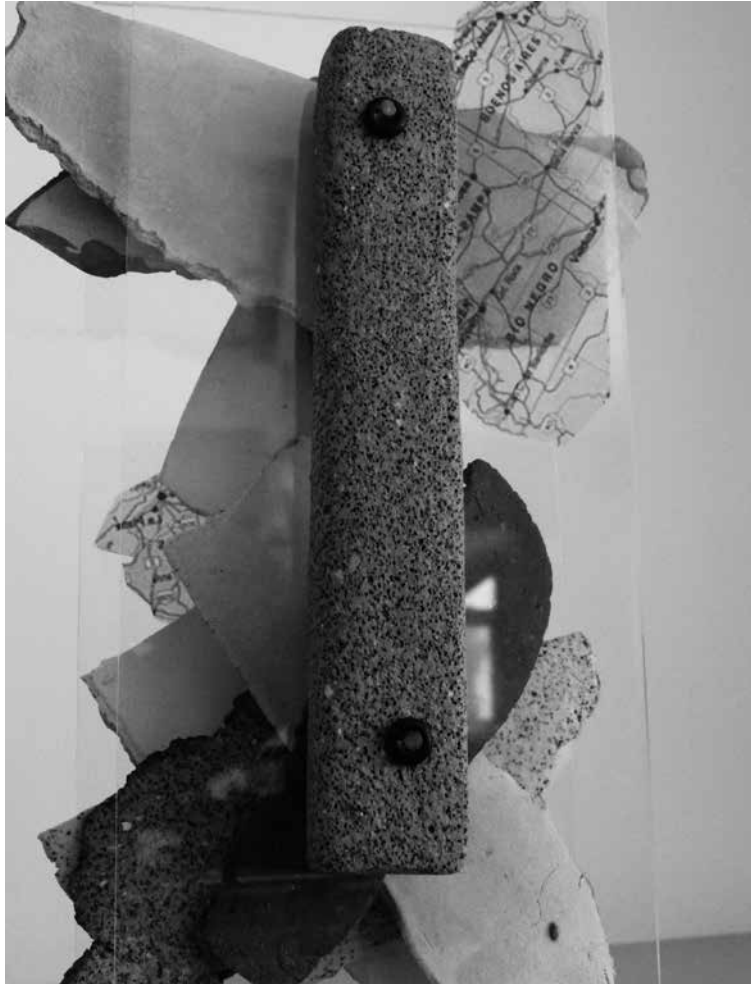


Figura 1. De la serie *Atrapadas* (2012). Obra del Colectivo CCXXI. Cerámica y gres cenizas volcánicas

Las artes del fuego —integradas por la cerámica, el vidrio, el mosaico y los esmaltes sobre metal— poseen materiales con tiempos propios y, aunque comparten la química de los silicatos, las diferencias en los tiempos condicionan los resultados. Atrapan al tiempo, le dan forma, reconocen su paso en la forma transformada por acción del fuego. En *Cerámica para el artista alfarero* (1966), Norton puntualiza que la arcilla proviene de la descomposición de rocas milenarias de tipo feldespático debido a agentes atmosféricos. Algunas se encuentran, desde siempre, en los lugares donde se formaron y otras se hallan alejadas de su origen. En la publicación *Oro blanco* (2016), Edmund de Waal se refiere a la porcelana como material milenario, expresa que la arcilla

es presente de indicativo y presente histórico, está sin dejar de estar también en otro sitio.

Estas arcillas en el proceso cerámico poseen tiempos de preparación, de mezcla y de amasado. Los diversos estados (blando, plástico, cuero y rígido) son tiempos cronológicos imposibles de acelerar y consienten al ceramista a intervenir o a finalizar la labor. En el hacer, las técnicas de construcción demandan tiempos diferentes: planchas, bloques o rollos exigen tiempos de costura o de ahuecado para volver a unir; el torno alfarero, una vez aprendido, asevera Susan Peterson (1997), resulta sensual, rítmico e hipnótico. Las diferentes velocidades permiten un cierto control y, con destreza, en pocos minutos los dedos centran, hacen el hueco y evitan el derrumbe. Poseen tiempos de secado controlados y acompasados para evitar grietas y deformaciones, y en piezas de gran dimensión prolongados supone «hasta un año de secado», explica de Waal (2016).

Las duraciones de las mesetas para detener y mantener el calor permiten reacciones químicas con efectos sorprendentes. Las curvas de los ciclos de cocción son variables determinantes para lograr efectos deseados en la loza, distintos de la porcelana y decisivos en el desarrollo de cristales en los esmaltes de alta temperatura. En resumen, los tiempos cronológicos son imprescindibles en las realizaciones cerámicas y se ven reflejados en la obra acabada. De Waal destaca que la porcelana es un material que registra todos los cambios de pensamiento, todos los movimientos de las ideas.

El arte musivo es procesual, pide interacción y genera tiempos pausados, giros de miradas que captan el todo y que se detienen en el detalle. Exige generosos tiempos de armado y la colocación de innumerables teselas que aportan luz y color a un todo complejo y dinámico. Tiempos de búsqueda y de elaboración de los fragmentos coloreados, la preparación del material, el corte, el montaje y la integración al muro se añan a los tiempos de miradas ralentadas y de tránsitos subjetivos. Muchos pueblos en la antigüedad utilizaron diferentes materiales taraceados que se podrían considerar antecedentes del mosaico. Los griegos pasaron a los romanos esta estupenda técnica y estos últimos la difundieron en todo el imperio. Según el material empleado en la composición musiva podemos distinguir al mosaico romano del mármol o de las piedras duras, al veneciano del vidrio y del *smalti*, el cerámico y el trencadiz. Todos comparten la química de los silicatos. Detener el tiempo motiva la recuperación de esta técnica en la actualidad, disfrutar del retorno a modelos arcaicos y, al igual que en la cerámica, la atracción de la trascendencia del material que da respuestas a cuestiones existenciales: gastar tiempo para no ser engullidos por el tiempo (Grassi y otros, 2006).

El uso del *vidrio* en la historia de la humanidad se remonta al primer milenio a. C. La progresión en su uso acompaña la historia de la cultura de todos los pueblos. Utilizado como material de construcción, en la fabricación de contenedores y en la manufacturación de elementos y de objetos meramente

decorativos, hoy conforma el paisaje del hombre y sus peculiaridades características —la transparencia, la versatilidad y la inalterabilidad química— forman parte del imaginario colectivo en el nivel metafórico del inconsciente, de la religión, de la literatura y de las artes visuales. El vidrio es modelado directamente por el artista o por un artesano bajo su dirección. Comparte la química de los silicatos y aunque no altera su estructura, el fuego modifica su forma, su color. La llama modela. Según las curvas de cocción es templado y modifica su dureza y sonido. La serie *Des/bordes*, del Colectivo CCXXI (Colectivo Cerámico SXXI) [Figura 2], da vida a nuevas formas y funciones al fundir por acción del fuego portaobjetos de laboratorio. Reciclaje de objetos de descarte, donde el vidrio versátil no pierde su inalterabilidad química y su transparencia intrínsecas.

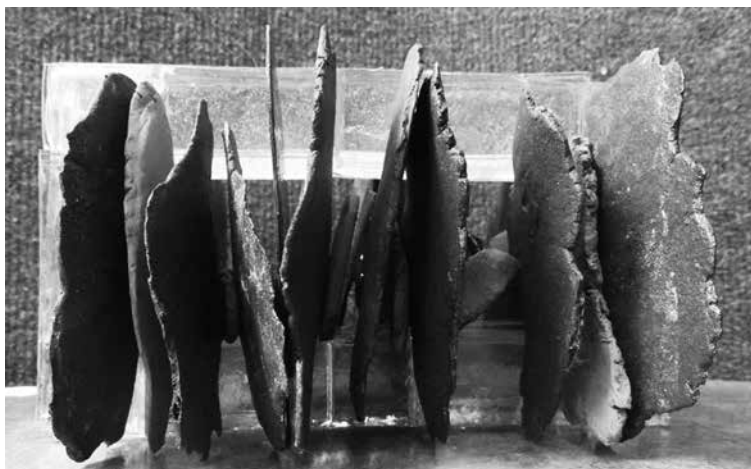


Figura 2. De la serie *Des/bordes* (2016). Obra del Colectivo CCXXI. Se detiene el tiempo para mostrar el material fundido por el fuego

Los *esmaltes sobre metal* tienen tiempos complejos de preparación, su aplicación es en polvo sobre la superficie de metal limpia y previamente sometida al calor. Los tiempos de horno a 810° son breves y su enfriamiento también. Estos esmaltes permiten obtener superficies impermeables, fáciles de limpiar, resistentes al calor. Nos remiten a los enlozados de bañeras, platos, jarros, ollas, heladeras que ocuparon espacios cotidianos. Este material está presente en los módulos de cobre esmaltado de *Marcas de percepciones fluidas* (2013) [Figura 3], del mismo colectivo de artistas antes mencionado. Instalados como damnificados y como testigos, unen los tiempos existenciales propios durante la inundación que asoló el 2 de abril a la ciudad de La Plata, donde habitaban.



Figura 3. De la serie *Marcas de percepción fluida* (2013). Obra del Colectivo CCXXI

Diálogo entre textos | MARIA CELIA GRASSI, ANGELA TEDESCHI, LUJÁN PODESTÀ

En la cerámica su *ser* determina su *trascender*. Desde la filosofía se habla de trascender como proyección, ir más allá de cierto límite, hacia un horizonte marcado por la intencionalidad. Pero la obra de arte no comunica intenciones sino sentidos y valoraciones. Traduce una manera de decir y de ser dicho en la que deviene como acto expresivo (expresión en la apariencia). Creemos que nuestras producciones cerámicas intervenidas con fotos y con serigrafías vitrificables recuperan y hacen presente instantes, experiencias, recuerdos, imágenes, recortes vitales que tienen significación propia y voces fuertes. Son trascendentes a la obra y provocan lo multivoco del símbolo y la metáfora inmanente al soporte (la cerámica, el gres, la porcelana, el mosaico, el vidrio) y sus intervenciones vitrificables (fotografía y serigrafía). La sería *El soporte como metáfora* surge desde la capacidad evocativa de estas técnicas [Figura 4]. El soporte como metáfora de trascendencia en el tiempo. Es una serie de placas cerámicas que, al ser interrogadas, refuerzan identidades nacionales, rostros que abren fisuras y que encuentran el momento para manifestarse ocupando espacios en el presente. El futuro podrá encuadrarlas o no en la noción de obra aurática.



Figura 4. De la serie *El soporte como metáfora* (2011). Obra del Colectivo CCXXI

En *Ping pong*, instalación de Gastón Cortés, las cerámicas portadoras de tiempos y de significados pregnantes dialogan en un espacio de juego pleno de tiempos sugeridos [Figura 5].



Figura 5. *Ping Pong* (2016), Cortés Gastón. Cerámica

El arte contemporáneo explora distintos tipos de tiempo, los toma y los ofrece expresados en obra. Smith sostiene que la situación actual se caracteriza por el insistente presente de temporalidades múltiples. Al tiempo material, geológico, natural, subjetivo, histórico o global se lo experimenta de distintas maneras y se manifiesta en diversidad de producciones artístico/cerámicas que coexisten en las condiciones de la contemporaneidad.

Las artes del fuego como transcendencia, en contradicción con un contexto fugaz e intrascendente, articulan espacio y tiempo como abstracciones que estructuran y que organizan nuestra percepción. Constituyen los marcos de referencia que ordenan nuestra experiencia y permiten discriminar fases, frecuencias, transiciones, fronteras, generaciones y escenarios. El espacio es entendido como campo de acción, como una red de relaciones y de significados; el tiempo, como fuerzas contrarias y particulares, donde cambio-continuidad, innovación-tradición y transformación-conservación están en permanente diálogo. Cada proceso de producción cerámica construye su temporalidad y su territorialidad. Son procesos simbólicos de producción continua: el tiempo como posibilidad, el tiempo como regulación, el tiempo como valor, como progreso, como trabajo, como ocio, como memoria y como registro. Y también el lugar, el medio, la representación del espacio social, su topología y geografía: el campo y la ciudad, lo real y lo virtual, el territorio y las fronteras, el adentro y el afuera.

En el discurrir de este diálogo entre textos se transitan diferentes períodos que revelan cambios epocales. Volvemos, entonces, a los postulados de Edmund de Waal sobre la necesidad existente en el circuito contemporáneo de reflexionar sobre el quehacer artístico, sobre la propia creación, articulando orígenes, archivos perceptuales y acontecimientos sociales e históricos que determinan un contexto, sin desmedro de la solidez técnica necesaria para efectivizar la comunicación.

Teniendo en cuenta que en la cerámica contemporánea la factura es, muchas veces, precaria y el énfasis está dado más en la significatividad del acontecimiento que en la preocupación por la excelencia del oficio; ponemos en perspectiva y en plano de igualdad *oficio y comunicación*.

Un claro ejemplo es el caso de la instalación *The Guardian* (2012), del artista Anthony Gormley, compuesta por una multitud de figuras de barro con rasgos rudos e indefinidos, sin acabado. A lo largo de las lecturas se puede ver el modo en el que cada obra se define a partir de cómo interpreta el pasado, cómo relaciona el presente y cómo proyecta el futuro contrastando lo propio y lo ajeno, lo viejo y lo nuevo, distinguiendo semejanzas y diferencias, construyendo identidad, alteridad, otredad, en un proceso constante de correlación con el material y con sus procesos técnicos y su vinculación generacional de permanencia, de reproducción, de conservación y de transformación.

Referencias bibliográficas

- De Waal, Edmund (2016). *Oro blanco*. Barcelona: Seix Barral.
- Grassi, María Celia y otros (2006). *Trayectos de arte musivo*. La Plata: Edulp.
- Groys, Boris (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Guidi, Nedda (1996). *Nelle terre di Kokalos* [Catálogo]. Roma.
- Leach, Bernard [1976] (1981). *Manual del ceramista*. Barcelona: Blume.
- Norton, Federich Harthwood (1966). *Cerámica para el artista alfarero*. Ciudad de México: Compañía Editorial Continental.
- Peterson, Susan (1997). *Artesanía y arte del barro. Manual completo del ceramista*. Buenos Aires: La Isla.
- Smith, Terry (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Referencia electrónica

- Colectivo CCXXI (2013). *Colectivo CCXXI* [página web] [en línea]. Consultado el 10 de abril de 2017 en <<http://colectivodeceramicaxxi.blogspot.com.ar/>>.

TÉCNICAS Y HERRAMIENTAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD

Información y esquemática en YPF (1930-1940)

TECHNIQUES AND TOOLS IN IDENTITY CONSTRUCTION

Information and Schematic in YPF (1930-1940)

NILDA GUARINO

guarino_nilda@hotmail.com

CINTHIA POPOO

cinthia.dcv@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 09/04/2017 | Aceptado 23/07/2017

Resumen

El estudio de las comunicaciones visuales constituye un campo de saberes y de prácticas conformado por objetos semióticos. Desde estos signos complejos es posible pensar contextos, redes y formas de uso. En la agencia estatal YPF, promediando la década de los treinta, detectamos un hito en la producción de gráficos informacionales: la esquemática de Jaime Bermejo. Allí hay conocimiento esquematizado mediante diversas técnicas y herramientas. La difusión de estos esquemas trascendió el ámbito industrial y se convirtió en información de referencia para diferentes sectores sociales.

Palabras clave

Herramientas; esquemática; identidad; técnica; diseño de información

Abstract

The study of visual communications constitutes a field of knowledge and practices integrated by semiotic objects. These complex signs make it possible to think about contexts, networks and ways of use. In the YPF state agency, in the mid-1930s we detected a milestone in the production of informational graphics: the schematic of Jaime Bermejo. We find that those graphics have specific knowledge scheduled with various techniques and tools. The diffusion of these schemes transcended the industrial sphere, becoming information of reference for different social sectors.

Keywords

Tools; schematic; identity; techniques; information design

Este trabajo es parte de una investigación que aborda los objetos industriales y de comunicación visual pertenecientes a la empresa Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF), durante su período estatal. Se inscribe bajo los conceptos de cultura material y semiótica, tanto desde una mirada particular que recrea las múltiples facetas que abarcara la empresa como en otra más amplia que da cuenta de la conformación de un entorno de progreso industrial que influyó notablemente en los modos de vida social durante el periodo en cuestión. En este caso, y a raíz de la importante producción de gráfica esquemática que demandó la empresa desde sus orígenes, haremos hincapié en el destacado aporte que hizo el dibujante Jaime Bermejo para la difusión de la industria petrolera, que puso al servicio de la comunidad una información específica sobre exploración, explotación y procesado de los recursos del suelo.

La experiencia colectiva, que es la suma de las experiencias vividas por todo un grupo social, no permanece inmóvil, sino que, con el transcurso del tiempo, se modifica y es pura fuerza de cambios que han influenciado en acontecimientos del pasado y que alteraron el devenir histórico en forma decisiva. Para comprender los diferentes momentos de producción y las continuidades que ellos imbrican a lo largo del tiempo, nos proponemos ver la evolución de los objetos y de quienes los hicieron, los usaron y los significaron.

YPF fue una agencia del Estado que forjó un sistema organizacional distintivo desde el momento de su creación, en 1922. Sus pautas de funcionamiento se fueron estableciendo de acuerdo con necesidades concretas del personal y de la propia actividad industrial en desarrollo. En trabajos anteriores hemos analizado el modo en que el Estado argentino emprendió la explotación del petróleo como recurso natural y cómo Enrique Mosconi impulsó un programa técnico detallado y preciso que logró, en tan solo ocho años, instalar en un lugar destacado a la empresa local respecto de sus competidoras extranjeras (Popoo, 2012). Estas pautas fueron institucionalizadas a través de estatutos y de normas de funcionamiento; reglamentos internos; esquemas, gráficos y organigramas. Estos últimos, pertenecientes al mundo de las imágenes didácticas, eran de variadas características. Algunos de ellos respondían a la necesidad de sintetizar información de la actividad industrial para una mejor comprensión entre el personal, cuyas tareas necesitaban organizarse; otros servían para clasificar datos obtenidos de la exploración del suelo; otros eran mapeos de los yacimientos existentes. En una empresa que en pocos años se hizo presente a lo largo de todo el territorio nacional —que llegó a contar con cinco administraciones distribuidas en diferentes provincias— fue imprescindible contar con algún tipo de gráfico que divulgara el modo de trabajo en la empresa, que informara los resultados obtenidos en trabajo de campo y que orientara la distribución de los yacimientos y de los polos productivos. De este modo en YPF, en su momento de consolidación y de

expansión, la esquemática fue un recurso comunicacional clave, mediante el cual se transformaban conceptos o procedimientos relativamente abstractos y, a la vez, complejos, en información comprensible.

Al observar estos diseños percibimos rasgos estructurales, signos y modos de representación que a través del tiempo fueron configurando una serie de códigos unificados y que constituyeron un discurso institucional. Pero es tal la diversidad recopilada que, para poder comprender este material en todas sus dimensiones, seleccionamos algunos casos y los estudiamos como objetos tecnológicos, siguiendo la propuesta de Aquiles Gay (2010). Asimismo, nos hicimos las siguientes preguntas: ¿Quiénes fueron los actores responsables de crear los avisos gráficos, las publicidades, los libros, los boletines, los signos y las señales que poblaron el espacio de la empresa y que construyeron su identidad? ¿Con qué herramientas, técnicas y materiales se realizaban estas piezas? ¿Cuáles fueron los medios por los cuales se difundieron? ¿En qué circunstancias se utilizaron estas piezas gráficas y con qué fines? ¿Cuál es el aporte de estas expresiones informacionales a la identidad de YPF? ¿Qué grado de importancia tiene estudiar estos objetos producidos en el marco de una identidad empresaria? En tren de respuestas hallamos un actor central en la producción gráfica de material de comunicación visual destinado tanto a la comunicación interna de YPF como al público en general al menos entre las décadas del treinta y del cuarenta: el dibujante Jaime Bermejo.

La esquemática de Jaime Bermejo y *La industria del Petróleo*

Durante la década del treinta la dirección de YPF editó una publicación compuesta por una serie de esquemas y de gráficos informativos sobre distintos aspectos de la producción de petróleo, los mismos se encontraban firmados al pie por Bermejo. Esta publicación tuvo la misión de ser distribuida principalmente en escuelas, en agencias estatales, en organizaciones y en empresas afines con el fin de divulgar la importancia de los recursos naturales del suelo.

Al momento de la edición de *La Industria del Petróleo, breves nociones en 24 láminas* (1937) los editores de uno de los medios de difusión principales de la compañía, el *Boletín de Informaciones Petrolíferas (BIP)* (1937), expresaban su entusiasmo por la calidad y el compromiso existente en las más diversas jerarquías de la empresa, desde los directivos hasta los operarios. No sorprende que Bermejo se enmarcara dentro de este perfil de afinidad con la institución, ya que su infancia transcurrió en los yacimientos del sur del país. Efectivamente, siendo un niño llegó a Comodoro Rivadavia, localidad en la que residió hasta los 19 años y fue en ese período que comenzó a desarrollar su interés por el dibujo. Así fue como se integró a trabajar en la

Sección Petrografía y Colecciones donde desempeñó funciones sumamente variadas, desde el arreglo de muestras de sondeo, relacionado con el dibujo de perfiles geológicos, hasta la confección de diagramas organizacionales.¹ Cabe señalar que hacia los años treinta la Dirección General de Comodoro Rivadavia contaba con una Sección de Servicios Auxiliares que tenía varios talleres, entre los cuales se encontraba la División Imprenta. Era un área técnica de oficio vinculada directamente con la mencionada sección, donde se diseñaban y reproducían gráficos y esquemas.

La Industria del Petróleo. Breves nociones en 24 láminas se publicó por primera vez en 1937 y significó la transposición didáctica de información técnica industrial al gran público, ya que en su primera edición se realizaron 65 000 ejemplares. El objetivo de la primera edición era «hacerlo llegar a cada una de las escuelas argentinas y poder repartir el resto, profusamente entre el público», como manifestaron textualmente los responsables de la publicación al reseñarla en el *BIP*. El folleto fue reeditado en 1938, en 1939 y nuevamente en 1942 y se convirtió en material de referencia sobre el tema en el ámbito educativo, industrial y académico [Figura 1].

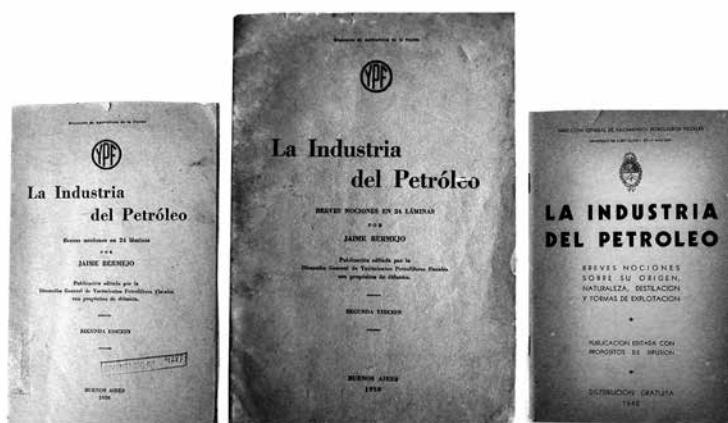


Figura 1. Tapas de los tres ejemplares analizados, correspondientes a las ediciones de 1938 (1 y 2) y 1942 (3)

Para organizar el análisis de las ediciones, siguiendo el mencionado sistema de lectura, seleccionamos algunos aspectos: estructurales, técnico-constructivos y comparativos entre ediciones y otras revistas.

¹ Según organigramas de yacimiento, recopilados en publicaciones de los años treinta.

Análisis estructural

¿Cómo son sus elementos y cómo se relacionan? Los principales elementos constitutivos de las publicaciones son, básicamente, títulos, textos en bloque, esquemas, ilustraciones, textos caligráficos y fotografías. Hemos analizados tres ejemplares de *La Industria del Petróleo*, dos ejemplares de la segunda edición de 1938 y uno de la edición de 1942. El primer ejemplar de 1938 se presenta en tapa como *La Industria del Petróleo, breves nociones en 24 láminas*, publicación editada por la Dirección de YPF con propósitos de difusión. El formato es vertical y sus medidas son 158 mm x 22 mm. Desde la primera página estos elementos se relacionan bajo una diagramación estructurada hacia lo diagramático, alternándose cuadros de datos, imágenes y textos en funciones de relevo entre sí. En los gráficos que componen la publicación podemos encontrar: 1) títulos y textos realizados caligráficamente, una forma particular de los textos; continuidad en tamaños y alineación; 2) la utilización en las ilustraciones de líneas, plenos y texturas en tinta; 3) utilización de la retórica visual para conceptualización de ideas [Figura 2].



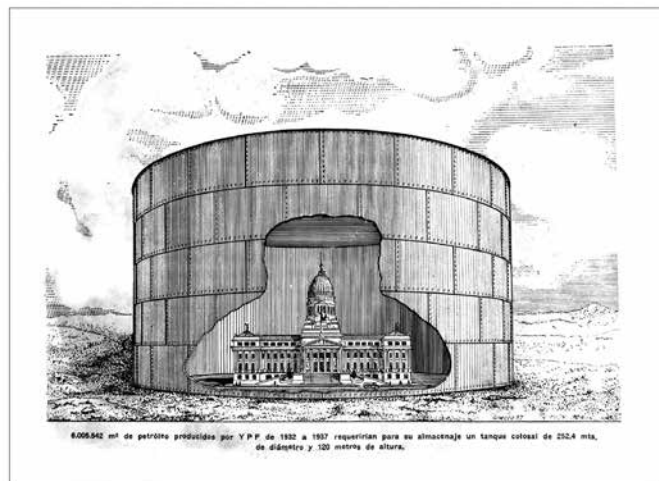


Figura 2. Páginas interiores de las ediciones de 1938. Utilización de esquemas. Uso de retórica visual

El segundo ejemplar analizado corresponde al mismo año de publicación, aunque la edición posee características diferentes en cuanto a formato (sus dimensiones son 180 mm x 270 mm), encuadernación y calidad de papel. Se consigna en tapa como segunda edición. Los contenidos interiores son los gráficos en 24 láminas, con un marco de encierro y el signo identificador de YPF en cada una de las páginas correspondientes —característica que se apreciaba en la primera edición de 1937— y se suman páginas en las que se muestran fotografías de yacimientos y de instalaciones industriales. Un total de 48 páginas más tapas.

La edición de 1942 se presenta con el nombre de *La Industria del Petróleo-Breves nociones sobre su origen, naturaleza, destilación y formas de explotación. Publicación editada con propósitos de difusión*. Consta de 79 páginas más tapas y posee textos introductorios diagramados a dos columnas en una tipografía con similitudes morfológicas a la familia *futura*. Las láminas se van intercalando con páginas de textos y aparecen también algunas fotografías en blanco y negro. Se aplica el símbolo identificador de YPF en todas las láminas, volviendo así al estilo de marco publicado en la primera edición de 1937 (a la que hemos podido acceder a través de algunas páginas publicadas en el *BIP*), donde aparece también el símbolo y, en su interior, el número de lámina.

Las láminas no poseen cambios en su estructura interna con relación a la edición anterior, pero se han agregado textos descriptivos de procesos de la industria petrolera, como los capítulos «Diferentes tipos de petróleo», «Cómo se destila el petróleo» y «Perforación de pozos de petróleo», que dotan a la publicación de un carácter más técnico, ampliando la información de cada

lámina. En esta edición no se menciona en tapa el nombre del o de los autores. Solo figura la firma «J. Bermejo» en el vértice inferior derecho de las láminas.

Análisis técnico constructivo: herramientas y técnicas

Pierre Francastel (historiador y crítico) considera que las técnicas mandan sobre las artes:

Toda técnica lleva consigo una parte de habilidad, de adaptación, de búsqueda y de elección de los medios más conformes para la realización de un esquema general de práctica del objeto, que solo puede atribuirse al arte, es decir, que procede a la vez del gusto personal del ejecutante y de las tradiciones particulares respecto de la actividad y el marco profesional del grupo para quien se realiza (1988: 77).

Es importante identificar las herramientas utilizadas para la confección de los originales y observar tanto su uso como las técnicas caligráficas y de ilustración en vigencia en la época. Cabe destacar que, siguiendo la tradición educativa europea, desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX en todas las escuelas de nuestro país se enseñaba caligrafía.² Las herramientas principales para el desarrollo de la enseñanza y del aprendizaje de la caligrafía eran plumas metálicas de diversos formatos que permitían desarrollar determinados caracteres [Figura 3].

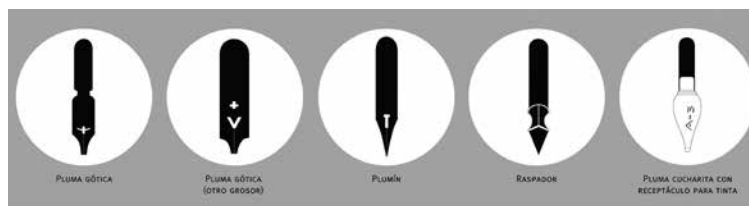


Figura 3. Herramientas utilizadas para el dibujo de esquemas y de gráficos

Las más utilizadas eran pluma cucharita, pluma para letra gótica o terminaciones rectas, plumín y raspadores de diversa agudeza. La *pluma cucharita* es utilizada para hacer caracteres con terminación redondeada. Si la pluma solamente se apoya sobre el papel construye automáticamente un punto redondo. Existían dos sistemas: la *pluma simple* que se mojaba

² Esta tradición se seguía en numerosos países de América Latina.

directamente en el tintero y otra con un gotero cargador. Tenía un suplemento que funcionaba como contenedor de tinta y permitía escribir más líneas sin el proceso de carga constante. La *pluma para letra gótica* se utilizaba para terminaciones rectas. El carácter gótico se distingue por tener rasgos finos y gruesos. Estos se lograban con la misma pluma de acuerdo a la presión ejercida y a la posición de la misma, pero también existían diferentes numeraciones (más angostas y anchas). Si la pluma solamente apoya sobre el papel construye una línea o raya y en un trazo continuo se construye el punto gótico (que es un cuadrado o rombo). El *plumín* era muy utilizado para el retoque de caracteres o para trazos finos. También era indicado en la construcción de la llamada *letra inglesa*. Los *raspadores de diversa agudeza* se utilizaban exclusivamente para retocar terminaciones en los caracteres, así como también para detalles finos y, de esa manera, embellecer el conjunto, tanto caligráfico como de las ilustraciones.

Hemos detectado que estas herramientas y técnicas caligráficas fueron muy utilizadas en famosas publicaciones en estos años como las revistas *PBT*, *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino*, por nombrar algunas de amplia difusión.

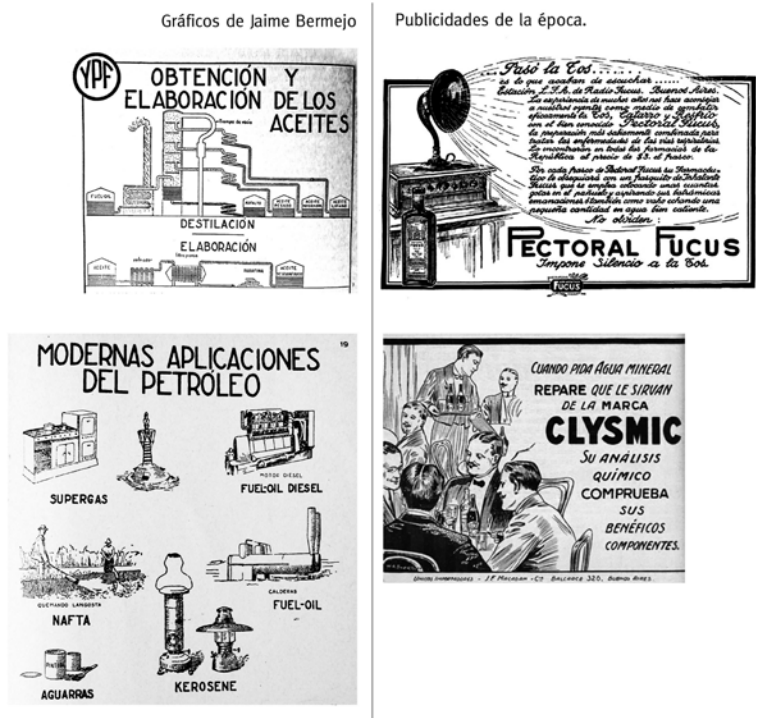


Figura 4. Gráficos de Bermejo y avisos publicitarios de la época. Estilos, técnicas y herramientas comunes

Para observar y comparar los usos caligráficos, hemos incluido algunos ejemplos acompañados de los trabajos de Jaime Bermejo. En ellas vemos claramente la similitud en la experiencia caligráfica como práctica común de escritura y dibujo común por aquellos años [Figura 4].

Retomando el trabajo específico de Bermejo en los gráficos para YPF diremos que: 1) se trata de ilustraciones en blanco y negro, en su mayoría enmarcadas y tituladas que, realizadas con diferentes plumas en tinta negra, se presentan en forma de viñetas, de mapas y de dibujos con textos caligráficos descriptivos y explicativos; 2) se percibe una intención didáctica en la síntesis de las formas, en el dibujo de objetos o de sistemas complejos para hacerlos más comprensibles a un público no especializado; 3) se recurre a la aplicación de texturas de puntos y de líneas para diferenciar superficies. Este es un recurso técnico que ha sido usado sistemáticamente en planos industriales y en dibujos de ciencias naturales; 4) detectamos la utilización de diagramas, de conectores, de cuadros y de ventanas para destacar información, partes y detalles; 5) el uso de cortes y de vistas, intercalados con textos para lograr una narración gráfica, factible de ser impresa por los medios tecnológicos disponibles en la época, para su difusión masiva.

Todos los aspectos reunidos en este material y tenidos en cuenta para la producción conforman un verdadero proyecto de diseño de información.

Conclusión

Hasta aquí hemos analizado una serie de gráficos puestos en circulación por YPF en los años treinta e inicios de la década siguiente destinados a la transferencia de datos sobre el petróleo. Destacamos su importancia, ya que son esquemas que exponen las ideas sobre progreso y soberanía vigentes en la época. En este sentido, recalamos también la trayectoria del dibujante Jaime Bermejo y lo consideramos un actor clave en la realización de gráfica y de dibujos para la empresa durante el período mencionado. Su técnica, llevada a cabo con las herramientas de la época, muestra también la eficacia del medio elegido, pero evidencia una clara intención informativa, de divulgación de contenidos. En los términos de Francastel, se trata no solo de una tradición de uso, sino, también, de un *para quién*.

Asimismo, hemos planteado algunos aspectos sobre los recursos técnicos y de lenguaje visual evidenciados a través de esas representaciones, vinculando cuestiones pragmáticas, sintácticas y semánticas puestas en juego a partir del sistema de gráficos analizados. Finalmente, señalamos la relevancia del estudio de casos específicos en vistas de la diversidad de componentes que conformaron la identidad material y semiótica de YPF. Estos esquemas trascienden un lenguaje meramente industrial o de gestión interna de la empresa, para abrirse expansivamente

como material educativo y didáctico. Y de lo singular a lo general, por tratarse de un sistema esquemático producido y divulgado masivamente, pensando la identidad de YPF como representativa y constitutiva de la identidad del Estado Nacional en la primera mitad del siglo XX, da cuenta de la trascendencia de los medios impresos en la construcción de imaginarios de soberanía, territorio e industria existentes en las décadas citadas, que conforman, a su vez, rasgos de la cultura visual que perdurarán en los años venideros.

Referencias bibliográficas

- Francastel, Pierre (1988). *La realidad figurativa*. Barcelona: Paidós.
- Gay, Aquiles (2010). *La tecnología como disciplina formativa. La educación como formación tecnológica*. Córdoba: Tec.
- Popoo, Cinthia Mariela (2012). «Enrique Mosconi. Identidad y estrategia en una empresa estatal». En De Ponti, Javier (dir). *Diseño, identidad y sentido. Objetos y signos de YPF (1920-1940)* (pp. 12-22). La Plata: Dicere.

MÚSICA Y MOVIMIENTO

La experiencia musical del oyente

MUSIC AND MOVEMENT

The Perceiver's Musical Experience

MARÍA MARCHIANO

maria.marchiano@hotmail.com

ISABEL CECILIA MARTÍNEZ

isabelmartinez@fba.unlp.edu.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 21/04/2017 | Aceptado 13/07/2017

Resumen

En el estudio de la experiencia musical, las ciencias cognitivas enactivas y corporeizadas ofrecen diversas caracterizaciones de la música. Este trabajo se propone organizarlas y reelaborarlas bajo las categorías globales de *temporalidad* y *agencia aparente*, poniendo el foco en los procesos de significación y en la experiencia musical del oyente. El movimiento cobra una función central en el vínculo entre el entorno sonoro y el sujeto, y su significación da lugar a la construcción enactiva y corporeizada de la música.

Palabras clave

Música; movimiento; oyente; temporalidad; agencia

Abstract

In the research of musical experience, the enactive and embodied cognitive science offers many characterizations of music. This work proposes to organize and re-elaborate them under the global categories of *temporality* and *apparent agency*, focusing on the process of signification and on the musical experience of the perceiver. Movement plays a central role in the relationship between sound environment and subject, and its signification leads to the enactive and embodied construction of music.

Keywords

Music; movement; perceiver; temporality; agency

El estudio de la experiencia musical tiene una larga historia: desde los experimentos psicométricos y conductistas fundados en supuestos mecanicistas de la Psicología de la Música, pasando por las teorías computacionales del procesamiento de la información de las Ciencias Cognitivas Clásicas (Fernández Morante & García Orozco, 2015) y las posturas constructivistas de la música sobre el desarrollo y aprendizaje de habilidades musicales (Stubley, 1992), hasta las Ciencias Cognitivas de Segunda Generación que describen la cognición musical en clave corporeizada y enactiva.

El enactivismo analiza la relación del organismo con su entorno, concibiéndolo como un agente activo y autónomo que crea y que mantiene su identidad frente a las perturbaciones que amenazan su autopoiesis o capacidad de auto-organización (Weber & Varela, 2002). La cognición es el resultado de la actividad coherente del organismo que busca su conservación durante la interacción siempre significativa con el entorno. Esta interacción está definida por las intenciones y las miradas subjetivas que *producen sentido*¹ del entorno y crean un mundo de significados o *Umwelt* (Di Paolo, 2013) que representa todo lo que el organismo conoce. El enfoque corporeizado concede al cuerpo un rol central e irremplazable en la construcción del conocimiento y de la cognición (Gallagher, 2014) y, junto con los modelos de la enacción, otorga a la experiencia directa un poder de significación único y ofrece interpretaciones no *representacionistas* de la cognición.

Las ciencias cognitivas trabajan con dos formas globales de experiencia musical: la del oyente y la del ejecutante.² Dado que en el estudio del movimiento durante la interacción con la música se han dedicado más esfuerzos a comprender los procesos cognitivos del ejecutante, muchos autores dan por sentado que la experiencia corporeizada del oyente puede equipararse a la del ejecutante. Nosotras sostenemos que esta homologación no es real y que sus experiencias son cualitativamente diferentes. El ejecutante pone en juego habilidades de ejecución y de percepción durante una *performance* y produce la música cognitiva y materialmente en la interacción con el instrumento y con otros músicos. La experiencia musical del oyente, en cambio, se centra en la *entonación* con la música y se da por *fuera de la ejecución* (Davidson & Scripp, 1992), ya que el sujeto no genera la música ni las vibraciones sonoras que la sostienen. El proceso interactivo con la música tanto del ejecutante como del oyente se sostiene sobre una idea de la percepción orientada a la acción, que se apoya en los esquemas sensorio-motores: el sujeto percibe la música por sus *posibilidades de acción*³ definidas como una *mutualidad* entre el animal y

1 Traducción de sense-making.

2 Los términos oyente y ejecutante no hacen justicia a los procesos cognitivos involucrados en las actividades musicales a las que refieren. Los consideraremos aquí en un sentido amplio, tomando el significado de las palabras inglesas *perceive* y *performer*.

3 Traducción de affordances.

el entorno o como «el pegamento que sostiene al animal y al entorno juntos»⁴ (Chemero, 2003: 190).

En este trabajo nos centraremos en la experiencia musical del oyente. El objetivo es identificar las caracterizaciones que las ciencias cognitivas de segunda generación hacen de la música y analizarlas desde la perspectiva del *movimiento* en la música, unificándolas bajo dos conceptos globales: la *temporalidad* y la *agencia*. Como las posibilidades de acción, estos conceptos se sitúan *entre* el oyente y el entorno: no son lo uno ni lo otro pero están definidos por ambos. A diferencia de los enfoques que describen a la música como parte del entorno sonoro (Reybrouck, 2006) y con el eje puesto en su aspecto acústico —sin involucrar al sujeto en su definición y sin diferenciar entre la experiencia de oyentes y ejecutantes— proponemos diferenciar el sonido o entorno sonoro de la música, definiéndola como una construcción psicológica (Ferrer, 2011) derivada del comportamiento adaptivo del oyente (Di Paolo, 2013) durante la interacción con el ambiente. Las caracterizaciones que reelaboraremos bajo los conceptos de temporalidad y de agencia resultan del vínculo entre el oyente y el entorno; no deben entenderse como descripciones del entorno sonoro (de lo cual se encarga fundamentalmente la acústica): estos conceptos caracterizan a la música en tanto construcción experiencial del ser humano, de su mundo sónico o *umwelt* musical.

Temporalidad

Las ideas que vamos a sintetizar y profundizar a continuación no fueron concebidas específicamente desde la problemática del movimiento y la temporalidad. El objetivo de analizarlas desde esta perspectiva subyacente es distinguir los roces y las coincidencias entre las caracterizaciones dinámicas de la música de la cognición enactiva y corporeizada.

La interacción del sujeto con el mundo, núcleo central del enactivismo, es una *acción entre* los polos de la interacción. Las acciones implican siempre movimientos que solo pueden darse a través del tiempo: una interacción sin tiempo (es decir, una interacción estática) simplemente no puede existir. Uno de los ejemplos más comunes de la construcción de sentido humano es el manejo habilidoso de herramientas. Por ejemplo, para andar en patineta sin caerse hay que lograr un manejo hábil del objeto. La habilidad de mantener una interacción exitosa (según las intenciones y los objetivos del sujeto) puede dar lugar a la *incorporación* del objeto al esquema corporal del sujeto (Merleau-Ponty, [1945] 1962; Fuchs & De Jaegher, 2009) o a la extensión del sistema cognitivo más allá de los límites corporales del individuo (Richardson

4 «[Affordances] are the glue that holds the animal and environment together» (Chemero, 2003: 190). Traducción de las autoras del artículo.

& Chemero, 2014), y así manifestar el control supremo que el sujeto puede alcanzar en la interacción con objetos.

Durante el manejo de herramientas el objeto no cambia sus características ni su estado por sí mismo: las posibilidades de acción que induce en el sujeto se mantienen constantes durante la interacción. El desarrollo temporal de la interacción con este tipo de objetos depende totalmente del sujeto, porque no hay nada del objeto que indique cuándo coordinar o cambiar las condiciones de coordinación. En el entorno todo está dado desde el primer momento de la interacción, por lo que las acciones que la ponen en marcha y que la mantienen en curso dependen del organismo. A medida que se desarrolla la interacción, el objeto puede reaccionar de muchas formas a las acciones del sujeto y este responder ante sus cambios manteniendo la interacción en curso. Pero sin las acciones del sujeto, el objeto se vuelve inanimado: el movimiento del objeto es consecuencia de la acción del sujeto durante la interacción. El *cuándo* andar o detener la patineta no depende de ella sino de las intenciones del sujeto ante la actividad (el momento puede depender, por ejemplo, de si tengo que trasladarme a algún lugar). Asimismo, el objeto impone ciertos límites temporales a la interacción que definen las posibilidades de acción del sujeto. Un *skater* tiene que empujar el pie contra el piso cada determinada cantidad de tiempo para que la patineta no se detenga, y ese tiempo depende tanto de las características materiales del objeto y del ambiente como de la intención del sujeto.

Los objetos con estas características son una de las formas materiales de entorno con las que lo sujetos interactúan. Pero existen otros objetos o entidades que tienen un desarrollo temporal propio. Para no caerse de la tabla, un surfista debe cambiar sus acciones en el curso de la interacción según las posibilidades de acción que le brinda el agua y que cambian momento a momento: la ola se genera independientemente de las acciones del sujeto. Pero aunque el desarrollo temporal ya no depende de sus acciones, las posibilidades de acción que brinda la ola tienen un anclaje temporal atado a sus movimientos y permiten diferentes tipos de coordinación que dependen de las intenciones y las habilidades del sujeto.

Algo similar sucede con la música. El concepto de *formas sónicas en movimiento* es acuñado por Eduard Hanslick ([1854] 1891) para referir a las relaciones formales del movimiento sonoro que no poseen un significado concreto, cuya percepción inmediata es uno de los componentes fundamentales de la música. El sonido literalmente se mueve y cada movimiento modula las sensaciones perceptivas del sujeto, su forma de moverse, sus emociones y sus formas de expresión (Leman, 2011, 2016). Los cambios sobre el sentido del entorno que el sujeto construye durante la experiencia musical no se dan por una reinterpretación de algo que es siempre igual (como sucede, por ejemplo, con una pintura), sino por los intentos de coordinación con los movimientos acústicos del sonido en la búsqueda de establecer un vínculo estable con el

entorno (Reybrouck, 2006). Las acciones que el sujeto realiza para coordinar con la música no son las mismas durante toda la interacción: cambian en tanto cambian las posibilidades de acción que la música ofrece para alinearse con ella. El entorno sónico le sugiere *cuándo* cambiar las condiciones de la alineación. Y como la música no es funcional a la supervivencia (Cross, 2003), las consecuencias de una sincronización fallida por un error de predicción (Leman, 2016) no se manifiestan materialmente como en una patineta, una tabla o una pierna rota, porque se encuentran en el vínculo mismo de los movimientos del sonido y los del sujeto. Una alineación incoherente se genera por una acción que no logra regular el vínculo con las perturbaciones del entorno y, en términos de la adaptividad de la persona, puede desencadenar emociones de valencia negativa (Leman, 2016).

Los vínculos entre el movimiento musical y el humano han sido uno de los ejes centrales en el estudio de la experiencia de la temporalidad en la música. Por un lado, la metáfora del movimiento estudia estos vínculos en términos de *movimiento imaginado*, estableciendo los términos de la constitución corporeizada de la mente musical (Eitan & Granot, 2004; Martínez, 2005). Por otro lado, y dado que tanto oyentes como *performers* normalmente se mueven durante la experiencia musical, el movimiento humano con la música no es solo imaginado sino también concretado en acciones. Los vínculos entre música y articulaciones motoras normalmente son estudiados en los fenómenos de *entrainment*, sincronización, alineación o coordinación (Reybrouck, 2006; Leman, 2011, 2016; Leman, Desmet, Styns y otros, 2009).

Agencia aparente

La *agencia* es un rasgo de los organismos autopoieticos que pueden regular prereflexivamente su vínculo con el entorno a partir de acciones intencionadas (Di Paolo, 2013; Gallagher, 2014; Leman, 2016). Desde esta perspectiva, el ser humano es un *agente*. Para explicar diversos aspectos de la experiencia musical, algunos estudios caracterizan a la música como poseedora de ciertos rasgos humanos. Solo en algunos casos este vínculo es desarrollado en profundidad. ¿Qué hay en la experiencia musical que nos transmite algo propio de la esfera humana? A continuación sintetizaremos y ampliaremos algunas propuestas en torno a esta idea.

Los estudios sobre enacción musical no se han detenido a definir las características de la música. La descripción de las interacciones musicales entre dos sujetos desarrollada por el reciente enfoque social del enactivismo (Fuchs & De Jaegher, 2009; De Jaegher & Di Paolo, 2007; Schiavio & De Jaegher, 2017) evidencia las naturalezas cualitativamente diferentes de la música y los seres humanos y la necesidad de estudiar las características particulares de la música para definir la interacción que un agente mantiene

con ella. Desde esta perspectiva, la construcción de sentido en entornos sociales se vuelve participativa y entre los sujetos partícipes de la interacción se genera una *intercorporalidad* producto de su mutua incorporación y de la modulación del sentido individual.

Desde un punto de vista enactivo, la música aparenta cierto grado de *autonomía* para el oyente. Aparenta ser (y no es) autónoma porque no está viva, porque no sufre el riesgo ni la incertidumbre de perder su autopoiesis, porque no tiene la libertad de tomar decisiones sobre su desarrollo. La música se mueve, pero sus movimientos no están abiertos a la posibilidad de ser modulados por la interacción del sujeto. La ausencia de autonomía y de libertad de la música elimina la posibilidad del sujeto de esperar una respuesta en la interacción. Una alineación con la música no esperada por el sujeto genera un estado emocional singular porque da la impresión de que la música estuviera coordinando sus movimientos con los del sujeto (por ejemplo, cuando una persona al bailar una música repetitiva cambia sus movimientos en el momento exacto en el que se produce una articulación formal). Los eventos musicales están externamente determinados para el oyente, ya que el flujo musical no cambia su dirección ante la actividad de coordinación del sujeto. En términos enactivos, entonces, no es posible que en la interacción de un sujeto con la música se genere un fenómeno de intercorporalidad como puede construirse con otra persona. La construcción de sentido no puede ser participativa porque no hay dos productores de sentido que se modulen mutuamente. En cambio, hay *un* agente cuya construcción de sentido es modulada por la dinámica de coordinación liderada tanto por él mismo como por la música y la interacción, pero donde la persona es la que sincroniza con la música y no al revés. La interacción oyente-música implica una *incorporación unidireccional* (Fuchs & De Jaegher, 2009) en la que el sujeto incorpora a la música a sus esquemas corporales y coordina *hacia* la música y no *con* ella, como sucede en la actividad sincronizada de los agentes de una intercorporalidad. En cuanto al poder de modulación de los agentes de una interacción intersubjetiva, Hanne De Jaegher y Ezequiel Di Paolo (2007) proponen tres grados de asimetría en la orientación: la *omnipresente* (en la que uno guía la modulación del sentido del otro), la de nivel intermedio (en la que el agente orientado posee un rol más activo) y la posibilidad radical (que implica una modulación mutua). La orientación de la música hacia el sujeto es omnipresente: la música modula la producción de sentido del sujeto, mientras que el sujeto no orienta a la música porque, en tanto fenómeno no-agentivo, no hay nada que modular.

Un campo que sí ha ahondado sobre la presencia de aspectos humanos en la música es el del estudio de la emoción, al proponer la idea de que la experiencia emocional en la escucha de una obra se debe a la presencia de una *persona* en la música. De este planteo general surgen varias posturas alrededor de los procesos del oyente en relación al componente humano

de la música: la música oída como la expresión de las emociones de una persona, personaje o narrador o incluso del compositor de la obra, la voz y el texto como portadores de emociones, la estructura de la música instrumental como la expresión de una historia, la atribución de emociones propias a la persona presente en la música (Robinson, 1994, 2005). Estas teorías fueron desarrolladas por las ciencias cognitivas en base a ideas de larga historia de la musicología y algunos autores han planteado puntos de vista alternativos. Según Jenefer Robinson (2005) estos modelos no son universales, ya que han sido elaborados sobre el estudio de la experiencia emocional con la música romántica para explicar las anomalías estructurales de una obra en tanto expresión de una persona presente en la música. Para Antoni Gomila (2011) el oyente percibe emociones y empatiza con la música porque esta ostenta expresiones que son percibidas espontáneamente y de forma directa durante la interacción.

Más allá de la discusión sobre la validez de estos modelos, queda sin responder la pregunta sobre qué es lo que hace que percibamos un sujeto detrás de la música o qué hay en la música que nos genera emociones durante nuestras experiencias con ella. ¿De dónde surge ese rasgo humano?, ¿qué es lo que permite que identifiquemos a la música como tal y la diferenciamos de otros sonidos del entorno, como el ruido de la ciudad o el ladrido de un perro? Algunos autores consideran que la percepción o la experiencia con la música difieren de las de otros sonidos del entorno: Albert Bregman (1990) establece una diferencia entre la escucha natural (en donde el reconocimiento de la fuente productora del sonido es fundamental) y la quimérica (donde el reconocimiento de la fuente sonora no es relevante, y la música es el fenómeno principal de la escucha), y Mark Reybrouck (2005) propone pensar en una escucha ordinaria (en la que el sonido se percibe como completo, donde el procesamiento cognitivo se limita al reconocimiento del sonido, y donde se vincula al sonido con un tipo de conducta) en contraposición a la escucha estética (donde se ponen en juego todos los procesos perceptivos y que constituye un asunto de experiencia y conceptual). El concepto de formas sónicas en movimiento puede acercarnos a una explicación sobre estas ideas. La idea de las formas sónicas en movimiento hace referencia a algún tipo de organización de las ondas sonoras. Esta organización se produce tanto en la materialidad del sonido, ya que son los movimientos del aire los que cobran formas específicas y revelan algún tipo de orden, como también en términos lógicos. Para Eduard Hanslick ([1854] 1891) el organismo humano y el fenómeno sonoro comparten ciertas leyes naturales en las que descansa la lógica de la música, que dan lugar a las formas sónicas en movimiento. Pero esta lógica no es la que permite identificar un rasgo particularmente humano en el movimiento musical, ya que es una característica compartida con el entorno. Para responder a la pregunta sobre porqué y cómo percibimos agencia en la música, proponemos pensar en la existencia de algún tipo de

estructura propia de los movimientos humanos que se diferencie de las que organizan el entorno sónico.

Por un lado, los conceptos de *perfil dinámico* y *formas de la vitalidad* de Daniel N. Stern (2010) mantienen un diálogo filosófico con estas ideas. El rol central del movimiento en la vida (Merleau-Ponty, [1945] 1993) configura las formas de la vitalidad de los sujetos y tiene un vínculo directo con el perfil dinámico del movimiento en la música (Stern, 2010). El perfil dinámico habla del contorno temporal de un movimiento. Dado que su constitución física está anclada al movimiento que constituye al sonido, la música posee un perfil dinámico que es percibido por el ser humano como una forma de la vitalidad y cuya experiencia está atravesada por los movimientos corporales (Martínez & Pereira Ghiena, 2011; Forlè, 2016). En el núcleo del perfil dinámico se encuentra el vínculo intrínseco entre espacio y tiempo que se produce, se desarrolla y se manifiesta en el movimiento y que delinea nuestra experiencia musical. El sujeto percibe pre-reflexivamente el perfil dinámico de la música en relación al perfil dinámico de sus formas vitales particulares, otorgándole a la música la apariencia de un agente autónomo.

Por otro lado, el modelo de codificación y decodificación de los movimientos expresivos musicales, desarrollado por Marc Leman (2016), puede leerse desde esta propuesta. Leman plantea que en el acto de tocar el ejecutante codifica sus gestos expresivos en patrones musicales y que el oyente puede decodificar esa expresión encriptada en las formas sónicas en movimiento fundamentalmente gracias a la sincronización de las articulaciones corporales espontáneas con el sonido. La forma concreta en que el movimiento expresivo del ejecutante se transforma en patrones musicales o se imprime en el sonido todavía es una incógnita, pero esta idea de un proceso corporeizado de reconocimiento de la presencia de ciertas estructuras humanas en las organizaciones sonoras podría explicar los mecanismos pre-reflexivos con los que rápidamente identificamos la música como tal y no la confundimos con el entorno sonoro no musical. Algunos autores sugieren que durante la escucha de música se decodifican los patrones motores específicos que el ejecutante realizó para generar el sonido y que codificó en la música (Leman, Desmet, Styns y otros, 2009) mientras que otras propuestas se basan en la decodificación de formas generales de producción del sonido basadas en las categorías de los objetos sonoros elaboradas por Pierre Schaeffer (Godoy, 2010).

Conclusiones

Los paradigmas enactivos y corporeizados de la cognición son relativamente recientes en el campo de las ciencias cognitivas de la música y aún no conforman una teoría o modelo unificado de experiencia musical. Sin embargo, en este

trabajo hemos visto como muchos conceptos provenientes de sus diferentes enfoques de estudio que, aunque en la literatura no se presentan asociados, se sostienen sobre ideas comunes. El análisis del movimiento en las diferentes caracterizaciones de la experiencia musical y la identificación de sus encuentros y distancias permitió unir y reelaborar esas caracterizaciones bajo los conceptos de temporalidad y agencia aparente y reveló la posibilidad de un diálogo más profundo entre las ideas que podría dar lugar a una paulatina unificación del campo.

La revisión, puesta en común y reelaboración de los conceptos centrales de la enacción y la corporalidad puso de manifiesto que el movimiento es un punto de encuentro central entre el sujeto y la música. Un estudio del movimiento basado en la articulación de las consignas enactivas y corporeizadas podría explicar la significación y la importancia de la música para el ser humano.

Por último, el análisis de la experiencia musical del oyente derivó en reflexiones que vuelven imposible homologar completamente esa experiencia a la del ejecutante. Se hace urgente, por lo tanto, el trabajo específico sobre este tipo de experiencia para conocerla en profundidad.

Referencias bibliográficas

- Bregman, Albert (1990). *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge, Massachusetts: Bradford Books-The MIT Press.
- Cross, Ian (2003). «Music and biocultural evolution». En Clayton, Martin; Herbert, Trevor y Middleton, Richard (comps.). *The cultural study of music* (pp. 19-30). New York: Routledge.
- Davidson, Lyle y Scripp, Larry (1992). «Surveying the coordinates of cognitive skills in music». En Colwell, Richard (comp.). *Handbook of research on music teaching and learning* (pp. 392-413). New York: Schirmer Books.
- Gallagher, Shaun (2014). «Phenomenology and embodied cognition». En Shapiro, Lawrence (comp.). *The Routledge handbook of embodied cognition* (pp. 9-18). Nueva York: Routledge.
- Godoy, Rolf Inge (2010). «Gestural Affordances of Musical Sound». En Godoy, Rolf Inge y Leman, Marc (comps.). *Musical gestures. Sound, movement, and meaning* (pp. 103-125). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Hanslick, Eduard [1854] (1891). *The beautiful in music*. Londres: Novello and company.
- Leman, Marc (2011). *Cognición musical corporeizada y tecnología de la mediación*. [Martínez, Isabel C.; Herrera, Romina; Silva, Violeta y otros (trads). *Embodied music cognition and mediation technology*]. Buenos Aires: SACCoM.
- Leman, Marc (2016). *The Expressive Moment. How Interaction (with Music) Shapes Human Empowerment*. Massachusetts: The MIT Press.

Merleau-Ponty, Maurice [1945] (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta.

Richardson, Michael J. y Chemero, Anthony (2014). «Complex dynamical systems and embodiment». En Shapiro, Lawrence (comp.). *The Routledge Handbook of embodied cognition* (pp. 39-50). Nueva York: Routledge.

Robinson, Jenefer (2005). *Deeper Than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Oxford University Press.

Schiavio, Andrea y De Jaegher, Hanne (2017). «Participatory sense-making in joint musical practice». En Lesaffre, Micheline; Leman, Marc; Maes, Pieter-Jan (comps.). *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction* (pp. 31-39). Nueva York: Routledge.

Stern, Daniel (2010). *Forms of vitality. Exploring dynamic experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy and Development*. Oxford: Oxford University Press.

Stublely, Eleanor (1992). «Philosophical Foundations». En Colwell, Richard (comp.). *Handbook of research in Music Teaching and Learning* (pp.3-20). Reston: MENC-Shirmer Books.

Referencias electrónicas

Chemero, Anthony (2003). «An Outline of a Theory of Affordances». *Revista Ecological psychology*, 15 (2), pp. 181-95 [en línea]. Consultado el 21 de agosto de 2017 en <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1207/S15326969ECO1502_5>.

De Jaegher, Hanne y Di Paolo, Ezequiel (2007). «Participatory sense-making: An enactive approach to social cognition». *Revista Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 6 (4), pp. 485-507 [en línea]. Consultado el 9 de agosto de 2017 en <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.62.3204&rep=rep1&type=pdf>>.

Di Paolo, Ezequiel (2013). «El enactivismo y la naturalización de la mente» [en línea]. Consultado el 21 de agosto en <https://ezequieldipaolo.files.wordpress.com/2011/10/enactivismo_e2.pdf>.

Eitan, Zohar y Granot, Roni (2004). «How Music Moves: Musical Parameters and Listeners' Images of Motion». *Revista Music Perception* 23(3), pp. 221-247 [en línea]. Consultado el 9 de agosto de 2017 en <<https://www2.tau.ac.il/InternetFiles/Segel/Art/UserFiles/file/Articles7.pdf>>.

Fernández Morante, Basilio y García Orozco, Jorge (2015). «De la psicología de la música a la cognición musical: historia de una disciplina ausente en los conservatorios». *Revista Artseduca*, 10, pp. 38-61 [en línea]. Consultado el 21 de agosto en <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/2010/1694>>.

- Ferrer, Rafael (2011). «Timbral Environments: An Ecological Approach to the Cognition of Timbre». Revista *Empirical Musicology Review*, 6 (2), pp. 64-74 [en línea]. Consultado el 21 de agosto en <<https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/51213/EMR000123a-Ferrer.pdf?sequence=1>>.
- Forlè, Francesca (2016). «Movement in Music. An Enactive Account of the Dynamic Qualities of Music». Revista *Humana.Mente Journal of Philosophical Studies*, 31, pp. 169-185 [en línea]. Consultado el 21 de agosto en <http://www.humanamente.eu/images/PDF/issue31_paper_Forl%C3%A8.pdf>.
- Fuchs, Thomas y De Jaegher, Hanne (2009). «Enactive intersubjectivity: Participatory sense-making and mutual incorporation». Revista *Phenom Cogn Sci*, 8, pp. 465-486 [en línea]. Consultado el 21 de agosto en <<https://hannedejaegher.files.wordpress.com/2009/11/fuchsdejaegher09psmmutincorp.pdf>>.
- Gomila, Antoni (2011). «Música y Emoción: El problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona» [en línea]. Consultado el 21 de agosto en <https://antonigomila.files.wordpress.com/2009/01/musiemocion_preprint.pdf>.
- Krueger, Joel (2014). «Affordances and the musically extended mind». Revista *Frontiers in Psychology*, 4 [en línea]. Consultado el 21 de agosto de 2017 en <<http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2013.01003/full>>.
- Leman, Marc; Desmet, Frank; Styns, Frederik; Van Noorden, Leon y Moelants, Dirk (2009). «Sharing musical expression through embodied listening: a case study based on Chinese guqin music». Revista *Music Percept*, 26, pp. 263-278 [en línea]. Consultado el 21 de agosto de 2017 en <<https://biblio.ugent.be/publication/483858/file/6990933.pdf>>.
- Martínez, Isabel Cecilia (2005). «La audición imaginativa y el pensamiento metafórico en la música». *1ras Jornadas de Educación Auditiva* [en línea]. Consultado el 21 de agosto de 2017 en <https://www.academica.org/martinez.isabel.cecilia/76.pdf>.
- Martínez, Isabel Cecilia y Pereira Ghiena, Alejandro. (2011). «La experiencia de la música como forma vital. Perfil dinámico temporal, corporalidad y forma sónica en movimiento». *X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música* [en línea]. Consultado el 19 de agosto de 2017 en <<https://www.academica.org/martinez.isabel.cecilia/11.pdf>>.
- Reybrouck, Mark (2005). «Body, mind and music: musical semantics between experiential cognition and cognitive economy». Revista *Transcultural Music Review*, 9 [en línea]. Consultado el 21 de agosto de 2017 en <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/180/body-mind-and-music-musical-semantics-between-experiential-cognition-and-cognitive-economy>>.
- Reybrouck, Mark (2006). «The listener as an adaptive device: an ecological and biosemiotic approach to musical semantics». En Tarasti, Eero (comp.). *Music and the Arts. Acta Semiotica Fennica XXIII - Approaches to Musical Semiotics*, 10, pp. 106-116 [en línea]. Consultado el 21 de agosto de 2017 en <<https://>>

www.researchgate.net/profile/Mark_Reybrouck/publication/28111905_Body_Mind_Music_Musical_semantics_between_experimental_cognition_and_cognitive_economy/links/0f31753c6fa86422f0000000.pdf?origin=publication_list>.

Robinson, Jenefer (1994). «The Expression and Arousal of Emotion in Music». Revista *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52(1), pp. 180-189 [en línea]. Consultado el 21 de agosto de 2017 en <<http://www.rowan.edu/open/philosop/clowney/aesthetics/scans/robinsonexpression.pdf>>.

Weber, Andreas y Varela, Francisco (2002). «Life after Kant: natural purposes and the autopoietic foundations of biological individuality». Revista *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 1, pp. 97-125 [en línea]. Consultado el 21 de agosto de 2017 en <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.342.9756&rep=rep1&type=pdf>>.

LAS ARTES AUDIOVISUALES PARAGUAYAS ENTRE 1960 Y 1970

PARAGUAYAN AUDIOVISUAL ARTS BETWEEN 1960 AND 1970

NOELIA MERCADO

noeliamercado89@gmail.com

MARCOS TABAROZZI

marcostabarozzi@hotmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 05/05/2017 | Aceptado 19/08/2017

Resumen

En los últimos años, Paraguay ha tenido un gran desarrollo cinematográfico, lo que invita a analizar el cine sobre el que se erigen las producciones actuales, sobre todo, considerando que Paraguay tuvo la dictadura más larga de América Latina. Desde 1953 hasta 1989 Alfredo Stroessner gobernó las tierras paraguayas, ejerciendo un gran control y censura sobre las producciones audiovisuales, tanto nacionales como extranjeras, que circulaban en el país. Este trabajo, por lo tanto, busca recuperar esas obras perdidas en el tiempo y en la historia.

Palabras clave

Cine paraguayo; nuevo cine latinoamericano; dictadura de Stroessner

Abstract

In the last years, Paraguay has had a great develop of film industry. This invites us to analyze the cinema on which the current productions stand, especially considering that Paraguay had the longest dictatorship of Latin America. Between 1953 and 1989, Alfredo Stroessner ruled the Paraguayan lands, applying a great control and censorship over the audiovisual productions, national and foreign, that circulated in the country. For that reason, this article seeks to start recovering the works lost in time and history

Keywords

Paraguayan cinema; New Latin American cinema; Stroessner's dictatorship

Desde el comienzo del nuevo milenio, la producción audiovisual paraguaya ha presentado un notable salto cuantitativo y cualitativo. Ha proliferado la formación de productoras cinematográficas y de entidades afines, como el Centro de Documentación Audiovisual, la Cámara paraguaya de empresas productoras de cine y televisión, el Congreso Nacional Audiovisual. Tesape y la Mesa Multisectorial del Audiovisual del Paraguay, entre otras. Del creciente grupo de películas paraguayas, *7 cajas* (2012), de Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori, es más representativa dada su repercusión tanto nacional como internacional y la cantidad de galardones que ha recogido por todo el mundo.

Sin duda alguna, el desarrollo actual de esta cinematografía merece toda la celebración posible debido a la importancia del lenguaje audiovisual para la existencia social y la identidad de una comunidad, en palabras del director y productor paraguayo Hugo Gamarra: «Un país sin cine hoy día es como una casa sin espejos. Un país sin cinematografía es un país invisible que no es reconocido ni por su propia gente ni la gente de afuera» (Gamarra en Duarte, 2009: 1). El cine o, en un abanico más amplio, los medios audiovisuales son un canal por donde fluye un torrente de discursos culturales. Discursos que responden a cristalizaciones de visiones del mundo y que promueven conductas y/o comportamientos. Ampliando la reflexión de Gamarra, un país sin cine también queda susceptible a discursos extranjeros de potencias hegemónicas. Ese es el panorama que enfrenta el cine latinoamericano en general, pero el caso de Paraguay tiene la particularidad de haber atravesado el gobierno dictatorial más largo de América Latina, que dificultó aún más el desarrollo de una cinematografía propia.

Por lo tanto, la situación actual de la producción audiovisual paraguaya permite empezar a compensar la desventajosa posición del cine paraguayo, no solo por la proliferación actual de películas, sino, también, porque nos invita a preguntarnos por el pasado sobre el que se erigen esas producciones actuales. En el Encuentro del Audiovisual en Paraguay TESAPE 2013 se programó una muestra de cine donde, entre una variada selección de producciones nacionales y extranjeras, se proyectó una versión restaurada de la película *El pueblo* (1969), medimetro documental, dirigido por Carlos Saguié, con una producción íntegramente paraguaya. Desde el momento de su realización hasta nuestros días, este film tuvo una escasa difusión, distribución y exhibición y la información sobre su producción es frustrantemente escueta. Sin embargo, la importancia del mismo para la historia del cine paraguayo es indiscutible teniendo en cuenta las incontables veces que es mencionado en los escritos sobre el cine paraguayo en particular y el cine latinoamericano en general. Importancia que tan emotivamente expresó la realizadora Paz Encina después de su proyección en el *Tesape*:

Siempre pensé que Paraguay, no había realizado ninguna película que haga eco al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano de las décadas de los 60 y 70. Pensé que Argentina había tenido a la gran HORA DE LOS HORNOS, entre miles, y Brasil, las miles de Rocha, Cuba, la gran MEMORIA DEL SUBDESARROLLO, y Bolivia, las joyas de Sanjinés. Pensé que Paraguay había estado ausente, «como siempre», y pensé eso hasta el 25 de mayo del año 2013, que tras 45 años, se estrenó *El pueblo*, de Carlos Saguier¹ (2015).

Las palabras de la directora relacionan a la película de Carlos Saguier con el denominado *Nuevo Cine Latinoamericano*, una etapa por demás interesante en la historia del cine que se desarrolló durante los años sesenta y setenta. En esos momentos, varios realizadores de países latinoamericanos establecieron vínculos entre cine, forma y militancia, y postularon un cine revolucionario opuesto al hollywoodense que, según su consideración, respondía a los intereses imperialistas norteamericanos.

Si bien la situación en cada país fue particular, varios teóricos afirman que los realizadores más emblemáticos del Nuevo Cine Latinoamericano fueron mayormente influenciados por la Revolución Cubana, en el plano político, y el neorrealismo italiano, en lo cinematográfico. Por un lado, la revolución nacionalista y antiimperialista que se vivió en Cuba otorgó unos claros lineamientos políticos, pero, además, fomentó en los artistas y en los intelectuales latinoamericanos una conciencia radical. En este panorama, el compromiso político era necesario y derivaba irremediabilmente en la fusión de vanguardias artísticas y políticas. Por otro lado, el neorrealismo italiano aportó una nueva manera de hacer cine situando sus historias en las destruidas ciudades de la posguerra, con equipos reducidos, pocos recursos económicos y utilizando no actores a cara lavada. Alejados, entonces, de la artificialidad de los estudios y de sus fastuosas producciones, en el neorrealismo las temáticas tratadas provenían de problemáticas sociales y su forma audiovisual era condicionada por su producción: tema, forma y producción eran indisociables. Estas ideas fueron tomadas por los realizadores latinoamericanos y aplicadas a sus producciones. En esta década Latinoamérica fue testigo del desarrollo de cinematografías con un fuerte contenido político-social, producidas de manera artesanal y con presupuestos exigüos. Argentina, Brasil, Chile, Bolivia y Cuba fueron los países que más producciones aportaron a esta corriente cinematográfica y, por ende, también son los países a los que los teóricos e investigadores han dedicado más atención.

Por ese entonces, Paraguay atravesaba la primera década del régimen llevado adelante por el gobierno conservador de Alfredo Stroessner y su desarrollo

¹ Publicado el 5 de Abril de 2015 en el perfil personal de Facebook de la directora.

cinematográfico era ínfimo. Pero la existencia de películas como *El pueblo* comprueba, por un lado, que Paraguay tenía realizadores y producciones cinematográficas propias y, por otro lado, que estos no eran ajenos a la corriente cinematográfica que estaba atravesando a Latinoamérica en ese momento. Se podría decir que el escaso desarrollo cinematográfico sumado al prolongado hermetismo del stronismo alejó a Paraguay del centro de las investigaciones y dejó, así, un terreno de producciones audiovisuales a ser explorado. Es propósito de este trabajo desenterrar cada obra realizada durante los años sesenta y setenta para poder arrancarla del olvido y devolverla a la historia de Paraguay y de América Latina.

Los años sesenta

En la historia de la cinematografía paraguaya fue recurrente la presencia de extranjeros que filmaban en Paraguay y la realización de coproducciones. Esta actividad fue muy prolifera durante la década de los cincuenta, con varios directores argentinos que elegían las tierras paraguayas para enmarcar sus historias. Durante la década de los sesenta esta actividad continuó e impulsó la producción cinematográfica en Paraguay. Algunos de los ejemplos de coproducciones realizadas en estos años son las películas del dúo Armando Bó e Isabel Sarli. En 1960 filmaron *India* (1960), de Bó, una película protagonizada por la mencionada actriz, centrada en la historia de un hombre prófugo de las autoridades que llega a una comunidad indígena liderada por la Coca Sarli. La riqueza de esta película reside en la participación de la comunidad maká, como anteriormente había participado en *El trueno entre las hojas* (1958) (también de Bó). Abundan escenas de corte naturalista ligados al deseo de Armando Bó por retratar lo más fiel posible esta comunidad. La película se caracteriza por estar filmada mayormente en blanco y negro, con la excepción de una escena a color, que busca disimular de esta manera la desnudez de las nativas y así eludir la censura. Este film se creyó perdido hasta el 2009, año en el cual se encontró una copia en el Museo del Cine en Argentina.

En 1962 el dúo estrenó *La burrerita de Ypacaraí*, que cuenta la historia de una mujer campesina paraguaya enamorada de un delincuente. Además de tener a Armando Bó y a Isabel Sarli como la pareja protagónica, el film también contaba con la actuación de figuras paraguayas, como Luis Alberto del Paraná, quien compone la música del film. Fue realizada en Cinemascope Color, lo que permite apreciar, en toda su majestuosidad, paisajes paraguayos, tales como las cataratas, la ciudad Asunción y el pueblo de Ypacaraí, entre otros. Todo esto, sumado al retrato de las costumbres del pueblo paraguayo y a la utilización tanto de español como de guaraní, convierte al film en una pieza significativa para la construcción del imaginario y de la conciencia paraguaya (Gamarra, 2011).

El mismo año en que se estrena *La burrerita de Ypacaraí*, se filma parte de la película franco-italiana *Rata de América* (1963), de Jean Gabriel Albicocco, en lugares como el puerto de Asunción y el humilde barrio de la Chacarita. Una vez finalizada, la película tuvo una gran repercusión en el extranjero al competir, al año siguiente, en Cannes junto a *Il gatopardo* (1963), de Luchino Visconti. Pero, pese a esta aceptación internacional, en Paraguay solo se exhibió durante cinco días. Se comenta que el porqué de tan corta duración en pantalla fue que al dictador Alfredo Stroessner no le gustó la imagen que la película podía dar sobre Paraguay tanto interna como externamente. Además de vincular al país con guerrillas de izquierda, la película tiene escenas que denotan un gran contraste de clases y situaciones sociales, como, por ejemplo, la presentación del protagonista acostado en una hamaca en un racho de la Chacarita con el Palacio de Gobierno de fondo.

Otro extranjero que filmó en Paraguay a fines de la década fue el antropólogo francés Dominique Dubosc. En su haber pueden encontrarse dos cortometrajes documentales realizados en estos años: *Kuarahy ohecha* (1968) y *Manojhara* (1969), ambos fueron filmados en 16mm blanco y negro. El primero cuenta el día de trabajo de una familia campesina y el segundo documenta la actividad de un leproario en Sapucaí. Ambos tienen un gran valor etnográfico y cultural para Paraguay, por lo que fueron recuperados y restaurados mediante la colaboración de Francia y Paraguay. Cabe mencionar que Dominique Dubosc se fue de Paraguay y volvió muchos años después, en gobierno democrático. El cortometraje *Ara Rape* (2013), de Eduardo Mora, documenta la visita que realiza el realizador francés al leproario donde filmó *Manojhara* y su reencuentro con algunos de los pacientes que fueron los protagonistas de ese cortometraje.

En lo que respecta a la producción audiovisual nacional, cabe señalar la producción del Noticioso Nacional, una de las medidas políticas tomadas por Alfredo Stroessner cuando llegó al poder. El noticioso estaba conformado por piezas documentales de corta duración que se proyectaban obligatoriamente en las salas de cine antes de la película principal y contaban los acontecimientos políticos que el gobierno quería difundir. Esto deja en evidencia la conciencia que tenían los dirigentes sobre la utilización del cine y las artes audiovisuales como medio de propaganda. Los encargados de su realización eran Jorge Peruzzi y el asistente técnico brasileiro Domingo Soares. En sus comienzos, el noticiero se filmaba en 35 mm blanco y negro con sonido óptico y era enviado a Buenos Aires o a Río de Janeiro para ser procesado, ya que Paraguay no contaba con la infraestructura que semejante actividad requería. Debido a la pérdida de agilidad en el trabajo y de actualidad en las noticias, Soares creó el primer estudio de procesamiento y de montaje de material filmico en el país. Para comienzos de la década que nos ocupa, el noticioso se realizaba en película de 35 mm a color. Siguiendo la línea de audiovisuales promovidos por el gobierno dictatorial, en 1964 un grupo de empresarios (dentro del cual se cree que había parientes de Stroessner) fundó la empresa televisiva Cerro Corá S. A. En 1965 se inauguró

el canal 9, que tenía una transmisión de cinco horas diarias donde se pasaba programación extranjera, en su mayoría, y una rudimentaria producción local. El gobierno fomentó el establecimiento de la televisión al importar televisores y ponerles el precio fijo de cien dólares. Por falta de personal formado específicamente para la televisión, tuvieron que recurrir a profesionales de la radio y traer profesionales extranjeros.

Ese mismo año regresó al país, luego de realizar estudios cinematográficos en España, el realizador Guillermo Vera. La importancia de este realizador para la historia del cine paraguayo se verá durante los años setenta. A finales de esta década filmó, con el apoyo de la Dirección de Turismo, *La caza y la perdiz* (1968) y *La pesca del dorado* (1968), piezas documentales que luego se transmitirán por televisión.

En estas producciones es visible la utilización de los medios audiovisuales por parte del gobierno de Alfredo Stroessner para promover y para sostener su régimen. No fueron ingenuos sobre las posibilidades comunicacionales del cine: por un lado, promovieron la producción de piezas audiovisuales que alaban la gestión del dictador; por otro, ejercieron un gran control sobre las producciones audiovisuales que entraban al país (como es el caso de *Rata de América*) e imposibilitaban la realización de producciones paraguayas con un carácter más crítico y reflexivo sobre la situación que el país estaba atravesando. Sin embargo, la resistencia cultural se llevó a cabo de varias maneras. La artista Cira Moscarda desarrolló en 1962 un Taller de Arte en Asunción, dirigido a adolescentes y niños, donde se llevaban a cabo cruces entre las artes plásticas y audiovisuales. En 1968, Ricardo Migliorisi y Bernardo Krasniansky realizan *Jayne hasta el asco*, un film de 90 minutos de duración, realizado en súper 8, vinculado a lo experimental.

También, en 1964, Carlos Saguier, el actor Antonio Pecci, el periodista Jesús Ruiz Nestosa, entre otros, formaron el grupo Cine Arte Experimental. Durante la segunda parte de la década de los años sesenta el grupo tuvo una prolífica producción de cortometrajes, en su mayoría documentales, entre los que destacan: *Francisco* (1965), que cuenta la historia de un canillita; *Nandejara recove paja* (1967), sobre las fiestas populares de Semana Santa en la ciudad de Capiatá; y *La costa* (1967), sobre las familias ribereñas afectadas por las crecidas del río Paraguay en la periferia de Asunción. La obra más significativa del grupo fue el mediodocumental *El pueblo* (1969), dirigido por Carlos Saguier. Además de ser la obra culmine del grupo, este documental fue y es muy significativo para el audiovisual paraguayo, porque en un lugar con tan escasa producción, tan carente de recursos para llevar a cabo la actividad audiovisual, esta película presenta una meticulosa utilización del lenguaje audiovisual para contar la vida diaria de un pequeño pueblo paraguayo. Con partes en blanco y negro y otras partes en color, *El pueblo* fue rodado en 16mm, ampliado a 35mm en Estados Unidos y copiado en 16mm. Se envió a festivales internacionales donde tuvo una amplia aceptación, pero, según se

comenta, la película no fue bien recibida por el régimen de Stroessner. Como consecuencia de la represión política, la película, en analogía a lo que ocurrió en la Argentina durante los gobiernos militares con las películas reaccionarias, tuvo que ser escondida, seccionada y enviada al exterior para su preservación. El grupo de cine arte experimental, por otro lado, se disolvió.

Los años setenta

El desarrollo de la producción cinematográfica en Paraguay se dificultó aún más durante la década de los setenta. El control de los medios audiovisuales por parte del gobierno y el avance de la televisión junto con el video son los factores determinantes del estancamiento del audiovisual paraguayo en general.

La televisión se expande durante la década de los setenta y se convierte, de esta manera, en una gran competencia para la producción cinematográfica. Gracias a la compra de transmisores más potentes y a la construcción de una antena más alta, la transmisión pasa a durar 18 horas diarias. Se construyeron estudios y en 1978 se experimentó con la transmisión a color del Mundial de Fútbol celebrado en la Argentina. Para fines de la década pasaron de usar película de 16 mm a casetes, lo que agilizó la producción y establece un nuevo método de producción para el audiovisual en general y se transformó, de esta manera, en la norma para los años venideros.

La realización de coproducciones, tan fructífera en la década anterior, disminuyó de manera tal que solo se llevó a cabo la coproducción paraguayo-brasilera *El amante de mi mujer* (1968). Dirigida por Alberto Peralicio y protagonizada por la actriz germano-italiana Ira Von Fustemberg, cuenta en tono de comedia la historia de un granjero paraguayo mujeriego que, después de enviarle por error un regalo a su esposa, decide probar la lealtad de la misma enviándole más regalos y los hace pasar como regalos de un admirador secreto. Esta película cuenta con la presencia del realizador Alberto Lares en la producción paraguaya.

Además de participar en la mencionada coproducción, Lares realizó dos audiovisuales documentales al comienzo y al final de la década. En 1970 filmó con películas de 16 mm a color *Alto Paraná* con la participación de Juanita Corbalán, cantante ganadora del primer concurso de canto televisivo. Una muestra de cómo la televisión se incorporó en la vida cotidiana del paraguayo. Para 1979, realizó *Cómo se construye una Nación*, que mostraba el desarrollo industrial y comercial de Paraguay.

En 1977, Guillermo Vera filmó *La voluntad de un pueblo*, un documental de cuarenta minutos aproximadamente donde se establece un claro paralelismo entre Bernardino Caballero y Alfredo Stroessner. Esto puede verse como una antesala a lo que vendrá después, en 1978 cuando el realizador se

embarcó en la producción de *Cerro Corá*, primer largometraje de ficción a color íntegramente paraguayo. La película es una reconstrucción histórica de la Guerra de la Triple Alianza, que se centra en los últimos días del Mariscal Francisco Solano López. Al ser financiada por distintas agencias del gobierno, es evidente la utilización de este relato sobre la historia paraguaya para fomentar el nacionalismo, enarbolando la figura de los próceres y realizando otro paralelismo, esta vez entre Stroessner y Solano López. Hasta el momento de la realización de esta película no se había visto en Paraguay una producción local de semejante envergadura: se recrearon ambientaciones históricas, batallas; miles de personas participaron como extras, el ejército paraguayo cooperó con sus uniformes, sus armamentos, sus horas de trabajo; se contrataron técnicos extranjeros y demás. Pero, pese a su gran recepción en la tierra guaraní, el film no logró gran difusión en el plano internacional. También cabe señalar que la entidad más vinculada a la producción de la película fue el Ministerio de Hacienda, ya que la misma fue registrada como *obra filmada* en el Registro de Derecho Intelectual por César Barrientos, por entonces ministro de Hacienda. A su vez, en los créditos figuran miembros de la Delegación Permanente de la Honorable Junta de Gobierno (dependiente del ministro de Hacienda), tal es así que Ladislao López, miembro de la Delegación, figura como guionista y productor de la película. La copia original en 35mm se perdió, pero en 2002 se logró restaurar la película a partir de diversos VHS y colecciones privadas. Ladislao López cedió los derechos de distribución de la película a una empresa privada que editó el DVD, lo que generó polémica. Si la película es propiedad del Estado paraguayo, ¿cómo es que una empresa privada se queda con los derechos de explotación de la misma?

Por su lado, luego de la disolución del grupo Cine Arte Experimental, Carlos Sagüier dejó inconclusos varios proyectos de cortometrajes documentales y un largometraje. Finalmente, en 1975, consiguió un contrato para documentar audiovisualmente la extensa construcción de la represa Itaipú y luego se dedicó al cine publicitario que, con gran calidad técnica, se exhibe en salas de cine y televisión.

Con respecto a la producción más artística y experimental del audiovisual paraguayo realizado en estos años, se pueden mencionar las producciones de Annik Sanjurjo y Bernardo Krasniansky. Sanjurjo realizó *El guajhúl* (1975), basada en el relato homónimo del escritor Gabriel Casaccia, muy vinculado al folclore paraguayo. La autora explora los usos artísticos y creativos de la fotografía al componer esta obra con fotos que se proyectan como diapositivas, junto con la música original compuesta por Nelly Jiménez. En 2006 se editó un DVD con una versión remasterizada del audiovisual en el marco del homenaje al fallecido escritor, logrando de esta manera alejar a la obra del olvido. Krasniansky, por otro parte, realizó los videos *Fenomenum* y *Papeles* antes de su partida de Paraguay en 1971.

Los que aparecen con más bríos para competir en el plano audiovisual con la producción *autorizada* que transmiten la televisión y las obras de Guillermo Vera son los estudiantes del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Católica de Asunción, creado a fines de la década anterior y dirigido por el padre jesuita Francisco de Paula Oliva. En 1972 filmaron los cortometrajes *Cuando pases el Umbral* y *Hossana en las alturas*, en súper 8. Ambas producciones se centraron en la construcción de la represa Itaipú. En 1979 formaron el Taller Universitario de Cine y realizaron la película *El beso*, de Beatriz Pompa, propiciada por un concurso llevado a cabo por la carrera de Ciencias de la Comunicación. La película es un cortometraje de veinte minutos de duración, filmado en súper 8, que centra su contenido en las creencias del pueblo guaraní al contar la leyenda del Jasy Jateré, una criatura con forma de niño que atrae a los más pequeños imitando el sonido de los pájaros. El cortometraje sigue la historia de una niña que queda muda por el beso del Jasy Jateré. La experiencia del Taller Universitario de Cine duró hasta 1983, momento en el cual los participantes del taller se abocaron a la experimentación con el video y el cine arte.

Si bien la producción de audiovisuales escasea durante estos años, la década del setenta presenta experiencias que buscan fomentar el conocimiento del lenguaje audiovisual, para poder deconstruir discursos ajenos y generar propios. A la creación de la carrera de Ciencias de la Comunicación y el Taller Universitario de Cine se le suma el Cine Club Infantil del Colegio Cristo Rey, llevado adelante por el padre jesuita Montero Tirado, y el Taller de Títeres de Misión Amistad, a cargo de los sociólogos misioneros Miguel Chase Sardi y Marilyn Rehnfelt. Durante los años en los que gobernó Alfredo Stroessner, la oposición estuvo compuesta en parte por la Iglesia, lo que explica que estas experiencias educativas sean llevadas a cabo por padres jesuitas que, perseguidos por el régimen, fueron abandonando el país recurriendo al exilio. Pero la importancia de la labor de estos padres y la creación de los espacios reside en la formación que otorgaron a personas que se convertirían en figuras relevantes del audiovisual paraguayo como Juan Carlos Maneglia o Manuel Cuenca.

A modo de conclusión

En este recorrido por los años sesenta y setenta queda en evidencia la existencia de un cine paraguayo muy vinculado, ya sea por su tema o por su forma, al pueblo paraguayo en toda su heterogeneidad. Una cinematografía que puede ser dividida en dos grupos: uno que contaba con el apoyo del gobierno conservador de Alfredo Stroessner y otro por fuera del apoyo del gobierno. El contexto histórico condicionó la producción de estos dos grupos y logró que la utilización del lenguaje en uno de los grupos siguiera los lineamientos políticos del gobierno y otro fuera crítico con los mismos. Se podría decir, también, que

El Pueblo es el ejemplo por antonomasia de las películas que no contaban con la autorización del gobierno. A su vez, nos brinda el panorama que la cinematografía paraguaya atravesó durante la década de los sesenta. Por un lado, si bien existía la censura directa o indirecta, ejercida por el gobierno de facto, no consiguió reprimir el interés de ciertos realizadores por desarrollar un cine crítico que buscara retratar el presente del pueblo paraguayo. Por otro lado, *Cerro Corá* es la máxima expresión del *cine autorizado* por el gobierno, con un claro uso propagandístico. Tanto su forma, una superproducción del cine-espectáculo, como su contenido, la utilización del género histórico, sirven a los propósitos de evadir y entretener a su público y alejarlos, así, de la visión de su presente más próximo. La década de los setenta, por lo tanto, fue más favorable para la cinematografía oficial, y lapidaria para todo lo demás, ya que produjo que los artistas audiovisuales paraguayos se replegaran al video y exploraran otras formas de expresión artísticas.

Conociendo las heterogéneas y versátiles producciones paraguayas producidas durante estos veinte años se pueden abrir varias líneas de análisis: se puede indagar en la vinculación de las artes plásticas y las artes audiovisuales, analizar la influencia de las cinematográficas latinoamericanas extranjeras para la formación de los realizadores paraguayos, ahondar en las relaciones entre cine arte y política en el contexto paraguayo y muchas posibilidades más. Por lo tanto, este trabajo no busca ser conclusivo, sino, por el contrario, presenta objetos de estudios e invita a seguir investigando. Quizás sea arbitrario afirmar que solo a partir del análisis estas obras perdidas en el tiempo y en la historia puedan ser recuperadas, pero sin lugar a dudas el análisis es una buena forma de lograrlo. Las producciones paraguayas producidas en ese período, ya sea cuenten con el apoyo del gobierno de Stroessner o no, nos permiten reconstruir una etapa velada de la historia paraguaya y latinoamericana y allí reside la importancia de recuperar este cine.

Referencia bibliográfica

Gamarra, Hugo (2011). «Historia del cine paraguayo». En *Diccionario del Cine Iberoamericano* (pp. 553-560). España: Sociedad General de Autores y Editores.

Referencia electrónica

Duarte, Jazmín (2009). *Camaritacamarita, dime que historia es más bonita*. Películas Paraguayas [en línea]. Consultado el 27 de abril de 2017 en <peliculasparaguayas.com.py/es/content/cine-en-paraguay-jazmin-duarte-es?page=26>.

DESBUNDE LÉXICO

Internacionalismos en el arte chileno posgolpe

LEXICAL TURMOIL

Internationalisms in Chilean Art after the Coup

VANIA MONTGOMERY

vania@d21.cl

Archivo Pedro Montes - Galería D21 / Departamento de Teoría de las Artes
Universidad de Chile. Chile

GASTÓN J. MUÑOZ J.

gaston.munoz.j@uchile.ug.cl

Departamento de Teoría de las Artes. Universidad de Chile. Chile / Escuela de Arte
Pontificia Universidad Católica de Chile. Chile

Recibido 15/04/2017 | Aceptado 06/08/2017

Resumen

El presente texto pretende retratar la presencia de manifestaciones artísticas acaecidas durante la dictadura militar chilena en el contexto editorial extranjero. De la misma manera, se medirá la asimilación de objetos foráneos dentro de ciertas prácticas artísticas locales durante el periodo señalado poniendo énfasis en aquellas expresiones que se relacionan (de una u otra manera) con soportes editoriales. Este tipo de prácticas de arte editorial se inscriben dentro de los conceptualismos latinoamericanos, profundamente imbricados con las manifestaciones sociales y de protesta en contra de las violaciones a los Derechos Humanos perpetradas por las dictaduras militares, instaladas en la región a través de la Operación Cóndor.

Palabras clave

Arte editorial; conceptualismos latinoamericanos; internacionalismos; revistas alternativas

Abstract

The present text pursues understanding the presence of Chilean artistic manifestations which took place during the military dictatorship in a foreign editorial context. Equally, it will measure the assimilation of foreign objects inside certain local artistic practices during the aforementioned period, emphasizing those which relate to editorial support in one way or another. These practices of editorial art adhere to Latin American conceptualisms, profoundly imbricated to social upheaval and protest against violations of Human Rights perpetrated by military dictatorships, installed in the region through Operation Condor.

Keywords

Alternative magazines; editorial art; internationalisms; Latin American conceptualisms

I.

Pensar el arte producido bajo las dictaduras militares en Latinoamérica situados desde la región implica una serie de cuestiones metodológicas de interés para la historia del arte contemporáneo. El giro conceptualista —denominado así por Mari Carmen Ramírez en textos, como «Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America» (1993)—, que se forjó durante la época de la Guerra Fría, fue simultáneo entre las prácticas artísticas europeas, norteamericanas y latinoamericanas. La promesa vanguardista de la «vida» como posibilidad artística moderna no fue cumplida hasta el momento en que los conceptualismos (y otras corrientes asociadas con el posmodernismo) permitieron la asimilación, por parte del campo artístico, de objetos considerados canónicamente *extra-artísticos*. Quizás el punto más significativo a la hora de considerar lo anterior es el hecho de que en aquel entonces (y probablemente hasta el día de hoy), Latinoamérica experimentaba los horrores del terrorismo estatal, el genocidio, la persecución política de las izquierdas, de los librepensadores y de las minorías y también la miseria extrema. Estos horrores deberán pasar a formar parte, entonces, de nuestras indagaciones estéticas sobre los conceptualismos chilenos y latinoamericanos. Debido a la gravedad que implica estetizar la violencia -lo cual, en un principio, volvería inutilizable cualquier herramienta humanista- se vuelve urgente analizar qué es lo que la historiografía del arte y la teoría artística contemporánea han denominado *prácticas conceptualistas en Latinoamérica* o *conceptualismos latinoamericanos*. Esta nomenclatura suele referir a las prácticas artísticas de tipo conceptual comprendidas dentro de las décadas del sesenta, setenta y ochenta en la región. El calificativo «latinoamericano» diferencia estas prácticas del conceptualismo en general, que suele ser atribuido a las prácticas europeas y norteamericanas (si bien ciertos grupos de otras regiones, como el Gutai, de Japón, también han sido considerados dentro del canon).

La variante latinoamericana de la corriente conceptualista no involucró solo a aquellas expresiones ligadas al campo artístico, también estuvo imbricada con los movimientos sociales que protestaban¹ contra las condiciones de miseria tercermundistas y los crímenes de lesa humanidad perpetrados por las dictaduras militares que se instalaron en la región a partir de la Operación Cóndor,² un sistema de represión coordinado por dictadores de países del Cono Sur que hizo uso de «estrategias de desaparición y muerte de personas [...] también se ocupaba de controlar y de compartir información desde los distintos organismos de represión de las dictaduras del Cono: Chile, Argentina,

1 Algunos de esos movimientos siguen vigentes, como el caso de Madres de Plaza de Mayo (Argentina) o de Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (Chile).

2 El Plan Cóndor comenzó en 1975 con un conciliábulo en la ciudad de Santiago de Chile, mientras el Consenso de Washington de 1990 daba pie para un nuevo paso en el intervencionismo económico de la región que no requeriría de la estrategia dictatorial directa como primera línea.

Paraguay, Brasil y Uruguay (además de Perú y Ecuador)» (Varas, 2012: 171). El ensayo «¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?», escrito por Miguel A. López, es una panorámica ineludible sobre el ideario y la historicidad del término en cuestión que, según el autor, ha sido esgrimido por medio de curatorías de carácter internacional en centros metropolitanos del Primer Mundo. El contexto en el cual se desarrollaron estas retrospectivas de arte latinoamericano que exhibieron e inscribieron discursivamente ciertas prácticas conceptualistas latinoamericanas se inició a «mediados de 1980 [fomentando] una representación despolitizada fuertemente asociada a los intereses de promoción y financiación económica de sectores privados tanto de Estados Unidos como de América Latina» (López, 2010: 7).

El trazado intelectual que se instaló con las exposiciones sobre arte latinoamericano conceptualista en Nueva York hacia finales del siglo veinte comenzó a disputar, tal como plantea López, «los mecanismos de representación del continente americano en los momentos finales de la Guerra Fría y, con ello, la emergencia de una renovada economía política de signos materializa [sic] en esa secuencia de exhibiciones de arte latinoamericano fuera de América Latina» (2010: 7). Este primer protocolo en torno a los conceptualismos latinoamericanos puede ser contrastado con otros ejercicios de investigación curatorial llevados a cabo durante el siglo actual. Entre ellos, destacaremos *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, montada por la Red Conceptualismos del Sur (RCS)³ con una elevada representatividad americana, especialmente hispanoamericana y latinoamericana, tanto en los treinta investigadores vinculados al proyecto como en el equipo⁴ que funcionó como directivo.

Una de las principales avanzadas metodológicas que percibimos de esta última exposición por sobre, por ejemplo, lo que había sido *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*,⁵ fue el empleo de núcleos analíticos de tipo estético-críticos en detrimento de las divisiones político-topográficas como ejes del guión curatorial. En el catálogo de la muestra, la RCS justificó esta decisión de la siguiente manera: «Eludimos [...] un orden convencional en secciones “nacionales” [...] optando, en cambio, por proponer una serie de zonas definidas por nudos conceptuales que problematizan cualquier percepción naturalizada o unívoca del tiempo histórico» (RCS, 2012: 12). De este modo, la metodología de los investigadores radicó en la «afinidad y contagio entre las experiencias [exhibidas], derivadas con frecuencia del contacto entre artistas y activistas ocasionado por exilios, redes de acción común o solidaridades internacionales» (RCS, 2012: 11).

3 En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, entre el 25 de octubre de 2012 y el 11 de marzo de 2013.

4 Compuesto por Fernanda Carvajal (Chile), Ana Longoni (Argentina), Miguel A. López (Perú), André Mesquita (Brasil), Fernanda Nogueira (Brasil) y Jaime Vindel (España).

5 Montada en el Museo de Arte de Queens, Nueva York, entre el 28 de abril y el 29 de agosto de 1999.

Otra importante avanzada, no menos polémica, fue la inclusión de fuentes primarias que no constituían objetos artísticos tradicionales dentro del montaje de la exposición, «una exhumación que muestra obras y documentos sin establecer a priori distinción alguna entre ellos» (RCS, 2012: 11). Fue así como en la propuesta curatorial emergieron -dentro de otros documentos o fuentes tradicionalmente considerados como extra-artísticos- las revistas alternativas a los regímenes dictatoriales (varias con contenidos sobre cultura o artes), no solo como fuentes sino como objetos con un valor estético homologable con el de obras artísticas. Esto inauguró una nueva posibilidad para las historias de los conceptualismos latinoamericanos al rescatar ciertos insumos de los estudios culturales y visuales, y al incorporar los soportes editoriales, dentro y fuera de Latinoamérica, como móviles del arte de la región, objetos dignos de ser investigados en sí mismos y no meras fuentes. En otras palabras, la revista adquiere un rol fundamental para derivar hipótesis histórico-artísticas contrastables a nivel regional mediante una desjerarquización de los valores estéticos de las imágenes que se apoya metodológicamente sobre un contexto geopolítico intervencionista específico y transversal.

Después del golpe del 11 de septiembre de 1973 en Chile hubo un allanamiento inmediato de todo medio de comunicación que no promulgase la agenda de Augusto Pinochet. El primer periodismo de oposición (1976-1977) comenzó a desarrollarse a través de revistas que buscaban denunciar el terrorismo de Estado y los atropellos sistemáticos de los Derechos Humanos de chilenos y chilenas gracias a fondos de la Iglesia e internacionales. Luego, en 1978, empezaron a circular revistas alternativas dedicadas exclusivamente a la cultura y a las artes, definidas por Catalina Urtubia como «publicaciones que no se enmarcan en el círculo de medios oficiales [...] y que, por lo tanto, en la mayoría de los casos se reconocen como publicaciones opositoras a la dictadura» (2016: 74).

A continuación, propondremos una revisión sobre el *arte editorial* o sobre las obras de tipo conceptual alojadas en las páginas de revistas alternativas durante la dictadura chilena, desde la mirada internacionalista. Definidos por la RCS como «un llamado a la unidad, la asociación, la cooperación y la fraternidad de los explotados y oprimidos» (RCS, 2012: 154), proveniente de la praxis del socialismo utópico, los internacionalismos competen a ciertas prácticas: las acciones artísticas, el arte editorial, el arte postal, la gráfica o el mural donde «la “solidaridad” fue un elemento medular para leer diversas estrategias “artísticas” que tuvieron sentido precisamente por la compenetración, por compañerismo [...] a los otros como a uno mismo, a ponerse en su lugar, a afectarse con aquello que ocurre en otro territorio» (RCS, 2012: 156).

Si bien otro tipo de obras deberán ser consideradas debido a los distintos «contagios» entre artistas, privilegiaremos el arte relacionado con revistas por sobre otros medios visuales de fácil traslado como el arte postal (con

importantes exponentes como Víctor Hugo Codocedo, Guillermo Deisler, Eugenio Dittborn, Inês Paulino o Patricio Rueda) en la búsqueda de asir la especificidad material de aquellas prácticas de tipo contestatarias inmersas dentro de *objetos-revista*. Comenzaremos por reconocer algunos de los referentes artísticos foráneos que fueron citados o reinterpretados desde la escena local bajo dictadura para luego considerar un caso de editorialismo alternativo en el exilio, además de algunos casos en los que el arte chileno disidente fue representado en revistas extranjeras.

II.

Wolf Vostell realizó un aporte importante para el desarrollo artístico y creativo de varios autores chilenos, como es el caso de la edición de la revista *Manuscritos* que realizó Ronald Kay durante 1975. Inspirándose en ciertos postulados de Vostell, el concepto de *rewriting* fue central en el desarrollo estético de esta revista, que sirvió como antecedente para futuras publicaciones nacionales.

Bajo la premisa de que *toda forma de vida es una forma artística*, la influencia de Wolf Vostell se extendió al grupo CADA,⁶ relacionándose de cierto modo con la obra *¡Ay Sudamérica!* (1981), en la cual se arrojaron sobre la ciudad de Santiago, desde seis *jets* en formación militar, cuatrocientos mil volantes con frases como «Nosotros no somos artistas» o «Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista». A partir de esta obra surgieron diversas inscripciones editoriales, como es el caso de la revista *HOY* con dos artículos, uno firmado por el colectivo (*HOY*, 1981) y otro escrito por Ana María Foxley con imágenes de la acción (*HOY*, 1981). Igualmente, la revista *APSI* publicó, en su número ciento cinco, un artículo escrito por Eugenia Brito, con una entrevista al CADA junto con un apartado sin foliar dedicado a *¡Ay Sudamérica!* en su totalidad (*APSI* 105, 1981: 23 -24).

Las reflexiones teórico-artísticas de Marcel Duchamp fueron una referencia innegable para varios artistas de la época. Uno de ellos, Carlos Leppe, realizó una intervención en el tercer número de la revista *CAL* en la que estableció no solo un vínculo entre arte y editorialismo, sino también un juego sardónico que combinaba aviso publicitario y obra de arte [Figura 1].

⁶ El Colectivo Acciones de Arte, conformado originalmente por los literatos Diamela Eltit y Raúl Zurita, por el sociólogo Fernando Balcells y por los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, estuvo vigente entre fines de 1978 (luego de la inauguración de la exposición *Recreando a Goya* en el Goethe-Institut) y 1985 aproximadamente.



Figura 1. CAL, N.º 3 (1979). Carlos Leppe, arte editorial

La última columna en la página veinticinco incluye una fotografía de la nuca de Duchamp; de su boca sobresale una pipa y en la parte de atrás de su cabeza tiene rasurada la figura de una estrella. A continuación, aparece una serie de renglones de textos en orden de arriba a abajo: «1919», «Duchamp», luego una línea horizontal antes del texto «Referente cultural» y finalmente «Tonsura 1919 para acción de arte corporal» (CAL, 1979: 25). Al dar vuelta aquella página, que está del lado derecho, una nueva intervención del artista emplea la cuarta columna de cuatro para sobreponer otro aviso que narra la intervención anterior. En orden de arriba a abajo, un detalle de la fotografía de Marcel Duchamp enfatiza la «tonsura» en forma de estrella sobre su casco y es seguido por los textos «1979» y «Leppe»; por último, otra línea horizontal antecede a los textos «Acción de arte», «C.A.L.», «16 de octubre» y «Acción de arte a realizarse dentro del marco de la exposición: altamirano/visión de la historia del arte chileno como trabajo de arte», todo con una diagramación con mucho aire y una composición de autor.



Figura 2. *La novia puesta al desnudo por su soltero mismamente* (1982), Mario Soro. Acción de arte

El referente duchampiano también fue trabajado por Mario Soro, quien en 1982 realizó una acción artística en la Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica (PUC) de Chile que aludía directamente al trabajo del artista de los *ready-made*. La propuesta *La novia puesta al desnudo por su soltero mismamente* [Figura 2] —que citaba a la obra *La novia desnudada por sus solteros, incluso*,⁷ de Duchamp— fue registrada por el artista Carlos Montes de Oca, amigo de Soro, quien también estudió en la PUC. En esta acción, Soro intercaló el imaginario duchampiano con símbolos religiosos y tensionó el binario masculino/femenino desde su corporalidad. El historiador del arte Claudio Guerrero, auxiliado por el informe que había redactado Soro para alcanzar su título de grado,⁸ describió aquella obra de la siguiente manera:

El artista se vistió con un tradicional traje blanco de novia. [...] Luego tomó un ejemplar de *Confidencias*, una antigua revista [...] en clave de novela rosa, que relataba la sufrida historia de amor de una mujer. [...] La lectura de este relato se intercalaba con fragmentos de los textos de Duchamp que explican el *Gran vidrio* [...] mientras se escuchaba el «vals de la novia». Acto seguido lustró

7 También conocida como El gran vidrio.

8 El trabajo Del taller de grabado a la búsqueda de los procesos de transformación fue el informe previo al examen y a la exposición de grado que desarrolló Soro para obtener su Licenciatura en Arte con mención en Grabado en la Escuela de Arte de la PUC de Chile, 1986.

el piso con las dos enceradoras simultáneamente, para luego sentarse [...] y volver a leer los textos cruzados. Luego se afeitó utilizando un modelo clásico de una *philishave* (2017: 534).

Cabe agregar que Soro empleó el recurso visual de travestismo, al considerar la presentación masculina del artista dentro de la obra —recalcada durante los primeros momentos de la acción, cuando permite entrever su torso desnudo al colocarse el traje de novia, al igual que el gesto de afeitarse hacia su final que desencaja con la vestimenta matrimonial— y fuera de ella, lo cual es otro punto de encuentro con la obra de Duchamp, quien caracterizó en varias ocasiones a su personaje transformista Rose Sélavy. A pesar de la plurisignificancia de la simbología presente en esta obra, advertida ya por Claudio Guerrero (2017), podemos entender la estrategia travesti en esta obra de Soro como revestimiento desencajado de su presentación masculina con significantes femeninos: tanto marianos y nupciales como encarnados mediante la revista rosa asociada con el erotismo suave y el romanticismo melodramático —en este caso, *Confidencias*—.

III.

Durante el primer trimestre de 1978 se fundó en Madrid la revista *Araucaria de Chile* (1978-1989), dirigida por Volodia Teitelboim. Desde el exilio, se criticó de manera abierta a las políticas y a la violencia autoritaria del régimen a través de esta editorial, con textos e ilustraciones mucho más explícitas que lo permisible dentro del contexto chileno. En sus primeros números, hubo un cuestionamiento sobre el llamado «apagón cultural» y se destacaron las micropolíticas de resistencia cultural y visual del período:

En Chile todo el mundo habla hoy del «apagón cultural». En efecto, la Junta prefiere, en el dominio de la literatura y el arte, de todas las expresiones del pensamiento, las virtudes higiénicas del silencio y del *black-out*. No puede cortarles la lengua a todo un país. No pueden impedir que se piense, que se escriba, que se pinte, que se cante (Teitelboim, 1978: 5).

A nivel formal, se pueden rastrear algunas intervenciones de arte editorial en la *Araucaria de Chile*. Nos abocaremos a su primer número, que cuenta con una portada ilustrada por Gracia Barrios. El golpe de estado había implicado varios cambios a nivel nacional e institucional, el caso puntual de la Escuela de Artes de la Universidad de Chile no fue una excepción. La intelectualidad de la época (en gran medida vinculada con la izquierda en general y con la Unidad Popular en particular) fue acribillada, exonerada o exiliada del país. Esto implicó un drenaje de la mayoría de las figuras prominentes de la Escuela de Artes de la

Universidad de Chile: de la especialidad en pintura Gracia Barrios y su esposo José Balmes —de abierta militancia comunista— se refugiaron en el exilio junto con su hija Concepción. Por un lado, la portada de Barrios representa un rostro en el que boca y ojos son remarcados con el uso de achurado negro. Igualmente, Barrios exhibe dibujos similares en varias páginas de la revista. Por otro lado, subrayamos las intervenciones sobre la bandera de Chile que acompañan el artículo «El fascismo en la evolución política de Chile hasta 1970» escrito por Hernán Ramírez Necochea [Figura 3]. Dentro de estas, es significativa la dinámica que se produce en las páginas 8, 10, 12 y 14, es decir, hoja por medio, cuyo común denominador corresponde a la intervención de la bandera chilena. Resultan especialmente llamativas la esvástica nazi en reemplazo de la estrella de cinco puntas (página 8) y la intervención sobre la totalidad de la estructura de la bandera, ilustrada como prisionera tras las rejas que se le sobreponen (página 14).



Figura 3. *Araucaria de Chile 1* (1978). [Sin dato]. Arte editorial

Cabe mencionar, aunque pueda parecer una obviedad, que los aportes para el arte editorial chileno no solo fueron producidos por agentes exiliados. Entre miríada de ejemplos, el pintor Juan Domingo Dávila produjo una fotonovela llamada *The Kiss of Spider Woman*, el año 1981, en la ciudad de Melbourne [Figura 4]. Basándose en la novela *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, el artista protagonizó varias de las viñetas a partir de fotografías tomadas por Richard Francis y enfatizó en su visualidad el contenido homosexual del

original mediante las estrategias visuales del homoerotismo, la pornografía y el travestismo.



Figura 4. *The Kiss of Spider Woman* (1981), Juan Domingo Dávila. Fotonovela

IV.

Dentro de los hitos artísticos del año 1980, Eugenio Dittborn y Carlos Leppe organizaron una exposición bipersonal en Galería Sur abierta ese mismo año y dirigida por María Inés Solimano. La propuesta de Dittborn se tituló *Impinturas, offset y serigrafías* y la de Leppe, *Sala de espera*. Lo importante de esta exposición fue la consolidación del proyecto comenzado en 1977 por galerías como Cromo y Época que promovieron al catálogo como objeto de arte autónomo. El códice o encuadernación dejó de ser considerado como mera referencia de las artes visuales y pasó a ser entendido como materialidad artística. En aquel sentido, al alero de esta exposición bipersonal se lanzaron los libros *Del espacio de acá*, de Ronald Kay, y *cuerpo correccional*, de Nelly Richard; el último de estos libros inauguró la editorial independiente dirigida por Francisco Zegers, llamada *Francisco Zegers Editor*.

También en 1980, Jorge Glusberg, director del Centro de Arte y Comunicación (CAyC) de Buenos Aires invitó a Richard a un coloquio teórico. Allí, la autora le regaló un ejemplar de *cuerpo correccional* a Alessandro Mendini, director de la revista italiana *Domus* de arquitectura, arte y diseño. No mucho después de ese encuentro, *Domus* publicó un número en el que Richard protagonizó la portada, con una ilustración realizada a partir de una fotografía de Zegers que retrataba a la autora [Figura 5] sumada a una reseña del libro *cuerpo correccional*. Dicho acontecimiento supuso un quiebre en distintos niveles

y uno de los más importantes es que constituyó lo que la teoría denomina como una «inversión de escena» (Richard, 2015), al salir del cánón histórico-geográfico tradicional y establecer un punto de ruptura desde la cultura sudamericana marginal.



Figura 5. [Sin título] (1980), Francisco Zegers.⁹ Fotografía instantánea SX-70

Asimismo, encontramos las revistas y las ediciones de poesía y arte contemporáneo *Palimpsesto*, *arte e letteratura*, dirigidas entre 1982 y 1986 por el poeta y curador de arte Antonio Arévalo junto con artista Francisco Smythe, ambos chilenos residentes en Italia. El primer número de la revista (abril de 1982) cubrió parte del escenario artístico chileno y, desde esta lógica, publicó fotos y textos de *¡Ay Sudamérica!* del CADA (11-18).

⁹ Prueba para la foto enviada a Domus. Archivo Agustine Zegers.

El chileno Juan Domingo Dávila, quien se hallaba en Australia ya desde 1974, había obtenido una amplia notoriedad artística en aquel país de Oceanía y en el circuito internacional para aquel entonces. Durante 1984, Dávila salió en una nota de la revista *Studio International* mostrando una acción corporal exhibida en el Festival de Adelaide. Para dicha publicación, el editor de la revista australiana *Art and Text*, Paul Taylor, fue invitado a escribir un análisis sobre la propuesta del artista.

El nexo establecido entre Dávila y Taylor desde *Studio International* se materializó nuevamente en la publicación del catálogo *Hysterical Tears* (1985), que incluyó textos de Richard y fue editada por Taylor. Zegers publicó la versión en español bajo el título de *La cita amorosa (sobre la pintura de Juan Dávila)* durante ese mismo año. Además, la amistad entre Dávila y Richard facilitó que los textos de la teórica pudiesen circular por editoriales especializadas en Australia. De hecho, *Art and Text* dedicó un número especial al libro *Margins and Institutions; Art in Chile since 1973*, escrito por Richard en 1986, antes de su presentación en Chile.

V.

La investigadora Cecilia Palmeiro rescata el concepto de *desbunde* para referirse a un cambio paradigmático vivido en la cultura brasileña de mediados de la década del setenta:

[En] el contexto de la dictadura militar brasileña, una generación de jóvenes escritores y artistas reaccionó colectiva, aunque no orgánicamente, contra el endurecimiento de la represión y las políticas culturales del gobierno de facto. Se la llamó generación del *desbunde* (destape) y diseminó una contracultura introducida en escena por el tropicalismo. [...] El *desbunde*, visto por los «politizados» como alienación, propugnaba una alternativa a las vivencias represivas cotidianas a través de experiencias corporales, como la sexualidad disidente (2011: 13-14).

Este destape generacional implicó una nueva visibilización colectiva del cuerpo —en especial apego con aquellas prácticas de «sexualidad no reproductiva» lésbicas y maricas (Palmeiro, 2011: 14)— que incidió tanto en el arte y la literatura como en la emergencia de agrupaciones activistas ligadas a las homosexualidades; colectivos como SOMOS¹⁰ o el Movimiento Homosexual Brasileño (MHB) tuvieron la participación de artistas y literatos, como Glauco Mattoso, Néstor Perlongher y João Silvério Trevisan. La represión dictatorial

¹⁰ En homenaje a la revista *Somos*, impresa por el Frente de Liberación Homosexual (c. 1971-1976) de la Argentina.

supuso una resistencia que estuvo estrechamente ligada a las sexualidades disidentes en el campo del activismo y de la representación, lo cual «implicaba formas cotidianas y personales de resistencia a la dictadura más anarquistas que marxistas» (Palmeiro, 2011: 13-14) en el contexto brasileño.

Desde el enfoque comparativista de nuestro estudio proponemos trazar una línea de similitud entre el desbunde brasileño y el contexto artístico chileno bajo dictadura, en particular en lo que respecta a aquellas expresiones artísticas que trabajaron texto y visualidad en conjunto. La década de los setenta también introdujo intersecciones entre el arte y la literatura que produjeron nuevas formas de comunidad y de solidaridad en Chile, donde el cuerpo y la sexualidad fueron ejes de reflexión simbólica. La crítica y literata Eugenia Brito puso especial atención, en el contexto chileno posgolpe, al trabajo de escritores y de artistas plásticos:

[que] intentarán dar un lenguaje que responda, contraponiéndose tanto a su pasado reciente como al orden impuesto por el dominador, para gestionar un modo de habitar y reimprimir esas zonas minadas [impuestas en la subjetividad colectiva a través del terrorismo estatal] (1994: 11).

Fijándose en el recurso del fragmento, Brito plantea la relevancia productiva del «cuerpo como significante de transgresión al sistema, revelando su insatisfacción, su horror y en ocasiones, el placer de lo inédito de ese descubrimiento» (1994: 13). La violencia autoritaria instigó en la escena local no solamente una pulsión de muerte, el tormento del dolor y la desaparición, sino también una pulsión erótica reflejada en la reconquista del cuerpo como trinchera de resistencia y de deseo.

En primer lugar, vemos cómo esta teoría literaria —tal como lo habría hecho la generación del desbunde— recogió la línea neobarroca propuesta por agentes, como Severo Sarduy y Perlongher.¹¹ En esta corriente, la teleología narrativa de las palabras y la dicción, impuesta por la hegemonía denotativa del lenguaje, fue tensionada mediante figuras léxicas excesivas que apuntaron hacia una plurisignificancia connotativa que corresponde, más bien, con la alusión metafórica que con la fijeza de la norma. En otras palabras, el neobarroco «pone énfasis en la materialidad del texto como pluralidad significativa por sobre los contenidos que se dejan significar tras su repartición transformativa» (Brito, 1990: 29). En definitiva, nuevas formas de experimentalidad escritural y de diagramación convinieron con una disputa por las maneras posibles de llevar y articular el cuerpo en sociedad, lo cual puede explicar, en parte, la proliferación de prácticas experimentales de arte editorial durante el periodo dictatorial.

¹¹ El último quien prefirió la acepción de «neobarroso».

Esto se volvió evidente en el primer número de *Araucaria de Chile*, donde las intervenciones diagramáticas anónimas de textos como «El genocidio», por Alfonso González Dagnino, y «El fascismo en la evolución política de Chile hasta 1970», por Hernán Ramírez Necochea llegaron a repensar la noción de *apagón cultural* e incitaron a nuevos posibles para la asociatividad entre los cuerpos dentro de Chile y en el exilio. A partir de la crítica cultural y de los tropos visuales experimentales, aquellos artículos plantearon «una política revolucionaria del símbolo» (RCS, 2012: 142) desde el soporte editorial. Nelly Richard también aportó a la politización y al desbunde de los soportes editoriales gracias a trabajos como *Margins and Institutions; Art in Chile since 1973* o en su labor como editora de los cuatro números de la CAL. Las intervenciones artísticas de Carlos Leppe en las páginas de esta última editorial, en particular las alusivas a la obra de Marcel Duchamp en su tercer número, asimilaron referencias foráneas y las convirtieron en propias.

En segundo lugar, el desbunde resultó ser también un exceso del cuerpo, donde el erotismo y las sexualidades disidentes increparon las normativas del régimen «militarista-patriarcalista» (Richard, 1993: 65) en cuanto escenificación anatomopolítica de subversión. La estrategia del *travestismo* puede ser leída como exceso de goces y géneros, cuando estos sobrepasan el binarismo en una serie de simulaciones y de desfases sexo-identitarios en una estética que exagera los discursos y los lindes del cuerpo: «El travesti necesita disfrazar a la mujer (cubrir su imagen de signos-revestimiento: enmascararla con figuras) para poder disfrazarse de ella robándole sus máscaras» (Richard, 1993: 71). Inscrimos dentro de este procedimiento estético a las intervenciones de Juan Domingo Dávila y de Mario Soro, donde la feminidad estereotipada fue simulada a través de la cosmetología, la vestimenta y los tropos de la «literatura menor», asociada a la mujer doméstica: la fotonovela o la revista de melodramas.

Acciones como *¡Ay Sudamérica!*, del CADA, no solamente cuestionaron la concepción arquitectónica y monolítica de ciudad —caducando estas nociones en favor de un arte público que produce comunidad y soberanía en un paisaje intempestivo de desacato al orden militar impuesto—, sino que su inserción mediatizada en injertos como los de la revista *APSI* o su aparición internacional en las páginas de *Palimpsesto, arte e letteratura* proyectaron otras temporalidades de lectura.

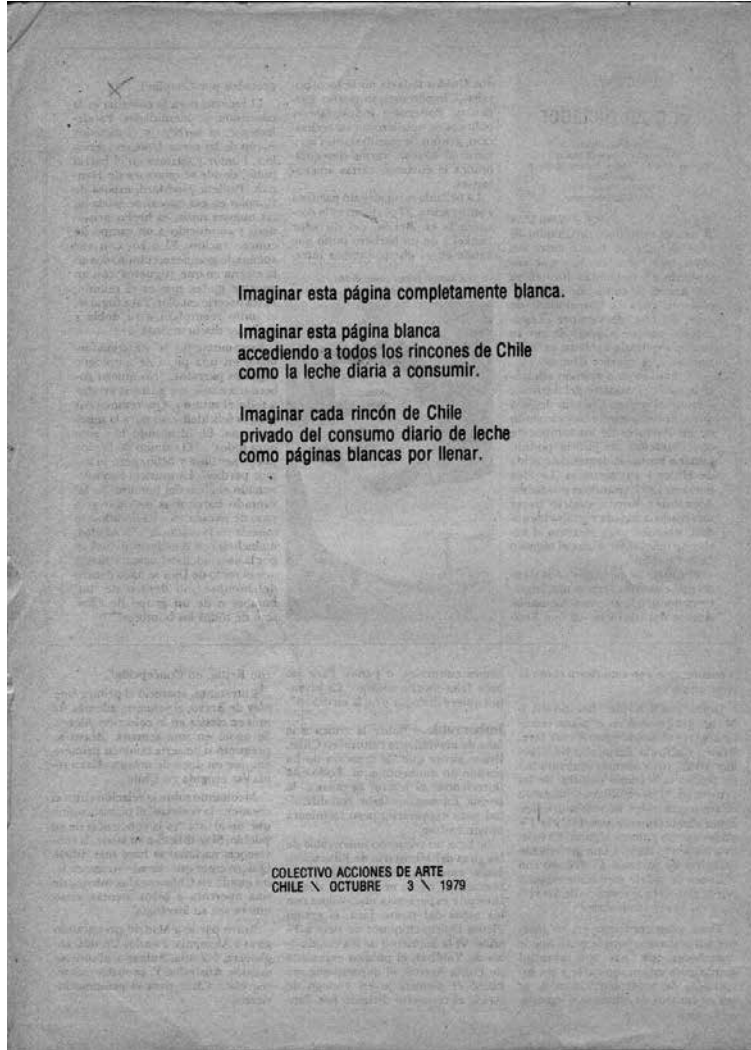


Figura 6. [Sin título] (1979), CADA. Arte editorial

Bajo esa misma línea, encontramos un eje de simultaneidad artística internacional en la acción *Para no morir de hambre en el arte* (1979), del CADA, coordinando una obra tripartita en Santiago, Bogotá y Toronto en torno a la leche como problemática política y social. En Chile, la acción se realizó en varias etapas: primero se entregaron cien bolsas de leche a habitantes de una comuna popular en Santiago, solicitando que les devolvieran el envase —que llevaba inscrita la frase «1/2 litro de leche»— luego de su consumo. Posteriormente, las bolsas vacías fueron facilitadas a otros artistas para

que las usaran como soportes en obras que serían exhibidas en la Galería Centro Imagen. Ese mismo día, se publicó una página de la revista *HOY* con un poema alusivo a la acción [Figura 6]. En Bogotá, la artista chilena Cecilia Vicuña denunció la muerte de cientos de niños luego de que varios comerciantes envenenaran la leche con pintura y agua para aumentar su volumen y ganancias. Para esto, llenó un vaso de líquido blanco, lo amarró con un hilo rojo y lo derramó sobre el pavimento frente a la Quinta de Bolívar, evidenciando también la impunidad del gobierno.¹² En Toronto, el chileno Eugenio Téllez bebió un vaso de leche frente al City Hall de esa ciudad, acompañado por la lectura de un texto sobre la leche, la carencia y la democracia (Neustadt, 2001: 30).

Así, finalmente consideramos el *desbunde* también como un exceso de las fronteras nacionales, donde el contexto autoritario a lo largo y a lo ancho de Latinoamérica durante el período de las dictaduras militares gatilló ciertas estrategias de resistencia que fueron simultáneas en distintas localidades y que increpan incluso la recepción coetánea y contigua de la acción desde un potencial constante de relecturas.

Referencias bibliográficas

- Brito, Eugenia (1981). «Cuando el arte cae del cielo». *APSI*, (105), pp. 23-24. Santiago de Chile.
- Brito, Eugenia (1990). «La cita neobarroca: el crimen y el arte». *Revista de Crítica Cultural*, (1), pp. 29 -31. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Brito, Eugenia (1994). *Campos minados (literatura post-golpe [sic] en Chile)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Colectivo Acciones de Arte (1979). [Sin título]. *Revista HOY*, (115), p. 46. Santiago de Chile.
- Colectivo de Acciones de Arte (1981). «¡Ay Sudamerica[sic]!». *APSI*, (105), s. f. Santiago de Chile.
- Colectivo Acciones de Arte (1981). «Ay Sudamérica». *HOY*, (208), p. 54. Santiago de Chile.
- Foxley, Ana María (1981). «Un “maná” artístico». *HOY*, (209), pp. 45-46. Santiago de Chile.
- Guerrero, Claudio (2017). «SORO, Mario». En *Catálogo razonado* (pp. 533-535). Santiago de Chile: Museo de Arte Contemporáneo.
- Kay, Ronald (2011). *VOSTELL, un libro de Ronald Kay*. Kassel, Alemania: Goethe Institut N.B.K.
- Leppe, Carlos (1979). Intervención en *CAL*, (3), pp. 25 y 27. Santiago de Chile: Coordinación Artística Latinoamericana.

- López, Miguel A. (2010). «¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?». Revista *Afterall Journal*, (23), pp. 1-15. Andalucía/Londres: Universidad Internacional de Andalucía.
- Palmeiro, Cecilia (2011). *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- Ramírez, Mari Carmen (1993). «Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America». En Waldo Rasmussen, Fatima Bercht y Elizabeth Ferrer (eds.). *Latin American Artists of the Twentieth Century* (pp. 156-169). Nueva York: Abrams; Museum of Modern Art.
- Red conceptualismos del sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Richard, Nelly (1993). *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- Teitelboim, Volodia (1978). «Editorial». *Araucaria de Chile*, (1), pp. 5-7. Madrid: Forma.
- Urtubia, Catalina (2016). «Apuntes sobre la relación entre acción callejera y medios alternativos chilenos durante la dictadura». En Szmulewicz, Ignacio (ed.). *Arte, ciudad y esfera pública en Chile* (pp. 72-87). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Varas, Paulina (2012). «Cuándo el arte acompaña. Artistas y derechos humanos en la dictadura militar chilena». Revista *Concinnitas*, 2 (21), pp. 171-186. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Referencia electrónica

- Richard, Nelly (2015). «Todo comenzó así...» [en línea]. Consultado el 1 de mayo en <<http://www.revistapuntodefuga.com/?p=1872>>.

HISTORIAS DEL ARTE ARGENTINO EN EL SIGLO XX

Cultura escrita e historia disciplinar

HISTORIES OF THE ARGENTINE ART IN THE 20TH CENTURY

Written Culture and Disciplinary History

JUAN CRUZ PEDRONI

pedronijuancruz@gmail.com

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

Recibido 06/04/2017 | Aceptado 10/07/2017

Resumen

El presente artículo¹ realiza un recorrido por historias generales del arte argentino publicadas en el siglo XX desde la perspectiva teórica de los estudios sobre cultura escrita. Se reflexiona sobre la historia del género en la Argentina como un lugar de inscripción para el pasado artístico, a partir de la relación sostenida con diferentes prácticas y espacios editoriales. A través de este recorrido, se pone de relieve la insistencia de determinados sentidos asignados a la escritura y a la historia en la producción de estos artefactos culturales.

Palabras clave

Historiografía del arte; arte argentino; cultura escrita; historia editorial

Abstract

This article presents a tour of general histories of Argentine art published in the 20th century from the theoretical perspective of studies on written culture. It reflects on the history of the genre in Argentina based on the relationship maintained with different practices and publishing spaces as a place of inscription for the artistic past. Through this tour, we aim to emphasize the insistence of certain meanings assigned to writing and history in the production of these cultural artifacts.

Keywords

Art Historiography; Argentine art; written culture; publishing history

¹ Este trabajo se inscribe en el marco de una investigación en curso realizada con una beca tipo A radicada en la Universidad Nacional de La Plata (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes), dirigida por la Dra. Berenice Gustavino y el Lic. Rubén Ángel Hitz.

Como artefactos escritos y visuales, los libros de historia del arte² de carácter general fueron tradicionalmente el espacio de inscripción de nombres y de obras. No obstante esta regularidad, fueron heterogéneos tanto por las prácticas editoriales que les dieron origen como por la procedencia de sus materiales. Los espacios donde se escribe una historia y los modos en los que se configura como texto son deudores de sus emplazamientos sociales. Por esta razón, Michel De Certeau (1999) caracterizaba la historiografía como la *producción de un lugar*. En el caso argentino, incluso después de la formalización de la historia del arte como carrera universitaria en la década del sesenta, la producción editorial de historias del arte argentino se mantuvo ligada a ámbitos extraacadémicos que imprimieron sus formas organizativas a la producción escrita. En este panorama heterogéneo, las prácticas de escritura parecen orientadas por algunas constantes sobre el significado que tiene la escritura de la historia en el seno de una *cultura escrita* (Chartier, 1999).

El *libro de la historia*, un *topos* de larga duración que vincula la forma-libro con la voz de la historia, describe este artefacto como un espacio privilegiado para la inscripción del discurso sobre el pasado. En este tópico, la historia es alegorizada como un libro en el que los nombres de aquellos que son dignos de recuerdo quedan asentados con letras de oro (Curtius, 1955). Como veremos, estas representaciones —que suponen a su vez el tópico literario sobre la permanencia de lo escrito, *verba volant, scripta manent*³ y que se asocian a la historiografía con la conservación de nombres en la memoria— insisten en las prácticas historiográficas aun en un contexto de progresiva profesionalización⁴ de la escritura sobre arte a mediados de siglo.

En su tradición más clásica, el libro de historia del arte puede ser pensado como aquello que Gilles Deleuze y Félix Guattari (2004) llaman un *libro-raíz*, un espacio de representación con una estructura orgánica en la que están presupuestas tanto la totalidad del sentido como su legibilidad. La división arborescente que Deleuze y Guattari identifican como la operación principal del libro clásico, asume caracteres particulares en el de historia del arte. De Certeau (1999) señala que la historiografía es un *discurso de la separación* que multiplica en distintos niveles su gesto divisorio: por un lado, separa imaginariamente al pasado respecto del presente y, por otro, separa en el espacio gráfico del texto a la narración histórica de los documentos que la acreditan.

A partir de esta trama teórica indagamos acerca de la producción de un espacio de inscripción para la historiografía del arte argentino en el cruce

2 De acuerdo con su institucionalización universitaria y editorial desde el siglo XIX, el sintagma historia del arte se refiere a las artes visuales o plásticas, por lo que nos atenemos a esta restricción que opera por otra parte en su circulación social. Su revisión crítica podría dar tema a otro trabajo.

3 Las palabras vuelan, lo escrito queda.

4 Sobre la profesionalización de la crítica véase Suárez Guerrini (2010) y Gustavino (2014).

entre distintas prácticas y representaciones. Partimos del supuesto de que el significado que los libros de historia del arte reciben no se limita a lo que *declaran*. Por el contrario, se extiende a sentidos culturales como la conservación de un nombre o la asociación de colecciones particulares con discursos que aspiran a la generalidad y que desbordan las operaciones *enunciadas*. Estas semiosis no se limitan, por otra parte, a los textos, sino, también, a los soportes que los transportan.

Como ha señalado Roger Chartier, los escritores no escriben *libros* sino textos que son transformados posteriormente en objetos impresos (Chartier, 2005). En consecuencia, la consideración de las historias del arte como artefactos culturales debe tener en cuenta junto con los aspectos discursivos, las operaciones que gestionan en el interior del libro y, fuera de él, el espacio de lo escrito.

En los primeros apartados de este artículo se rastrean las *ocurrencias* de un género editorial y se localizan las prácticas culturales y los espacios editoriales en los que la *historia del arte argentino* se constituyó como un espacio de inscripción del pasado artístico. Recorremos especialmente publicaciones de carácter general aparecidas en el siglo XX y hacemos foco en casos que han sido escasamente considerados desde nuestra perspectiva y destinamos una menor extensión a los que fueron abordados en investigaciones previas.

El último apartado del artículo parte de la comprobación de que las historias del arte generales escritas en la Argentina pudieron ser reeditadas décadas después de su edición príncipe sin modificaciones significativas. Esta continuidad es interpretada como una permanencia en las representaciones de la práctica, que encuentra nuevos espacios editoriales para su despliegue sin exceder, sin embargo, la *crónica* como régimen escritural.

El objetivo de este trabajo es pensar una continuidad en las historias generales del arte argentino a partir de su materialidad como prácticas de escritura y a través de sus diferentes emplazamientos productivos y organizaciones del espacio textual. Su propósito más amplio es reflexionar sobre los modos en los que se produce un espacio editorial para la escritura de la historia. Asimismo, se aspira a destacar la centralidad que tiene la indagación de los sentidos culturales otorgados a lo escrito para comprender determinadas prácticas en la historiografía del arte.

Primeras inscripciones

Con la publicación de *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura* (1922), de José María Lozano Mouján, y más adelante con *La pintura y la escultura en la Argentina (1783–1894)* (1933), de Eduardo Schiaffino —ambos autores, críticos de los periódicos metropolitanos *La Razón* y *La Nación*, respectivamente— se editaron en el país los primeros libros generalistas sobre

historia del arte argentino. No obstante, el sintagma «Historia del arte argentino» no encabezó un libro hasta 1944, momento en el que el crítico de arte José León Pagano publicó un título con ese nombre. Editado por L'Amateur, la distribución de *Historia del arte argentino* estuvo a cargo de la reconocida casa El Ateneo, lo que contribuyó a su visibilidad.⁵ La obra continuaba un *itinerario redaccional* que había comenzado con la publicación de *El arte de los argentinos* (1981), una obra autoeditada en tres lujosos volúmenes que había sido posible por el financiamiento del coleccionista Francisco Pisano.

En el caso de Pagano, la cercanía al coleccionismo le permitió realizar un libro cuyos «pre-textos» (Grésillon, 2005) se encuentran en la prensa periódica. En 1955, la edición de *Pintura argentina. I. Colección Ignacio Acquarone*, de Cayetano Córdova Iturburu, no solo presentó una colección, sino que la utilizó como corpus excluyente para la construcción de una historia. Bajo la forma menor del comentario introductorio a un catálogo de una pinacoteca, el libro fue uno de los primeros en ofrecer un panorama de la pintura en Argentina en el siglo XX (Córdova Iturburu, 1955). Las historias de Pagano y de Córdova Iturburu tienen en común que fueron editadas fuera de las editoriales establecidas, a través de los medios gestionados por los coleccionistas y como una prolongación simbólica de esta práctica.

En la primera mitad del siglo, la escritura de libros sobre historia del arte argentino estuvo ligada al periodismo y al coleccionismo. Si la práctica de la escritura en la prensa gráfica ofrecía a sus autores un corpus de escritos con el cual el proyecto de un libro sobre el arte argentino podía hacerse plausible, el coleccionismo ofrecía una especie de corpus *silvestre* de obras que podían ser puestas en discurso.⁶

Durante el segundo gobierno peronista, el Estado nacional se constituyó como editor. En 1954, el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto publicó una *Síntesis Histórica del Arte Argentino* a través de la Dirección de Relaciones Culturales y Difusión. En el mismo año, editó en forma separada cinco versiones de esta obra anónima traducidas a los idiomas en uso por la repartición. La procedencia institucional, la multiplicidad de lenguas y su casi completa ausencia en bibliotecas públicas de la Argentina son indicadores de una circulación prevista para los canales diplomáticos. Esta *historia del arte* era coherente con la importancia acordada a la producción impresa sobre arte en el sector estatal, visible en los catálogos del Salón Nacional (Giunta, 1999). La síntesis histórica reescribe desarrollos anteriores del género: se apoya en el motivo evolucionista ya presente en Schiaffino —y que alcanza aquí un *pathos*

5 Véase la publicidad de El Ateneo aparecida en el Anuario Plástica de 1945.

6 Al calificar el uso de las colecciones como corpus silvestres para la escritura historiográfica utilizamos una metáfora recurrente en los textos de Oscar Steimberg (2013). Con el adjetivo silvestre el autor identifica operaciones de definición y clasificación de distintos objetos semióticos que surgen de una práctica social naturalizada. Estas operaciones metadiscursivas poseen capacidad para regular la circulación de los objetos culturales.

de destino nacional— y multiplica a lo largo del texto el sintagma *arte de los argentinos*, una figura que había dado título a la obra de José León Pagano. Es un indicio significativo. En la década que separa la aparición de la historia del arte de Pagano y la de edición estatal, *El arte de los argentinos* había tenido un funcionamiento central como fuente de acreditación: era frecuente que galerías como Witcomb extrajesen fragmentos biográficos para los catálogos de sus exposiciones, como una manera de certificar que el artista exhibido había estado *inscripto* en ese libro.

Conservar los nombres

En 1956 se publicó *Situación de la plástica argentina* ofrecida a la prensa por el historiador de arte Ángel Osvaldo Nessi, en la ciudad de La Plata. El libro inicia con una «Advertencia» en la que el autor polemiza, de forma oblicua, el determinismo del medio geográfico en la interpretación artística (Nessi, 1956). El *otro polémico* de esas alusiones puede encontrarse en la teoría positivista del *milieu* que en la historiografía del arte argentino representó Eduardo Schiaffino, pero también en la teoría de una luminosidad peculiar a la pintura argentina que fue inherente a su geografía, extendida en la segunda mitad de la década del cincuenta.⁷

A la advertencia del historiador le siguen cinco capítulos desglosados, a su vez, en dos y cinco apartados cada uno, que tematizan tanto escuelas artísticas como artistas individuales, con la correspondiente delimitación temporal anotada en todos los casos entre paréntesis en el mismo encabezamiento. Esta parcelación del tiempo histórico se recompone en una lámina ubicada hacia el final del libro, donde encontramos la «Pintura argentina» organizada en el espacio de un cuadro sinóptico a través de «épocas», «pintores» y «caracteres» (Nessi, 1956: 158). La clausura taxativa de las épocas es salvada por la anotación de *figuras-puente* que, sin ubicarse en ninguna generación, actúan como vínculos entre ellas. Es quizás uno de los primeros trabajos en imaginar la historia de la pintura argentina bajo la forma de un *tableau chronologique* estructurado con el método historiográfico de las generaciones. La consignación sistemática de las referencias bibliográficas en las páginas subsiguientes al cuadro pone de relieve las prácticas de escritura en un contexto académico que estaba lejos de ser el escenario habitual para la escritura sobre arte. El modelo de libro académico de Nessi estaba en las antípodas del modelo memorialista de una historia del arte que publicó Romualdo Brughetti nueve años después. No obstante, ambos proyectos se encontraban (con presupuestos diferentes) en el reverso exacto de la

⁷ Este motivo aparecerá expuesto por Córdova Iturburu en 1958, el mismo año en el que Brughetti lo convertirá en el punto de apoyo de su Geografía plástica argentina.

historia del arte sin nombres que la *moderna* escuela vienesa de historia del arte proponía a principios de siglo⁸ y asumían la práctica de la historia como un discurso *onomástico*.

Historia del Arte en la Argentina, de Romualdo Brughetti, a la que hacemos alusión, se publicó en México en 1965, a los cinco años de que Brughetti asumiera la presidencia en la Asociación Argentina de Críticos de Arte en la que se mantuvo hasta 1968. La organización del libro se estructura en treinta y cinco capítulos, los primeros dedicados a períodos («Arte pre-hispánico»; «Arte colonial») y el resto a artistas individuales. En la mayoría de los textos, los artistas se organizan en grupos de tres («Pettoruti, Victorica, Spiliimbergo»), de cuatro («Norah Borges, Xul Solar, Ballester Peña, Trabucco») ⁹ o, incluso de más. A unos pocos, en cambio, el escritor les asigna un apartado exclusivo, enunciando en el título solamente el nombre (es el caso de Carlos Morel, Prilidiano Pueyrredón, Lorenzo Domínguez) o el nombre y un título alternativo introducido por conjunción disyuntiva («Raúl Soldi, o de la poesía en la pintura»). En otros casos los artistas aparecen como cabeza de movimientos, por ejemplo: «Pintores de raíces telúricas. Gambartes y El Litoral».

El último capítulo de exposición histórica se titula «Nuevas experiencias. Le Parc» y en su primera página leemos la única nota al pie del libro, destinada quizás a justificar el estilo taquigráfico de la adenda: «Por gentileza del Editor [sic], ya en pruebas de páginas el libro, incluyo estas sugerencias complementadoras» (Brughetti, 1965: 213). Se trata de listas de nombres: artistas que «han prestigiado su nombre en América», otros a los que se dedicaron «exposiciones-homenaje» (Brughetti, 1965: 214) en el Museo Nacional o que fallecieron en el transcurso de 1963 y 1964. En este capítulo, añadido «ya en pruebas de páginas» (Brughetti, 1965: 213), se observa la vigencia de un modelo que asocia la escritura de un libro de historia con la conservación en la memoria de los nombres de los muertos. La anotación de nombres parece regirse menos por la historia del arte como orden del discurso que por la imagen del libro de la historia como objeto mitológico, cuyo régimen de inscripción lo emparenta con las lápidas o con los monumentos. Es decir que lo que importa no es tanto la explicación de un proceso o de una obra, sino la inscripción de un nombre en un objeto en el que es invocada la Historia.¹⁰

8 Sobre la recepción de la escuela vienesa de historia del arte y en especial de Heinrich Wölfflin en América Latina véase el artículo de Tristan Weddigen (2017).

9 La organización de pintores argentinos en grupos de cuatro se practicó en una serie de libros editados por la colección «Artes plásticas de América» de la editorial porteña Pampa. Esta práctica editorial puede haber contribuido a sugerir relaciones entre pintores de Argentina que no surgían de la adscripción orgánica a un movimiento.

10 Michel De Certeau ha observado la relación privilegiada que existe entre la escritura de la historia y la anotación de nombres propios, en especial en los índices onomásticos, en los que los nombres se duplican. En los textos de Michel De Certeau (2014) y de Armando Petrucci (2013) puede encontrarse una reflexión sobre la inscripción de los nombres en el libro y el estatuto de este dispositivo como una tumba escrituraria.

La apretada enumeración de artistas era la práctica habitual en las historias del arte. Hacia el final de *La pintura argentina del siglo XX* (1958), el crítico de arte Cayetano Córdova Iturburu realiza una «Sinopsis de la pintura argentina» que consiste en quince páginas en las que se enumeran nombres de artistas, y la ciudad y el año de su nacimiento — cuando corresponde, el de su defunción —, siguiendo probablemente el modelo de un «Apéndice» (Romero Brest, 1945) con los mismos rasgos textuales en el tomo del libro *Historia de las artes plásticas* (1945) que Romero Brest destina a la pintura.

En 1981, la publicación de *El libro de oro de las artes visuales argentinas* (Ovsejevich, 1981) manifestó la relación entre la escritura de la historia con un discurso laudatorio bajo una modalidad directa. En ésta, la premiación de artistas notables llevó su inscripción en una historia. Se trataba de una recopilación de todos los artistas que obtuvieron los premios Konex en 1981. La clásica distinción entre crónica e historia, detallada por Hayden White (2014), se pone de relieve de forma excepcional en este artefacto histórico. La lista de los cien artistas laureados debía transformarse en relato. Para esta tarea se le encomendó a distintos críticos de arte la escritura de narraciones históricas-críticas en las que estos artistas fueran incluidos. El sistema de premiación organiza directamente la escritura de la historia, no solo en los nombres que deben aparecer, sino también en una distribución tópica de los capítulos que coincide con las categorías de premiación. Las categorías de los premios son las que reparten, en el libro, un lugar de inscripción para los nombres de los artistas.

En 1995 se publicó *Historia crítica del arte argentino*,¹¹ con autoría corporativa de la Asociación Argentina de Críticos. Osvaldo Svanascini ocupó la figura de director general de la obra y los capítulos conservaron la autoría individual de los especialistas que los redactaron. El libro fue editado por una empresa de servicios telefónicos que le dio circulación por medio de la donación a instituciones.¹² Un paratexto presenta el libro en términos que vinculan los «cinco años al servicio de la comunicación» de la empresa con «las artes plásticas como forma de comunicación» (Svanascini, 1995: 7). Los nuevos paradigmas que se filtran en esta definición coexisten con la publicación ampliada de los panoramas aparecidos en décadas anteriores.

11 La denominación de las historias críticas del arte o de la literatura da lugar a ambigüedades en la medida en que con esa rúbrica se pueden caracterizar tanto una estrategia de focalización (la historia como articulación de críticas) como una perspectiva radical, cuestionadora, en el sentido en que lo entiende John Harris (2001). Estamos, aquí, ante el primero de los casos. También se debe considerar la de la obra de Michael Podro, *The critical historians of art* (1984).

12 Luego de la privatización de los servicios telefónicos en Argentina en 1990, la prestación de los mismos quedó en manos de las empresas Telecom y Telefónica. La primera de estas empresas editó el libro en cuestión; la otra entidad se extendió hacia la difusión de proyectos artísticos.

Nuevas ediciones: (re)inscripciones de la historia

El crítico de arte Cayetano Córdova Iturburu falleció en 1977. Al año siguiente se publicó su obra *80 años de la pintura argentina* (1978). Este libro se reeditó en 1981, con un tiraje de 4000 ejemplares en ambas ediciones. *80 años* retomó el texto de *La pintura argentina*, el libro de 1958, al que se le anexaron textos ampliatorios en los distintos capítulos. Esta adición, no obstante, no queda marcada por ningún dispositivo gráfico o textual. Además de la ampliación, cambiaron el formato y la cubierta, que pasó de rústica a cartoné. Una práctica editorial semejante se dio con las obras de Pagano (1944, 1981), de Brughetti (1965, 1991) y de Laura San Martín (1961, 2007).¹³ En todos los casos, el procedimiento fue la conservación de lo ya publicado y su ampliación. La escritura se retoma a partir del momento en el que la inscripción del pasado se detuvo. En la obra de Córdova Iturburu, los primeros párrafos de cada capítulo coinciden con los de *La pintura argentina del siglo XX*. Para llenar el espacio de tiempo que se extiende entre la publicación del antiguo libro y el actual, se anexan nuevos párrafos que *retoman* el hilo del relato, sin marcar ninguna heterogeneidad entre lo ya publicado y lo anexado. Usando un término de la crítica genética, podemos afirmar que no hay marcas que distingan las «campañas de escritura» (Grésillon, 2005: 385). Dicho con una metáfora de las artes plásticas: no hay divisiones marcadas entre las *giornate* a lo largo de las que el fresco histórico fue pintado.

La comprobación de esta regularidad en otras historias no es solamente un indicador del reconocimiento que estos productos editoriales alcanzaron y que convertía la perspectiva de una nueva edición en una empresa atractiva para las casas editoras, ya sea por el prestigio intelectual que los nombres de los autores traían asociados o por su posibilidad de inserción en el mercado editorial. Es también elocuente sobre la historia de la disciplina. En efecto, es el indicio sobre una aparente continuidad en el régimen de lo decible, que hace aceptable que enunciados formulados en otro momento histórico y en otro *estado de la conversación* sobre las artes visuales vuelvan a tener ocurrencia, se vuelvan a inscribir en libros que aspiran a representar el pasado. En la mayoría de los casos, esto ocurre sin dispositivos paratextuales que establezcan una distancia con el texto presentado. Sin dispositivos que reenvíen el texto ya editado al archivo —en el sentido foucaultiano de aquello que ya no nos es dable decir (Foucault, 2008)— la reescritura enuncia desde el mismo tiempo presente de la primera edición.

Para tomar el caso de Brughetti, cuya *Historia del arte argentino* de 1964 se reedita en 1991 como *Nueva historia de la pintura y de la escultura en*

¹³ La obra de Pagano se vuelve publica en forma póstuma a la vez compendiada y ampliada en 1981 como *El arte de los Argentinos* (1981) por editorial Goncourt. El libro de San Martín tiene dos ediciones por la editorial Claridad en las que es ampliado y se modifica el título.

Argentina, no es tan significativa la republicación como el hecho de que una ampliación del texto primitivo haya aparecido entonces como una alternativa plausible. Es sintomático que tanto para el autor como para la editorial — la casa Gaglianone, especializada en artes visuales— ese discurso haya encontrado aún oportunidad de ser retomado y aumentado con la inscripción de nuevos nombres y obras. Pasadas casi tres décadas, el relato histórico de Brughetti no solo encontraba la actualidad de un texto legible sino la de un texto que todavía era *escribible*.

La republicación de la historias del arte con una idéntica organización interna es elocuente sobre la manera en que las operaciones de (re)escritura conciben a la práctica historiográfica. El espacio de escritura aparece llenado a fuerzas de operaciones aditivas, como en el régimen escritural de la crónica: nombres que se suman a los que ya habían sido agregados a una nómina de la historia. Un párrafo llega hasta un determinado punto en la línea temporal; el que sigue a continuación puede retomar esa relatoría con idéntica voz y referirse a los hechos que vinieron después en el tiempo cronológico, sin que esas nuevas inscripciones afecten la legibilidad de un pasado ya escrito. Las palabras agregadas en las nuevas ediciones son como glosas que dejan inalterable lo que ya se escribió pero, a diferencia de las apostillas, se inscriben linealmente a continuación de lo ya publicado y aspirando a un mismo estatuto de jerarquía y de verdad.

Este artículo intentó cartografiar, en las ocurrencias de un género editorial, la heterogeneidad de emplazamientos productivos y la continuidad en las formas de imaginar la relación entre escritura e historia a través de marcas textuales en algunos casos seleccionados. Por razones de extensión, proyectos en los que un abordaje crítico se hace ineludible y que llegan a fecha reciente —como la *Historia general del arte*, de la Academia Nacional de Bellas Artes aparecida entre 1982 y 2005 y el manual publicado por Jorge López Anaya en 1997 y reeditado en 2005— quedan como objetos de futuros trabajos.

En la dispersión de las historias del arte consideradas se pueden identificar regularidades en los regímenes de escritura y de publicación. El análisis textual y el de los *lugares* de la historia (De Certeau, 1999) son elocuentes sobre los aportes que una historia de lo escrito puede hacer a la investigación crítica de la historia del arte. Los libros producidos en su nombre participan de una cultura escrita mediante la articulación del espacio escrito con el de otras prácticas y la inscripción de un nombre propio en el ámbito del libro. Como intentamos señalar, estas representaciones fueron transversales a programas metodológicos y tenaces en el tiempo.

Referencias bibliográficas

- Brughetti, Romualdo (1965). *Historia del arte en Argentina*. México: Pormaca.
- Brughetti, Romualdo (1991). *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Chartier, Roger (1999). *Cultura escrita, literatura e historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, Roger (2005). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Córdova Iturburu, Cayetano (1955). *Pintura argentina. I. Colección Ignacio Acquarone*. Buenos Aires: Aleph.
- Córdova Iturburu, Cayetano (1958). *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Atlántida.
- Córdova Iturburu, Cayetano (1981). *80 años de pintura argentina*. Buenos Aires: La Ciudad.
- Curtius, Ernst (1955). *Literatura europea y edad media latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles y Guatarri, Félix (2004). *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pretextos.
- De Certeau, Michel (1999). *La escritura de la historia*. Ciudad de México: ITESO.
- El Ateneo (1945). «El Ateneo presenta libros de arte». En A.A.V.V. *Anuario Plástica 1945*. Buenos Aires: Plástica.
- Foucault, Michel (2008). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Grésillon, Almuth (2005). «Glosario de crítica genética». En *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX* (pp. 289–297). París: CRLA-Archivos.
- Giunta, Andrea (1999). «Nacionales y populares. Los salones del peronismo». En Penhos, Marta y Wechsler, Diana (Coord.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911 – 1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Harris, John (2001). *The New Art History. A Critical Introduction*. New York: Rotledge.
- López Anaya, Jorge (1997). *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- Lozano Mouján, José María (1922). *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires: García Santos.
- Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (1954). *Síntesis histórica del arte argentino*. Buenos Aires: sin editorial.
- Nessi, Ángel Osvaldo (1956). *Situación de la pintura argentina*. La Plata: La reja.
- Ovsejevich, Luis (1981). *Libro de oro de las artes visuales argentina*. Buenos Aires: Konex.

Pagano, José León (1944). *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Amateur.

Pagano, José León (1981). *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Goncourt.

Petrucci, Armando (2013). *Escrituras últimas. Ideología de la muerte y estrategias de lo escrito en el mundo occidental*. Buenos Aires: Ampersand.

Romero Brest, Jorge (1945). *Historia de las artes plásticas. Tomo II. La pintura*. Buenos Aires: Poseidón.

San Martín, María Laura (1961). *Pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Mandrágora.

San Martín, María Laura (2007). *La pintura en la Argentina*. Buenos Aires: Claridad.

Schiaffino, Eduardo (1933). *La pintura y la escultura en Argentina*. Buenos Aires: edición del autor.

Steimberg, Oscar (2013). *Semióticas. La semiótica de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

White, Hayden (2014). *Metahistoria*. México: Fondo de Cultura Económica.

Referencias electrónicas

Gustavino, Berenice (2014). *La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana* [Tesis doctoral]. [en línea]. Consultado el 23 de agosto de 2017 en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44213>>.

Suárez Guerrini, Florencia (2010). «Más allá de la sanción. La crítica de arte argentina en la época de su afirmación profesional». En *Figuraciones, teoría y crítica de artes*, (8). Año V [en línea]. Consultado el 23 de agosto de 2017 en <<http://revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=159&idn=7&arch=1>>.

Weddigen, Tristan (2017). «Hispano-Incaic Fusions: Ángel Guido and the Latin American Reception of Heinrich Wölfflin». *Art in Translation*, (9) [en línea]. Consultado el 23 de agosto de 2017 en <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17561310.2015.1058018>>.

SOBERANÍA VISUAL

El día que llegó la Mujer Bandera

VISUAL SOVEREIGNTY

The Day the Mujer Bandera Arrived

BEATRIZ IRENE RAMACCIOTTI

bearamacciotti@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 02/03/2017 | Aceptado 18/07/2017

Resumen

La construcción de sentido de patria y la recuperación de la identidad como nación a través de las prácticas de la visualidad contemporánea constituyen una noción que intento categorizar como *soberanía visual*. El análisis de la *Mujer Bandera*, performance realizada durante el festejo del Bicentenario Argentino en Plaza de Mayo, dispara esta especulación acerca de la colonización cultural en relación con el sistema *kitsch*.

Palabras clave

Bandera; soberanía; visualidad; patria

Abstract

The construction of the meaning of homeland and the recovery of identity as a nation through the practices of contemporary visuality constitute a notion that I try to categorize as Visual Sovereignty. The analysis of the *Mujer Bandera*, performance given during the bicentennial celebration of Argentina in Plaza de Mayo, is the engine of this speculation about the kitsch system and cultural colonization.

Keywords

Flag; sovereignty; visuality; homeland

Entonces apareció la Mujer Bandera volando sobre la gran plaza, el 25 de mayo de 2013, durante los festejos de la fiesta patria popular. El vuelo nocturno de la bailarina, a sesenta metros de altura, fue realizado por un grupo dedicado a la producción integral de eventos de alto impacto visual, especializados en acrobacia aérea. Ella irrumpió sobre la plaza mientras comenzaban a entonarse las estrofas del Himno Nacional Argentino interpretadas por los músicos Chango Spasiuk y La Bomba de Tiempo. La historia y el arte se conjugaron para que una bailarina de 25 años, hija de sobrevivientes de la última dictadura cívico-militar, representara a la Patria. Estos festejos, al recuperar el espacio público, tomaron la cultura como factor de representación y de significación políticas en la construcción de una ciudadanía democrática. Fueron impulsadas por el gobierno desde la Secretaría Ejecutiva de la Conmemoración del Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810-2010, mediante el decreto 278/2008 que declara:

Que el Gobierno Nacional ha manifestado pública y reiteradamente la necesidad de que el Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810 constituya una oportunidad única para reflexionar y para debatir acerca de la historia y de la identidad de la República Argentina, como así también para proyectar la construcción colectiva de un proyecto de país hacia el futuro con inclusión social, federal e integrado a la región latinoamericana (Poder Ejecutivo Nacional, 2008: s/p).



Figura 1. Mujer Bandera, acrobacia aérea a cargo de Prix D'Ami. Foto de Carlos Brigo (2013) Agencia Telam

El espectador que cuestiona la oposición mirar/actuar

Ese día fuimos partícipes de un gran espectáculo. Hablar de espectáculo es hablar de espectadores y de su denominación se deriva el supuesto de aquél que espera observando con interés y con curiosidad lo que pasa; es decir, espera mirando. ¿Es acaso la mirada una actitud pasiva? ¿Por qué identificar mirada y pasividad por el presupuesto de que mirar quiere decir complacerse en la imagen y en la apariencia, ignorando la verdad? O será, como explica Jacques Rancière (2010), que las oposiciones pasividad/actividad, apariencia/realidad y mirar/saber son divisiones a priori pertenecientes a una conveniente división de lo sensible. Y hablar de conveniencias es hablar de intereses y entonces aparece la cuestión política.

Rancière propone la noción de *espectador emancipado* y considera que la emancipación comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición mirar/actuar y utiliza una variedad de verbos para identificar las acciones que se producen en el sujeto en ese momento, como que el espectador actúa, observa, selecciona, compara, interpreta, liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios o en otro tipo de lugares, «compone su propio poema con el poema que tiene adelante» (2010: 20). Con relación a lo estético y político, el autor describe cuestiones que resultan imprescindibles para analizar la producción artística:

Luego están en el interior de este marco (en relación a la política del arte) las estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. Ese es el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce *disenso*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarnos con sujetos, la manera en que nuestro mundo es poblado de acontecimientos y figuras (Rancière, 2010: 67).

¿Cuáles son las referencias que se cambian y por qué el autor habla de facilidad? La Mujer Bandera introduce un cambio de referencia en lo visible y lo enunciable a través del modo en el que se hace presente en esta oportunidad. La bandera como símbolo patrio se hizo visible no porque estaba izada en un mástil, o escoltada por un séquito de buenos alumnos, o con los pies en la tierra, sino porque fue llevada por una mujer que vuela. Lo que se ve fácilmente

es lo esperado, lo acostumbrado, lo establecido, lo naturalizado. Lo fácil no se busca, no genera impacto, no irrumpe, simplemente está allí para ser visto, no para ser mirado; no cambia nada, no transforma nada, mantiene las cosas en su lugar, por lo tanto, no cuestiona nada. En esta oportunidad la idea de patria se enunció desde un lugar no protocolar, desde un lugar disruptivo, con alevosía.

¿Qué es lo que lo que no estaba en relación? ¿Qué es lo que cambió en el contrato? Lo que cambió fue la aparición de una bailarina-acróbata vestida de blanco y celeste, muy agraciada, que portaba una bandera de inmensas proporciones y que volaba sobre la gente reunida en la plaza; esto es lo que no corresponde con las relaciones conocidas para portar la insignia patria. Si durante años estuvimos encallados en imágenes como la quietud del alumno con su guardapolvo blanco, duro como una estatua en un acto escolar ante la mirada de la maestra; en la soledad de un mástil en la entrada de una institución; en la rígida obsesión de un desfile militar, por enumerar algunas situaciones donde el protocolo manda, ¿cómo no se van a producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y, por ende, en la dinámica de los afectos ante esta contundente presencia? Es así como se produce disenso, entendido como «el choque de dos regímenes de sensorialidad» (Rancière, 2010: 63) de visibilidad y de enunciación en este caso, el régimen instituido y el instituyente. Cambian los marcos, las escalas y los ritmos a la vez que se construyen relaciones nuevas entre lo singular y lo común, lo visible y su significación. También cambia el contrato entre las partes.

La insignia que libra un nuevo contrato

Edgar de Santo, en su tesis doctoral *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte* (2014), propone el tema del encuadre y su aplicación como operatoria para el análisis de fenómenos artísticos, lo que considero un aporte para abordar las formas de enunciación en este caso. Más allá del sustrato propio y evidente de la materialidad, la insignia sigue siendo tan solo un paño con dos franjas celestes y una blanca, tal como la conocemos. Sin embargo, esta puesta tiene algunos aspectos del encuadre, como el tamaño exagerado de la bandera respecto de su portador o el punto de vista contrapicado planteado para el espectador, que al magnificar el objeto, alteran su percepción y su significación. El marco está formado por un espacio abierto y un cielo nocturno, el ritmo fluido y grácil que produce el desplazamiento de la acróbata en vuelo en contraposición a la línea recta que caracteriza los desfiles. La Mujer Bandera se convierte, entonces, en un hecho estético al librar un nuevo contrato social. El emblema y el usuario acuerdan desprevenidamente una nueva relación. Algo pasa. La ruptura con el protocolo representa una contravención del canon de uso y

ese corrimiento de la norma es lo que le da carácter de hecho estético. El desplazamiento del lugar de la solemnidad institucional enriquece el sustrato de la materialidad y lo eleva hacia el sustrato metafísico, que es en el cual «una obra instala una pregunta más allá de lo que ésta evidencia» (De Santo, 2014: 42). La bandera, hasta entonces solo un símbolo, cobra estatuto de obra de arte y crea disenso.

La bandera se escapa de los lugares típicos asignados por el canon. En un nuevo encuadre deja de ser la actriz seria y sin voz para ser protagonista y transitar un nuevo contexto. Estas operaciones que burlan la autoridad del sentido común proponen numerosos puntos de vista de la figura según la ubicación del espectador y según cómo se mueva el objeto, lo que produce, también, alteraciones en la actitud perceptiva del público; es decir, constituye disenso. En esta obra la enunciación se corre del sitio emblemático-institucional a otro más cercano a la persona o, mejor dicho, menos distante de ella. Interpela desde otro lugar de enunciación a su espectador. Ahora, la bandera transformada en Patria, encarnada en una persona, se muestra cerca del público, con el público, provocándolo y, de esta manera, posibilita la construcción de un sentimiento entre pares.

Una especulación sobre la colonización cultural

Juan José Saer, en su escrito *Papeles de trabajo. El kitsch gubernamental* (2006), retoma el pensamiento de Hermann Broch (1970) quien considera que el *kitsch* es un sistema de imitación en el que reside la mentira y la falsedad. Habla de un *kitsch* gubernamental y describe las ceremonias de pasaje de poderes en las que el dirigente jura ante la bandera, la constitución y la biblia. Ese elemento sacro de la ceremonia lo considera *kitsch* y dice que «los mismos que hoy en día quieren terminar de una vez por todas con el Estado sienten su corazón latir más fuerte cuando oyen el himno nacional» (Saer, 2006: 139). Es evidente que está hablando de la falsedad.

Retomando el tema de la insignia patria (que es el elemento convocante de esta especulación) y para hacer la relación con este pensamiento, para Saer el fenómeno Kitsch más llamativo es la devoción del pueblo norteamericano por su bandera —incluso, aunque se sabe que cada vez menos ciudadanos acuden a las urnas y, a pesar de ello, que lo embanderan todo—. Algún aire de falsedad se respira.

El uso de la bandera argentina como símbolo patrio, tal como lo conocíamos, como estaba naturalizado y aceptado, se encontraba casi vaciado de contenido o, mejor dicho, lleno de un falso sentido patriótico cuando se lo utilizaba con esa función únicamente protocolar, ceremonial, meramente institucional. Levantada siempre por una sucesión de gobiernos dictatoriales y/o democráticos que llevaron adelante políticas liberales o neoliberales, la

bandera se convirtió en el símbolo de esa Patria, colonizada, que privilegiaba más los intereses ajenos que los propios. «Todos los períodos históricos en los que los valores sufren un proceso de disgregación son períodos de gran florecimiento del Kitsch» (Broch, 1970: 13).

Es en ese contexto donde reside un sentido de falsedad premeditado. La insignia necesitaba ocupar lugares solemnes y distantes de la gente para nos ser alcanzada, tocada, mirada, admirada y, por consiguiente, querida (no vaya a ser que se despertara el monstruo del sentimiento nacional del pueblo). La Mujer Bandera, como fue nombrada por el grupo que la creó y la interpretó, se acercó como una persona más a la gente reunida en la plaza para ser admirada, sentida y venerada. Se ubicó en otro lugar de enunciación, personificando a la misma Patria, interpelando desde allí a sus espectadores. Los espectadores, entonces, podrían haberse corrido del lugar quieto de la mirada y haber cambiado la percepción de los acontecimientos sensibles. El pueblo reunido junto a esta nueva bandera tuvo la oportunidad de comenzar a componer su propio poema con el poema que tenía delante de sus ojos.

El *kitsch* como sistema de imitación «nunca toma sus vocablos de la realidad del mundo, sino que utiliza vocablos prefabricados que con su poder se hacen rígidos hasta convertirse en clichés» (Broch, 1970: 10) porque va en busca de un mundo de convenciones consolidadas, fáciles. El uso *kitsch* de nuestra bandera —asociado a vocablos del tipo patria, patriótico, patriotismo durante casi doscientos años consecutivos de historia de nuestra república, salvo algunos breves períodos de gobiernos nacionales y populares— consolidó un falso sentido de nación. Ese sentido fue revisado intencionalmente, con decisión política, durante el último gobierno (2003-2015). Dice Broch que «la técnica del Kitsch, que se funda en la imitación y que actúa siguiendo unas recetas determinadas, es racional, incluso cuando el resultado es altamente irracional o llega al absurdo» (1970: 10). En el caso de nuestra historia me animo a decir que lo absurdo y perverso por lo racional sería haber invocado a la patria a través de su símbolo para actuar en contra de ella.

Cuando un pueblo no tiene una identidad definida no puede sentir su patria, entonces se hace vulnerable a cualquier penetración. La colonización cultural construye, entre otros mecanismos, *subjetividades colonizadas* —valga la redundancia— por medio de la imposición de una cultura visual hegemónica y de costumbres que no les pertenecen. Los aparatos mediáticos hegemónicos, distribuidores de fáciles relatos globales y convenciones consolidadas, diluyen de a poco las identidades de los pueblos e imponen otros idiomas, otras costumbres, horadando el sentido de patria. Se logra, así, que el pueblo consuma y se identifique con símbolos ajenos, o que este sentido quede tergiversado, falseado en la sola presencia y circulación de sus símbolos vacíos.

Esto es lo que me lleva a adjetivar de esta manera que una cultura colonizada es una cultura *kitsch* (con perdón del *Kitsch*). El pueblo es la imagen de

su cultura. Para dejar de ser un pueblo *kitsch* deberíamos retomar la administración de sentido en nuestras manos, emanciparnos y abandonar la práctica de alimentarnos de menús prefabricados, hacer a un lado la copia para crear y sostener una cultura original y propia. La construcción de sentido de patria y la recuperación de la identidad como nación a través de las prácticas de la visualidad contemporánea es posible y es lo que me atrevo a llamar *soberanía visual*.

Referencias bibliográficas

Broch, Hermann (1970). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets.

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

Saer, Juan José (2006). *Papeles de trabajo. El kitch gubernamental*. Barcelona: Seix Barral.

Referencias electrónicas

De Santo, Edgar (2014). *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte* [Tesis doctoral]. En Sedici [en línea]. Consultado el 9 de agosto de 2017 en <<http://hdl.handle.net/10915/39363>>.

Poder Ejecutivo Nacional (2008). «Bicentenario de la revolución de Mayo (Decreto 278/2008)» [en línea]. Consultado el 16 de diciembre de 2014 en <<http://www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/175000-179999/177942/norma.htm>>.

PENSAR LA FORMA

Reflexiones acerca de la enseñanza de la forma fílmica

THINKING THE FORM

Reflections on the Teaching of Film Form

MARÍA ELENA REYES

marie_reyes@hotmail.com

Tecnología multimedial II. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 21/04/2017 | Aceptado 23/07/2017

Resumen

A partir de una consigna para alumnos del segundo año de la carrera Diseño Multimedial, en el marco de la materia Tecnología Multimedial II de la carrera Diseño Multimedial, se revisan los conceptos de forma, arte y artista que han dejado huella en los estudiantes luego de su paso por los niveles primario y secundario de educación, donde se puede ver la influencia de los distintos modelos pedagógicos de formación artística. La intención es pensar una estrategia que permita trabajar el contenido *forma fílmica* desde una mirada integradora promoviendo en los alumnos la construcción de relatos propios.

Palabras clave

Forma fílmica; modelos pedagógicos; arte

Abstract

Based on guidelines for students in the second year of the Multimedia Design course, the concepts of form, art and artist that have left a mark on students after their passage through the primary and secondary education levels are reviewed, and the influence of the different pedagogical models of artistic formation can be seen. The intention is to think of a strategy that allows working the *filmic form* content from an integrating perspective promoting in the students the construction of stories of their own.

Keywords

Filmic form; pedagogical models; art

Este escrito toma como punto de partida la pauta del trabajo final de la materia Tecnología Multimedial II¹ de la carrera Diseño Multimedial perteneciente a la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). El trabajo práctico consiste en la producción de un cortometraje de ficción de diez minutos en el cual los alumnos deben concebir la historia y desarrollarla hasta lograr un guión literario que luego tendrán que filmar atravesando todo el proceso de realización (pre-producción, rodaje y post-producción). El propósito es revisar la idea de *forma filmica* y ver cómo los modelos pedagógicos han condicionado los conceptos de *forma* y de arte en nuestros alumnos. Reflexionaremos acerca de los preconceptos con los que los estudiantes entran al aula y analizaremos una estrategia que nos permite abordar el concepto de *forma filmica* en una obra audiovisual.

Modelos formativos en la educación artística

Al momento de pensarse como productores los alumnos desarrollan diversas concepciones sobre las nociones de *arte* y de *artista* que llevan aparejados distintos modelos formativos en la educación artística. Para trabajar sobre estas ideas tomamos los conceptos de Imanol Aguirre Arriaga (2006).

La que primeramente surge es la idea de genio creador, el artista como aquel que nació con el don creativo y al cual la inspiración le abre las puertas hacia su obra. Esa noción remite a un modelo de educación reconocido como expresionista que está fuertemente arraigado en la enseñanza de las disciplinas artísticas en los distintos niveles educativos. Ante este paradigma, hay muchos alumnos que sienten la frustración de no poder crear nada, de no tener la capacidad de inspiración y, por ende, de no poder contar ninguna historia, mucho menos la propia.

Otra concepción se enmarca dentro del modelo logocentrista, en el cual el arte está directamente asociado a un ideal de belleza y todo lo que no se adecua a ese canon no es considerado una obra de arte. Esta idea está plasmada en el concepto de las Bellas Artes, que también ha dejado huella en la educación artística y que genera en nuestros estudiantes una segunda frustración, ya que si no cumplen con los parámetros establecidos suelen ser marginados. Por lo tanto, ante la premisa de contar su historia, la que ellos deseen, aparece una mirada negativa sobre si lo que escriben le interesará a alguien o si es suficiente para conformar una obra.

También existe la visión del arte como hecho comunicacional —el modelo filolingüístico, según Aguirre Arriaga— mediante el cual todo pareciera ser codificable y descifrable. Ante la consigna de escribir una historia nace la necesidad de organizar el relato sobre la base de preguntas, tales como

¹ Asignatura anual que se corresponde con el segundo año de la carrera.

qué, dónde, cuándo, quiénes y cómo. De este modo, se entiende que si los estudiantes logran responder correctamente esas preguntas y las mezclan, a modo de receta, con preceptos que se suponen universales, la obra-mensaje será entendida. Y frente a esa universalidad queda diluida, en muchos casos, la identidad propia. Los alumnos terminan buscando ejemplos porque suponen que si algo ya funcionó es mejor reproducirlo antes que proponer una idea que pueda fracasar en la recepción.

Sea cual fuere el concepto de arte que hayan trabajado en la escuela, la sensación general de los jóvenes al momento de enfrentarse con el proceso creativo es de incertidumbre, de no saber por dónde empezar. Esta situación fue una de las cuestiones que nos llevó a pensar una estrategia que brindara herramientas para evitar el pánico de la hoja en blanco; la otra fue el concepto de *forma filmica*.

Forma filmica

Este concepto es transversal a todos los contenidos que se abordan en la materia ya que proporciona el marco para desarrollar la historia y la propuesta estética permitiéndonos trabajar desde la escritura del guión hasta la puesta en escena y el montaje, entendiendo la obra como un entramado de elementos y de ideas puestas en diálogo.

Cabe aclarar que los alumnos que llegan a Tecnología Multimedial II no tienen — al menos en el recorrido académico del primer año de la carrera— experiencia en el armado de un cortometraje de ficción, por lo tanto empezamos con el germen de una historia y trabajamos durante todo el año la constitución de esa idea en un audiovisual de diez minutos. Una vez que termina el proceso en papel, es decir que tienen el guión completo, los alumnos realizan un *casting* para seleccionar los actores que interpretarán a sus personajes, inician la búsqueda de locaciones, tramitan los permisos en caso que sean necesarios, deciden sobre alquileres de equipamiento técnico y, con todo esto resuelto, comienzan a filmar la historia. Una vez reunido todo el material entran en proceso de edición de imagen y sonido para, finalmente, culminar con el corto realizado.

En cada una de las decisiones que los estudiantes toman en ese proceso está presente la *forma filmica*. Con respecto a este concepto, David Bordwell y Kristin Thompson explican:

Como toda obra artística, una película tiene *forma*. Entendemos por forma filmica, en el sentido más amplio, el sistema total que percibe el espectador en una película [...] Si la forma es el sistema total que el espectador atribuye a la película, no hay interior ni exterior. Cada componente funciona como una parte de la estructura global percibida. Por lo tanto, consideramos elementos

formales cosas que algunas personas consideran contenido. Desde nuestro punto de vista, el tema y las ideas abstractas forman parte del sistema total de una obra artística [...]. El observador relaciona dichos elementos entre sí y los hace interactuar de forma dinámica. En consecuencia, el tema y las ideas abstractas se convierten en algo diferente a lo que podrían ser en el exterior de la obra (1995: 42).

Si bien los autores plantean esta definición en torno a un observador, nosotros los aplicamos también en el momento de creación y de producción, a partir de entender a los alumnos como autores de obras audiovisuales. Es así que concebimos a la *forma filmica* como una totalidad integrada por la historia y los elementos formales² dentro de una relación dialógica, sin subordinación de uno sobre el otro. En este sentido, trabajamos la estructura dramática —es decir, el desarrollo del conflicto, el entorno, las acciones y los personajes— conjuntamente con la puesta de cámara, la fotografía, el diseño de arte, el montaje.

Al momento de plantear el concepto de *forma* preguntamos en clase lo que entienden por éste y surgen concepciones que, en muchos casos, vienen arraigadas desde la escuela. Lo que principalmente se manifiesta es la idea de *forma* como contracara de la de contenido, entendiendo a la primera como la cuestión estructural asociada a lo técnico y a la segunda como lo que efectivamente se dice. En el caso de una película, la historia actúa como contenido y los elementos formales como *forma* propiamente dicha.

También aparece la *forma* como la suma de las partes y no como un todo en sí mismo, lo que conlleva que los alumnos tiendan a considerarla de manera secuenciada en vez de entenderla como un conjunto de elementos puestos en diálogo. Entonces piensan primero la historia completa, luego las cuestiones de imagen y, por último, el sonido y la música en función de estas.³

Otra asociación frecuente es la que liga a la *forma* con aquello que quiso decir el director; se toma a la película como un mensaje a decodificar y no como una obra que se completa con la mirada de un perceptor, como si la lectura fuera unidireccional y la autoría correspondiera solo al director. Es cierto que hay modelos de producción más industrialistas que responden a esta idea del director como único autor, pero desde la cátedra trabajamos sobre un modelo de hacer grupal donde todas las voces intervinientes son escuchadas, por lo tanto las películas son productos colectivos y los roles intervinientes no son solo técnicos. De hecho, el cortometraje final lo realizan en grupos de entre siete y diez alumnos y todas las miradas son valoradas y respetadas independientemente del rol que cada uno desempeña.

² Encuadre, iluminación, escenografía, vestuario, sonido y demás cuestiones propias de la constitución del audiovisual.

³ Cabe aclarar que al momento de la producción sí se reconoce una secuencia de procedimientos, pero esto no tiene que ver con la concepción de la forma sino con la organización de la producción.

Estrategia didáctica

Frente al temor de los alumnos a la hoja en blanco y las ideas acarreadas de los distintos niveles educativos —ideal de belleza, lo expresivo como central o el arte como comunicación— propusimos una estrategia que nos permitiera dar un punto de partida ante la consigna y que además posibilitara trabajar el contenido *forma filmica* desde la perspectiva planteada anteriormente. Para ello, utilizamos la película *Las cinco obstrucciones* (2003), de Lars Von Trier. En ésta el cineasta se junta con el director, Jorgen Leth, y le propone realizar cinco versiones de su propio cortometraje⁴ y le plantea obstrucciones distintas para cada una de las *remakes*.⁵ Al momento de producir la tercera versión, Von Trier le propone realizarla sin reglas ni exigencias y Leth reclama que prefiere «tener algo de dónde agarrarse» ya que la libertad creativa absoluta lo complica. Lo que sucede cuando vemos cada versión en relación con el cortometraje original es que son obras distintas, cuentan historias distintas, tienen formas distintas y todas partieron de la misma premisa. Es decir que la modificación de un elemento hace que toda la forma cambie.

A partir de este *film* tomado como inspiración armamos conjuntos de obstrucciones que proponen cantidad de personajes, locaciones, géneros y condiciones técnica y conformamos cuatro bloques con cuatro ítems cada uno. En el *bloque 1* la historia tiene que transcurrir en un interior y no tiene límites de personajes. Debe tener una referencia al género ciencia ficción y contemplar un plano secuencia⁶ mayor a un minuto de duración. En el *bloque 2* la historia debe acontecer con solo tres personajes pero sin indicaciones específicas de locaciones, por lo que puede suceder tanto en interior como exterior y no tiene límites de cantidad. La referencia de género es sobre *thriller* o policial negro, y debe predominar el uso de la cámara fija, es decir, montada sobre trípode. En el *bloque 3* la historia debe ser contada en un interior y un exterior con solo cuatro personajes, y se puede hacer referencia a cualquiera de los géneros cinematográficos trabajados en clase. En este caso tiene que haber un claro uso de la cámara en mano, sin soporte físico que la sostenga. Por último, en el *bloque 4* la historia debe suceder en dos interiores y dos exteriores con solo dos personajes y hacer referencia al género terror fantástico. En este bloque no hay condicionamiento técnico. Las categorías varían en función de la complejidad en el desarrollo de la historia así como en la realización de los cortometrajes. Como ya dijimos, esta es la primera experiencia que tienen los alumnos en el armado de una

4 *The perfect human* (1967) es el nombre del cortometraje de Jorden Leth sobre el que trabaja la película.

5 Nueva versión de una obra artística.

6 El plano secuencia intenta desarrollar a lo largo de una sola toma, con variación de encuadres por medio de movimientos de cámara o zoom, una acción íntegra tan prolongada como para que pueda considerarse una secuencia completa (Russo, 2003).

ficción audiovisual, por lo que una mayor cantidad de actores y locaciones implica un mayor riesgo en la producción.

En cualquiera de las opciones se trabaja con un conjunto de referencias filmográficas seleccionadas, ya sea por similitud en cantidad de personajes y/o locaciones o porque tienen propuestas que nos parecen interesantes de analizar y que pueden servir como disparadores para las historias.

Esta estrategia nos permite ocuparnos de dos aspectos: por un lado, organizar pautas que den contención al momento de pensar la historia; por otro, profundizar sobre el concepto de *forma*, ya que varios grupos trabajan con la misma estructura y, sin embargo, cuando esas estructuras se ponen en relación con la historia y con los elementos formales, se produce un núcleo indisociable. La ecuación, entonces, sería: forma + contenido = forma fílmica. Si bien al principio surge la idea de limitación como algo negativo, luego de analizar los ítems y de ver cómo difiere cada historia respecto de la de los compañeros, incluso al haber partido del mismo esquema, los alumnos entienden la propuesta y no la ven como un obstáculo. A fin de año, cuando compartimos todos los trabajos terminados, es interesante ver cómo confluye en el cortometraje la mirada de cada integrante del grupo con las obstrucciones para dar como resultado una obra única.

A modo de conclusión

Año tras año observamos que al momento de proponer la consigna de un trabajo práctico para el cual hay que pensar una historia sin ningún condicionamiento *a priori*, los estudiantes entran en una especie de *pánico de la hoja en blanco* y se frustran antes de comenzar. En este temor se puede ver cómo han quedado marcas de los distintos modelos pedagógicos y de las concepciones de arte y artista que aún son parte de los niveles primarios y secundarios por los que transitaban estos alumnos. También observamos el concepto de *forma* en el arte que han trabajado antes de ingresar a nuestras aulas y cómo este condiciona la manera de encarar un proyecto como el trabajo final propuesto en la materia.

Con relación a estas dos cuestiones, nos propusimos pensar una estrategia que nos permitiera desarrollar un contenido que consideramos transversal a todo el programa y que a su vez fuera parte de los contenidos del arte que se trabajan (o deberían trabajarse) en la enseñanza artística. Cada unidad focaliza en un momento de la producción que no puede abordarse si no entendemos el concepto de *forma* como lo planteamos en el artículo, sería imposible pensar una historia separada del cómo contarla o pensar un recurso estético independientemente de lo que se cuenta. Además, debemos tener en cuenta que hablamos de un trabajo grupal, lo que implica la participación de varios integrantes cuyos roles no son únicamente técnicos sino que cada

uno realiza su aporte creativo y en ese acto es parte del armado de la forma del cortometraje.

Con esta propuesta, los alumnos piensan y trabajan la historia paralelamente con los elementos formales, al mismo tiempo que toman decisiones con respecto a lo que van a contar y, además, deciden cómo lo harán. Estas decisiones no son definitivas, ya que se modifican durante el transcurso de toda la materia hasta la etapa misma del montaje. En este punto nos parece significativo incorporar el concepto de *experiencia estética* tal como la define John Dewey:

La estructura artística puede ser inmediatamente sentida y en ese sentido es estética. [...] el interés no se sostiene exclusiva o principalmente por el resultado en sí mismo (como lo es el caso de la mera eficacia) sino como la desembocadura de un proceso. Hay ahí un interés por completar una experiencia. La experiencia puede ser dañina para el mundo y su consumación indeseable, pero tiene cualidad estética (2008: 45).

Entendemos que es importante que los alumnos, ya sea desde el lugar de productores como desde el de analistas, vivencien esta experiencia estética y la entiendan como la consecuencia de un proceso. Porque la experiencia, así como el cortometraje que entregan a fin de año, son resultado de un trabajo en el cual entran en juego sus miradas del mundo y de sí mismos. Y así como ellos no pueden pensarse separados de su contexto, ya que es imposible despojarse la propia subjetividad, *el qué se dice* no puede pensarse separado del *cómo* porque es en esa relación, en ese diálogo, que se constituyen en *forma*, en arte.

Referencias bibliográficas

- Aguirre Arriaga, Imanol (2006). *Modelos formativos en educación artística: imaginando nuevas presencias para las artes en educación*. Bogotá: Universidad Pública de Navarra.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Dewey, John (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Russo, Eduardo (2003). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.

Filmografía

- Von Trier, Lars y Lethm Jorgen (dirs.); Holst, Carsten y Wajnberg, Marc-Henri (prod.) (2003). *De Fem Benspaend (Las cinco obstrucciones)*. Dinamarca: Laterna Film.

A LA SOMBRA DEL PRIMER RIVADAVIA

Memorias de un monumento olvidado

IN THE SHADOW OF THE FIRST RIVADAVIA

Memories of a Forgotten Monument

FEDERICO LUIS RUVITUSO

federicoruvituso@gmail.com

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

Recibido 15/03/2017 | Aceptado 27/06/2017

Resumen

En abril de 1909 en la sala de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires de La Plata se inauguraba el primer monumento a la memoria de Bernardino Rivadavia. Este artículo sigue los pormenores del encargo, el emplazamiento y la recepción del *primer* Rivadavia desde su adquisición hasta la actualidad. Para esto, se reconstruye la crónica de su inauguración a través del análisis de la prensa local y de otros documentos involucrados. Además, se analiza la implicancia del monumento en el contexto de la llamada *Etapa monumental* (1860-1920) como algunos posibles motivos del olvido, reemplazamiento y estado actual de visibilidad de esta obra escultórica de principios del siglo XX.

Palabras clave

Monumento conmemorativo; Rivadavia; estudios de recepción; Centenario

Abstract

In April 1909 in the Hall of the Chamber of Deputies of the Province of Buenos Aires, La Plata, the first monument in memory of Bernardino Rivadavia was unveiled. This article tries to follow the details of the commission, location and reception of the *first* Rivadavia from its acquisition to the present. For these purposes, our research tries to reconstruct the chronicle of its unveiling through the analysis of the local press and other documents involved. In addition to this, this work proposes both the implication of the monument to the politician in the context of the so-called *Monumental Stage* (1860-1920) and some possible reasons about the oblivion, re-location and present condition of visibility of this sculptural work of the early 20th century.

Keywords

Memorial; Rivadavia; reception studies; centennial

«Pasarán los tiempos, se sucederán las generaciones
y otros hombres han de venir á reemplazarnos
en la labor constante de gobernar el país;
pero este monumento permanecerá aquí, siempre de pie,
para inspirarnos en los días de lucha y de prueba.»
Don Ignacio D. Irigoyen (1909)

Una escultura reemplazada

Con estas palabras el 18 de abril de 1909 Don Ignacio D. Irigoyen (1854-1919), gobernador de la Provincia de Buenos Aires hasta 1910, inauguraba en el *hall* de la Cámara de Diputados de la Provincia en una joven ciudad de La Plata la primera estatua conmemorativa que la memoria argentina erigió a Don Bernardino Rivadavia (1780-1845), primer jefe de Estado de las Provincia Unidas del Río de La Plata.¹ La escultura, obra del italiano Pietro Costa (1849-1901), había llegado al puerto de Buenos Aires catorce años antes, el 19 de mayo de 1895, por medio del representante bonaerense del artista, el ex cónsul del Uruguay Don Emilio Rodríguez.

El encargo de la estatua, realizado en 1883 por iniciativa del Gobierno de la Provincia, había sido modificado tras una rectificación a partir de dos cartas de recomendación enviadas a las autoridades de la nueva ciudad por Andrés Lamas (1817-1891), famoso historiador, coleccionista y diplomático uruguayo radicado en la Argentina. En el encargo original, aprobado en 1882, Costa se comprometía a realizar seis esculturas alegóricas, nueve figuras masculinas que retrataran a los miembros de la Primera Junta de Mayo y un esclavo de mármol blanco y negro por un valor total de 185000 pesos. Todas las esculturas iban a ser destinadas a plazas y a paseos con el fin de embellecer la ciudad y de sentar las bases de un programa iconográfico sobre la base de figuras y de eventos clave de la política argentina.²

Las cartas de Lamas, enviadas a la capital por consejo del célebre pintor Juan Manuel Blanes, aconsejaban al gobierno de la provincia acerca de la dudosa calidad y valor de las esculturas encargadas con relación al precio y a los materiales acordados. Por una parte, en la primer carta, de febrero de 1883, Lamas advertía al gobierno que a partir del ínfimo precio a pagar y del pobre

¹ Datos técnicos: Bernardino Rivadavia sentado (c. 1885). Medidas: 0,9m x 0,68m x 1m. Mármol de carrara. Pedestal con paneles de bronce fundido (1,13m x 1,5m x 1m). Incisión esmaltada en el ángulo inferior izquierdo: «Prof. P. Costa» (en cursiva). Corona de laurel de bronce adosada al frente del pedestal. En la filacteria de la corona está grabado: «La sociedad de beneficencia de la capital a su fundador, Bernardino Rivadavia, en la inauguración de la primer estatua que se levanta a su memoria. Abril 18 de 1909» (en imprenta mayúscula). Actualmente está ubicado en la Dirección General de Cultura y Educación de La Plata.

² Es destacable que el encargo de las estatuas fue realizado incluso antes de que el trazado final de la ciudad y la ubicación de sus plazas y edificios fuera aprobado por las autoridades (González & Robert-Dehault, 2002).

material con el que iban a construirse las esculturas (mármol *Ravaccione*) no podía esperarse del encargo nada de «verdadero mérito artístico» (González, 2000: 128). Por otra, en la segunda, de marzo de ese mismo año, el diplomático aconsejaba enviar a Costa bocetos con las características fisiognómicas y los modos de vestir de los miembros de la primera junta y, finalmente, reemplazar las seis estatuas alegóricas y el esclavo por una o dos estatuas históricas de tamaño natural y de mayor calidad, realizadas en mármol blanco de Carrara. Lamas sugería también que las dos nuevas esculturas respondan a figuras conmemorativas de los políticos Mariano Moreno y Bernardino Rivadavia. Además, proponía aumentar el presupuesto de la empresa a 200 000 pesos (100 000 pesos por escultura). Para concluir, señalaba: «[...] para armonizar la verdad con la belleza del monumento, no convendría que el señor Rivadavia estuviera de pie» (González, 2000: 138).

En 1882, un año antes de las sugerencias, Lamas publicaba una extensa biografía sobre Rivadavia que podría haber contribuido a los términos de su propuesta. Como destaca Rodrigo Gutiérrez-Viñuales (2004), para 1885 sólo San Martín y Belgrano habían sido monumentalizados y, precisamente, las efigies de Mariano Moreno y de Bernardino Rivadavia estaban en los planes inmediatos del gobierno de Buenos Aires para ser los próximos próceres en pasar a la *inmortalidad marmórea* de cara al centenario de la Revolución de Mayo. El concurso para realizar estos monumentos se abrió en 1885, por medio del Ministerio del Interior, durante la primera presidencia de Julio A. Roca. El proyecto, paralizado por disputas internas en el senado, se iba a concretar en partes: en 1910 se tenía que inaugurar la estatua de Moreno, realizada por Miguel Blay, y en 1932 la de Rivadavia, obra de Rogelio Yrurtia. A propósito de la ausencia de esculturas de próceres, Rodolfo W. Carranza dijo en 1900:

[...] Ya se hará justicia a aquéllos, cuando nuestras autoridades, menos indiferentes al culto de las glorias del pasado, prestigien moral y materialmente las iniciativas patrióticas, que a menudo surgen pero que no encuentran eco, porque sólo la política o el interés inmediato absorben las manifestaciones de la vida argentina (Carranza en Gutiérrez-Viñuales, 2004: 115).

Este retraso en el Senado de la Nación fue una de las razones por las cuales la estatua encargada a Costa por el Gobierno de la Provincia había sido la primera representación del personaje antes de su consagración en la capital. La escultura de Rivadavia y el resto del encargo llegó en barco al puerto de La Plata el 19 de mayo de 1895. La efigie de Moreno fue ubicada en la plaza central de La Plata que hoy lleva su nombre, de acuerdo con el proyecto del paisajista Gustave Duparc. Fue removida y llevada entre 1909-1910 a un destino incierto (de Paula, 1987). Por su parte, la escultura de Rivadavia fue destinada a un depósito hasta su mencionada inauguración

(1909) y relocalizada en fecha incierta en el descanso de la escalera central de Dirección General de Cultura y Educación, donde permanece hasta la actualidad. Las figuras de los miembros de la Primera junta, llegadas en el mismo encargo, también tuvieron un destino imprevisto, ya que poco tiempo después de la inauguración del monumento este fue desmantelado y las estatuas fueron relocalizadas individualmente en plazas públicas de la ciudad (González, 2000: 143) [Figura 1].³



Figura 1. *Rivadavia de sentado* (c.1885), Pietro Costa. Fotografía de la estatua en su actual emplazamiento

³ Aparentemente, las estatuas de la Primera Junta de Costa no gozaron de simpatía popular porque su calidad estética, a pesar de ser obra de un artista de renombre, era bastante pobre para los estándares de la época. La simplificación de estas efigies se debió, seguramente, al bajo precio pagado por ellas (como había predicho Lamas). Además, la superioridad técnica de la estatua de Rivadavia y el precio acordado por el encargo confirman esta hipótesis (Gutiérrez-Viñuales, 2004: 75).

Por su parte, la estatua de Rivadavia responde, en gran medida, a los consejos de Lamas: el «gran estadista» está sentado y se diferencia notablemente en calidad, materialidad, tamaño, accidentes escultóricos y costo⁴ del resto de las figuras entregadas por Costa. Su tardía inauguración y su primer emplazamiento quizás hayan sido alentados por el complicado destino que tuvo la segunda estatua del mismo personaje encargada a Costa en 1886 para emplazarse en la Plaza de la Policía, denominada desde 1901 Plaza Rivadavia. La inauguración de este segundo Rivadavia, esculpido de pie en 1904, no pudo llevarse a cabo oficialmente debido a diversas rencillas. La estatua fue traída de los sótanos de la Casa de Gobierno y emplazada en silencio y sin fiesta en la Plaza. El lienzo inaugural fue quitado «[...] un día de lluvia» por un encargado del comisionado municipal (González, 2000: 93). Según la documentación recogida por González (2000), el artista Bernardo Troncoso,⁵ nombrado pintor de la provincia en 1882 por Dardo Rocha, fue asignado a la tarea de confeccionar los bocetos que le iban a enviar a Costa para guiarlo en la caracterización de los próceres nacionales. El pintor resolvió la tarea pintando óleos, declarando que de esa manera realizaría el trabajo con mayor rapidez. Si bien no se han encontrado registros de la existencia de estos retratos, se conocen muchas otras pinturas de próceres realizadas por Troncoso para otras demandas. Además, como sugiere en una carta Blanes, Costa era particularmente exigente en cuestiones de fisonomía ya que en Italia, siguiendo una tradición renacentista, todavía se concebía la efigie de la mayoría de las autoridades a partir de sus máscaras mortuorias (Gutiérrez-Viñuales, 2004: 56). En ese sentido, el indudable parecido que presentan los rostros, las proporciones y la vestimenta de los dos Rivadavia (sentado y de pie) realizados por Costa sugieren un probable modelo común [Figura 2].

4 Como ya mencionamos, el gobierno de la provincia gastó 100.000 pesos en la escultura, mientras que por el Rivadavia de pie, encargado también a Costa en 1886, sólo se pagaron 18.000, de acuerdo con el contrato recogido por González (González, 2000: 70).

5 El pintor Bernardo Troncoso (1835-1918) llegó a Buenos Aires en 1870 y se hizo famoso como retratista. Su primera obra conocida fue el retrato de Don Justo Urquiza (1870). En 1882 se le encargaron diversos retratos de próceres para el Ministerio de Gobierno de la Provincia. Ana María Fernández García (1997) lo caracteriza como un retratista académico, de paleta sombría y con buen estudio fisionómico. Excelso guitarrista, la autora lo define como un «[...] incondicional de los ambientes frívolos de raigambre española» (Fernández García, 1997: 263-264).



Figura 2. Izquierda: detalle de *Rivadavia de Pie* (1901), de Pietro Costa, ubicado en Plaza Rivadavia, La Plata. Derecha: detalle de *Rivadavia sentado* (c.1885), de Pietro Costa, ubicada en 1909 en la Dirección General de Cultura y Educación, La Plata

En los diversos trabajos acerca de la escultura platense encontramos indicios no del todo exactos sobre el devenir del primer Rivadavia. Mientras que Alberto de Paula (1987) supone que la estatua que arribó al puerto es la ubicada actualmente en el centro de la Plaza Rivadavia, desconociendo la existencia del primer encargo (de Paula, 1987: 211), González (2000) sugiere acertadamente que es la que se encuentra en la Dirección de Cultura y Educación, aludiendo a la concordancia de la escultura con los consejos de Lamas y destacando la inferior calidad de *Rivadavia de pie* (González, 2000: 85-90). Asimismo, en el *Programa de inventario y catalogación de esculturas en espacios públicos de la Ciudad de La Plata* (2001), confeccionado por González, se menciona a la estatua pero se la deja fuera del catálogo por tratarse de una escultura emplazada en un espacio cerrado (González y otros, 2001: 9).

Aparentemente, su relocalización y su posterior olvido terminaron por desactivar la recepción añorada por aquellas primeras palabras que el Gobernador de la Provincia le dedicó en su discurso inaugural.

Una inauguración en toda regla

La inauguración de la estatua de Rivadavia sentado en 1909 fue un acontecimiento de gran importancia para la ciudad, informado días antes y celebrado días después en todos los periódicos locales (*El Día*, *El Argentino* y *Buenos Aires*). Según señalan los diarios y el registro oficial de la provincia de Buenos Aires, el diputado nacional Doctor José María Vega, expresidente de la Cámara, fue el gestor del convenio con el gobierno para la donación

de la escultura.⁶ *El Día* realizó una crónica completa del evento y relató el carácter de los festejos un día después de la inauguración:

[...] con gran solemnidad propia del homenaje que se rindió a uno de los más preclaros prohombres argentinos, se realizó ayer el acto de inauguración de la estatua de Rivadavia [...] cubierta con un velo azul y blanco [...] Tenía una magnífica corona de laurel enviada por la sociedad de Beneficencia de la Capital Federal (*El Día*, 19 de abril de 1909: s/p).

Por su parte, un día antes, *El Argentino*, con cierta ironía, publicaba al respecto: «[...] el discurso será escuchado como verdad suprema y absoluta, aunque el 99% de la concurrencia no sepa de Rivadavia otra cosa sino que fue fundador de la sociedad de Beneficencia» (*El Argentino*, 17 de abril de 1909: s/p) [Figura 3].



Figura 3. La corona de bronce donada por la Sociedad de Beneficencia aún se encuentra adosada al pedestal de la estatua en la Dirección General de Cultura y Educación de La Plata

6 «El diputado nacional doctor José María Vega ha sido especialmente invitado al acto de inauguración de mañana, pues fue el quien en su presidencia de la cámara de diputados de la provincia, gestionó y obtuvo del gobierno la donación de la estatua de Rivadavia, que mañana recibirá la consagración oficial y popular en su inauguración solemne» (*El Argentino*, 17 de Abril de 1909: s/p). La fastuosidad de la inauguración se debía, en parte, a la consagración de la autoridad impulsora aunque, por la tardanza de estos encargos, «los laureles» generalmente se los llevaba su sucesor (Gutiérrez-Viñuales, 2004: 45-46) .

El discurso de apertura de Don Guillermo Martínez, sucesor de Vega como presidente de la Cámara, fue transcrito íntegramente e impreso en columna única en *El Argentino* un día después de la inauguración. El segundo discurso, pronunciado por el gobernador de la Provincia, Don Ignacio de Irigoyen, fue publicado y divulgado ese mismo año (1909) por el Taller de Impresiones Oficiales de la Municipalidad de La Plata. En el primer discurso, Martínez exhortaba a la concurrencia a prepararse para el Centenario, para «la epopeya colosal de Mayo», bajo el semblante de Rivadavia, «el primer hombre civil de los argentinos». Martínez explicaba lo siguiente con relación a su efígie:

[...] la primera que ha podido erigirle la gratitud argentina no fue emplazada en un sitio abierto como las perspectivas colosales que diseñara, en el incierto porvenir de la patria [...] sino aquí, en el hogar porteño, entre los representantes de su pueblo (*El Argentino*, 19 de abril de 1909: s/p).

El discurso, que detallaba la gran labor de Rivadavia y que enumeraba sus conquistas políticas, finalizaba con una alabanza simbólica a la estatua en tanto obra patriótica y gran ejemplo civilizador:

Señores: Este monumento es la obra del patriotismo puro. Es la demostración palmaria del carisma, de que los ideales del prócer se han arraigado con nobles raíces de convencimiento en el alma generosa de su pueblo [...]. Esta estatua, pues, presenta el triunfo de la escuela por sobre el impulso ingobernable [...]
(*El Argentino*, 19 de abril de 1909: s/p).

Con el mismo espíritu en el segundo discurso declaraba que «ante la estatua de Rivadavia santificamos la obra de una redención social, que el mismo supo definir, con espíritu de creador inspirado» (Irigoyen, 1909: 1). Don Ignacio D. Irigoyen terminaría su arenga con la misma exhortación tradicional con la que Martínez finalizaba la suya, pero detallando aún más el auspicioso futuro de la estatua como símbolo eterno de patriotismo:

Señores: Ante la efígie del ilustre Don Bernardino Rivadavia esculpida en el blanco mármol, yo me inclino con respetuoso y patriótico sentimiento y saludo con las mismas palabras que el Doctor Velez Sarsfield saludaba la cenizas del prócer al llegar a la República: ¡Salve, Padre de la Patria! Ante esta efígie, vendrán en lo sucesivo los laboriosos del pueblo genuinamente argentino á rendir culto á la libertad, que no es dádiva sino conquista. Ante ella, vendrán los vencidos de la edad canosa [...] las madres y las vírgenes sonrientes [...]. Y vendrán también los niños inocentes á corear al protector de la infancia, que la tradición evangélica del Cristo parece divinizar en las plegarias del creyente [...]

Y vendrán igualmente los mandatarios, como los creyentes van a los altares de sus templos, á pedir al gran patricio que los ilumine, á fin de que nuestros actos se inspiren en sus virtudes, cuando la duda llene de tribulaciones el espíritu y algún peligro amenace á las instituciones ó á la libertad (Irigoyen, 1909: 5).

Las palabras finales regalaban a Rivadavia el epíteto de «padre de la patria», título que la memoria argentina popular sólo conservó para San Martín. Además, otorgaba a la escultura características de una imagen de culto, comparándola con la agencia de un altar cristiano y atribuyéndole la protección de la infancia, la inspiración hacia la virtud y la decisión firme de las instituciones ante la adversidad, entre otras cosas. Por un lado, resulta relevante la inexistente mención del escultor o de alguna característica formal de la obra en alguno de los discursos. Por otro lado, a principios del siglo XX estas cuestiones no eran habituales ni en los folletos sobre el acto ni en los discursos durante la inauguración que, generalmente, se construían a partir de glosas interminables al homenajeado acompañadas de largas listas de instituciones y de personas suscriptoras. Antonio Bonet Correa dijo lo siguiente con relación a los folletos de la época: «Leído uno estaban leídos todos» (Bonet Correa en Gutiérrez-Viñuales, 2004: 46).

De acuerdo con la prensa, ambos discursos fueron escuchados por más de tres mil personas, entre las que estaban la aristocracia platense, la Escuela N.º 3, un coro de niños y un regimiento del ejército que sorprendió a la concurrencia portando carabinas por primera vez, en lugar de las tradicionales lanzas de desfile. *El Día* resaltó también la acuñación de medallas con la efigie de Rivadavia en oro, plata y cobre entregadas a todas las autoridades, familias importantes e instituciones provinciales de acuerdo con su rango.⁷

Las festividades en torno al monumento eran organizadas por los patricios locales con una mínima participación del resto de la población. De esta manera, las autoridades rendían homenaje a los recientemente fallecidos héroes de la Nación: «Así lo imponía la nueva religión laica, la de los “santos padres de la patria”» (Gutiérrez-Viñuales, 2004: 45).

Rivadavia, como Sarmiento, constituía una figura clave para los intereses liberales de la nueva nación laica y unitaria. Las llamadas «reformas rivadavianas» de 1822, activadas por el propio Rivadavia que en ese entonces era Ministro del Exterior de Buenos Aires, apuntaban a la promoción de una mayor secularización del Estado. Como señala Klaus Gallo (2012) una actitud moderna para estar «a la altura de las luces del siglo» y para limitar a la Iglesia a sus funciones específicas, eliminando relaciones tributarias, legitimando la

⁷ El éxito de la figura de Rivadavia en las medallas esta atestiguado por la enorme cantidad de material numismático producido en el país con el rostro del político, cuestión que ha generado bibliografía específica sobre el tema, como *Rivadavia en la medalla* (1945), de Juan Ángel Farini.

libertad de cultos y la educación laica. En ese sentido, Rivadavia cumplía las cualidades necesarias para ser considerado uno de los héroes de la nueva organización, santos protectores de los dirigentes patricios, cuyas estatuas serían los nuevos altares y su diplomacia, el modelo a seguir para modernizar la política nacional.

En contraste con esta fastuosa celebración, el diario *Buenos Aires* señalaba que en las afueras del edificio, mientras se realizaba el acto de inauguración, acontecía una «nota discordante», ya que al abrirse las puertas principales de la cámara para recibir una comitiva importante de capital federal, se produjo una avalancha provocada por el pueblo para poder entrar al recinto donde se celebraba la inauguración (*Buenos Aires*, 19 de abril de 1909: s/p).

Sobre ello, con una predicción notable, *El Argentino* publicó un día antes de la inauguración una breve nota titulada «La sombra de Rivadavia», donde preveía posibles conflictos y criticaba el supuesto «acto conmemorativo» por su elitismo y su hipocresía política:

¡Ah! La sombra de Rivadavia, que no es otra cosa que su verdadero recuerdo, viviente en los que comprenden al gran servidor de una época, al mártir de la lucha terrible por la Libertad, al revolucionario desplazado por el engranaje férreo de una sociedad dislocada y revuelta, esa sombra, decía, protesta y se rebela contra pretendidas conmemoraciones, vanos pretextos encubridores de bajos deseos e hipócritas ambiciones (*El Argentino*, 19 de abril de 1909: s/p).

La nota, firmada con las siglas H.O.M.O, finalizaba con una crítica a la frialdad conmemorativa, anticipando una probable reacción de las «oleadas populares» junto con una imaginativa opinión ficticia del propio Rivadavia sobre el monumento levantado en su honor:

Y si el recinto es pequeño y las oleadas populares no tienen, en él, cabida, no se invite a nadie y límitese todo a una conmemoración puramente oficial. Bastardear las fiestas de los grandes hombres, que son también las fiestas de la patria, con reuniones de carácter trivial, no solo no es rendir el tributo que se supone, sino que, por el contrario es faltar el respeto que cosas tan sagradas no merecen. No agradecerían a Rivadavia los festejos que hoy se harán. Jamás hubiera él concordado con puntos tan estrechos, con ideales tan efímeros. H.O.M.O (*El Argentino*, 17 de abril de 1909: s/p).

Un pedestal notable

El revuelo y las celebraciones dedicadas a la autoproclamada «primera estatua» a la memoria de Rivadavia no entregan, a simple vista, la clave del

inmediato olvido y destino trágico de esta costosa obra de fines del siglo XIX. Para 1909, sesenta y cuatro años después de la muerte de Rivadavia, se continuaban disputando las características de su conmemoración en Buenos Aires. El concurso para el monumento-mausoleo a Rivadavia se abrió entre 1913-1914, apenas unos años después de la inauguración platense. Lo ganó Rogelio Yrurtia con una recomendación directa de Leopoldo Lugones en 1916, aunque durante la exposición de la maqueta recibió duras críticas porque su proyecto tenía la osadía de no incorporar la efigie del presidente y porque remataba la columna del homenaje con un Moisés. En 1926 se incorporó al monumento una cripta que todavía hoy contiene los restos del prócer, se inauguró en 1933 (Gutiérrez-Viñuales, 2004).

La disputa por los monumentos no podía haber llegado en otro momento a Latinoamérica. En ese entonces, el cuidado por el detalle y por un pretendido rigor histórico en la escultura monumental eran temas muy discutidos de cara al centenario. Para fines del siglo XIX, el monumento era el documento de documentos y las efigies incorporaban pedestales con escenas alusivas a hechos históricos o alegorías vinculadas al personaje conmemorado. Ejemplo célebre y cuestionado puede ser el enorme pedestal y basamento con relieves alegóricos de Gustavo Eberlein, inaugurado en 1910, para el *Monumento al General San Martín* y a los soldados de la Independencia en Buenos Aires. En el caso de la estatua de Rivadavia, el pedestal ocupa casi un capítulo aparte. Al ser el altar que sostiene al héroe, el pedestal separado de la estatua representa y hace física la distancia entre el homenajeado y el público, además de ser portante de textos alusivos, los mencionados relieves historiados o alegóricos, firmas y demás acompañantes de la figura central. Si bien esta modalidad comienza a desusarse a principios del 1900 y los zócalos parlantes se funden, finalmente, como parte de la escultura, el pedestal todavía era un encargo común para la época en la que Costa realizaba la estatua. Además, es destacable que en general la ejecución del pedestal no quedaba en manos del escultor al que se le había encargado la efigie, sino en las manos de un arquitecto, que era, en muchos casos, el oficial del municipio en el que se emplazaría la estatua (Gutiérrez-Viñuales, 2004). Los pormenores de este encargo son sin duda llamativos.

El 17 de abril de 1909, *El Argentino* publicaba que el gobierno provincial «emplazará el *Monumento a Rivadavia* sobre la base que artísticamente ha exornado con bajos relieves la escultora Lola Mora» (*El Argentino*, 17 de abril de 1909: s/p). En 1996 el profesor Pablo Solá, bisnieto de Lola Mora, identificó entre los papeles de la artista el encargo de un pedestal alto para una estatua de Bernardino Rivadavia realizada por el escultor Pietro Costa.⁸

⁸ El diario *El Día* publicó la noticia el 16 de Abril de 1996. El profesor Solá, identificó un busto de Aristóbulo del Valle actualmente en la Municipalidad de La Plata y el pedestal como obras perdidas de Lola Mora (*El Día* 16 de Abril de 1996: 16-17).

Aparentemente, el pedestal ubicado en el *hall* de la Cámara de Diputados era considerablemente más alto que el que la estatua tiene actualmente en el descaso de la escalera de la Dirección General de Cultura. Con relación a esto, Solá señaló que había sido cortado, razón por la cual falta la firma de Lola Mora (*El Día*, 16 de abril 1996). La fotografía que acompaña la noticia de la inauguración en *El Argentino*, confirma que con respecto al tamaño de la suposición es acertada [Figura 4].

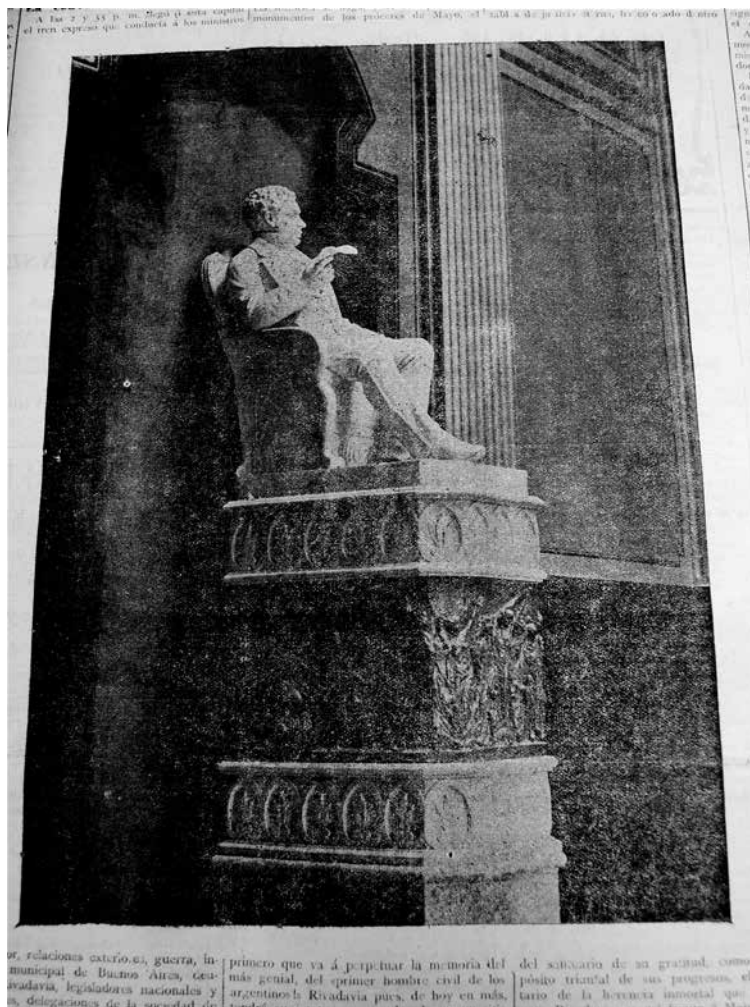


Figura 4. *Rivadavia sentado* (c. 1885). Emplazamiento original. Fotografía publicada en *El Argentino* el 19 de abril de 1909. El pedestal mide más del doble que el actual y posee una guarda más debajo de las placas centrales de bronce

La célebre escultora atravesaba un momento difícil en su carrera ya que en 1908 un monumento suyo había sufrido una terrible agresión antes de ser inaugurado. A ello se le sumó el rechazo de la Comisión Nacional de Bellas Artes de su proyecto para el frontis del Congreso de la Nación, realizado finalmente por Víctor de Pol. Aparentemente, Mora había sido calificada por sus competidores varones como una «acaparadora» de encargos (Gutiérrez-Viñuales, 2004: 115). Solá sospecha que la difícil situación la llevó a aceptar esculpir un pedestal portante de la escultura de otro artista (*El Día*, 16 de abril de 1996).

Una efigie para una nación moderna

En el último cuarto de siglo XIX y principios del XX, el desarrollo del ámbito urbano logró convertirse en una suerte de símbolo nacional del progreso. El proceso de modernización y la construcción de edificios tuvieron en este contexto un lugar destacado, por ello, los avances modernos en este campo representaban los esfuerzos de los estados en alcanzar un paradigma del progreso. Este período, que José Emilio Burucúa y Fabían Campagne (1994) definen como «etapa monumental» (período que comprende de 1860 a 1920), representa el último eslabón de ese sistema ideológico y simbólico en el que se consolidaron los actuales estados latinoamericanos.

De acuerdo con Víctor Nieto Alcaide (2015), buena parte de la producción escultórica decimonónica se centró en el monumento público y en la ornamentación arquitectónica. Además, la escultura monumental monárquica y religiosa cedió terreno ante el monumento de homenaje al prohombre contemporáneo, representado en un contexto alegórico o ideal. En el caso de Rivadavia, el prócer aparece sentado en un lujoso sillón y presenta un documento. Las nuevas presencias pétreas eran, en gran medida, una herencia de la Revolución Francesa: a partir de 1789 los nuevos héroes patrios, surgidos del pueblo, podían acceder a la monumentalización, honor que antes era reservado únicamente al emperador, a los reyes y a los santos. Los nuevos héroes, símbolos del progreso, ya no necesitaban la toga imperial o las armas ancestrales para servir a las naciones y los pueblos, sino que podían aparecer vestidos con sus atuendos habituales, ya sean uniformes o levitas de civil, mientras exhibían atributos del triunfo y el quehacer político, como cartas, tratados o documentos.

Como anota Rodrigo Gutiérrez-Viñuales (2004), la escultura monumental en América, al igual que en Europa, fue funcional a las necesidades políticas de legitimación de los gobiernos y las naciones en formación. La urbanización y los fines del progreso promovieron a los próceres como figuras a imitar, como expresiones emblemáticas de «la obra pública» del gobierno. Esta característica tuvo especial relevancia en el contexto del Centenario de la Revolución de Mayo, momento en que el número de encargos escultóricos

superaron ampliamente a cualquier otra nación iberoamericana. En ese tiempo, un monumento no sólo servía para glorificar las memorias del pasado, sino para enaltecer a sus continuadores y sentar las bases de una memoria histórica oficial que comenzaba a enaltecer a los hombres que, sólo cien años antes, habían tomado partido en las guerras de la independencia.

«A la sombra de Rivadavia»

Según Vicenc Furio (2003) el silencio es, quizás, el indicador más significativo del impacto que una escultura pública produce a través del tiempo. En ese sentido, la ausencia de información entre la inauguración del monumento a Rivadavia (1909), su reemplazamiento y la nota de Solá (1996) son síntomas del paulatino olvido de este primer monumento a Rivadavia y de la pérdida casi total de la agencia para la que fue concebido. La historia de un monumento y su fortuna crítica mantienen una relación especial con, por ejemplo, su estado de conservación, es decir, con sus características físicas. Sin embargo, la supervivencia de una obra del pasado no siempre conserva intacta la antigua y añorada gloria con la que fue pensada. Como explicaba Pierre Nora, el concepto de memoria y de historia en tanto construcción social dinámica llama a las ciencias sociales a revisar las ideas construidas por las naciones y a revisar las condensaciones conceptuales que se materializan, por ejemplo, en los hombres-memoria. Estos, encarnación de lo que Nora llamó la «nación-memoria», son aquellas figuras notables que reúnen las virtudes de la nación y que configuran la memoria social de un pueblo (Nora, 1987).

De acuerdo con esta definición, la *etapa monumental* fue el último intento de configurar, bajo las leyes y el estilo de la modernidad europea, una historia oficial y nacional totalizadora. De esta manera, las imágenes de líderes condensaban sobre sí mismas ideales oficiales del poder y la moral en una construcción cercana a lo que Károli Kerényi (2012) llamó «mito tecnificado»: una evocación y una elaboración interesada de contenidos culturales para servir a finalidades políticas previamente delimitadas. Estas imágenes del poder condensadas, por ejemplo, en la estatuaría pública o semipública, habitan también el espacio ambiguo entre la presencia y la ausencia del personaje representado. Podemos pensar en un equivalente a las palabras de Pascal, «el retrato del rey, es el rey», citadas por Louis Marín (2009: 142) para explicar la ontología de la representación y el poder de la imagen. Consecuentemente, invalidada una memoria, revisadas las ideas que convertían al personaje en un *santo de la patria*, su efigie no puede seguir representando una idea ausente o modificada en la sociedad y, en ese sentido, debe cambiar de lugar, «bajar del Olimpo». En el caso de Rivadavia tanto el reemplazamiento como el cercenamiento de su altísimo pedestal podrían responder a la revisión de la historia y a la reconfiguración de la memoria social. Hoy Rivadavia es recordado

popularmente por el triste célebre empréstito Baring y por las consecuencias de aquella enorme deuda externa terminada de pagar muchos años después, durante el gobierno de Perón, en 1947. La tendencia europeizante de Rivadavia y los pactos con los británicos señalaron al primer presidente argentino como una figura problemática dentro del panteón de próceres nacionales.

Sin embargo, como señala Peter Krieger, «la violencia a la estatua de un santo inconscientemente confirma también la continuidad de su magia» (1999: 20). Es mérito del historiador del arte alemán Alöis Riegl (1903), en fechas cercanas a los encargos de Costa, la confección del primer trabajo que la modernidad concedió al estudio sistemático de los monumentos. Si bien el autor identificaba el carácter conservacionista como una actitud característicamente moderna para con los monumentos, este no parecía coincidir en tiempo y espacio con una de sus tantas contraccaras: la tendencia a la destrucción sistemática de las efigies públicas. Una protesta social que a partir del siglo XVII se designa con el *motto* latino de *Damnatio memoriae* (condena de la memoria). Esta práctica, común durante el imperio romano, supone la destrucción y la condena estatal de las imágenes y del nombre en las inscripciones públicas de un enemigo después de su muerte. Este antiguo gesto encuentra eco en cientos de episodios políticos a lo largo de la historia por motivos diversos. Por mencionar sólo algunos, en territorio latinoamericano podemos destacar, por un lado, el reemplazamiento de la estatua ecuestre de Carlos IV de España, diseñada por Manuel Tolsá y ubicada hoy en el actual centro histórico de la Ciudad de México. En 1821 *El caballito* fue reemplazado en patio de la Universidad desde su lugar original porque había recibido violentas agresiones de anti hispanismo, agravadas por un asunto iconográfico: una de las patas del caballo del rey pisaba un carcaj de flechas. Por otro lado, en nuestro país, tras el golpe de estado al gobierno de Juan Domingo Perón y por decreto, el nombre del presidente no podía ser mencionado ni su efigie o la de su esposa mostrada en público y pasó a ser llamado «El tirano depuesto».

No parece que la memoria de Rivadavia haya sido borrada de esta manera de la historia argentina ni mucho menos. Sin embargo, el destino de su olvidada primera estatua señala en un microcontexto un interesante caso para pensar tanto los planes gubernamentales de cara al centenario como el devenir de aquellas ideas que pretendían construir una identidad nacional moderna. El breve estudio de recepción confirma que la configuración de esta memoria oficial trajo resistencias en el momento de la inauguración y posteriormente, aunque los motivos del reemplazamiento todavía no son claros. No obstante, la invisibilidad actual de la estatua, su nueva estatura y su emplazamiento contrastan de manera exagerada con los avatares de su inauguración, en cuyas disposiciones no se imaginaba que la vida póstuma del monumento se iba a confinar al oscuro descanso de una escalera en otro ámbito público. De este modo, la breve historia de la primera estatua de Rivadavia comparte con la ciudad tanto las inmensas expectativas que el gobierno de la provincia

auguraba para La Plata a modo de centro cultural y de enclave político de la nación como el posterior abandono y olvido de aquel sueño utópico de la generación del ochenta [Figura 5].



Figura 5. *Rivadavia Sentado* (c. 1885). Fotografía de su actual emplazamiento en el descanso de la escalera de la Dirección de Cultura y Educación de La Plata

Finalmente, creemos importante destacar la demostrada operatividad que los estudios sobre iconología política, historia del arte monumental y patrimonio cultural presentan a la hora de encarar investigaciones sobre objetos culturales específicos. Esta es una de las tareas que la Historia del Arte debe atender al momento de estudiar bienes culturales donde sobreviven memorias insospechadas del pasado argentino. Hoy nadie se postra a *la sombra de Rivadavia*, ningún político acude allí para buscar su consejo y ningún niño se estremece ante la seria testa del primer presidente que una vez fue motivo de homenajes rimbombantes. Sin embargo, su deslucida primera efigie nos entrega un fragmento histórico valorable y conserva los síntomas de una memoria nacional compleja y ambivalente, escondidos en el ceño fruncido de una estatua silenciosa.

Referencias bibliográficas

Riegl, Alöis (1999). *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: La balsa de la medusa.

Buenos Aires (1909, 18 de abril). «Rivadavia, la inauguración de su estatua, los homenajes que se rendirán a la memoria del gran ciudadano, Brillante representación del gobierno nacional, todos los detalles». En *Buenos Aires*.

- Buenos Aires (1909, 19 de abril). «Rivadavia, su apoteosis, el acto de ayer, solemne inauguración de la estatua. Una hermosa fiesta social y patriótica». En *Buenos Aires*.
- Burucúa, José Emilio y Campagne, Fabián (1994). «Los países del Cono Sur». En Annino, Antonio; Guerra, François-Xavier y Leiva, Luis Castro (comps.). *De los imperios a las naciones: Iberoamérica* (pp. 349-381). Zaragoza: Iber-Caja.
- De Paula, Alberto (1987). *La ciudad de La Plata, sus tierras y arquitecturas*. La Plata: Ediciones del Banco de la provincia de Buenos Aires.
- El Argentino (1909, 17 de abril). «Monumento á Rivadavia». En *El Argentino*.
- El Argentino (1909, 18 de abril). «La sombra de Rivadavia». En *El Argentino*.
- El Argentino (1909, 19 de abril). «La estatua de Rivadavia, el acto de ayer, crónica completa». En *El Argentino*.
- El Día (1996, 16 de abril). «Descendiente de Lola Mora descubre dos obras de la escultora». En *El Día*, pp. 16-17.
- El Día (1909, 18 de abril). «La estatua de Rivadavia en la legislatura». En *El Día*, p. 89.
- El Día (1909, 19 de Abril). «La estatua de Rivadavia». *El Día*, p. 57.
- Farini, Juan Ángel (1954). *Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades. Numismática IV. Rivadavia en la medalla*. Buenos Aires: Kraft.
- Fernández-García, Ana María (1997). *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*. Asturias: Universidad de Oviedo.
- González, Ricardo (2000). «Una utopía abandonada. El proyecto escultórico de La Plata (1882-1920)». *Concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales de la Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Instituto de Cultura.
- González, Ricardo y otros (2001). *Programa de inventario y catalogación de esculturas en espacios públicos de la ciudad de La Plata*. La Plata: Municipalidad de La Plata.
- González, Ricardo y Robert-Dehault, Elizabeth (compiladores) (2000). «Anexo documental». *Concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales de la Provincia de Buenos Aires* (pp. 137-148). Buenos Aires: Instituto de Cultura.
- Gutierrez-Viñuales, Rodrigo (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Buenos Aires: Cátedra.
- Irigoyen, Ignacio (1909). *Discurso pronunciado por el Gobernador de la Provincia Don Ignacio D. Irigoyen al inaugurarse en el hall de la cámara de Diputados la estatua de Don Bernardino Rivadavia*. La Plata: Taller de Impresiones Oficiales.
- Kerényi, Karl y Jung, Gustave (2012) *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Siruela
- Klaus, Gallo (2012) *Bernardino Rivadavia. El primer presidente argentino*. Buenos Aires: Edhasa.
- Krieger, Peter (1999). «Las posibilidades abiertas de Aby Warburg». *(In) disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos* (pp. 261-281). México: Instituto de Investigaciones estéticas-UNAM.

Nieto Alcaide, Víctor (2015). *El siglo XIX: la mirada del pasado y la modernidad*. Barcelona: Ramón Areces.
Norá, Pierre (dir.) (1984). *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

Referencias electrónicas

Furió, Vicenç (2003). «¿Clásicos del arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderno». *Materia*, (3), pp. 215-246 [en línea]. Consultado el 9 de agosto de 2017 en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1173177>>.

Marin, Louis (2009). «Poder, representación, imagen». *Prismas. Revista de historia intelectual*, (13), pp. 135-153 [en línea]. Consultado el 9 de agosto de 2017 en <<http://www.scielo.org.ar/pdf/prismas/v13n2/v13n2a01.pdf>>.

UN HORNO CERÁMICO DE SEISCIENTAS BOTELLAS

Tradición e innovación en cerámica contemporánea

A SIX HUNDRED BOTTLE CERAMIC KILN Tradition and Innovation in Contemporary Ceramics

MARIEL TARELA

marieltarela@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 02/05/2017 | Aceptado 16/08/2017

Resumen

En la cerámica contemporánea conviven en tensión los valores de tradición y de innovación. Esta es producto de complejas colaboraciones entre ceramistas e industria, artesanos y arquitectos, artistas y alfareros, que con una aproximación fenomenológica han usado la arcilla como medio de improvisación, como modo de expresión no intelectual, como búsqueda de lo experiencial por el placer de hacer más allá del diseño cerebral de la forma. En el contexto de las prácticas de arte cerámico actuales presentamos una investigación plástica de enero de 2017, una experiencia inigualable para la incorporación sensible del proceso cerámico.

Palabras clave

Cerámica; arte contemporáneo

Abstract

In contemporary ceramics, tradition and innovation values coexist in tension. This is a product of complex collaborations between ceramicists and industry, craftsmen and architects, artists and potters. They have used clay with a phenomenological approach, as a means of improvisation, as a non-intellectual mode of expression, as a search for the experiential in clay, for the pleasure in making beyond the cerebral design of the form. In context of contemporary ceramic art practices we present a plastic research from January 2017, a unique experience for the sensitive comprehension of the ceramic process.

Keywords

Ceramics; contemporary arts

La cerámica es un hacer ancestral relacionado con funciones fundamentales —utilitarias, simbólicas y estéticas— desde el origen de toda cultura. Se caracteriza por una marcada perspectiva dialógica entre el pasado y el presente y continúa indisolublemente vinculada con nuestra cotidianeidad en muy diversos ámbitos. En una disciplina que data de unos veinte mil años, según los registros publicados hasta la fecha, conviven en tensión los valores de tradición y de innovación. La práctica artística de la cerámica contemporánea en el siglo XX y en las primeras décadas del siglo XXI no ha sido ni es ajena a este sistema: se percibe con claridad que en aquellos lugares donde la tradición está resistentemente arraigada florecen con más fuerza las propuestas de vanguardia.

Nuestro propósito es desplegar el escenario de las principales problemáticas del arte cerámico contemporáneo para acercar al lector la experiencia de un horno de seiscientas botellas, producto de una investigación plástica que tuvo lugar en enero de 2017.

Problemáticas de la cerámica contemporánea

En el transcurso de todo el siglo XX el lugar relativo de la cerámica artística dentro del campo de las artes plásticas fue cambiando. A lo largo del siglo, mientras algunas tradiciones locales o regionales desaparecieron, otras se transformaron en portadoras de potentes significados y de continuidad cultural.

En la Argentina, el desarrollo de lo que se considera *arte cerámico contemporáneo* no se fundó en una profundización o en una resignificación de la vasta herencia de la cerámica precolombina, ni sus particularidades estéticas o formales. La gestación de la cerámica contemporánea argentina comenzó a fines de los años cincuenta en grandes centros urbanos. No fue el resultado de una larga tradición disciplinar, sino más bien un reflujó de la periferia a partir de desarrollos surgidos desde comienzos del siglo XX en Europa, cuando una enorme cantidad de artistas de otras disciplinas comenzaron a ocuparse de la cerámica: pintores como Pablo Picasso, Joan Miró y, más tarde, Cindy Sherman, Lucio Fontana, Miquel Barceló; escultores como Tony Cragg y arquitectos como Thorvald Bindesbøll, Isamu Noguchi y Peter Behrens.

Los ceramistas del siglo XX tuvieron plena conciencia de crear obra para las vitrinas, los coleccionistas, el uso doméstico, los espacios de museo y las galerías de arte o para los interiores y exteriores de los edificios. La cerámica ha sido usada en instalaciones y en *performances*. Las producciones de las primeras décadas de este siglo hacen evidente la necesidad de pensar en otro tipo de contextos y de dispositivos de exhibición.

La cerámica contemporánea es producto de complejas relaciones. Existen colaboraciones entre ceramistas e industria, artesanos y arquitectos, artistas

y alfareros. Estas colaboraciones están mediadas por galerías, por el estado, por instituciones académicas y por relaciones de amistad que a menudo revelan las jerarquías implícitas del valor agregado del diseño, la decoración o la manufactura de un objeto. Muchos temas son recurrentes, muchas preguntas postuladas por artistas de distintas generaciones parecen paralelas, sin embargo, la cuestión acerca de la cerámica como una disciplina única o como series de disciplinas que utilizan el mismo material ha sido abordada a lo largo de todo el siglo en exposiciones y publicaciones.

La plasticidad de la arcilla siempre ha atrapado el interés de los artistas. Al mismo tiempo, trae consigo el estatus y la valoración de la misma. Nos preguntamos, entonces, ¿no será precisamente la percepción de la arcilla como material poco costoso lo que ha permitido a tantos artistas utilizarla libremente como vehículo para exploraciones y digresiones formales? y ¿no será esa liberación de las expectativas materiales y técnicas, lo que ha hecho estos trabajos tan innovadores?

La relación entre cerámica y escultura ha sido particularmente compleja durante el siglo XX. La pregunta contemporánea acerca de si existe la escultura cerámica emergió de los debates de los primeros veinte años del siglo en torno a las virtudes de modelar en arcilla frente a esculpir piedra. Ante a la resistencia de la piedra, la infirmitad de la arcilla y la posibilidad de trabajarla velozmente fue valorada; esto también implicó, en ocasiones, su descripción como un material *falaz*. Muchos escultores, como los expresionistas alemanes Ernst Ballach o Paul Rudolf Henning, hacen hincapié en la arcilla como material primario escultórico y argumentan que los escultores han estado *ciegos* frente a ella, porque aunque siempre la han usado para modelar en el proceso de vaciado, los modelos de arcilla son destruidos. Sostienen que la arcilla tiene características particulares y que la horneada conserva una espontaneidad que es única.

Paul Gauguin comenzó a hacer vasijas y esculturas de arcilla en la década de 1880. Al comienzo, trabajaba sobre formas ya torneadas, pero rápidamente prefirió construir él mismo a mano, sin apelar al uso del torno alfarero en sus piezas. Con esta forma de trabajo, si se quiere arcaica o primitiva, el artista reforzó su concepción acerca de la cerámica como un *arte central* más que como un apéndice decorativo de otras *artes mayores*. Este dato habilita otro modo de aproximación a su propuesta escultórica. En palabras de Gauguin: «No hace falta decir que Sèvres ha matado a la cerámica [...]. Con los indios americanos era un arte central. Dios le dio al hombre un poco de barro, con un poco de barro hizo metal y piedras preciosas, con un poco de barro y un poquito de genio» (Bodelsen, 1967: 217-227).

Muchos artistas y escultores, desde Henri Matisse hasta Roy Lichtenstein, han partido de la vasija cerámica en sus obras y otros tantos han tratado de distanciarse específicamente de la noción de vasija, entendiéndola como un lugar común que podía contaminar las aspiraciones de que su trabajo fuera visto como escultórico. Una cuestión de status entre escultores, cuyas

posibilidades de exponer son más y mejores que las de los ceramistas. La relación entre esos escultores y sus colaboradores ceramistas siempre estuvo desatendida, los ceramistas han sido directamente invisibilizados. Aun los proyectos más lúdicos de Miró o de los fauvistas necesitaron de los profundos conocimientos del ceramista Llorenz Artigas para hornear y esmaltar: las obras cerámicas de Gauguin nunca hubieran existido sin el acompañamiento del gran ceramista francés Ernst Chaplet. Los escritos sobre cerámica han ayudado a crear o a delimitar los espacios en los que ésta opera. Muchos de los debates acerca de su valor en el cambio del siglo XIX al XX se centraron en la relación entre las técnicas de elaboración empleadas en las grandes fábricas europeas y americanas de cerámica y la producción artística. La alfarería artística floreció a finales del siglo XIX en América, Europa y Gran Bretaña. Una vasija artística podía ser producida por diversas manos: alguien torneaba la vasija, otro retorneaba, los esmaltes eran preparados por unos y aplicados por otros, las decoraciones y dorados y ornamentos por otros, etcétera. El uso del laboratorio era bien conocido. En los últimos treinta años del siglo XIX, Sèvres fue el centro de experimentación por excelencia en técnica cerámica. El lenguaje utilizado para describir esas cerámicas era el de los arcanos, el de los secretos de los alfareros, el del conocimiento omitido. Una leyenda popular en el siglo XIX era la del alfarero chino que se había metido dentro de un horno para lograr un esmalte trascendente y particular y había transformado su vida en parte del esmalte. Podría decirse que la alfarería artística era un escenario para demostrar las habilidades técnicas. El autor de la obra era el diseñador, quién estaba a cargo de dirigir a la cantidad de trabajadores excelentemente calificados de la fábrica. Era él quien firmaba en la base de la vasija. El movimiento de Artes y Oficios cumplió con la tarea de educar al público acercándole *buen diseño* y fue por eso que introdujo la alfarería artística. Pero estas vasijas no estaban destinadas a los mercados populares. Regularmente eran objetos caros que reflejaban una diversidad de influencias desde moriscas hasta orientales. A comienzos del siglo XX emergió la idea de que una sola persona debía poseer todas las habilidades para realizar cerámica. Así nació la cerámica de estudio. La búsqueda de lo experiencial en arcilla —por el placer que se siente al hacer y que se extiende mucho más allá del diseño cerebral de la forma— fue uno de los grandes temas de la cerámica del siglo. Se trató de una aproximación fenomenológica: artistas y alfareros usaron la arcilla como medio de improvisación, como un modo de expresión no intelectual. Las vasijas del ceramista norteamericano George Ohr de los primeros años del siglo, hechas en el torno y luego descentradas, plegadas, pinzadas, apretadas; la pared de arcilla construida por el escultor americano-japonés Isamu Noguchi en 1950 en su estudio en Japón; la cerámica del grupo CoBra; todos contribuyeron a abrazar esta idea de la arcilla como material de *expresión directa*.

También hay otras cerámicas cuyo significado yace en la cita cultural. Esto ha conducido a menudo a instancias de sinergia. La vanguardia floreció y florece en el centro de actividades tradicionales: la cerámica de Yagi Katzuo destacándose en la proximidad de sus pares más tradicionales; Lucio Fontana estrellándose como un minotauro entre las vajillas de todos los reyes de Francia en la manufactura Sevrés; las rosas de porcelana cruda de Clare Twomey deshaciéndose tan inexorablemente como el oficio de las mujeres de *Stock-on-trent*; la obra cerámica de José Gurvich en el constructivismo uruguayo; la ronda de ángeles de Vilma Villaverde que va a poder apreciarse en su primera exhibición individual en China este año. No es una coincidencia que la escuela líder en cerámica contemporánea de ese país esté ubicada en Jingdezhen, el centro tradicional de producción de porcelana. Las tradiciones no son inertes: a lo largo de los seis hornos antiguos de Japón, los principales centros de producción de la cerámica para la ceremonia del té, hay ceramistas de vanguardia trabajando sobre la misma imaginería icónica.

El uso no canónico de la arcilla fue acrecentando un valor particular: la cerámica del expresionismo a principios del siglo XX, el grupo *sodeisha* — movimiento de posguerra en Japón— y el uso de arcilla cruda a fines del siglo. Para algunos el uso de la arcilla se convirtió en la recuperación de la materialidad no mediada. El poderoso sentido de la arcilla como *tierra*, como la gran carencia de forma, les permitió un tipo de expresión que no podían alcanzar con otros materiales. La idea de *volver a la tierra* trajo consigo el sentido casi visceral de haber sido separados, alienados o desconectados de la tierra, del territorio y de la cultura.

La implicación completa, casi cenestésica, en el proceso de proyección sobre el acto de tornearse supone una retirada de las minucias del mundo en un acto de creación original. Esta es la identificación del alfarero con la vasija: la pérdida de sí mismo al convertirse en *uno* con la obra. Para muchos de los ceramistas de estudio de los años cincuenta, que abrazaban los lineamientos estéticos y filosóficos del ceramista Bernard Leach, tornearse era un acto de recuperación y estaba altamente implicado con la vida interior. De este modo, la tarea de torneado pasó de ser una actividad menor a convertirse casi en un ejercicio con resonancia espiritual.

Se puede decir que el extraordinario interés en las instalaciones que se desarrolla a fines del siglo XX y principios del siglo XXI — como son presentadas las cerámicas en galerías — refleja los movimientos de la escultura para traer al primer plano cuestiones de montaje.

Al hacer instalaciones, sean *naturaleza muerta*, agrupaciones de objetos o cubrir el piso de una galería con barbotina líquida, etc los ceramistas ganan el control de enmarcar sus obras como obras de arte.

En el otoño de 2013, el centro de escultura Nasher presentó una exposición titulada *Volver a la tierra: escultura cerámica de Fontana, Melotti, Miró, Noguchi, y Picasso, 1943-1963* que se focalizó en el creciente interés por la

cerámica de artistas de la vanguardia durante ese período. En respuesta a una variedad de impulsos personales y circunstancias históricas, Lucio Fontana, Fausto Melotti, Joan Miró, Isamu Noguchi y Pablo Picasso produjeron significativos corpus de trabajo en cerámica, que involucraban el material de una manera novedosa, inventiva e incluso radical, al desafiar los límites entre las disciplinas. Las obras de la exposición pueden considerarse ejemplos radicales del potencial expresivo de la arcilla cocida y allanaron el camino para el resurgimiento de la cerámica en el arte contemporáneo de hoy.

La idea de reconexión con un orden natural mediante el trabajo se ve en el ámbito de la cerámica de estudio. Mientras quedan reductos en los que todavía se mantienen posiciones arraigadas (donde una técnica, un canon obras o una actitud hacia la producción todavía se considera normativa) es más difícil que nunca hablar de una sola disciplina. La cerámica contemporánea ha sido mucho más que una representación doméstica. Desde las grandes exposiciones hasta los encuadres posmodernos de objetos, la cerámica ha mostrado su cara pública e interrogativa. La intersección entre arquitectura, cerámica e instalación escultórica ha sido un área clave de exploración. Hay ejemplos que capturan la tensión entre el objeto aislado y los agrupamientos de formas múltiples.

Desde la exposición de porcelana masiva realizada por Lily Reich en 1934, pasando por el comienzo del control del arte por los nazis, por la obra *Happy Curios*, de Ken Price en Los Ángeles de 1970 (instalación de coloridas piezas cerámicas en muebles de madera, repisas, etcétera, como clara alusión al arte popular mexicano) y por Antony Gormley con su proyecto *Field* (Campo) (1989 a 2003), hasta Piet Stockmann y sus instalaciones al aire libre con barbotina cruda de fin de siglo hay una historia alternativa del montaje formal del arte cerámico: la cerámica no necesita ser benigna, la demanda que debe atender es una función social. Esta concepción describe los esfuerzos de los ceramistas de los sesenta y los setenta por politizar los modos en que la cerámica se hacía y se exhibía.

La cuestión de la reconexión con la tierra inspira todas las técnicas de horneado que no pueden ser completamente controladas. Las horneadas de leña y el raku, ambas técnicas ancestrales, reviven en el mundo actual de la cerámica y constituyen una nueva búsqueda. El poeta francés Paul Valery escribió en su ensayo *Sobre la eminente dignidad de las artes del fuego*:

Pero toda la vigilancia del noble trabajador del Fuego, todo lo que su experiencia, su ciencia del calor, de los estados críticos de las temperaturas de fusión y de reacción le hacen prever, dejan subsistir en medida muy grande la noble incertidumbre (Valery, 1999: 90).

Es decir —aun hoy con los avances tecnológicos que permiten controlar con mayor exactitud los procesos de transformación de la arcilla en cerámica y

cuando han transcurrido milenios desde las primeras cerámicas producidas por el hombre—, la relación del ceramista con el fuego continua viva, cargada de emocionalidad y es la prueba dramática y decisiva de su saber.

Hornos

En el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires tiene lugar en estos días la primera exhibición unipersonal del artista Gabriel Chaile. *Patricia* es la impactante escultura que le da nombre a la exposición, una diosa-horno de adobe de aproximadamente trescientos cincuenta centímetros de altura y doscientos centímetros de diámetro que se ubica en el centro de la sala. En ella reconocemos una figura materna, una cerámica antropomorfa de la cultura candelaria de Tucumán y un horno de barro para hacer pan, todos elementos vinculados a la fertilidad, a la historia del arte, al alimento y a la historia de vida del autor.

A partir del concepto de *homo* podemos establecer múltiples asociaciones. El horno es para un ceramista mucho más que un artefacto indispensable para transformar la arcilla en cerámica. El horno es, en cualquiera de sus variantes, el hogar del fuego, el que posibilita consolidar experiencia a partir de la práctica constante en conocimiento profundo, el que dialoga con el ceramista a través de la materia, siempre que este sea capaz de escuchar. Como sostiene Paul Valery (1999), el horno es el que hace que el fuego con vitalidad e independientemente de todo control, cálculo y conocimiento del oficio que el ceramista tenga, siga haciéndolo contener la respiración en el instante previo a inspeccionar su contenido. La construcción de cualquier horno cerámico supone, además, una práctica colectiva con alto contenido simbólico.

Por todo esto, no es extraño que los ceramistas construyamos hornos apasionadamente. Guillermo Mañé y Nicolás Rendtorff se encuentran entre los primeros en experimentar con hornos de botellas en la Argentina. Este horno está construido con botellas de vidrio acostadas unas sobre otras y unidas con barro. Tiene muchas particularidades, pero probablemente la que resulta más excitante es la posibilidad de ver el fuego todo el tiempo a través de las botellas. Asimismo, la quema en un horno de botellas es una experiencia de conocimiento inigualable a la hora de visualizar directamente y, de este modo, comprender el comportamiento de los materiales sometidos a la acción del fuego, vale decir, la incorporación sensible del proceso cerámico. Pero hay algo más que eso, el fuego no es virtual: convoca. Reunidos alrededor del fuego nuestros cuerpos comprenden mediante todos los sentidos, no hay división entre teoría y práctica, se da una síntesis de ambas.

Un horno de seiscientas botellas

Nos ubicamos en el Balneario Orense, también conocido como Punta Desnudez, una localidad del partido de Tres Arroyos, en el sur de la provincia de Buenos Aires, Argentina. Es un lugar agreste, virgen, donde las dunas naturales edifican la costa y los fuertes vientos la modifican día a día. Las playas extensas forman un círculo, por lo que se puede contemplar al sol salir y ponerse en la inmensidad del mar. Mis bisabuelos inmigrantes de Guipúzcoa vivieron en el campo y en el pueblo de aquí. En este lugar nació mi abuela paterna y pasó todos los veranos de su infancia, al igual que mi padre los suyos, yo los míos, mi marido todos los veranos desde que estamos juntos y, hasta el momento, mis hijos todos los propios [Figura 1].



Figura 1. Comienzo de la construcción del horno

Junto a la Casa de Hurtado, que data de 1930 (una de las primeras del balneario y que alberga al centro cultural Francisco Hurtado y a la oficina de turismo), construimos, el 29 de enero de 2017, un horno de seiscientas botellas. Fue una construcción colectiva: nos dividimos en distintos grupos para juntar las botellas por las calles de la villa durante semanas, palear la tierra que habían dejado a un costado de la plaza las moto niveladoras, cargar unas cuantas filas de ladrillos y una parrillita, recolectar gran cantidad de leña, ramas tiradas y piñas del pinar, clasificar las más de seiscientas botellas por color y tamaño o ensuciarnos las manos con el barro gredoso de la plaza mezclado al treinta por ciento con arena del Balneario Orense y esparcirlo encima de las botellas para luego colocar otra fila de las mismas [Figura 2].



Figura 2. Horno terminado

A las ocho de la noche comenzó a arder el fuego y el máximo esplendor se alcanzó una vez puesto el sol, cuando comenzaron a brillar los colores de las botellas verdes, marrones y traslucidas y, con ayuda del viento y el buen tiraje, furiosas lenguas de fuego salieron por la boca del horno [Figura 3].



Figura 3. Horno templándose al atardecer

Al comienzo, templamos lentamente el horno para secar la greda mezclada con la arena y para impedir que el choque térmico hiciera estallar las botellas. Una vez que la estructura de barro estuvo seca y las botellas templadas comenzamos a agregarle ramas y piñas intensamente. Los pasantes se acercaban atraídos por el fuego del horno, se los invitaba a participar arrojando *su piña de los deseos*, introduciéndola por la boca y no por la leñera. Funcionaba casi como un ritual de iniciación: a partir de ese momento, todos permanecían allí alrededor, preguntaban de qué se trataba y unos minutos más tarde eran ellos los que aclaraban las dudas de los siguientes recién llegados. La primera asociación fue con comida: «¿Qué se puede cocinar en este horno?». Luego surgieron preguntas relacionadas con la resistencia de los materiales: «¿No explotan las botellas?», «¿se puede llegar a derretir todo como lava de un volcán?». Y, por último, acerca de la ocupación del espacio urbano: «¿Esto va a quedar acá para siempre?», «¿esto lo vamos a hacer muchas veces?». Entre grandes y chicos se reunieron más de doscientas personas alrededor del fuego. Otros tantos pasaban lentamente por la costanera y estiraban el cuello desde la ventanilla del coche. Para las dimensiones del lugar se trató de una verdadera multitud [Figura 4].



Figura 4. Horno en llamas

El fuego no es virtual: convoca. Los que, hipnotizados por el fuego, no pudieron apartarse hasta horas después fueron relatando todo tipo de vivencias y experiencias personales con la cerámica, con el vidrio, con los viajes realizados, con el arte y las diferentes culturas. Reunidos alrededor del fuego, nuestros cuerpos comprenden mediante todos los sentidos, no hay división entre teoría y práctica, se da una síntesis de ambas.

Podemos describir este proyecto en términos performáticos si definimos la noción de *performance* como una acción organizada y reglada que puede repetirse por más de una vez y que nunca podrá ser idéntica, ya que se encuentra fuertemente ligada a un *aquí y ahora* específicos: la combinación de estas playas únicas, la familia, los amigos, un atardecer increíble, la comunicación junto con la pasión por el las artes del fuego.

El fuego ha acompañado al hombre en su proceso evolutivo, ha ayudado a su desarrollo, a su transporte, a su abrigo, al cocido de alimentos, a sustentar material y metafóricamente la construcción de cultura desde las cavernas hasta la actualidad. Ese momento esencial del efecto del fuego que convierte lo crudo en cocido, la arcilla en cerámica, que nos enfrenta a la cuestión inexorable de las transformaciones que no tienen retorno, el tiempo que no se puede volver atrás y la finitud de lo humano, solo puede comprenderse con el cuerpo y desde el cuerpo.

La construcción tomó ocho horas, implicó una base de unos setenta y cinco ladrillos, diecisiete filas de treinta y seis botellas cada una —en la base se usaron las botellas más grandes y en la boca las más pequeñas—. Las dimensiones fueron ciento sesenta centímetros de diámetro en la base, ciento cuarenta y cinco de altura y alrededor de ochenta centímetros de diámetro en la boca.

El 30 de enero por la mañana, después de terminar de enfriar el horno que habíamos apagado muy entrada la noche anterior, algunos pasantes se llevaron como recuerdo botellas deformadas, con el cuello largo y doblado por la temperatura de alrededor de ochocientos grados centígrados alcanzado. Rápidamente desarmamos todo para que no quedaran rastros materiales de la apasionada noche, para que ella solo sobreviviera en lo inmaterial, en la emoción compartida de todos los que habíamos estado al calor del horno, en la velocidad que habían tenido las imágenes al propagarse como fuego por canales electrónicos [Figura 5].

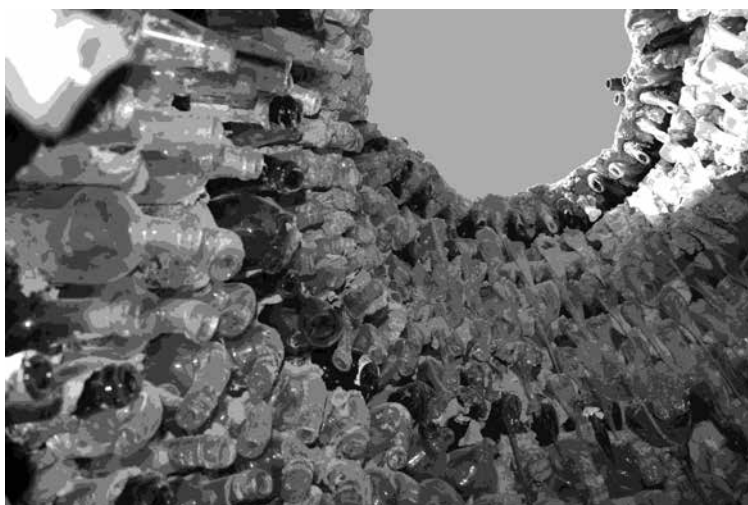


Figura 5. Horno quemado

Conclusiones

El arquitecto Frank Gehry diseñó el Museo Ohr-O'Keefe que, desde 2010, alberga la obra cerámica de George Ohr. El ceramista *loco* de Biloxi, rechazado durante su vida por diversas instituciones, tiene su propia institución en Mississippi. Diseñada por un arquitecto prominente, consta de cinco edificios —en cuyo interior sigue vivo un roble añoso— concebidos para bailar, del mismo modo que lo hacían las vasijas de Ohr. Esto no vuelve a sus obras más simples de ser exhibidas, no las hace menos controvertidas, ni más bellas, pero sugiere que los objetos que no encontraron su lugar en mundos de cerámica previos ahora tienen una pretensión de centralidad.

En nuestro país, y hasta los últimos años de su vida, el ceramista Leo Tavella no se cansaba de relatar la cantidad de ocasiones en las que le habían devuelto, desde los salones de escultura, obras cerámicas que claramente no habían sido desembaladas. Es decir, la mera materialidad cerámica hacía que

no fueran juzgables como esculturas. Sin embargo, en 1961, Tavella recibió la primera mención en escultura por su *Figura de hombre* en el Salón Nacional de Artes Plásticas en Buenos Aires.

El Centro Argentino de Arte Cerámico —fundado en 1958 por ceramistas entre los que se encontraba Tavella— logró, en primer lugar, que en 1976 se incluyera la disciplina Cerámica dentro del Salón Nacional de Artes que se celebraba anualmente desde 1911. En el año 2000, el salón cambió su nombre por *Salón Nacional de Artes Visuales* y los premios de cerámica se homologaron con los de las otras disciplinas, ya que hasta ese momento eran notablemente menores.

En los primeros días de abril de este año, y nuevamente mediante el Centro Argentino de Arte Cerámico, se ha cursado un nuevo pedido a la legislatura porteña para la inclusión de la disciplina Cerámica en el tradicional salón Manuel Belgrano. Entre los argumentos presentados a tal fin pueden contarse: 1) que la enseñanza superior de Cerámica existe en nuestro país desde la década del cuarenta y la enseñanza universitaria de Artes Visuales, con orientación en Cerámica, desde la década del sesenta; 2) que somos un país pionero en América Latina en generar artistas ceramistas; 3) que la Cerámica artística en la Argentina está instalada en el centro de las producciones de nuestras Artes Visuales, donde tanto artistas ceramistas como no ceramistas la utilizan como su soporte expresivo, logrando importantes reconocimientos a nivel nacional e internacional. Por ejemplo, el Premio Braque 2017 (Muntref, Centro de Arte Contemporáneo, Museo de los Inmigrantes), donde el Primer Premio y la Primera Mención son obras cerámicas. La respuesta a este pedido se hace esperar, pero hay señales que indican que los contextos cambian.

El marco de un salón tradicional, bajo los lineamientos del arte del siglo XIX, no es apropiado para albergar, por ejemplo, las esculturas de fuego de Nina Hole de los primeros años de este siglo, las *performances* de Allison Fall, las intervenciones a puro cuerpo en el paisaje de Alexandra Engelfriet, las instalaciones de Edmund de Waal, la obra performática *Relación de dependencia*, de Andrés Aizicovich, ganadora del premio Braque 2017, ni el horno de seiscientas botellas que presentamos en enero de este año. Se requiere otro tipo de dispositivos porque la intención no es generar ámbitos para la mera contemplación.

Aunque la cerámica existe en un campo expandido y complejo cada generación deberá, por sí misma, sentir la complejidad y la expansión de este campo separándose del pasado, desconfiando de la habilidad de la generación precedente para renovar el arte cerámico. Muchos de los debates que emergieron en el cambio del siglo XIX al XX continuaron vigentes en el cambio del siglo XX al XXI. El lugar de la técnica al interior del arte cerámico, el estatus de los objetos hechos de cerámica en contextos definidos por el mundo del arte, la atracción por la arcilla de escultores, artistas, diseñadores y arquitectos, son todos temas que siguen en constante debate.

Como otras artes, la cerámica tiene el poder de transformarse, conmover, irritar e inspirar, y la capacidad de redefinir los lugares en los que elige estar. Las prácticas artísticas en la contemporaneidad se dan de múltiples modos, todos ellos valiosos, sea esto dentro del arte cerámico o dentro de las otras artes. Justamente la función del arte y de los artistas es la de proponer, desde la creatividad, soluciones alternativas a los problemas que las sociedades no han podido resolver. En este sentido, los límites entre las disciplinas tienden a desdibujarse para dar lugar a creaciones colectivas e interdisciplinarias.

Referencias bibliográficas

- Bodelsen, Merete (1967). «Gauguin Studies». *Burlington Magazine*, CIX/769, pp. 217-227. London: The Burlington Magazine Publications.
- Valery, Paul (1999). *Piezas sobre Arte*. Madrid: Antonio Machado.

SEÑALAMIENTOS, DE EDGARDO VIGO

Una señal que atenta contra el olvido

SEÑALAMIENTOS, BY EDGARDO VIGO
A Signal against Oblivion

VALENTINA VALLI

valenvalli@hotmail.com

SILVIA GARCÍA

silgara06@hotmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 03/04/2017 | Aceptado 17/08/2017

Resumen

En este trabajo se abordarán los *Señalamientos*, de Edgardo A. Vigo, como imágenes artísticas de archivo desde las cuales se activan experiencias sensibles que permiten formular lecturas críticas sobre nuestro presente. Ellas conforman prácticas artísticas conceptuales, que desde la óptica de Vigo pretenden señalar objetos mediante acciones que habilitan experiencias estéticas. Se entenderá la relación entre archivo e imagen como propiciadora de un encuentro donde la potencialidad del hacer crítico marca un punto de referencia central.

Palabras clave

Archivos; prácticas artísticas; señalamientos; arte; política

Abstract

This work deals with the *Señalamientos* [signalling], by Edgardo A. Vigo as archive artistic images from which sensitive experiences are activated and which allow to create critical reading about our present time. They make up conceptual artistic practices, which from Vigo's view aim at signaling objects through actions that enable aesthetic practices. The relation between archive and image will be understood as a facilitator of an encounter where the potentiality of the critical doing shows a central point of reference.

Keywords

Archive; artistic practices; signaling; art; politics

«El mal de archivo (Derrida) no tiene remedio: no puede conciliarse ni catalogarse todo, así como no pueden los antecedentes y relaciones terminar de identificara los imputados o sospechosos Esta falla de la representación policíaca deja márgenes vacantes donde podrá la memoria asentar (siempre en blanco) sus propios datos».
Ticio Escobar (2014)

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación para la Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas de la Universidad Nacional de La Plata denominado «Las prácticas artísticas en tanto archivo político-crítico. La interpelación de los relatos artísticos-políticos en el caso de los últimos tres *Señalamientos* (1974, 1975 y 1992) de Edgardo Antonio Vigo».¹ El desarrollo de los *Señalamientos* del artista se dio entre 1968 y 1992, momento en el que conformó un total de 19 propuestas. Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre dos de ellas tituladas «3 formas de negar la palabra libertad y una propuesta de rescate simbólico», realizada el 21 de septiembre de 1975 en la ciudad de La Plata, y «Trasplante y Almácigo de Arenas», realizada durante el año 1992, también en dicha ciudad. La selección no es arbitraria, sino que atiende a la emergencia de sentidos metafóricos, los cuales resquebrajan ciertas veladuras lingüísticas que hoy intentan poner un manto de olvido sobre determinados hechos traumáticos de nuestra historia reciente.

Como imágenes artísticas de archivo, signadas por un contexto histórico, político y social, donde lo político —producto del cuestionamiento a los sentidos disponibles no solo del lenguaje artístico, sino, también, del orden social en general— está inserto en las entrañas de sus poéticas, las prácticas mencionadas activan experiencias sensibles en el presente, distintas de las que se vivieron originariamente, pero con el mismo tenor de densidad crítica.

Vigo apunta a cuestionar las estructuras y las manifestaciones tradicionales del arte, así como las formas dominantes de la cultura. Sus obras tendían a desestabilizar las funciones de los componentes históricos de la institución artística, instalándose como modos de distorsionar y de disentir con las jerarquías, los lugares y las funciones de los sujetos y de los objetos del entramado social. Suely Rolnik (2010) sostiene que las propuestas artísticas que afirman la fuerza política que les es propia son aquellas donde el artista establece una relación con su tiempo, de modo tal que su potencia afecte el cuerpo propio del artista y, eventualmente, inciten a aquellos que se disponen a vivirlas. En estos casos, las nociones tradicionales de receptor,

¹ La beca se encuadra en el Proyecto de Investigación «Lo político-crítico en el arte argentino actual. El rostro de lo indecible» (2014-2017), dirigido por Silvia García.

espectador, participante, etcétera, resultan inadecuadas porque la intención está dirigida al efecto que produce su contundencia poética-política.

La investigación formal de la obra se vuelve, entonces, rigurosa e indispensable dado que la precisión del lenguaje es el motor para interferir en el medio en que circula y activa otros modos de relación con las imágenes, otras formas de percepción y de recepción, pero también de invención, que generan nuevas políticas de la subjetividad y de su relación con el mundo, es decir, «nuevas configuraciones del inconsciente en el campo social que rediseña su cartografía» (Rolnik, 2010: 122).

Puede señalarse, siguiendo a Jacques Rancière (2010), que una de las formas de vinculación del arte con la política es aquella en la que el arte es disidente con el orden *normal* o policial de la sensibilidad, dado que altera las jerarquías, los lugares y las funciones de los sujetos y objetos del entramado social. En este sentido, Ana Bugnone señala:

[...] la intervención en el espacio público, desestabilizando funciones preestablecidas tanto del arte como de ese espacio, así como de las acciones posibles y de los sentidos habituales y disponibles, tiene una potencia desestructurante del régimen normal de la sensibilidad y por ello también implica algún tipo de configuración política [...] (2013: 12).

Asimismo, Rancière sostiene que el disenso significa una organización de lo sensible transparente, en el sentido que no hay una realidad oculta bajo las apariencias ni un único régimen de representación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por eso, toda situación puede ser reconfigurada bajo otro régimen de representación y de interpretación, que modifica, de este modo, el territorio de lo posible y la distribución tanto de las capacidades como de las incapacidades. «El disenso pone en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común» (Rancière, 2010: 52).

En tal sentido, consideraremos el potencial crítico de estas propuestas artísticas y las ubicaremos en ese horizonte disensual del que habla el filósofo.

Poéticas e inventario

En los últimos años, varios son los autores que hablan del afán de archivar. Algunos sostienen que se trata de una «auténtica fiebre» (Giunta, 2010: 23), otros de un «impulso» (Foster, 2004) o, de un «furo de archivo» (Rolnik, 2010: 40). Como señala Carmen Jaramillo, «los archivos han llegado a convertirse en una de las fuentes primordiales de creación para algunos artistas contemporáneos que a través de la formación o del acceso a las más diversas colecciones

construyen poéticas y subvierten verdades establecidas» (2010: 15). Esto se debe a que nos ponen en contacto con una pluralidad de dimensiones del tiempo y conciben diálogos entre voces y contextos diversos. En este sentido, el vínculo entre archivos y política, así como también las políticas de archivo, nos invita a indagar acerca de las poéticas y sus políticas de representación, pero surge así «el ineludible asunto de la memoria que incita preguntas del tipo ¿qué recordar y cómo? o ¿de qué memorias y desmemorias se habla en concreto?» (Jaramillo, 2010: 15).

Investigar sobre estos aspectos nos vuelca a la reflexión acerca del dispositivo archivo y su capacidad de activar experiencias sensibles aún en nuestro presente. Pero ¿dicha capacidad de *activación* se abre a cada encuentro? ¿Todos los archivos han tenido la misma posibilidad de enunciarse? Rolnik intenta, también, problematizar esta evidente incidencia en la política de producción de subjetividad y de creación/pensamiento, en la cual intervienen necesariamente estos dispositivos que construyen y modifican los relatos históricos, sociales, culturales, etcétera.

Para el autor, lo que marca la diferencia de las propuestas más contundentes que se idean en Latinoamérica reside en la capacidad de enunciar en sus propias poéticas la memoria del terrorismo de Estado. En este contexto, lo que lleva a los artistas a agregar lo político-crítico a su investigación poética «es el hecho de que los regímenes autoritarios entonces vigentes en sus países inciden en sus cuerpos de manera especialmente aguda, ya que afectan su propio quehacer, lo que los lleva a vivir el autoritarismo en la médula de su actividad creadora» (Rolnik, 2010: 121).

Simbolizada en la obra, la experiencia omnipresente del terror deviene sensible en un medio en el cual la crueldad y el salvajismo provocan, como reacción defensiva, la ceguera, por una cuestión de supervivencia. Este conduce a asociar el impulso de la acción creadora al peligro de sufrir la persecución por parte del Estado, la prisión, la tortura, incluso la muerte. Dicha asociación se inscribe en la memoria del cuerpo inmaterial, por lo cual desentrañar estas cargas *residuales* constituye una tarea sutil y compleja en la que poética y política mantienen un vínculo muy estrecho que nos permite entrar en contacto con estas memorias para ayudarnos a construir nuestro presente y futuro.

En esta línea, podemos mencionar al señalamiento N.º 18 de Eduardo Vigo, llamado «3 formas de negar la palabra libertad y una propuesta de rescate simbólico» [Figura 1] y realizado el 21 de septiembre de 1975 en La Plata.

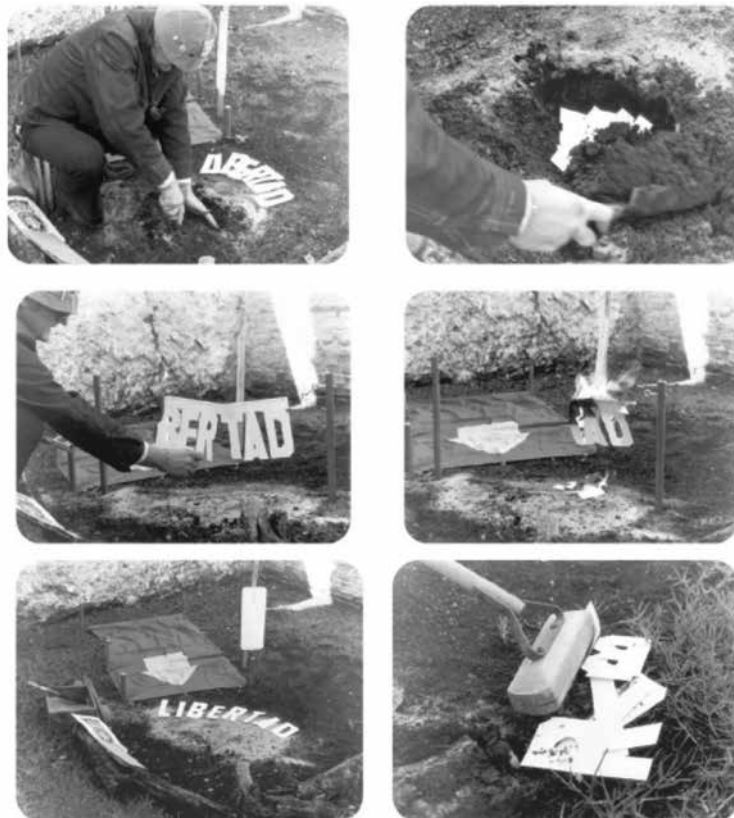


Figura 1. Señalamiento N.º 18 (1975), Edgardo Vigo

Señalamientos, de Edgardo Vigo | VALENTINA VALLI, SILVIA GARCÍA

El mismo consiste en la realización de tres acciones con la palabra *libertad*: primero, es barrida, lo que imposibilita su clara lectura; luego es quemada hasta su desaparición; por último, es enterrada en un pozo cavado durante la propuesta. Dicho señalamiento tuvo que ser desarrollado en ámbitos privados debido al peso del contexto histórico, político y social previo a la última dictadura en nuestro país, que dificultaba realizar estas acciones en la esfera pública para la cual están originariamente planeadas. Cabe resaltar que desde los lineamientos teóricos que desarrolla el artista en torno a la noción de los *señalamientos*, la calle se propone como marco ideal para la activación de estas prácticas revulsivas. Es por ello que la acción dirigida a la palabra *libertad* se erige como una clara propuesta de denuncia de las condiciones existentes y de la censura practicada en esta época pregolpe, que imposibilitaba su práctica.

Hal Foster plantea el arte de archivo como una forma de relacionar fragmentos que no necesariamente poseen conexión entre sí. De esta forma, se habilitan nuevas formas «de explorar el pasado perdido, de recopilar sus diferentes

signos [...], de determinar lo que podría quedar para el presente» (2004: 121). Al respecto, el autor señala:

El arte aquí en cuestión no proyecta una falta de lógica o afectividad. Por el contrario, supone una fragmentación anómica como condición no solo para representar sino para trabajar a través de ella y propone nuevos órdenes de asociación afectiva, sin importar si son parciales y provisionales, a este fin, así como también registra la dificultad, a veces la absurdidad, de hacerlo (Foster, 2004: 121-122).

Los archivos privados cuestionan a los públicos, que resultan, a menudo, perturbadores del orden simbólico general, a la vez que podrían llegar a generar una crisis general en ese orden, como también cambios importantes en su funcionamiento, dado que operan como germen de transformación de los relatos establecidos, aparentemente inmodificables. Según Foster, implican siempre un vínculo personal y, en cierto modo, sensible: «Los archivos en cuestión aquí no son bases de datos en este sentido; son recalcitrantemente tangibles, fragmentados más que intercambiables, y como tales exigen la interpretación humana, no un procesamiento maquínico» (Foster, 2004: 105). El arte de archivo, entonces, plantea en varios casos contactarnos con esos múltiples relatos, invitándonos a reinterpretar las narrativas diversas: «Los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente» (Foster, 2004: 103). En vínculo con el *mal de archivo* que menciona Jacques Derrida (1996), la idea de que todo archivo se funda en el desastre, o en su amenaza, comprometido con una ruina que no puede impedir, el *impulso de archivo* de Foster logra su energía desde esta pulsión de muerte puesto que «no hay nada de pasivo en el término “de archivo”» (Foster, 2004: 106).

Tomando estas consideraciones podemos conjeturar que, en cierta forma, el arte de archivo nos estaría posibilitando, tal vez, formas de impedir esta posible destrucción/olvido, reactualizando las miradas y reactivando con nuevas interpretaciones sus amplios contenidos.

Con la misma preocupación, Ana María Guasch (2005) señala dos conceptos rectores que nos acercan a su comprensión: la *mnéme* o *anámesis* (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la *hypomnema* (la acción de recordar). La práctica archivística se asocia a una fascinación por almacenar, salvar o resguardar la memoria o el recuerdo que habita, en este caso, la obra:

Como archivo, nos permite vencer el olvido mediante los recuerdos que evoca. Pero esta historia que lleva impresa «en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable (Guasch, 2005: 158).

En este marco, podemos mencionar el Señalamiento N.º 19, que se denomina «Transplante y Almácigo de Arenas» [Figura 2] y fue realizado en el transcurso del año 1992.



Figura2. Señalamiento N.º 19 (1992), Edgardo Vigo

Señalamientos, de Edgardo Vigo | VALENTINA VALLI, SILVIA GARCÍA

La propuesta consistió en el desarrollo de tres etapas que fueron documentadas fotográficamente. La primera tuvo lugar en Villa Punta Blanca, playa de Varadero, Cuba, con fecha 13 de marzo, en la que se tomaron muestras de las arenas de la referida playa y cuya documentación fotográfica estuvo a cargo de Elena Ana Comas. En esa oportunidad fueron recogidos elementos que sirvieron para demarcar el lugar elegido para la acción. Una botella preparada previamente sirvió de recipiente y envase para su traslado, botella que sufrió la rotura de su parte superior, fragmentos que también se han recogido y guardado. Una etiqueta documenta lugar y fecha en los que transcurrió la citada acción. La segunda secuencia se desarrolló con fecha 9 de abril, en la playa Punta Cantera de la ciudad de Mar del Plata, en la República Argentina. Se utilizó otra botella similar a la usada en Cuba y se procedió a la toma de una muestra de su arena una vez demarcado el espacio de playa con los elementos recogidos en la primera acción. Se colocaron los datos y fecha en una etiqueta y todo este material se guardó. La documentación fotográfica estuvo a cargo de

Mario D. Gemin. La tercera y última secuencia se desarrolló en la ciudad de La Plata, en la casa donde habitaba el artista. Se eligió el día 21 de septiembre por ser este el del festejo del inicio de la primavera. La acción se desarrolló juntando tierra de los fondos de la casa en una caja de madera confeccionada para esos fines.

Una vez desplegados los canales de contención se volcaron en cada uno de ellos muestras de las arenas tomadas en Varadero y en Mar del Plata. Posteriormente, se confeccionó una caja dividida de tal forma que permitiera presentar los materiales utilizados en cada una de las etapas descritas. La documentación fotográfica estuvo a cargo de Cecilia y de Mario Ruiz. Con las cajas que contienen los elementos utilizados y los restos de arena de las muestras conseguidas y la que guarda el almácigo, a las que se suma la documentación fotográfica de las tres etapas, está conformado el proyecto definitivo. Este señalamiento, que a su vez es el último, participa aún más del afuera, del cual recoge muestras (la arena) y las mezcla con su ámbito privado, uniéndolas en un ejercicio conceptual y significativo. No es menor prestar atención a la fecha del 21 de septiembre, utilizada para desarrollar otros señalamientos previos (como el caso del N.º 18) y para distinguir que se enmarca en un período distinto de nuestro país que, si bien es parte de la vuelta de la democracia, está teñido de valores individualistas, especuladores y privatizadores, que vuelve significativo el retorno a esta práctica que realiza Vigo.

La década de los noventa que circunscribe esta obra estuvo signada por el auge privatizador y el desguace neoliberal del Estado, como también por una tendencia a la exaltación de la impunidad, al apogeo del individualismo y al repliegue hacia el ámbito privado. En dicho contexto, la acción que realizó el artista (o *proyectista*, en términos del mismo Vigo) procuró quebrar con lo heredado para volver al lugar de encuentro de lo comunal, de lo social, transformador y revulsivo.

Para Vigo, la idea de obra de arte caducó porque incita al consumo, a la acumulación y a la contemplación, conductas del pequeño burgués. Propone, entonces, la revulsión que, según Bugnone, implica «revulsionar es la palabra para la actitud límite del arte actual, y para ello, insistimos, la “obra” se perime para dar paso a un otro elemento: la acción, —es decir— despertar actitudes de tipos generales por planes estéticos abiertos, y que buscan dentro de ese terreno expandir su acción revulsiva a otros campos» (2013: 15).

Los *Señalamientos* se presentan, entonces, como prácticas artísticas efímeras que absorben las características políticas que les otorga su propio contexto y explotan de ellas las significaciones que les brindan. Entenderlos como posible dispositivo diluye las categorías que nos son reconocibles, ya que no parece corresponder a los parámetros que tenemos incorporados para el análisis de obras. ¿Existe algo objetual en la obra? ¿La acción misma y su carácter efímero constituyen la única materialidad de la obra? De ser así, ¿cómo sobrevivió la obra hasta nuestros días? Fernando Davis rescata al respecto:

[...] atacar la integridad del valor «arte», desestabilizar los roles tradicionalmente asignados al artista y al público en la experiencia estética y construir, fuera de los centros y circuitos legitimados nuevas redes de circulación e intercambio de lo artístico (2009: 1).

De esta forma, la categoría que se auto-asigna Vigo de «deshacedor de objetos» (Davis, 2007: 1) parecería ser atinada y nos es útil para reflexionar sobre la particular naturaleza de la obra.

Palabras finales

El afán archivístico de este particular *projectista* impide que su recuerdo hoy nos sea vedado. Vigo, a la vez que realizó cada señalamiento, juntó y documentó todo lo que sucedía en el accionar. Construyó así su archivo y evitó el olvido de todas estas propuestas. Estas mismas son las que constituyen en la actualidad, junto con muchas otras producciones de diversos tipos, parte del acervo del Centro de Arte Experimental Vigo, donde reside el total de su fondo documental, casi como una biografía de recuerdos. Pero lo más importante para destacar de su avidez por el registro y el archivo de todas sus acciones es que las mismas habilitan pensar el presente y nos traen el recuerdo de aquellos datos coleccionados en nuestra memoria.

Los señalamientos analizados en este artículo nos remiten a nuestra historia, a la década neoliberal, cuyos fantasmas agitan nuestro presente. Vivimos, nuevamente, un momento histórico en el cual la palabra *libertad* se escurre entre los intersticios de la palabra *felicidad* y nos propone, además, proyectar nuestro futuro sobre la base de un modelo político y económico trasplantado, donde un almacigo de arenas jamás dará lugar al brote verde de una fresca huerta.

Referencias bibliográficas

- Derrida, Jacques (1996). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manatí.

Referencias electrónicas

- Bugnone, Ana (2013). «Edgardo Antonio Vigo: Archivo / vanguardia» [en línea]. *VI Jornadas de Filología y Lingüística* [en línea]. Consultado el 29 de mayo de 2017 en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3844/ev.3844.pdf>.

Bugnone, Ana (2013). «El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: Los señalamientos». *Revista Digital de la Escuela de Historia*, 5 (8), pp. 9-51 [en línea]. Consultado el 29 de mayo de 2017 en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6403/pr.6403.pdf>.

Davis, Fernando (2007). «Prácticas “revulsivas”. Edgardo Antonio Vigo en la escena crítica del conceptualismo». En *Conceptual practices from the 1960s to the 1980s under the conditions of communist regimes and military dictatorships in Europe and Latin America* 12 [en línea]. Consultado el 5 de septiembre de 2017 en <http://www.wkv-stuttgart.de/fileadmin/WKV/2007/vivid/davis_es.pdf>.

Escobar, Ticio (2014, 1 de abril). «Documento, registro y compromiso». En Página 12 [en línea]. Consultado el 5 de septiembre de 2017 en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-31761-2014-04-01.html>>.

Foster, Hal (2004). *El impulso de archivo* [en línea]. Consultado el 30 de mayo de 2017 en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/57224/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1>.

Giunta, Andrea (2010). «Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina» [en línea]. Consultado el 5 de septiembre de 2017 en <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-politicas-del-conocimiento-en-el-arte-de-america-latina/>>.

Guasch, Ana María (2005). «Los lugares de las memorias: el arte de archivar y recordar». *Passatges del segle XX*, (5), pp. 157-183 [en línea]. Consultado el 30 de mayo de 2017 en <<https://issuu.com/globalartarchives/docs/anna-maria-guash-los-lugares-de-la-memoria>>.

Jaramillo, Carmen (2010). *Archivos y política / Políticas de archivo* [en línea]. Consultado el 29 de mayo de 2017 en <https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu>.

Rolnik, Suely (2010). *Furor de archivo* [en línea]. Consultado el 29 de mayo de 2017 en <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf>.

EL DEVENIR DE LO CONTEMPORÁNEO EN EL ARTE DE MENDOZA

De lo *no* a lo convencional

THE DAILY LIFE OF CONTEMPORANEITY IN THE ART OF MENDOZA
From *no* to Conventional

MARÍA DEL ROSARIO ZAVALA

mrosarioza@gmail.com

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Nacional de Cuyo. Argentina

Recibido 11/03/2017 | Aceptado 21/07/2017

Resumen

En la construcción *arte contemporáneo* se puede indagar en las interpretaciones dadas sobre objetos/prácticas artísticas puestos y repuestos en el mundo del arte local. La Bienal NoCon (1985-1998) es un hito del mundo del arte local que habilita algunas vinculaciones entre el arte contemporáneo local. Nos interesa reconocer esas nuevas formas de hacer arte, definidas como *expresiones artísticas experimentales*, para describir los vínculos dados entre museo, artistas y medio, reconociendo las mediaciones del mundo del arte local. A partir de la premisa «la obra como testimonio y, a la vez, como posibilidad de interpretaciones significativas compartidas» se propone un análisis de obra que pone el foco en su relación con el marco contextual.

Palabras clave

Mundo del arte de Mendoza; arte contemporáneo; análisis de obra; convenciones

Abstract

The development of contemporary art leads us to inquire into the interpretations of the objects and artistic practices of the local world art. The *NoCon* Biennial (1985-2001) is a pioneering initiative aiming to create a platform for the local contemporary art. The interest of this publication is to recognize those new ways of making art, the experimental artistic expressions, to describe the networks between museum, artist and the environment. It is on the premise «art is a document and, at the same time, a possibility of sharing meaningful interpretations» that we propose a contextual art analysis.

Keywords

Art world of Mendoza; contemporary art; art analysis; conventions

La *Muestra de Arte No Convencional de Mendoza, expresiones artísticas experimentales* (NoCon), organizada como muestra (1985) y devenida en bienal a partir de su tercera y exitosa convocatoria (1994), se planteó como un espacio donde se presentarían expresiones artísticas no convencionales que hasta el momento no encontraban un espacio donde instalarse. La estrategia principal fue incluir las experimentaciones artísticas de poca difusión en Mendoza, donde las más significativas eran las instalaciones, las *performance* y las ambientaciones, entre otras. Por entonces, el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM), un actor relevante en la escena del arte local, intentó con esta muestra abrir el juego a otras formas de creación artística.

Desde la mirada de la sociología del arte, La NoCon, entendida como un emergente de las nuevas formas de hacer arte en Mendoza, habilita el conocimiento de los procesos de innovación y de renovación en lo que respecta a los estudios sobre arte y sociedad en el contexto local y permite caracterizar los rasgos que definen al arte de Mendoza como sistema signifiante desde el retorno de la democracia en la Argentina (1983). El evento se constituye como una tendencia del arte mendocino contemporáneo y da lugar a nuevos lenguajes artísticos —experimentales y no experimentales— de postdictadura¹ (Richard, 2007), que podrían definirse como un *proto arte contemporáneo*.

La caracterización *proto* designa las producciones en transición de lo moderno a lo contemporáneo y puede entenderse como parte de un proceso mediante el cual las prácticas artísticas no convencionales se insertan en el mundo del arte local y se conforman como convencionales. Estas modalidades se desprendieron directamente del período 1983-2001 y de su condición de postdictadura. Se trata de un momento en el que se desarrollan experiencias multidisciplinares y experimentales, como el caso de las muestras NoCon, comprendidas como referentes de las tendencias contemporáneas del arte, no convencionales. La gestión del MMAMM, entre 1985 y 1998, intentó introducir esas experiencias en el circuito de arte local y, de este modo, el Museo se configuró como un espacio convencional. Los patrones adoptados por más de diez años, junto con otras estrategias, como el fomento de la circulación internacional de jóvenes artistas, las exposiciones individuales y la interacción con la producción intelectual, permitieron convertir lo *no* en convencional e insertar la calificación *arte contemporáneo*² en el lenguaje de los circuitos del mundo del arte local.

1 Desde los planteos de la historia reciente argentina y la propuesta estética simbólica de Nelly Richard (2007), identificamos como postdictadura a aquel complejo período que abarca desde el retorno a la democracia en 1983 hasta la mega crisis de 2001.

2 Si bien no hay un hito clave en la historia que marque el comienzo del arte contemporáneo, Andrea Giunta (2014) plantea que las transformaciones y la identificación contemporánea para el arte tiene sus primeros registros en los sesenta y su uso se generaliza hacia los noventa.

En este trabajo, entonces, analizaremos la Bienal NoCon por ser un evento clave en la instalación de los códigos de lo contemporáneo en el mundo del arte local. Además, desarrollaremos una estrategia de análisis de obra a partir de entenderla como un documento artístico cargado de significaciones sobre la época, que funciona como testimonio y, a la vez, como posibilidad de interpretaciones significativas compartidas. Así, podremos fundamentar que los objetos y las prácticas artísticas presentadas y representadas en el marco de la Bienal NoCon pueden comprenderse como acontecimientos del arte contemporáneo de Mendoza.

Mirada socio intertextual del arte

Al hablar de lo contemporáneo la idea del documento arte se convierte en un indicio, dado que, generalmente, esa documentación es «la única forma posible de referencia a una actividad artística que no puede ser representada de ninguna otra manera» (Groys, 2013: 34). Pero pensar que los documentos generados en torno a la obra son la única fuente es un tanto escueto, pues la obra de arte puede abordarse como un documento de arte en la medida que se convierte en una forma de presentar la vida misma. De modo que la documentación remite a la praxis artística y viceversa, es decir, los objetos y las prácticas artísticas pueden funcionar como dispositivos de legitimación y de disrupción respecto de la memoria de una época y, así, el arte en tanto dispositivo se encuentra en espacios de archivo.

A partir de la doble premisa *la obra como testimonio y como documento artístico*, se propone una estrategia de análisis que conjuga la intertextualidad (Calabrese, 1997) con el análisis sociológico de la obra (García Canclini, 1979), a partir de un uso crítico y contextualizado de estos y de otros análisis complementarios (Furió, 2002).

La intertextualidad es una característica de la cultura contemporánea. Desde ésta, hay una posibilidad de comprender toda producción simbólica como una red que entrama significaciones. Se trata de abordar al objeto y a la práctica artística como un tejido de elementos significativos que conforman esa red a analizar. La indagación se da a partir de las relaciones que se establecen sobre y desde la obra con su intertexto, es decir, el conjunto de otros textos con el cual la relacionamos. De alguna forma, la intertextualidad es el resultado de una mirada que descubre sobre el objeto una red de relaciones significativas, es la perspectiva de quien observa y el efecto de una mirada que construye. Así confluye en la obra un canal de comunicación, entre la mirada y la interpretación compartida, que se constituye en un elemento productivo y generador de interpretaciones (Zavala, 2012).

Si todo texto (objeto/práctica artística, acontecimiento plausible de ser leído) remite a otros, es una combinación ilimitada de significaciones. A la vez, todo

intertexto remite a un contexto, a un ámbito, por lo que las relaciones no solo quedan en las interpretaciones sino también en los contextos de significación de cada obra. Intertexto, significación y contexto conforman una red, que con una cierta organización de las interpretaciones, se constituye en un mapa sofisticado para mirar al arte.

Consideramos los objetos y las prácticas artísticas como producciones simbólicas que varían según su historicidad. De este modo, desde una determinada sensibilidad sociológica, el análisis parte de las condiciones sociales de producción, de distribución y de consumo/recepción de tales producciones (entendidas como arte), que consideramos *representaciones convencionales*. La idea de convención es la que ayuda a conceptualizar la práctica artística. Los relatos sobre la sociedad encuentran más sentido cuando los vemos en un contexto organizado, «actividades organizadas, modeladas por los esfuerzos conjuntos de todos los involucrados» (Becker, 2011: 11). Asimismo, la forma y el contenido de las representaciones varían de acuerdo con la diversidad de organizaciones sociales. Dichas representaciones implican algunas acciones: de traducción y de interpretación. Por todo ello, las representaciones sociales son efectos de traducción sobre la realidad a partir de materiales y de lenguajes convencionales de un género, en este caso, del arte.

Convenciones y representaciones son dos ideas que se asocian a la de *mundo*, por lo que para analizar cualquier creación artística se debe construir el mundo del arte (Becker, 2008) donde es concebida. Estudiar una obra o un corpus de imágenes artísticas, cualquiera sea su formato, implica partir de preguntas sobre el mundo social con el que ésta se vincula, pero también con los/as actores implicados, sus usos, etcétera, pues las obras «como todo objeto cultural, extraen su sentido del contexto» (Becker, 1999: 181). Dicho planteo contiene una premisa: el arte no solo produce significados de la época en la que es realizado, sino que esos significados pueden perdurar en distintos soportes; entonces, sus sentidos fluyen y el arte es en sí mismo un agente activo.

La intertextualidad de la obra y su característica como práctica social se define por una tarea de traducción (Benjamin, 1971). A la vez, contextualizar desde las representaciones convencionales nos dirige a pensar en una selección de obras desde su dimensión histórica, lo que establece vinculaciones con el proceso simbólico de la época.

Para este trabajo se presenta una *guía de análisis de obra* [Tabla 1] que combina intertextualidad y representaciones convencionales. Como anticipación, la guía es flexible y permeable, pues si existen tantas lecturas intertextuales como miradas, la posibilidad se hace infinita. Esta condición de diversidad es la referencia para abrir el debate a un acercamiento flexible de la sociología sobre la relación arte y sociedad. De este modo, el análisis de obra contempla por un lado, la caracterización técnica del objeto y la práctica artística y, por otro, el análisis simbólico y sociológico que usa la intertextualidad como estrategia.

1. Contexto de interpretación (de la obra). Contexto de producción, distribución, manifestación. Condiciones de interpretación (Finalidad; Hipótesis; Contingencias materiales).
2. Análisis textual (de la obra). Elementos específicos de la obra: Aspectos técnicos y formales. Organización interna de la obra.
3. Tradición textual (sobre la obra). Evolución histórica de las convenciones artísticas.
4. Sentidos implícitos (de la obra). Connotaciones internas (Público implícito; Versiones preliminares, alternativas). Connotaciones externas (Relaciones institucionales; Marcadores de intertextualidad).
5. Condiciones que hacen posible la obra (sobre la obra). Condiciones artísticas. Condiciones materiales (producción, mediación, interpretación y reconocimiento).
6. Conclusión. Responsabilidad/compromiso ético, estético y social del hipertexto, el intertexto y de las relaciones intertextuales entre todos ellos.

Tabla 1. Guía de análisis socio-intertextual

Abrir el juego en la escena del arte local

A mediados de la década del ochenta, desde el MMAMM se organizó una serie de muestras que podrían caracterizarse como antecedente de las NoCon, como *Arte y Juventud* (1984) —en adhesión al año internacional de la juventud— y *Arte y Derechos Humanos* (1985), con una amplia y cuantiosa convocatoria y con propuestas artísticas que hasta el momento habían aparecido en forma esporádica y en espacios no oficiales (principalmente eran instalaciones). La mayoría de los participantes eran jóvenes, emergentes de la recuperación democrática y de la reapertura de los espacios de formación artística, que producto de este despertar encontraron nuevos lenguajes desde la experimentación y la libre indagación plástica. Mendoza ya contaba con precursores de tales prácticas artísticas, como Marcelo Santángelo con sus *multimedia*.³ El criterio de este artista fue importante para las pautas de las NoCon: se retomó su propuesta y se buscó incorporar nuevas modalidades, derivadas de aquellas poéticas que aún no se habían presentado en el mundo artístico mendocino.

Entonces, «la necesidad estaba en el medio local» (Zavala, 2014). El MMAMM decidió conformar una mesa de trabajo junto con Santángelo y con el colectivo *Grupoto*⁴ para trabajar en estas muestras. La convocatoria intentó

3 Santángelo oficiaba como un artista experimental desde su autodefinición como artista surrealista de Mendoza en los años cincuenta y trabajaba con performances efímeros, en los que combinaba danza, teatro, música y transparencias lumínicas (proyecciones).

4 Una renovada forma de hacer arte se hizo presente en las prácticas artísticas de los ochenta: la producción colectiva. Desde esta consigna se conformó Grupoto, un colectivo integrado por Gladys Ariño, Octavio Joaquín, Carlos Soria, Gladys Tarifeño, Laura Santos, Luis Marmili, Martha Morn y Mecha Anzorena, quienes produjeron en conjunto durante los años 84 y 85. Durante un largo tiempo sus integrantes continuaron realizando trabajos colectivos y conformaron nuevos grupos.

ser amplia y pluralista, se planteó a modo de concurso y las propuestas fueron seleccionadas por la mesa de trabajo. El objetivo fue partir de la multidisciplinariedad, en torno a la investigación en arte y estética para fomentar y documentar propuestas experimentales artísticas que se inspiraran en la actualidad del medio y que intentaran un acercamiento entre realizadores y público.

La primera muestra (1985) se caracterizó por la gran participación (ciento cincuenta artistas) en plástica, música, teatro, danza y literatura. Con ésta, se buscó abrir al público el arte no convencional al ocupar espacios fuera de lo común, como ocurrió con la emisión especial en Radio Nacional Mendoza. En la segunda entrega (1991) la cantidad de participantes aceptados se redujo (sesenta y dos artistas) y la tendencia se viró hacia la apropiación del espacio público al aire libre; además de los interiores de la nueva sede del MMAMM (subsuelo de Plaza Independencia) se desarrollaron instalaciones, *performance* y actuaciones de danza, música y teatro en la plaza.

La tercera convocatoria (1994) fue decisiva. El gobierno cultural de la Municipalidad de Ciudad la declaró bienal, lo que implicaba una partida presupuestaria propia y además el evento ya figuraba en la agenda del arte mendocino. Tanto la crítica como los artistas y el público en general, la esperaban. Además, muchos artistas que en 1985 habían tenido un espaldarazo con las NoCon anteriores, casi diez años después de la primera entrega, se encontraban entre los consagrados del mundo del arte local, con carreras de proyección e interacciones fuera del ámbito mendocino. Con estas características, la NoCon de 1994 proponía el dialogo entre experimentaciones artísticas locales y nacionales para confrontar criterios que se manejan en el campo experimental (Zavala, 2014). Por tanto, la muestra se dividió en dos, en junio se inauguró la muestra de expresiones artísticas experimentales *Arte No Convencional en Mendoza* y, en agosto, la segunda parte dedicada a ocho artistas instaladores de Buenos Aires, reconocidos en el uso de esta tendencia y que exponían por primera vez en Mendoza. Esta vez, la selección fue por invitación y no por demanda. Los trabajos presentados fueron creados especialmente para el evento.

En plena etapa de formación, los artistas representantes de esta tendencia fueron calificados como los jóvenes «emergentes» (Petrina, 2004) y sus producciones reconocidas como propias de la primavera democrática. Sus trayectorias se construyeron principalmente bajo el ala del MMAMM, en la década del ochenta, cuando bajo la dirección de Ana María Álvarez se incorporó al espacio museal el arte experimental con una modalidad de muestra colectiva y multitudinaria y en los noventa, cuando la gestión de Marta Artaza se ocupó de su circulación internacional y de su inserción al mercado del arte, con una actitud más bien selectiva sobre la obra y del artista.

La NoCon se desarrolló en el marco institucional del museo y en su edición 1994 las obras presentadas adquirieron cierto carácter convencional. A partir

de ese momento, se conjugaron algunas características de la producción artística de aquellos años que dieron forma a una obra propia del mundo del arte local del momento. Así, el museo se convirtió en un actor clave en la ruptura de las convenciones pues éste no decía cómo debía verse lo nuevo, sino que mostraba como no debía verse, «es imposible *hacer lo viejo de nuevo*» (Groys, 2013: 14).

En este marco, la obra de Egar Murillo transitó las muestras poniendo en primer término su propio cuerpo como objeto de la práctica artística, con énfasis en el desprejuicio, el carácter efímero de la obra y el concepto del artista, condensados en un descuido típico de los materiales y en los aspectos formales de la obra [Tabla 1], que se destacaron como aspectos de la producción artística del momento y que alcanzaron la denominación *proto* respecto del arte contemporáneo.



El devenir de lo contemporáneo en el arte de Mendoza | MARÍA DEL ROSARIO ZAVALA

Figura 1. Afiche de la *Muestra de Arte No Convencional* (1994). Mendoza. Archivo del MMAMM



Figura 2. *Vigilia la libertad (No future)* (1994), de Egar Murillo. Mendoza. Archivo MMAMM

De modo que desde una lectura socio-intertextual se realiza un recorrido por la producción de Murillo, para alcanzar una conclusión integral sobre la misma en referencia a la problemática abordada aquí. En una primera lectura *de la obra*, podemos observar que ésta concuerda con la propuesta de la NoCon (1994), perfilada como un emergente de las nuevas formas de hacer arte en Mendoza, que pretende conformar la experimentación como una tendencia del arte mendocino contemporáneo, habilitando nuevos lenguajes artísticos de postdictadura (Richard, 2007) desde el museo de arte local.

Así, la producción de Murillo desde lenguajes alternativos se incorpora a las posibilidades de experimentación que ofrece el mundo del arte local, a través de instituciones que habilitan a lo nuevo como una convención. Este artista es convocado entre una docena de artistas locales para realizar una producción artística particular para la NoCon de 1994. El objetivo principal de la muestra era, desde la multidisciplinariedad, la investigación en arte y en estética, fomentar y documentar propuestas experimentales artísticas que se inspiraran en la actualidad del medio y que intentaran un acercamiento entre realizadores y público. De este modo, se capitalizan las experiencias «no convencionales» (Zavala, 2014) para las prácticas objetuales y procesuales.

Una segunda lectura la plantea pensada y montada por el artista, constituida sobre la base de la experimentación de manera colectiva (los colaboradores son Marcelo C. Gómez, Gerardo Tover, Fernando Sepúlveda y el Negro Guerra). Es una performance. Hay cuerpos semidesnudos, en movimiento, con una coreografía pautada.

En la tercera lectura *sobre la obra* se observa que aunque con variaciones (y no de manera radical) a partir de la reapertura democrática se constituyen las condiciones propicias para el trabajo artístico colectivo. Tanto la aparición del colectivo artístico Poroto (1984) como las muestras *Arte y juventud* (1984) y *Arte y DD.HH.* (1985) son el puntapié para algo más de una década de este tipo de trabajos. De modo que el trabajo de Murillo se conjuga entre modalidades integradas en un entramado de producción posmoderna y, a la vez, representativo del contexto social general.

Con la cuarta lectura *de la obra* se observan condiciones posibles para la producción-experimentación artística y el contexto social que habilitan la producción de ésta performance. El recurso del humor y la parodia se convierte en clave para captar el interés del público asistente, se trata de la interacción creativa entre artista y espectador en la recreación de la obra. La mayoría de las y los hacedores de estas prácticas artísticas colectivas eran jóvenes emergentes de la recuperación democrática y de la reapertura de los espacios de formación artística que, producto de este despertar, encontraron nuevos lenguajes desde la experimentación y la libre indagación plástica.

Se alcanza, así, una quinta lectura en la que se identifica la trayectoria del artista productor, marcada por su formación en el taller Kuitca (Buenos Aires, 1994), desde donde la tradición expresionista de Murillo vira hacia una producción que combina técnica, oficio, experimentación y reflexión socio-política. El mismo fue un asiduo participante de prácticas artísticas experimentales y colectivas. Las condiciones de producción de la obra están dadas por la experimentación y el carácter colectivo de la convocatoria. Fue concebida para esta presentación; su durabilidad está marcada por el tiempo (sólo se conserva una fotografía y el proyecto de obra). Su aspecto performativo conjuga concepto y representación desde la asociación semántica de los elementos que la constituyen. En tanto, la situación del artista cambia de emergente a artista intermedio.

De manera que, de acuerdo con la guía, en una lectura de cierre se alcanza como conclusión que la obra aborda la acción y la figura humana desde la ironía: vigilar la libertad, aunque va hacia la nada, conformándose como una alegoría del sujeto sin futuro, como una «opacidad conflictiva» (Richard, 2007). La misma conjuga espacio, artista y cuerpo, incluyendo al espectador como protagonista en el marco espacial propuesto. Esta performance se monta para la muestra NoCon y es representada durante su edición. A través de la exaltación del propio cuerpo, del artista y de sus acciones, en un espacio y tiempo específicos (donde el carácter conceptual de la obra se da en una relación directa y espontánea con el espectador), su título cierra el sentido de la misma. Entonces, en forma irónica pero a la vez reflexiva, arroja una noción ambigua sobre la percepción social del artista.

De experimentaciones artísticas a representaciones convencionales

Las NoCon comenzaron con una propuesta: la instalación de la experimentación artística en el circuito oficial del arte local. La muestra buscó abrir nuevos campos en la investigación plástica local e incorporar a la ciencia y a la tecnología en producciones que permitieran amalgamar materiales de orígenes diversos, con distintos procedimientos. La propuesta era ocupar todo el espacio del MMAMM y luego el espacio público. El calendario se completaba entre actividades plásticas y extra-plásticas, con los espectáculos experimentales (música, danza y teatro). El trabajo se daba entre lo colectivo y lo individual para posibilitar la participación activa del público desde sus propias interpretaciones prácticas y o conceptuales. El tema siempre fue la experimentación y la intención plástica, el concepto era la interpelación del observador. La no convención fue para los artistas la libertad de producir, mientras que para la crítica siempre fue el tema en debate.

En un principio, lo no convencional era el estandarte de las prácticas del no lugar, que se disputaban un espacio con las convenciones del arte tradicional, del paisaje y del naturalismo. A medida que el ciclo se renovaba, las experimentaciones no convencionales iban copando el lugar e identificándose como convenciones, orientadas hacia las prácticas contemporáneas. Así, ya consolidada en la agenda de la escena del arte mendocino, la cuarta edición de la Bienal NoCon (1998) contó con nuevos objetivos: la experimentación internacional, dada por la combinación de artistas locales, nacionales e internacionales. En esta última edición la nueva gestión consideró que los debates ya estaban resueltos, lo no convencional se había instalado y los esfuerzos debían enfocarse hacia la recuperación y la promoción de un mercado de arte.⁵

Fueron los patrones adoptados durante más de diez años, junto a otras estrategias como el fomento de la circulación internacional de jóvenes artistas, las exposiciones individuales y la interacción con la producción intelectual, los que permitieron convertir lo *no* en convencional.

La estrategia de una muestra que introdujo conceptualmente la experimentación artística involucró mediaciones simbólicas entre la institución museo de arte, los artistas y la interpretación (entre público general y crítica), donde las relaciones de producción incidieron como estrategias respecto a los recursos tecnológicos (entre innovación y creatividad). Al incorporarlas a las propuestas oficiales del museo se generó un proceso mediante el cual el arte no convencional se volvió convencional, al menos en los registros de la programación, donde pasó a ser denominado como *arte contemporáneo*; sin

⁵ Ese año Ana Álvarez dejó la gestión del MMAMM (luego de más de veinte años de trabajo) por otro proyecto artístico local: el Espacio Contemporáneo de Arte (ECA). La muestra quedó a cargo de la gestión de un equipo formado por ella, con Marta Artaza a la cabeza.

embargo, esto ocurrió recién hacia mediados de la década del noventa, tras la Bienal NoCon de 1994, de una manera un tanto tardía.

Durante este largo y complejo período hubo objetos y prácticas artísticas que se convirtieron en imágenes reveladoras de una sociedad en convulsión permanente, marcada por la euforia y la libertad pero también por la incertidumbre y la conmoción, propias del tránsito de diversas crisis integrales. Entonces, diversos lenguajes se encontraron y se conjugaron mediante exposiciones con la posibilidad de expresarse sin represiones ideológico políticas omnipresentes.⁶

De este modo, la NoCon de 1994 se convirtió en un acontecimiento de cristalización de nuevos códigos en el mundo del arte local, donde la experimentación artística no convencional comenzó a traducirse como *lo contemporáneo*. En tal sentido, la obra de Murillo podría interpretarse como evidencia de ese proceso a partir de algunos aspectos clave: la necesidad de situar al arte, el sentido de las obras y el lugar del sujeto (artistas, cuerpos y públicos) en la obra.

Transformación y redefinición se enarbolaron como consignas implícitas y explícitas en el arte local e hicieron del espacio público un lugar donde el arte consiguió situarse. Por otra parte, la valoración de consignas democráticas en los sentidos dados a la obra se prefiguró y trascendió tendencias y estilos, por más encriptados que estos parecieran. Aunque no toda la obra puede asociarse a cuestiones de arte y política, la reconstrucción sociocultural se constituyó como la arena que permitió atravesar los procesos de transición y crisis. Tales representaciones pueden considerarse —a partir de tautologías que se presentan de modo integrado o rebelde, representativo o no— estrategias modernas o (proto) contemporáneas.

Por último, la representación del sujeto, ya sea el propio artista u otro, fue el aspecto relevante en las producciones artísticas. No había una única modalidad de representación, sino, por el contrario, hay una perspectiva amplia que se visibilizaba en distintas imágenes. El artista objeto y la mirada introspectiva, la alegoría de la identidad local, la colaboración para terminar la obra (la participación del público, por ejemplo) y las modalidades de abstracción se conformaron como formas de representación de sujetos y cuerpos entre los años ochenta y noventa.

Sobre este recorrido cabe una advertencia: identificar la obra de un artista a veces puede caer en rígidas adjetivaciones que no se condicen completamente a lo largo de su trayectoria. Pero en este caso sirven para visualizar la agitación en las prácticas artísticas de una etapa. Así, los años ochenta tendieron a caracterizarse por la conciliación y la mezcla de distintos estilos artísticos anteriores y el renacer de nuevas tendencias que en los noventa comenzaron a distanciarse y a organizarse, al tiempo que se instalaban nuevas denominaciones para el mundo del arte local.

⁶ Hacemos aquí referencia a la magnitud de la represión y a sus mecanismos de aplicación (Jelin, 2002).

Referencias bibliográficas

- Becker, Howard (1999). *Propos sur l'Art*. París: L'Harmattan.
- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, Howard (2011).. Río de Janeiro: Zahar.
- Benjamin, Walter (1971). «La tarea del traductor». En *Angeluz Novus* (pp. 128-143). Barcelona: Edhasa.
- Calabrese, Omar (1997). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- Castilla, Américo (2003). *Una política cultural para los museos de Argentina*. Santa Fe: Asociación de Museos de la Provincia de Santa Fe.
- Furió, Vicenç (2002). *Ideas y formas de la representación pictórica*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- García Canclini, Néstor (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo Veintiuno.
- Giunta, Andrea (2009). *Poscrisis: Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Groys, Boris (2013). *Antologías*. México: COCOM Press.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Petrina, Alberto (2004). «Arte de Mendoza: el arte de las viñas». En *Arte de Mendoza* (pp. 15-27). Buenos Aires: Artes Gráficas Ronor.
- Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria; Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Zavala, Lauro (2012). ¿Qué es el análisis intertextual? *Revista La Colmena*, (74), pp. 9-16. México: Universidad Autónoma de México.
- Zavala, María del Rosario (2014). Entrevista a Ana María Álvarez. Mendoza. Puede pedirse a mrosarioza@gmail.com
- Zavala, María del Rosario (2014). Entrevista a Marta Artaza. Mendoza. Puede pedirse a mrosarioza@gmail.com
- Zavala, María del Rosario (2016). Entrevista a Egar Murillo. Mendoza. Puede pedirse a mrosarioza@gmail.com

INFORMES

DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

TÍTULO DEL PROYECTO

LA COLECCIÓN DE ARTE DE LA FBA Investigación, catalogación y documentación

THE ART COLLECTION OF THE FBA Research, Cataloging and Documentation

MARCELA ANDRUCHOW

marcela_andruchow@yahoo.com.ar

MARÍA DE LOS ÁNGELES DE RUEDA

mariaderueda@gmail.com

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

Recibido 19/03/2017 | Aceptado 02/07/2017

Resumen

Este proyecto¹ propone la continuación del estudio de la colección de bienes culturales del Área Museo, Exposiciones y Conservación de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata, integrando de modo interdisciplinario los desarrollos teórico-metodológicos de la historia del arte, la gestión de colecciones, la informática aplicada a la documentación de colecciones y el diseño industrial.

Palabras clave

Patrimonio; arte; investigación; digitalización; guarda

Abstract

This project proposes the continuation of the study of the art collection of the Museum Area, Exhibitions and Conservation of the Facultad de Bellas Artes of the Universidad Nacional de La Plata, integrating interdisciplinary way developments theoretical and methodological elements of the history of art, collections management, computer science applied to the documentation of collections and industrial design.

Keywords

Heritage; art; investigation; digitization; guard

¹ Este proyecto, llamado «La colección de obras de arte de la Facultad de Bellas Artes-UNLP. Catalogación e investigación histórico-artística, técnica y material de las obras. Desarrollo de un sistema de acceso digital a la documentación y diseño de mobiliario y seguridad», pertenece al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: B326. Período: 2017-2018.

DIRECTORA

Andruchow, Marcela

CODIRECTORA

De Rueda María de los Ángeles

INTEGRANTES

Albariño, Natalia

Bocos, Ana

Chilon Vergara, Walter

Disalvo, Luis

Fernández Harari, Inés

Fernández, Luz

Martínez Castillo, Patricia

Rossetti, Viviana

Sánchez Pórfido, Elisabet

Vernieri, Julieta

Hara Myriam

Travería Montanaro, Miguel

Ferreyra Macedo, Axel

Mc Carthy, Victoria

Pérez Balbi, Magdalena

Objetivo del proyecto

Investigar en sus aspectos históricos y artísticos los bienes culturales de la colección del Área Museo de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Estudiar la materialidad y las técnicas de producción de los calcos de la colección. Catalogar con criterios museológicos las obras. Desarrollar un sistema digital de integración de la información. Diseñar dispositivos de transporte, de señalética y de seguridad para las obras de la colección.

Marco teórico

La presente propuesta tiene como antecedente el proyecto de investigación del programa de incentivos «La colección de obras de arte de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Estudio histórico y artístico de los bienes, y relevamiento de sus condiciones de conservación, registro y sistemas de guarda» (2015-2016). Los objetivos de este proyecto se orientaron a producir información básica respecto de la

colección de obras de arte de la FBA y en el desarrollo de sistemas de guarda temporales en función de las posibilidades de la institución. En ese sentido, se avanzó significativamente en el conocimiento histórico de la colección, en su registro y su fichaje, en el relevamiento integral de su estado de conservación y en el diseño de sistemas temporales para su guarda. Además, se iniciaron estudios de las obras para completar su catalogación. Es decir que el proyecto inicial se abocó a las acciones de producir y de aportar la información que constituye lo que llamamos la «documentación de bienes patrimoniales». Justamente, su objetivo es recuperar información.

Al documentar (a través de técnicas documentales, como coleccionar, ordenar, clasificar, seleccionar, recuperar y difundir) se hace accesible el contenido de las fuentes de conocimiento. Como un conjunto, incluye una serie de documentos, empezando en los propios fondos o patrimonio del museo y en todo lo que se genera en torno a ellos. Es un proceso que afecta al tratamiento documental de las etapas de la vida de los fondos en los museos; no es algo fragmentable y se estructura como un sistema (Bravo Juega, 1997). Es a partir de esta primera etapa de estudio de las obras de la colección de FBA que proponemos la continuación de su indagación. En este sentido, las acciones de la investigación en torno a los fondos patrimoniales de los museos implican el conocimiento en profundidad de esos bienes y en del entorno de su especialidad. Ello aplica para la producción de conocimiento específico en la confección de catálogos y para la investigación histórico-artística asociada con los bienes estudiados.

El presente proyecto apunta, por un lado, a documentar e investigar los fondos que componen la colección, y por otro, a poder generar sistemas informáticos de preservación y de acceso digital para la documentación obtenida y a continuar el desarrollo de mobiliario de transporte físico para las obras.

La propuesta que aquí se presenta se inserta en las posibilidades que la Historia del Arte y la Museología han desarrollado sobre la investigación de colecciones de arte para su conocimiento sistemático. La historia del arte puede desempeñar un rol fundamental en la puesta en valor de los bienes patrimoniales y en la transferencia de conocimientos para el beneficio social. Puede desarrollar la necesaria e importante relación entre los resultados de sus investigaciones y las formas y las posibilidades de conservación de los bienes culturales, generando un conocimiento construido para el reconocimiento de un patrimonio compartido. De modo que, para la integral y completa valorización de los bienes que lo componen, es relevante la investigación que realiza la historia del arte de los distintos materiales, técnicas, oficios y trabajos condensados en la obra de arte y relacionados con sus contextos de producción y sentido social. La indagación y la caracterización formal, compositiva y estilística de las obras complementa los estudios históricos y permite completar la información acerca de las obras.

Por una parte, en tanto documento histórico, la obra de arte es un bien elocuente del que pueden extraerse numerosas y complementarias informaciones sobre la época a la que pertenece, la concepción del arte en esa fase de la historia, las relaciones sociales que dan emergencia a ese tipo particular de producción artística, el rol y posición del artista o del colectivo que produjo la obra, la organización del trabajo de taller, los materiales de elaboración y su estado tecnológico, la circulación de significados y de sentidos simbólicos que la atraviesan, las funciones pedagógicas que desplegaron las obras en su rol social, etcétera. Pero también el estudio a partir del abordaje de la historia del arte permite avanzar sobre el conocimiento de los acontecimientos que han acompañado a la propia obra desde su producción hasta su presente como bien patrimonial de valor artístico. Recuperando los cambios en la construcción de sentido artístico en los diferentes contextos histórico sociales de producción. Por otra parte, las producciones artísticas —como todo otro bien cultural tangible— están elaboradas de un material físico que ha sido transformado para tal fin. Esta condición supone la necesidad de que, en tanto bienes valorados, éstos deban ser preservados del deterioro que ocasiona el paso del tiempo sobre ellos. Las obras de arte forman ese conjunto de bienes que representan a la comunidad; les atribuimos valor cultural como testimonio y como legado para las futuras generaciones, de allí el compromiso social de su conservación. En síntesis, son *documentos históricos* al igual que cualquier otro patrimonio cultural de la sociedad.

En este sentido, se considera a la colección del Área Museo, Exposiciones y Conservación de la FBA de la UNLP como un bien con alto valor patrimonial, histórico, estético, técnico, pedagógico, de referencia historiográfica y de valor de mercado, ya que este acervo cuenta con obra pictórica de importantes artistas argentinos y con piezas como los calcos de yeso fraguados en el siglo XIX, provenientes de moldes de primera copia de las obras de arte originales. Esto los convierte en piezas insustituibles.

El Área Museo es depositaria de una variada colección de bienes artísticos compuesta por setenta y dos obras (registradas hasta la fecha), entre esculturas, pinturas y dibujos. Las esculturas son calcos que conforman un conjunto de copias representativas de arte griego, románico, gótico y del Renacimiento, provenientes de Europa. Estas ingresaron a las instituciones que las cobijaron antes de estar en la actual Facultad en dos momentos: el grupo de obras de la Antigüedad Clásica —provenientes de talleres de calcos de Francia y de Italia— ingresó entre 1887 y 1902; el grupo de yesos —copias de monumentos medievales franceses—, con posterioridad a 1923. Esta colección se vincula con los comienzos del coleccionismo en la Argentina y, específicamente, con las figuras locales del perito Francisco Moreno —Director del Museo General de La Plata— y del doctor Dardo Rocha, quienes fueron responsables de la adquisición y/o de la estimulación a donar estos bienes para el acervo del Museo de La Plata.

Las piezas fueron ubicadas, inicialmente, en la Sala de Bellas Artes del Museo de La Plata por indicación del doctor Francisco P. Moreno (además, se usaron en la Escuela de Dibujo del dicho Museo). Más tarde pasaron a depender de la Escuela Superior de Bellas Artes (creada en 1924), institución que le dio origen a la actual Facultad. Actualmente, se encuentran en dicha institución. El resto de la colección está integrada por pinturas realizadas por el artista Juan Batlle Planas —que actualmente, están embaladas y ubicadas en el depósito de la sede central de la FBA— y, por pinturas, grabados y dibujos de profesores de la FBA, como Antonio Alice, Atilio Boveri, Raúl Bongiorno, Aníbal Carreño y Ernesto Riccio —distribuidas en diversas dependencias de la Facultad y de la UNLP—.

Se propone, entonces, un abordaje interdisciplinario del estudio de la colección. Para ello, se integran los desarrollos teórico-metodológicos de la historia del arte, la gestión de colecciones, la informática aplicada a la documentación de colecciones y el diseño industrial.

Desde la historia del arte se realiza una investigación histórica y artística de las obras, considerando sus condiciones de producción, el rol social de creación y de circulación, el contexto de época, su importancia como bienes de museo y la historia de su pertenencia institucional. Esta línea de trabajo fue desarrollada en el proyecto antecedente (2015-2016), por lo cual se propone en estos dos años completar la catalogación de las obras y en seguir avanzando en el análisis histórico y artístico de los comienzos de la enseñanza del dibujo en la UNLP, en la trayectoria artístico política de los artistas que integran la colección, en el contexto de época vinculado al coleccionismo moderno en la Argentina (y en La Plata en particular) y en el historia de los calcos en tanto recursos didácticos para la enseñanza del dibujo en la época estudiada.

Como parte de la organización de la documentación asociada a los bienes patrimoniales se propone desarrollar un sistema de concentración y de accesibilidad informática de la información que se ajuste a las características específicas de la presente colección, que sistematice la información y que agilice la accesibilidad. En cuanto a los desarrollos del diseño industrial, se propone el estudio de materiales y el desarrollo de diseño de mobiliario de transporte interno con criterios de conservación, enfatizando en la seguridad, el estudio y el diseño de sistemas de señalética y de seguridad de las obras. Esto comprende la investigación de los materiales y de su presencia en el mercado, y sus propiedades tecnológicas para responder a dichas exigencias.

Metodología

Se plantea trabajar con una metodología interdisciplinaria que integre las herramientas metodológicas disciplinares de la historia del arte, el diseño industrial, la gestión de colecciones y la informática aplicada a la documentación

de colecciones. Es en los museos en donde históricamente se ha realizado la tarea de registro y de documentación de los bienes culturales, ya que son los lugares donde se agrupa la mayor cantidad de experiencia sobre el tema. Uno de los resultados de esta experticia es la metodología para asumir el trabajo con las colecciones. Esa metodología, denominada «gestión o manejo de colecciones» se puede definir como una actividad que involucra, a partir del objeto, todas las diferentes variables sobre el mismo, como son su registro y su inventario, su documentación, su conservación, su custodia, su investigación, su seguridad y su difusión (Nagel Vega, 2008).

Los métodos y los materiales para el manejo de colecciones implican experticia y una variedad de destrezas en campos diversos para dar respuestas a los diferentes aspectos que presenta cada uno de los objetos patrimoniales del museo. Los profesionales o los especialistas que se requieren para realizar la tarea provienen de distintos campos disciplinares, de modo que una de las exigencias en este ámbito es la del trabajo interdisciplinario, atendiendo a las peculiaridades de los bienes culturales y a las especificidades de los especialistas. La investigación interdisciplinaria permite la reunión de expertos en diversos campos del manejo de colecciones. En este caso ello es factible ya que la oferta académica de la FBA cuenta con especialistas que poseen las competencias necesarias para dar cumplimiento a las necesidades de las colecciones que serán estudiadas, pudiendo intercambiar conocimientos de manera fluida para el desarrollo de las tareas.

Referencias electrónicas

Bravo Juega, Isabel (1997). «Documentación o investigación». Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España, (2), pp. 91-94 [en línea]. Consultado el 4 de agosto de 2017 en <http://www.apme.es/revista/museo02_091.pdf>.

Nagel Vega, Lina (ed.) (2008). *Manual de registro y documentación de bienes culturales*. [en línea]. Consultado el 4 de agosto de 2017 en <http://www.aatespanol.cl/taa/publico/ftp/archivo/MANUAL_WEB.pdf>.