

ISSN 2408-4093

NIMIO

Revista de la cátedra
Teoría de la Historia



facultad de
bellas artes
UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Secretaría de
Asuntos Académicos

DEPARTAMENTO DE
ESTUDIOS HISTÓRICOS Y SOCIALES

NIMIO

Revista de la cátedra
Teoría de la Historia

facultad de
bellas artes
UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Secretaría de
Asuntos Académicos

DEPARTAMENTO DE
ESTUDIOS HISTÓRICOS Y SOCIALES

FOTO DE TAPA: Marcela Cabutti, *¡Mirá cuántos barcos aún navegan!*
Instalación (detalle).

NIMIO

Directora

Lic. Natalia Giglietti

Codirectora

Prof. Elena Sedán

Consejo de Redacción

Lic. Magdalena Pérez Balbi (UNLP / CONICET)

Lic. Paola Belén (UNLP)

Lic. Sebastián Vidal Mackinson (UBA/ UNTREF)

Comité Asesor

Prof. Mariel Ciafardo (UNLP)

Dr. Sandra Szir (UBA / UNTREF / UNSAM)

Lic. Ariel Schettini (UBA / UNTREF)

Lic. Silvia García (UNLP)

Dr. Eduardo Russo (UNLP)

Dr. Américo Castilla (UBA)

Prosecretaría de Publicaciones - FBA

Lic. Miriam Socolovsky

Edición y corrección

Lic. Florencia Mendoza

Dirección de Diseño en Comunicación Visual y Realización

DCV María Ramos, DCV María de los Angeles Reynaldi,

DCV Valeria Lagunas, Lucía Pinto

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS Y SOCIALES

Jefa de Departamento

Lic. Paola Belén

Secretarios

Prof. Ramiro Rangil

Daniel Córdoba

Prof. Justo Ortiz

Septiembre 2014

Cantidad de ejemplares: 500

NIMIO es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la
Universidad Nacional de La Plata. Diag. 78 n° 680, La Plata,
Argentina.

CUIT 30-54866670-7

publicaciones@fba.unlp.edu.ar

teoriadelahistoriafba@gmail.com

Año 1 Número 1

ISSN 2408-4093

Registro de la propiedad intelectual: en trámite

Impreso en Argentina - Printed in Argentina



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

PRESIDENTE

Lic. Raúl Aníbal Perdomo

VICEPRESIDENTE ÁREA INSTITUCIONAL

Dr. Fernando Alfredo Tauber

VICEPRESIDENTE ÁREA ACADÉMICA

Prof. Ana María Barletta

SECRETARIO DE ARTE Y CULTURA

Dr. Daniel Belinche

FACULTAD DE BELLAS ARTES

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 PUBLICACIONES Y POSGRADO

Prof. María Elena Larrègle

SECRETARIO DE PRODUCCIÓN Y COMUNICACIÓN

Prof. Martín Patricio Barrios

SECRETARIA DE CIENCIA Y TÉCNICA

Lic. Silvia García

SECRETARIA DE EXTENSIÓN

Prof. Victoria Mac Coubrey

SECRETARIO DE RELACIONES INSTITUCIONALES

DI Eduardo Pascal

SECRETARIO DE CULTURA

Prof. Carlos Coppa

SECRETARIO DE ASUNTOS ESTUDIANTILES

Prof. Esteban Conde Ferreyra

SECRETARIO DE PROGRAMAS EXTERNOS

DCV Fermín González Laría

INDICE

7 | EDITORIAL

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

9 | Arte político y política artística
Paula Senderowicz: forma, contenido y disenso | FEDERICO RUVITUSO

16 | El ídolo acrítico
El papa Francisco desde la cultura visual | GERMÁN CASELLA

23 | Aproximaciones sobre la eficacia del arte.
La obra de Teresa Pereda | JULIETA VERNIERI

DIÁLOGOS

27 | La dimensión material y cultural de las prácticas artísticas
Entrevista a Gabriela Siracusano

ENSAYOS

35 | Territorios conmovidos
Algunas reflexiones | LUCÍA SAVLOFF

41 | Fetiche sudaca de un amor imposible | ANA LONGONI

47 | Celebrar y gobernar | LAURA MALOSETTI COSTA

EDITORIAL

'NIMIO' proviene del latín *nimius*, que significa excesivo, demasiado. El sentido que predomina en la actualidad (insignificante, minucioso) nació por una mala interpretación de frases, como cuidado nimio. Ambos significados están admitidos por la Real Academia Española (RAE).

NIMIO puede ser insignificante y minucioso, como un pequeño nudo dentro de una amplia trama de reflexiones teóricas sobre el arte y la visualidad. NIMIO puede ser excesivo y abundante, como las disímiles formas de entretejer esta trama. Lo paradójico de este término nos brinda el marco para dotar a esta publicación de escritos, ensayos y producciones que apuesten a propiciar debates, a desnaturalizar ciertas prácticas y a esbozar respuestas como interferencias de aquellas verdades aquietadas.

Esta primera edición de NIMIO podría considerarse un punto de llegada que condensa las producciones de docentes, de investigadores y de alumnos como resultado de un trabajo de análisis de diversas prácticas artísticas en clave histórica. Sin embargo, más que un punto de llegada, implica, también, un inicio, un encuentro constante y una permanente reflexión sobre aquellas producciones que involucran a los procesos artísticos.

La Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) proporciona el marco para que estas indagaciones se lleven a cabo, en un principio desde el espacio áulico, y lo trasciende ahora en forma de publicación. La enseñanza ocupa una cuestión central, ya que entendemos a la actividad docente como productora de conocimiento. En este punto insistimos en inscribir a los textos de nuestros alumnos dentro de estas mismas prácticas para promover sus producciones científicas y para impulsar instancias de circulación que superen la supuesta privacidad del aula y que se constituyan, también, en parte del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Este primer número reúne tres textos de alumnos realizados durante el desarrollo de la materia, que son el resultado de un estudio acerca de casos concretos sobre diversos ejes que estructuran nuestra propuesta de enseñanza. Los artículos indagan acerca de cuestiones vinculadas a los estudios sobre la cultura visual, al problema en torno a la doble dimensión de la representación y al análisis sobre el arte político y la política del arte. Germán Casella, tomando como marco teórico los aportes de los Estudios Visuales, analiza la configuración y la representación del ídolo en la figura del papa Francisco. Julieta Vernieri pone en escena el cambio de sensibilidad planteado en la obra de Teresa Pereda, como una aproximación a una práctica que indagará según los supuestos de la eficacia del arte. Federico Ruvituso articula las categorías de arte político y de política artística en la obra de Paula Senderowicz.

La sección “Diálogos” propicia el encuentro con docentes, investigadores y especialistas. En esta oportunidad, conversamos con Gabriela Siracusano acerca de casos específicos de investigación, sobre cómo se articulan los diferentes marcos teóricos con relación a los objetos de estudio y sobre qué implica abordar las prácticas artísticas desde su dimensión material.

Finalmente, y en línea con el objetivo de enriquecer y de actualizar constantemente la formación de los futuros investigadores y docentes, acercamos ensayos y escritos de investigaciones actuales que permiten pensar el presente del campo de las artes visuales. En este caso, retomamos la exposición *Territorios conmovidos*, que nucleó en las salas del Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA) a un grupo de artistas platenses que se involucraron con la visualidad de la experiencia de las inundaciones del 2 de abril de 2013 en la ciudad de La Plata. Lucía Savloff, en su artículo, identifica las diferentes propuestas estéticas frente a situaciones que conmueven los cimientos de una sociedad, que involucran a lo público y que participan del entramado de la memoria colectiva. Ana Longoni presta sus palabras para introducirnos en el trabajo de Irina Garbatzky sobre poesía y performance en los años ochenta de la Argentina. Con la misma intención, Laura Malosetti Costa escribe acerca de una experiencia de investigación exhaustiva e interesante que realizó Lía Munilla Lacasa sobre las fiestas cívicas en Buenos Aires entre 1810 y 1835.

Las últimas líneas de este editorial están dedicadas a agradecer a todos los colaboradores que verán plasmadas sus producciones en este número, agradecimiento que contempla a nuestros alumnos y a los investigadores que, tan desinteresadamente, se comprometieron con la propuesta.

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

ARTE POLÍTICO Y POLÍTICA ARTÍSTICA

PAULA SENDEROWICZ: FORMA, CONTENIDO Y DISEÑO

Federico Ruvituso / federicoruvituso@gmail.com

Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Los grandes tópicos y las relaciones tradicionales que fueron acuñados por la Historia del Arte, como el rol del artista, la relación entre forma y contenido o la problemática relación entre arte y política, entre otras, reaparecen en la actualidad como puntos de resistencia a la generalización. Además, plantean diversos y fructíferos interrogantes sobre la autonomía del arte, la relación entre la materialidad de un objeto artístico y su contenido conceptual y la existencia de una política artística o de un arte político. La teoría de la Historia del Arte dio respuestas a estos planteamientos desde diversas perspectivas socio-históricas y epistemológicas, entre otras.

Abordar una obra de arte contemporánea según las distintas perspectivas supone conocer una red de significados múltiples en la que los conceptos que se seleccionan para explicar una u otra característica están, generalmente, supeditados a una decisión que es, en primer lugar, ideológica; en segundo lugar, problemática y, finalmente, demostrable. Uno de los problemas que atraviesa la Historia del Arte, en tanto análisis de imágenes, es el esfuerzo semántico de explicar con palabras fenómenos sensoriales y de suponer límites para objetos específicos, pero sumamente variables. En las páginas siguientes construiremos una red conceptual para una selección de obras de la artista argentina Paula Senderowicz.¹ De este modo, abrimos las posibilidades de un abordaje integral que contempla conceptos dispares y temporalmente variados y que conforma, en la actualidad, un marco teórico común para el historiador y para el crítico.

¹ Paula Senderowicz nació en 1973 en Buenos Aires. Egresó de la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón en 1996. Realizó residencias en Banff Centre of Arts, Canadá, como becaria de la Fundación Antorchas, de la Secretaría de Cultura de la Nación y de la Embajada de Canadá. Es docente en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) y en su propio taller. Participó en numerosas exposiciones y concursos.

PAISAJES SONOROS: MATERIALIDAD Y CONCEPTO

En 2002 la artista Paula Senderowicz presentó *Sintonía del Horizonte*, obra que consistía en un corte de vinilo sobre pared, con registros de la amplitud sonora de la palabra "paisaje" que era emitida por cuatro voces diferentes. Al compararla con otra obra de su autoría llamada *Paisaje frágil* (2005), la artista explicó:

La experiencia perceptiva del paisaje es personal, única e irrepetible. Es un concepto similar al de *Sintonía del Horizonte*, realizada a partir de la grabación de la palabra

paisaje emitida por diferentes personas [...] cada representación es lo mismo, pero cada dibujo es particular (Senderowicz en Hasper, 2013).

De esta primigenia obra que acompañó su derrotero estético por algunos años más, decantó la propuesta de *Paisaje Argentino* (2002), una instalación compuesta por imagen y por sonido en la que el registro de amplitud sonora era la palabra "Argentina", emitida por diferentes políticos en discursos oficiales a lo largo del tiempo. Este experimento visual-sonoro de Senderowicz fue, en un primer momento, una interesante propuesta para pensar la dicotomía tradicional entre forma y contenido y para reflexionar sobre la problemática que sugiere tal división. Sin entrar aún en el problema específicamente político de esta última obra, nuestro análisis comienza con el problema de la autonomía del arte y con su supuesta contaminación política, cuestión que, para muchos autores, se manifiesta en la separación de los aspectos técnico-formales y en el concepto o en el contenido que se pretende manifestar.

Para Theodor Adorno (1983) existe una diferencia sustancial entre una tendencia política y una tendencia literaria y, por consiguiente, entre una obra de arte *práctico-política* y una obra de arte *pura*, es decir, una obra que solo se dirige al goce estético. Para este autor, la relación entre forma y contenido se supeditaba a la *técnica*, a una determinada manera de hacer. Adorno, citando a Paul Valéry, entendía el rol de artista de esta manera:

El artista destaca y se retira, se inclina unas veces hacia ese lado; otras, hacia el otro, lanza miradas, se comporta como si su cuerpo entero no fuera más que instrumento auxiliar de sus ojos y, como si él mismo no fuera, desde la coronilla hasta los pies, más que instrumento al servicio del enmarcar, puntear, rayar y precisar (Adorno, 1983).

El rol de *lugarteniente* de la sociedad que posee el artista, según Adorno –como aquel que señala y que precisa tal o cual problema– es cercano a la actitud plástica de Senderowicz, ya que uno de los objetivos de *Paisaje Argentino* [Figura 1] es enmarcar o manifestar una palabra más allá de su contenido sonoro, adentrándose en su fuerza simbólico-visual. Sin embargo, lo que advierte Paul Valéry, sin entrar en su planteo poético-espiritual, es una tendencia estratégica en la que el artista vira de un interés al otro –como si de observar se tratase– y enmarca lo que quiere manifestar (Valéry en Adorno, 1983).



Figura 1. *Paisaje Argentino* (2002), Paula Senderowicz
FOTO: Paula Senderowicz

PRODUCCIONES DE ALUMNOS



Figura 2. *Sintonía del Horizonte* (2002), Paula Senderowicz
FOTO: Paula Senderowicz

² El autor se refiere a las obras de arte como “imágenes”, ya que su análisis provee ejemplos tradicionales, principalmente pictóricos, aunque su planteo sobre la ideología es general para todo tipo de arte. Hemos optado por referirnos a “producción artística” y reservaremos el término “imagen” para otros objetivos.

Podría resultar productivo preguntarse qué clase de materialidad adquiere el tema puramente estético de *Sintonía del Horizonte* [Figura 2] ante el viraje político de *Paisaje argentino*. ¿Sería el tema meramente intercambiable o *Paisaje argentino* alteraría, de alguna manera, el contenido estético y la presentación formal que ya aparecía en *Sintonía del Horizonte*? En definitiva, nos estamos preguntando acerca de la relación que hay entre la materialidad artística y la ideología política, entre el rol del artista, su propia ideología y su puesta en acto en su propia producción.

A efectos de estas preguntas, nos adentramos en los planteos neomarxistas que Nicos Hadjinicolaou presenta en *Historia del Arte y Lucha de clases* (1976). En este libro, el autor sostiene que el término *ideología* define un conjunto coherente de creencias y de valores que construyen un imaginario de lo real, afirmando estos valores e ignorando los valores opuestos (Hadjinicolaou, 1976). Sin embargo, para Hadjinicolaou la ideología del artista no está en su producción, tampoco está latente en la forma ni en el contenido

de ésta. Dicha lectura llevaría a una ecuación simplista del arte como “vehículo de imágenes”, como un dispositivo cargado de un sentido ajeno a su naturaleza formal. La ideología de las producciones artísticas se encontraría, entonces, en sus efectos, en la presentación y en la circulación; y no estaría en su compromiso o en su supuesta autonomía por la lucha social como sugiere Walter Benjamin (1934). Para Hadjinicolaou, toda imagen² es ideológica por sí misma, aún sin reflejar la ideología personal del artista, debido al público que las consume y al espacio que las legitima. En el caso de *Paisaje Argentino*, pese a su reflexión histórica, la obra es condenada por este autor como una obra burguesa.

Aún así, nos interesa rescatar un último concepto del escritor griego, el de *estilo*, entendido como la aparición de la ideología en las imágenes y como la combinación entre forma y contenido. ¿Cuál es la *manera de hacer*, el estilo de la obra de Senderowicz? Podríamos decir que la autora construye una instalación y que elige un tema político para llenar ese espacio, pero si se quitara alguno de los elementos, el sonido o la imagen, ¿funcionaría su contenido conceptual?

Creemos que no, porque la obra condensa forma y contenido de una manera que supera la estrategia selectiva del artista y los funde en una relación íntima y actual: la palabra “Argentina” puede ser otra palabra y puede ser dicha de la misma manera por diferentes emisores. Sin embargo, como lo muestra el audio, su entonación es distinta y en un discurso político puede adquirir proporciones muy diferenciales y contenidos insolubles. La palabra puede ser dicha para fines informativos y evocativos; incluso, para inflamar valores patrios, para festejar un triunfo o para

declarar una guerra. La palabra, la entonación y su visualidad sonora ya no son una construcción de un paisaje artístico, sino que se entienden como una estilística capaz de unir sonido, imagen y contenido en una relación indisoluble como se presenta en las realidades políticas.

EFICACIA ESTÉTICA E INMEDIATEZ ÉTICA

Con relación a *Paisaje Argentino* es lícito proponer un contrapunto. En este caso, a esta obra opondremos *Intervención por un día* [Figura 3], de Senderowicz, realizada en el año 2003 en Parque Avellaneda y repetida en 2005 en Plaza de Mayo. Al haber señalado algunas cuestiones sobre la forma, el contenido, el rol del artista y la materialidad, nos adentramos en la compleja relación que se establece entre la producción artística y la política. Para ello, tomaremos el concepto de eficacia, desarrollado por Jacques Rancière (2010). El autor, ante la incipiente repolitización del arte en la actualidad, sostiene la existencia de tres modelos de eficacia: el modelo dieciochesco de representación pedagógica y eficacia moral; el modelo de inmediatez ética, que une al arte con la vida (propuesto por el arte de vanguardia) y, finalmente, la eficacia de un disenso o la eficacia estética. Este último modelo es, para Rancière, el que concierne al dispositivo artístico como tal, no adherido a un determinado mensaje moral o político, sino presentado a sí mismo, en su propia especificidad, como un modelo o como un contra-modelo, como un recorte, como una forma de pensar. El autor propone, entonces, a la manifestación artística como una forma de disenso en sí misma:

Si la experiencia estética se roza con la política es porque ella también se define como una experiencia del disenso [...]. Las producciones artísticas pierden en ello su funcionalidad, salen de la red de conexión que les proporciona una finalidad [...], son propuestas en un espacio-tiempo neutralizado [...]. Lo que resulta de ello no es la incorporación de un saber, de una virtud o de un habitus. Al contrario, es la disociación de un cierto cuerpo de experiencia (Rancière, 2010).

De este modo, el arte que contemple esta eficacia del disenso pondrá de manifiesto una estructura que, dentro de lo real, se halla oculta y la presentará como la disección de un cuerpo, mostrando su interior:



Figura 3. *Intervención por un día* (2003), Paula Senderowicz
FOTO: Paula Senderowicz

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

La imagen no es el doble de una cosa, es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho [...]. El trabajo de la ficción [...] consiste [...] en establecer nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora (Rancière, 2010).

La obra *Intervención por un día*, de Senderowicz, consistía en objetos congelados en distintos lugares de Buenos Aires. Por acción del sol desaparecían sus colores y, finalmente, se derretían. Su exposición duraba, exactamente, un día. A diferencia de *Paisaje Argentino*, la alusión histórica no parece evidente. La instalación supone una disonancia en el espacio público y una expresión artística por fuera del espacio institucional, pero que está legitimada, actualmente, desde los tempranos experimentos de vanguardia.

Esta obra responde a la noción de inmediatez ética, que propone Rancière, ya que pretende la descontextualización museable y la interacción social, pero en la actualidad no representa un quebramiento del dispositivo o un disenso con relación a la forma legitimada de presentar la experiencia. Si retomamos a Hadjinicolau, esta es una obra que, por sus efectos y por su presentación, está dirigida a un público mayor que el de un museo y, por lo tanto, se alejaría de su presentación burguesa. Ahora bien, si regresamos a Adorno, las características conceptuales de la obra suponen una paradoja mayor, una especie de *arte puro en la calle*, ya que las reglas que lo rigen son las del arte contemporáneo. Es decir, la obra es, desde la perspectiva adorniana, una manifestación desprovista de *contaminación política*. Para Hadjinicolau, por el contrario, una obra de este tipo se aleja de una forma de arte burgués.

Podría decirse, entonces, que los criterios históricos que definieron las grandes disputas historiográficas se volvieron, en la contemporaneidad, intercambiables o problemas de elección: lo que un día fue revolucionario se torna inoperante y, en los espacios institucionales, comienzan a aparecer propuestas innovadoras y territorios inexplorados. Los planteos visuales, aún dentro de la obra de un mismo artista, sugieren –más que elecciones políticas– elecciones estratégicas. La propuesta de *Paisaje Argentino* parece más cercana al disenso de Rancière, ya que presenta una instalación que muestra una relación original entre palabras/sonido y un campo visual que permanece invisible (las ondas sonoras) en el discurso oral. El rol del artista se presenta como el de un estratega que construye sus producciones en eterno diálogo con lo legitimado, con lo aparentemente innovador y con los diferentes dispositivos.

EL PROBLEMA DE LA MIRADA

Entre las dos obras encontramos un cambio de actitud: si bien se identifican con la pluralidad estratégica de las producciones artísticas contemporáneas, las relaciones entre ellas no se agotan allí, sino que nuestra red conceptual puede ampliarse todavía un poco más. *Paisaje Argentino* no se completa, de la misma manera que sucede con la estrategia contemporánea de *Intervención por un día*.

Georges Didi-Huberman (2008) sugiere que la Historia del Arte es una disciplina anacrónica, ya que se ocupa del análisis de imágenes que contienen distintos tipos de tiempos, además del contexto social de la obra. Asimismo, plantea una revitalización de esta cerrada disciplina y abre las posibilidades del análisis a los elementos que escapan de los supuestos iconográficos y sociológicos. Esta premisa nos llevó a pensar en el *Monumento a Sibelius* [Figura 4], inaugurado en 1967 por el escultor Eila Hiltunen, en Helsinki, Finlandia. Si bien esta obra es anacrónica a las de Senderowicz, sus características formales recuerdan a las de *Paisaje Argentino*. En ambos casos, lo sonoro se identifica con lo visual y viceversa. Lo que aparece representado en el monumento como música cristalizada, como una representación visual que bien podría remitir a una partitura, a una sensación auditiva, a los tubos de un órgano gigantesco, etcétera, habilita una posible relación no solo formal con la obra de la artista argentina.

Por un lado, el monumento se construye como multifacético y plantea una relación similar a *Paisaje Argentino* en tanto que representa algo que, hasta ese momento, solo se escuchaba (en este caso, la música de Sibelius; en el caso de Senderowicz, la apertura a una reflexión lingüístico-visual sobre la palabra en la política del discurso). Por otro lado, la obra acerca de Sibelius está emplazada en un espacio abierto al igual que *Intervención por un día*. Esta última permaneció accesible al público mientras su materialidad lo permitió hasta fundirse, acorde a la noción contemporánea de intervención efímera. En el caso de la obra a Sibelius, su permanencia provocó en el público la exigencia de identificar en la obra al homenajeado, instando al productor a realizar una efigie del compositor. Por ello, Hiltunen ubicó, cerca de la escultura, una enorme cabeza del compositor Sibelius. Es decir, que la mirada no-especializada reclamó elementos representativos que se correspondan con su idea de monumento público. Aunque la comparación es discutible y, como



Figura 4. *Monumento a Sibelius* (1969), Eila Hiltunen

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

señala Elías Castelnuovo (1988), el monumento exige una determinada caracterización que responda a sus objetivos devocionales y glorificantes, el contenido visual y público sugiere el problema de la mirada y de las disputas de lo visual en la contemporaneidad.

Hasta aquí hemos presentado, según diversos autores, distintos interrogantes sobre el carácter de la producción artística contemporánea. A partir de un ejemplo local, presentamos las relaciones y las disonancias entre la producción artística y algunas nociones de la Teoría de la Historia del Arte. Además, delimitamos algunos ejes problemáticos con relación a los conceptos de *forma* y de *contenido*, al *rol del artista*, a los significados posibles de la materialidad de una obra y a la problemática de la representación político-artística.

Los planteos de Rancière nos permitieron entender la apertura de los objetos artísticos y la actitud de una eficacia del disenso. Por ello, pensamos a la obra *Paisaje Argentino* como un develamiento de la visualidad de las palabras, presentada y sujeta a la interpretación del espectador. Restaría la apertura de un corpus de imágenes superior para alentar la comparación y la concreción dispar de muchas de las ideas y de las nociones presentadas aquí, ya que los fecundos interrogantes sugeridos no se agotan en ningún análisis.

Finalmente, consideramos que esta nueva forma de pensar en el arte –desde la presentación de perspectivas más reflexivas que denunciante– sugiere un planteo crítico de los dispositivos visuales, que debe estar sujeto no solo a objetivos meramente históricos, sino a la apertura de una política artística. Es decir, una forma de pensar y de reflexionar a través de nuevos planteos visuales y sonoros, de diferentes realidades y dimensiones discursivas que habiliten un campo infinito de producción y de debate.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. (1983). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.

Benjamin, W. (1975). *Tentativas sobre Bretch*. Madrid: Taurus.

Castelnuovo, E. (1988). *Arte, Industria y Revolución: temas de historia social del arte*. Barcelona: Nexos.

Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Hadjinicolaou, N. (1976). *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Siglo XXI.

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

FUENTES DE INTERNET

Hasper, G. (2013). "Paula Senderowicz: visión del arte". *Bola de nieve* [en línea]. Consultado el 25 de agosto de 2014 en <<http://boladenieve.org.ar/vision/86>>.

EL ÍDOLO ACRÍTICO

EL PAPA FRANCISCO DESDE LA CULTURA VISUAL

Germán Casella / casellahav@gmail.com

Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Desde luego, la Cultura visual no puede ser tomada como una construcción social de lo visual, como reflejo, sino como una construcción visual de lo social, es decir, instauradora específica de mundos.

(Marchan Fiz, 2005)

El 13 de marzo de 2013 se presentó en el Balcón de San Pedro,¹ para saludar a los fieles que estaban en la Plaza, la nueva cabeza de la Iglesia: Jorge Mario Bergoglio. Este obispo porteño, al salir de la Cámara de las Lágrimas, se convirtió en Francisco I y, con esto, en una imagen proliferante de la cotidianeidad argentina. Tras su *fratelli e sorelle, bounasera*, miles de expresiones visuales con su cara emergieron en los contextos públicos y privados de manera fugaz: láminas celebratorias, estampitas, estampillas, rosarios, remeras, platos, tazas, bustos, fundas para celular, abanicos, bombillas, mates, cajas de bombones, alfombras y hasta máscaras para disfrazarse [Figuras 1, 2 y 3]. Con esta difusión se construyó, instantáneamente, un fanatismo casi santificador de la figura del papa Francisco.

La presente investigación tiene por objetivo analizar la cultura visual referida al papa Francisco. Para ello, se entiende a la construcción de la imagen del Papa de manera instantánea y, por tanto, más acrítica que reflexiva. De este modo, se de-

¹ El balcón de San Pedro –lugar desde el que se anuncia a los fieles la elección del nuevo papa y desde donde éste imparte la bendición *Urbi et Orbi*– forma parte de la Basílica de San Pedro, en el Vaticano.



Figura 1. Rosarios con la imagen del papa Francisco



Figura 2. Medallas con la fotografía del papa Francisco

PRODUCCIONES DE ALUMNOS



Figura 3. Máscaras del papa Francisco

mostrará la construcción de un ídolo acrílico que representa a una sociedad homogénea, que está constituida por una estetización de la realidad cotidiana. Esta realidad se caracteriza por la liviandad de la representación y por el vaciamiento de significación y de interpretación (Richard, 2007). Las posibilidades de estas representaciones se pondrán en tensión con los discursos que sostienen desde lo visual. Por todo lo dicho, se analizará si la capacidad crítica y política es una especificidad única del arte o si los Estudios Visuales comparten esa característica y pueden aplicarse a este caso.

LA FETICHIZACIÓN DE FRANCISCO

Rubén Dri, teólogo y filósofo argentino, presenta una definición de religión: “Religión provendría de *religare*, es decir, religar, volver a ligar, volver a unir lo que se había desunido. Como trasfondo está la experiencia de la fractura, de la desunión, de la falta de sentido. Hay una experiencia de ruptura, de *caída*” (Dri, 2007). El autor entiende a la *religión* como *religazón*, es decir, como lo que une tras la desunión. Por ruptura entiende al hombre como sujeto natural-antinatural por ser partícipe de razón y de espíritu; al encontrarse exiliado de la naturaleza se crea una segunda: la cultura. Parte de la cultura (que es la religión o el mito, nuevo hábitat que hace posible a la vida) son los símbolos a los que les atribuye un papel central: “No hay religazón posible sin símbolos religadores” (Dri, 2007). También menciona al fetiche –que es explicado desde la mirada de Marx– y lo entiende como el símbolo que se separa de su creador, que toma existencia propia y, con esto, que posee poder dominador sobre el sujeto. Sumado a esto, el autor agrega la categoría de símbolo-fetiche, que es el símbolo alienante:

Pero en la medida en que el símbolo revierte sobre el sujeto creador, para formar con él un todo de sentido, pasa a ser un momento esencial en la construcción e identidad del sujeto. Si la confianza en que la Virgen de Itatí curará de su dolencia al devoto lo lleva a éste a descuidar su salud, allí el símbolo es fetiche (Dri, 2007).

De esta manera, la construcción de símbolos es esencial para la constitución del sujeto, quien crea su nuevo hábitat a partir de las religaciones logradas por la relación venerante hacia los símbolos –y fetiches– religiosos.

Dos ideas resultan destacables de Dri: el fetiche constructor de identidad y la concepción de cultura como escenario religador (condensado en la/s figura/s religio-

sa/s). Se piensa, entonces, en la figura construida del Papa y se afirma que, evidentemente, es la figura que condensa las intenciones de la Iglesia Católica Apostólica Romana en el primer cuarto del siglo XXI. De este modo, se reafirma el rol de la institución Iglesia como el dominante, como el que tiende a homogeneizar el mundo.

El papa Francisco es la imagen de una intención homogeneizadora que pretende sostener a la Iglesia Católica en el tiempo presente. Con esta intención, la representación de Francisco aparece como un fetiche, como un símbolo que se desprende y que se independiza de la imagen de Bergoglio, como un símbolo alienante que constituye identidades homogeneizadas a través de su representación. Aquí, el término representación se tomará a partir de la doble función atribuida a la misma por Louis Marin (Marin en Chartier, 1996). Se entiende que la representación es portadora de un doble sentido porque presentifica lo ausente y porque exhibe su propia presencia como imagen. De este modo, todo dispositivo representa algo (en su dimensión transitiva-transparente) y, a la vez, se presenta representando algo (como opacidad enunciativa-reflexiva). Esta comprensión doble de la representación que sugiere Marin puede ser utilizada para ahondar sobre las diversas relaciones subjetivas en el mundo social.

[Es un acceso] a repensar las relaciones que mantienen las modalidades de exhibición del ser social o del poder político con las representaciones mentales [...] que otorgan (o refutan) creencia y crédito a los signos visibles, a las formas teatralizadas, que deben reconocer como tal la potencia, ya sea soberana o social (Chartier, 1996).

El aporte de Marin sobre el concepto de representación es central para repensar dos tipos de historias: la de las modalidades de hacer creer y la de las formas de creencia. La tensión entre estas dos es central para Marin, pues permite comprender modelos de pensamiento y mecanismos de dominación:

Entiendo por “creencia” no el objeto del creer (un dogma, un programa, etcétera), sino la adhesión de los sujetos a una proposición, el *acto* de enunciar teniéndola por cierta, dicho de otra manera, una “modalidad” de la afirmación y no su contenido (Marin en Chartier, 1996).

De esta manera, se arriesga una primera conclusión sobre lo dicho: la diversidad de dispositivos con la imagen de Francisco lo presentifican en su ausencia a la vez que cada uno de ellos se instituye como presencia. En su circulación masiva, es importante repensar los modos de exhibición que el poder eclesiástico mantiene con la construcción representativa del nuevo Papa. El símbolo-fetiche logrado promueve la adhesión a la figura de Francisco como nueva y renovadora cabeza de la Iglesia.

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

Si lo propuesto es posible, estas representaciones jugarían un rol central en la modalidad de esta nueva afirmación, justamente, por su tendencia a recurrir “[...] a guiones demasiado simples, a narrativas demasiado esquemáticas, a usos estereotipados de la identidad y la diferencia, para capturar la fantasía de sus masivos –y enrolados– consumidores” (Richard, 2007). De este modo, se señala la falta de reflexión crítica en la construcción social del papa Francisco como ídolo popular religioso homogeneizante a partir de visualizaciones que exceden el campo del arte.

LA NECESIDAD DE REPLANTEARSE LA MIRADA AQUIETADA

Según Nelly Richard (2007) se asiste a la semiotización de lo cotidiano. Actualmente, la cotidianeidad mediática es el entorno generalizado para la creación y para la difusión de imágenes, entendiendo con esto que la cultura posmoderna es la cultura de la imagen. El capitalismo se rige por una fase que introdujo el culto a la imagen. Por lo tanto, el referente, que es la realidad ahora estetizada por completo, se diluye en cadenas de signos que se disipan hasta nivelar totalmente los significantes y los significados. Por esto, antes se hablaba de guiones simples, estereotipados, de un desplazamiento horizontal de las imágenes que genera superficies lisas no marcadas. Todo lo mencionado se encuentra en las imágenes del papa Francisco, de las que en este momento de la investigación no haremos distinción de soporte. Lo que se quiere rescatar son las prácticas visuales (publicitarias, informativas, adoctrinarias, religadoras) que conllevan a los ejemplos citados.

Se piensa, entonces, en un principio, en la realidad compositiva de proponer sólo dos o tres fotografías de Francisco para repetirlas en diferentes posiciones, soportes y funcionalidades como un guión de lo liviano, como una estetización del hecho histórico de asistir a la elección del primer Papa argentino. Aquí se reintroducen las tensiones de la modalidad de la creencia no en el contenido, sino en la afirmación. El papa Francisco es la nueva figura eclesial en quien creer, que circula como doble presencia de manera inmediata (Marin en Chartier, 1996).

Las creencias que se imponen, simbólicamente, desde la proliferación de imágenes de Francisco, rondan lo esperable. Se podría hablar de estereotipia, por ejemplo, en el uso de la bandera argentina en casi todas las imágenes que resaltan el carácter de orgullo nacional propuesto en ellas. También hay otras propuestas visuales en las que se unen la bandera vaticana con la argentina. Esto se relaciona con epígrafes como “el Papa argentino” o el hecho de mencionar el nombre de Sumo Pontífice –Francisco I– en compañía de su nombre corriente: Jorge Mario Bergoglio. Todo esto introduce una imagen irreflexiva con un mensaje simple: hay un Papa que es argentino, ya era conocido en el ámbito nacional, esto da un nuevo lugar

al país en el escenario mundial [Figura 4]. De esto no se hace una reflexión profunda, no se movilizan las estructuras ni se pone en discusión qué implicancias tiene para el país y para la sociedad argentina. Las propuestas visuales en torno al Papa son para pensar y para reflexionar, pues su eficacia “depende de la percepción y el juicio de sus destinatarios, de la adhesión o la distancia con respecto a los mecanismos de presentación y persuasión puestos en acción” (Chartier, 1996).

En algunos casos –y dentro de estos, el analizado en esta oportunidad– la cultura visual trae consigo una saturación icónica irreflexiva. Frente a esto, se destaca la postura de Simón Marchán Fiz, quien sostiene que la institución de las Bellas Artes ya no tiene el papel principal en la transmisión de mitos, pues las artes, con la emergencia de la superabundancia visual, no son la forma canónica de comunicación. Asimismo, el autor plantea que la cultura visual presupone y supera un giro lingüístico en pos de un giro de la imagen, dejándola como postsemiótica. El énfasis ya no radica en la posible inmanencia de una obra, en las dimensiones sintáctico-semánticas de las prácticas visuales o en la descodificación de la relación entre significante y significado. De este modo, Marchán Fiz explica lo siguiente acerca de los procesos interpretativos acostumbrados:

[...] son desplazados por las técnicas del observador, por un acto de recepción que a veces tiene más que ver con las apreciaciones de los significados que con una interpretación ajustada a la naturaleza de los signos visuales. [...] se prima un uso pragmático de las imágenes que, al decir de sus críticos, apenas se distingue del que practica el capitalismo global al saquearlas a conveniencia (Marchán Fiz, 2005).

La presentación de esta postura comprende la posible proliferación acrítica que se da alrededor de la figura del papa Francisco. He aquí, entonces, la pregunta central: si se vive en la estetización de lo real a partir del predominio visual propio de la cultura posmoderna y, desde el ejemplo analizado, se devela la incapacidad crítica de estas imágenes inmersas en el mercado capitalista, en la que el espectador es audiencia receptiva que aprecia los significados antes que los signos ¿Cómo diferenciar el rol del arte dentro de esta hegemonía del mercado de la imagen? Si el fenómeno omnipresente de la estetización convierte a la cultura visual en el nuevo absoluto, en pos de la horizontalidad transversal y de la democratización de las imágenes lisas, no rasgadas, ¿Cómo poner en tensión los efectos de sentido buscados por los discursos visuales sobre el Papa con sus desciframientos?

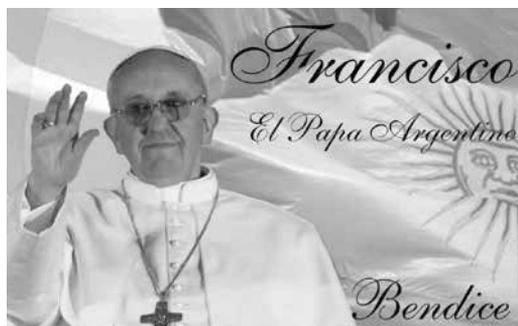


Figura 4. Afiche del papa Francisco con la bandera papal y con la bandera argentina

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

Tal vez una posibilidad se encuentre en un arte crítico que imagine nuevas políticas de la mirada desde la pausa reflexiva. Debe haber una expresión visual que, como explica Jaques Rancière (2010), refleje que no era visto fácilmente, que ponga en relación lo que no está, que cambie la percepción de los acontecimientos sensibles y que modifique, desde todo esto, las relaciones entre los sujetos. Si se sigue a Marchán Fiz, esto no sucede porque el arte es un estatuto que presenta problemas para el capital. Esto es así ya que la capacidad crítica y política del arte propone la sospecha y la ampliación de la visión para denunciar la aparente neutralidad de los signos. Es el deber del arte crítico desorganizar los pactos de la representación hegemónica, es decir, discutir el control del uso social de las imágenes “sembrando la duda y las sospechas en el interior de la visualidad” (Richard, 2007). El sistema de creencias, en torno a una representación repetida incesantemente, se vería en tensión a partir de una postura como esta.

Las imágenes que construyen a la figura del papa Francisco presentan características de estetización del mundo, sumado a la homogeneización del pensamiento constituido desde el símbolo-fetichismo que religa las subjetividades bajo el parámetro eclesial católico homogeneizador. Es ahí cuando lo visual constituye lo social antes que a la inversa, pues las imágenes acriticas de Francisco I instauran mundos específicos, marcados por un fuerte tinte cristiano católico. La representación de esta figura construye creencias, combinadas con una horizontalidad transversal y con imágenes lisas, que se fundan en afirmar una nueva dominación simbólica y no en repensar los contenidos propuestos.

REPENSAR LA FIGURA VISUAL DE FRANCISCO

A lo largo de este texto se presentó cómo a partir de lo visual se construye la figura del papa Francisco I como símbolo fetichismo, representación en su doble sentido, que actualiza el sistema de creencias dominante en la imaginación social. Se develó el carácter homogeneizador de esta propuesta y cómo lo visual contribuye a esa desdiferenciación entre subjetividades. De este modo, desde la cultura visual se obtienen mecanismos que permiten reflexionar sobre este proceso de la construcción de la figura estereotipada del Papa. Por lo tanto, se puede, desde el análisis reflexivo, poner en tensión el efecto buscado y su desciframiento. Se propuso, entonces, la posibilidad de un arte crítico-político que ralentice el flujo incontrolable de imágenes que constituyen identidades sociales acriticas y homogeneizadas.

Es necesaria, con cierta urgencia, la emergencia de un arte complejo que no pierda la criticidad del lenguaje y que lleve a la mirada del espectador a preguntarse por los usos políticos que ideologizan o que desideologizan la mirada; un arte que proponga una visión o un comentario sobre el papa Francisco que no necesariamente

deje de ser objeto de celebración, pero que introduzca reflexiones sobre su figura, sobre la realidad de la Argentina en el siglo XXI y sobre la de la Iglesia actual y la pasada. La mirada y la imagen se desactivan por lo económico a partir de la circulación masiva basada en pautas irreflexivas. Es necesario, como señala Nelly Richard, la emergencia de un arte crítico que devuelva el peso y que reintroduzca el pliegue simbólico a la imagen, que separe la liviandad y el vaciamiento de conflicto de la propuesta artística que pone en discusión a la realidad buscando develar la opacidad. Si la cultura visual instauro mundos (lo visual constituye lo social) es importante repensar las representaciones sobre el Papa que circulan actualmente.

Las representaciones visuales del Papa deberían ser utilizadas como una posibilidad para la comprensión de los modelos de pensamiento que se construyen, actualmente, desde lo visual. Esto incluye a los mecanismos de dominación que las mismas imponen si no se realiza una pausa reflexiva frente a la oferta continua actual. Entonces, el desafío será inquietar la mirada antes que aquietarla.

BIBLIOGRAFÍA

- Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas. Foucault. De Certeau. Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Dri, R. (coord.) (2007). *Símbolos y fetiches religiosos en la construcción de la Identidad Popular*. Tomo 2. Buenos Aires: Biblos.
- Marchán Fiz, S. (2005). "Las Artes ante la Cultura Visual. Notas para una genealogía en la penumbra". En Brea, J.L. (ed.). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

APROXIMACIONES SOBRE LA EFICACIA DEL ARTE

LA OBRA DE TERESA PEREDA

Julieta Vernieri / julietavernieri@gmail.com

Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

¹ Teresa Pereda nació en Buenos Aires en 1956. Actualmente, reside en un campo en Arenaza, cerca de Lincoln, provincia de Buenos Aires. Es artista visual, licenciada en Historia de las Artes e investigadora. En 1995 inició la recolección sistemática de tierras procedente de diversas regiones de la Argentina. La tierra y la lana son los materiales con los que construye su poética del encuentro.

² Mónica Alvarado nació en Ushuaia, en 1967. Artista Plástica y Profesora Nacional de Pintura, egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Su compromiso con el arte, las culturas originarias y el medioambiente no sólo se pone de relieve en su obra, sino también en el proyecto "Bosque Yatana", espacio natural en el centro de la ciudad de Ushuaia, cuidado por la Fundación Cultivar presidida por la artista.

La conflictiva relación que nuestra nación tuvo, históricamente, con las comunidades de los pueblos originarios que la precedieron apenas empezó a ser reconocida y tomada en consideración. Los procesos democráticos de las últimas décadas iniciaron un camino –no sin dificultades– para reconocer los derechos reclamados por estas comunidades, que comenzó con la reforma, en 1994, de la Constitución Nacional en la que se asume la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos.

Diferentes propuestas surgieron de los ámbitos culturales para abordar la cuestión de la integración, de la inclusión y del reconocimiento de los derechos de las comunidades originarias. En el campo de las artes visuales nos interesamos por una propuesta estética que visibiliza la problemática de la memoria, de la diversidad y de las comunidades originarias. La obra seleccionada, *Recolección en el bosque - Cita en Yatana* [Figura 1] es una performance de Teresa Pereda, realizada en el Bosque Yatana, de Ushuaia, durante la edición inaugural de la Bienal del Fin del Mundo en 2007. Participó en la performance la artista local Mónica Alvarado, en carácter de presidenta de la Fundación Cultivar –que protege el Bosque Yatana–, junto con otros miembros de la

Fundación. Teresa Pereda inició, en 1994, la recolección sistemática de tierras procedentes de diversas regiones de América. En cada lugar, privilegió los encuentros con los pobladores, las acciones compartidas, la recolección y el intercambio de tierras, de lana, de leyendas y de vivencias.

Recolección en el bosque - Cita en Yatana se enmarca en este proyecto, junto con otras performances ya realizadas, como *Recolección en el salar: cita en Jaruma* y *Recolección en la Amazonia: cita en Morena*. En todas ellas, efectuadas en ámbitos naturales, están presentes la tierra y la lana en un proceso de entrega y de restitución. La tierra es recolectada y, a su vez, ofrendada, mientras que la lana crea enlaces.



Figura 1. *Recolección en el bosque - Cita en Yatana* (2007), Teresa Pereda

Mónica Alvarado está muy comprometida con proyectos culturales y educativos que pretenden conservar el patrimonio cultural, mantener viva la memoria de los pueblos originarios y sensibilizar a la sociedad para generar una nueva moral socioecológica. Junto con su familia, Alvarado creó la Fundación Cultivar. Por medio de ésta, en 2004, implementaron el Proyecto Bosque Yatana destinado a proteger este espacio que hoy se encuentra recuperado para la comunidad. En el marco de este proyecto se desarrollan actividades culturales, programas educativos, etcétera.

El arte de Pereda se hizo presente en el bosque con una propuesta acorde con el proyecto de la Fundación. La acción performática tuvo tres momentos: recolección, restitución y tejido. Inicialmente, se realizó una recolección colectiva de tierra que fue entregada a Teresa Pereda por Mónica Alvarado y por dos niñas. Luego, en un gesto de restitución y como sugerencia de uno de los representantes de los pueblos originarios, se depositaron tierras recolectadas por Pereda en otros lugares de la Argentina. Por último, como cierre de la performance y como homenaje a Yatana –que en lengua yaghana significa ‘tejer’– se invitó al público a participar y, entre todos, echaron a rodar un ovillo de lana por el bosque que entrelazaba a la gente y a los árboles en el espacio [Figuras 2 y 3]. El ovillo, de unos 38 kilogramos, había sido preparado por la artista con hebras de lana de oveja.

La presencia y la participación de la comunidad, de los descendientes de la familia que vivió en esas tierras y de la artista Mónica Alvarado; la mezcla de tierras de diferente origen y el ovillo rodando al tiempo que entreteje la memoria viva de las comunidades fueron los que construyeron el sentido de la obra.

UNA POÉTICA DEL ENCUENTRO

Según la historia cultural es preciso comprender cómo las apropiaciones particulares e inventivas de los espectadores dependen, en su conjunto, de los efectos de sentido construidos por las obras, de los usos, de las significaciones impuestas por las formas de circulación y de las competencias, las categorías y las



Figura 2. *Recolección en el bosque - Cita en Yatana* (2007), Teresa Pereda



Figura 3. *Recolección en el bosque - Cita en Yatana* (2007), Teresa Pereda

PRODUCCIONES DE ALUMNOS

representaciones que rigen la relación que cada comunidad tiene con la cultura visual. En particular, nos interesa de esta obra la contribución al efecto de sentido que brindan el tipo de acción, los participantes, el valor dado a la materialidad y el sitio de emplazamiento elegido por la artista. Si bien en la performance hay una apropiación metafórica de la tierra y una restitución que intenta una conciliación, la eficacia de la obra no recae, necesariamente, en el mensaje transmitido en la presentación de la restitución, en el contenido. A nuestro entender, su eficacia reside en las elecciones practicadas por la autora con relación al propio dispositivo sensorial, es decir, en la práctica procesual elegida, en el recorte del espacio, en la participación de los cuerpos, en los tiempos involucrados, en el recorrido espacial, en la materialidad y en los actores.

En la teoría de representación del pensamiento occidental, la palabra *representación* posee dos acepciones aparentemente contradictorias: “Por un lado, la representación muestra una ausencia, lo que supone una neta distinción entre lo que representa y lo que es representado; por el otro, la representación es la exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa o de una persona” (Chartier, 1994).

Es decir, existe una doble dimensión de la representación. Según la dimensión transitiva o transparente del enunciado, toda representación representa algo. Mientras, desde la dimensión reflexiva o desde la opacidad enunciativa, toda representación se presenta representando algo. A partir de esto, consideramos que el poder y la eficacia de esta obra residen, en parte, en su opacidad más que en su transparencia; en su carácter reflexivo más que transitivo; en su materialidad, en la tierra, en la lana y en los propios participantes. La tierra y la lana fueron los materiales con los que la artista construyó la poética del encuentro en las diferentes propuestas que realiza en el continente. En la recolección y en la entrega de tierras por distintos sitios de América, Pereda se convierte en el nexo entre región y región, entre el descendiente de inmigrante y el hijo de la tierra, entre el viejo y el nuevo continente. La tierra, sus diferentes colores –producto de sus composiciones según el origen–, hacen a la estética de la obra y en ella se manifiesta la diversidad de nuestro pueblo.

Además, en la propuesta de la artista opera un tipo de eficacia paradójica, según el marco conceptual propuesto por Jacques Rancière (2010). Este autor propone clasificar las estrategias artísticas según tres modelos de eficacia. El modelo pedagógico opera desde una lógica mimética, es decir, desde la suposición de “una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles, según las cuales los sentimientos y los pensamientos de aquellos y de aquellas que las reciben resultan afectados” (Rancière, 2010). La eficacia de este modelo está en la lógica causal, por la cual el artista comunica su intención a través de ciertos signos sensibles de reconocimiento directo y provoca en el espectador la respuesta esperada. La obra ejerce en el espectador una proximidad o una distancia, que lo hacen responder en la situación así significada de la manera que el artista previó.

El segundo modelo de eficacia es el de la lógica de la inmediatez ética, que se logra no por una representación, sino por una presentación misma, pretendiendo que las formas del arte y las de la política se identifiquen, directamente, unas con otras. Sería el arte devenido forma de vida. Entre estos dos polos, el de la pedagogía de la mediación representativa (lógica mimética) y el de la pedagogía de la inmediatez ética, se ubican, según Rancière, la mayoría de las prácticas actuales. Sin embargo, el filósofo francés distingue una tercera forma de eficacia del arte y la llama “eficacia estética”, pues es propia del régimen estético del arte. Se trata de una eficacia paradójica porque es la eficacia de la separación misma, del disenso, de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuáles ésta se ve apropiada por los espectadores. Es decir, rompe la continuidad entre la intención del artista y la respuesta esperable del espectador. No hay una respuesta esperable. La eficacia surge por la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado.

La obra de Pereda no es una propuesta objetual, sino una invitación a crear situaciones y encuentros. La artista intenta que los espectadores se involucren desde su percepción, su propio cuerpo y sus pasiones en una práctica que se aleja de lo instituido o de lo dominante. Nuevos regímenes de sensorialidad aparecen en esta obra, una nueva forma de apropiación del bosque, de vivenciar un espacio que les es propio, nuevas formas de relación entre vecinos, de visibilidad del conflicto por el reclamo de la tierra, de integración de la diversidad en un suelo común, de construcción de la memoria. Todo ello como experiencia del disenso. No hay una respuesta esperable, la artista ofrece una ruptura; ruptura que despliegan los participantes al quebrar el orden establecido.

Las estrategias de visibilización de los conflictos pueden provenir de diferentes campos. El arte es uno de ellos y lo hace desde su propia especificidad, es decir, a través de una experiencia sensible, dinámica, poética y metafórica. Su eficacia puede seguir diferentes lógicas.

La eficacia de la obra de Pereda reside en la opacidad de su materia que construye sentidos. La artista junta, traslada y restituye tierras. Entrelaza culturas y tiempos trasladando tierras lejanas, hilando lana que entreteje la tierra, los árboles y los hombres. La materia se torna opaca y la acción exhibe una presencia. En la propuesta performática, en la participación de la comunidad y en la indeterminación de su respuesta cobra eficacia la obra de Pereda. La suspensión entre la intención de la artista y las formas de configuración sensible permitieron una poética de encuentro, un modo de apropiarse del bosque, de visibilizar el reclamo por la tierra, de relacionar al hombre con la naturaleza y de diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible.

BIBLIOGRAFÍA

- Chartier, R. (1994). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

LA DIMENSIÓN MATERIAL Y CULTURAL DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

ENTREVISTA A GABRIELA SIRACUSANO

Las investigaciones de Gabriela Siracusano son un gran aporte para el estudio y para la escritura de la historia del arte colonial de América Latina. Sus producciones poseen una enriquecida visión y una constante dedicación que articulan diferentes aportes teóricos a través de un trabajo interdisciplinario que entrama, desde lo material, fenómenos históricos y sociales de alta complejidad. Sus aportes no remiten, solamente, a la cuestión científica o académica. En sus análisis, al involucrar políticas de representación, la autora consolida el significado y el respeto por el patrimonio de diferentes países. A la manera de un arqueólogo, excava en las fuentes, aborda el objeto y levanta el velo de opacidad para involucrar a otros mundos.

Gabriela Siracusano es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires (UBA), investigadora del Conicet y docente en la UBA y en la Maestría en Historia del Arte del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Es directora del Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura de la UNTREF. En el año 2006 fue distinguida con el Premio Association for Latin American Art Book Award (ALAA) al mejor libro del año 2005-2006, por el libro *El poder de los colores* (2005). Recibió, en 2003, la beca postdoctoral de la Getty Foundation y, en 2006, la Beca Guggenheim. Es directora y codirectora de numerosos proyectos de investigación entre los que se destaca "Materialidad entre Arte, Ciencia y Cultura en los Virreinos (SXVI-XVIII)", financiado por la Getty Foundation. Además, es profesora invitada en prestigiosas universidades nacionales e internacionales.

En las exposiciones *Las Entrañas del Arte: un relato material (XVII-XXI)* (2008) y *Colores en los Andes. Hacer, saber y poder* (2005), por nombrar algunos de tus trabajos, distinguimos aportes vinculados a la historia de la cultura ¿Qué recorte realizás sobre estos postulados y cómo sirvieron en tu estudio?

Mi entrada a la historia del arte colonial fue desde una mirada poco tradicional. Tal vez, por eso, pensé en otras herramientas teóricas o metodológicas para poder abordar las obras. Con esto quiero decir que entré por casualidad, ya que en todas las becas doctorales trabajé sobre el siglo xx. Cuando terminé la beca tenía que presentar la tesis. Decidí no escribir la tesis sobre eso, entré en una crisis, se lo transmití a mi director, Gastón Burucúa, y le dije que me quería dedicar a otra época. Él, muy inteligentemente, conociendo mis intereses y cuáles eran los problemas fundamentales,

hizo que me diera cuenta de que uno siempre se pregunta lo mismo. Así lo decía el profesor Héctor Ciocchini: la pregunta es siempre la misma.

A partir de ahí, mi director me invitó a la Fundación TAREA. Yo sabía que trabajaban sobre el arte colonial, pero nunca había investigado sobre este período. Me dijo que asistiera, que iba a tener contactos con profesionales químicos y que ese sería un vínculo que me iba a interesar.

Tal vez por tus investigaciones relativas a la lógica matemática y a las especulaciones físicas vinculadas al arte concreto

Sí, seguramente. Si bien nunca había trabajado con cuestiones materiales sobre el período colonial, mi tema siempre fue la relación entre el arte y la ciencia. Me interesó indagar acerca de esos universos de conocimientos por fuera del arte y correrme un poco de lo tradicional, de las fuentes tradicionales; quería cruzar fronteras disciplinares. Esto responde a la pregunta sobre por qué la historia cultural. Me puse a trabajar, empecé a encontrar un objeto de estudio. Me interesaba cómo conocieron y cómo manipulaban estos materiales los pintores y con qué saberes, qué conocimientos circulaban y qué vínculo había entre los saberes artísticos y los saberes de la alquimia, de la protoquímica, de la farmacopea, de la mineralogía, de la medicina. Eso fue lo que me empezó a interesar y me di cuenta de que dejar el mundo de la pintura solo en lo artístico era un error, porque esa gente manipulaba otros datos y vivía, día a día, con esas cosas.

Construí este objeto de estudio, las pinturas del período colonial, a través de diversos datos y llevé un gran trabajo de investigación. Por ejemplo, a través de un estudio químico sobre el blanco de plomo; las preguntas que surgieron fueron: ¿Qué ocurrió con este material en América? ¿Cómo se usaba el blanco de plomo? ¿De dónde provenía y cómo se comercializaba? Paralelamente, Gastón Burucúa me introdujo en las lecturas de Roger Chartier. Empecé, entonces, a leer un montón de textos que me brindaron herramientas. La historia cultural maneja fuentes heterogéneas de manera sincrónica y fuentes homogéneas de manera diacrónica; cruzar todo esto, para mi objeto de estudio, resultó muy funcional.

¿Qué otros métodos o autores usaste en tus investigaciones?

En el caso de Louis Marin, lo que tomé de todas sus lecturas es su *teoría de la representación*. Me sirvió para comprender ciertos objetos y algunas representaciones que se dan en el arte colonial y que son un ejemplo de esta doble dimensión de la imagen que presenta Marin. Particularmente, me sirvió para las imágenes sagradas devocionales, como la de la Virgen de Copacabana, que trabajé en mi tesis y que continué trabajando profundamente. El tema de la Virgen, de su imagen, es el ejemplo que condensa

DIALOGOS

todas estas ideas. Es decir, es una imagen devocional, sagrada, milagrosa, hecha según la tradición por mano de obra indígena, con connotaciones religiosas y políticas y, en su materialidad, condensa tradiciones españolas, locales y europeas.

En cuanto a los materiales locales, los pigmentos que tiene presentan indicios –tanto en fuentes americanas como españolas– de que esos pigmentos formaban parte de prácticas rituales. Entonces, la historia cultural con su metodología y la teoría de Marin me permitieron entender que esa imagen es, por un lado, la representación de la Virgen, y por otro lado, que tiene otra dimensión que se presenta en su materialidad como una representación y que sus propios materiales la cargan de sacralidad. Hay fuentes, como “Poema sacro”, de Fernando de Valverde, que hacen aparecer a estos pigmentos de Copacabana cargados de divinidad. A partir de esto, comencé a observar al arte colonial desde una dimensión material. No quería quedarme en la cosa técnica (si bien necesito el estudio técnico), sino que pretendía un salto a un ámbito simbólico.

Mi trabajo es ese intento por comprender qué grado de significación tiene la dimensión material en cada objeto y por qué, para cada objeto, hay una significación distinta. Lo que hice con la muestra *Las Entrañas del Arte* fue poner en juego esta idea y la trasladé a otras épocas sin necesidad de estudiar los objetos químicamente. Hay un caso que me encanta: un cuadro de una mujer [Figura 1]. Es un retrato post mórtem a partir de un daguerrotipo de ella muerta. Esta muestra estuvo ordenada por materiales. En el área de las telas –de los textiles, cuya función más tradicional es la de actuar como soporte–, esa pintura estaba puesta para mostrar la función más tradicional dentro de la cultura pictórica occidental. En la parte de metales estaba el daguerrotipo de la misma persona como modelo de la pintura y en la parte de los orgánicos –perteneciente a la misma colección del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco– había un cuadrito de un paisaje con una iglesia, un cuadrito simple, pero detallado [Figura 2]. Todo el cuadro está hecho con los cabellos de esta mujer. Ahí, el pelo adquiere una significación de presencia, de trascendencia, de recuerdo y de memoria, mientras que la imagen primera –por ser una imagen de daguerrotipo– es casi un fantasma. Esto es un ejemplo de lo que me pareció interesante hacer en aquella oportunidad.



Figura 1. Jacobo Fiorini, *Luisa Lacasa de Suárez*, óleo s/tela (1854), 98,5 x 76,5cm. Museo de Arte “Hispanoamericano I. Fernández Blanco”, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires



Figura 2. Rosendo Mendizábal, *Paisaje con iglesia*, cabellos procesado y teñidos, pigmentos vidrio y madera (1854), 33x39 cm. Museo de Arte “Hispanoamericano I. Fernández Blanco”, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

¿Cómo se trabaja este enfoque, en particular, el estudio de la dimensión material y simbólica del arte colonial, en otros países de Latinoamérica? ¿Qué similitudes o diferencias encontrás?

Actualmente, dirijo un proyecto desde hace unos años, subvencionado por la Fundación Getty de Estados Unidos. Tiene como objetivo reunir, durante tres años, a diferentes personalidades de diversas disciplinas, como historia del arte, museografía, química, física y restauración, que trabajen esta cuestión material en el periodo colonial americano. Esta es una mirada relativamente nueva, pero conozco a mucha gente que realiza diferentes cosas, algunos no tienen las posibilidades técnicas y están aislados. El objetivo era que se presentaran, que intercambiaran información, que conocieran las metodologías y las técnicas analíticas y que discutieran acerca de lo material en el arte colonial en pos de una futura exposición.

La relación entre la conservación y la química viene desde hace mucho tiempo. En general, la conservación le pide a la química un dato; ésta se lo da y el restaurador interviene, pero allí termina la relación entre ambas disciplinas. Esto es diferente porque es investigación y es poner en diálogo a una disciplina con múltiples disciplinas y profesiones. Así, en el intercambio, podemos arribar a ciertas conclusiones en común.

Además, existen químicos muy desarrollados o historiadores del arte que no ponen en juego los intercambios. Durante mucho tiempo la historia del arte no le dio la merecida importancia al arte colonial. Ahora empezaron a desarrollarse trabajos en Chile; los casos de Perú y de Bolivia son interesantes por el material y porque hay pocos equipos interdisciplinarios trabajando. Nosotros trabajamos en Bolivia con la gente del Centro Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Muebles (Cenacore-BM). Gracias a Carlos Rúa ingresé al camarín de la Virgen de Copacabana y pude estudiarla. Su participación en el equipo no fue menor. Mi último libro, *La Paleta del Espanto* (2010), fue posible gracias a la colaboración de Carlos Rúa, trabajamos en equipo. En Bolivia todavía no tienen nuestro equipamiento y lo que hicimos fue una colaboración mutua, ya que accedimos a los bienes y les brindamos los estudios para su patrimonio.

¿Cómo realizan los recortes de las investigaciones y cómo establecen el corpus de obras para las mismas?

En general, no utilizo obras que lleguen a TAREA, salvo algunos casos. Hay un caso muy reciente que fue incluido en un proyecto que armé, un caso muy interesante. Hace dos años llamó el párroco de la Iglesia de San Ignacio de Loyola a TAREA. Pidió ayuda porque había encontrado un cuadro dentro de una pared que pertenecía a un retablo del siglo XVIII; en la pared que sostiene el retablo había un hueco y estaba la

DIALOGOS

pintura. Efectivamente, era un cuadro que formaba parte del retablo. Sumado a eso, él comentó que había algo en otro retablo, en el banco del altar, a un metro y medio de profundidad. Nos dirigimos al lugar y sacamos bolsas con escombros y con pedazos de un lienzo. No bien lo llevamos a TAREA nos dimos cuenta de que era un cuadro deshecho, todo fragmentado. Lo ordenamos y se formó la cara, un brazo; hasta que comenzó a aparecer la figura de un santo o de alguien parecido. Después, por los atributos iconográficos, vimos que se trataba de un beato y que tenía algo que parecía una flor. Por eso pensamos, rápidamente, que se trataba de San Luis Gonzaga. El mismo día llamamos al profesor Héctor Schenone, quien conocía muy bien ésta pintura. Él nos dijo que, efectivamente, era el cuadro de Luis Gonzaga que estaba perdido desde los años cuarenta. Schenone recordaba que ese cuadro tenía que estar en la iglesia y que cuando él fue ya no estaba, lo único que quedaba era el bastidor y unos pedazos rotos de los costados (pedazos que en ese momento retiró y donó al Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco).

Además de presentarse fragmentado hasta en su condición de objeto –ya que tiene una parte en el Fernández Blanco y otra en TAREA– su propia materialidad es interesante, ya que la pintura presenta sectores que fueron incinerados. Suponemos que es un testimonio de los incendios ocurridos, en junio de 1955, en la Iglesia de San Ignacio.

Realizamos un estudio histórico en relación con la representación del santo y con el desuso de la devoción y, consecuentemente, lo relacionamos con el tipo de retablo tramoya en el que los cuadros subían y bajaban según el programa religioso. Desde nuestra perspectiva, en algún momento ese mecanismo se rompió y la imagen cayó. Sumado a que, seguramente, la devoción dejó de ser funcional.

Este es un caso fascinante, el cuadro del beato ahora está reconstruido y representa un trabajo maravilloso de las restauradoras. Hay que destacar la decisión que se tomó respecto a qué se hacía con esta obra, ya que eran múltiples fragmentos. Mi propuesta fue discutir la intervención y preguntar qué representaba el objeto: una obra de arte o un documento histórico. Sobre esta base, se estableció el criterio de conservación que se iba a utilizar. De este modo, privilegamos la idea de que el cuadro es un documento histórico; por lo tanto, se propuso una técnica de restauración que fuera reversible. El procedimiento utilizado consistió en re-entelar los fragmentos, para volver evidentes las uniones. También se utilizó el bastidor original en el que se aprecian las marcas del incendio.

La tela que corresponde a la imagen del santo se pegó con una técnica especial, ya que puede ser despegada del soporte sin dañar la imagen. En fin, este un modo de encontrarse con los objetos, luego hay otros modos que aparecen durante la investigación. A partir de esto último, comencé a revisar los diferentes corpus de obras con los que trabajé durante los últimos años y encontré que todos tenían en

común una manera de *ser objeto*. Por ejemplo, hay todo un grupo que son objetos que por algún motivo se fragmentaron y hay otros cuya fragmentación no está a la vista. Luego, encontré otros que fueron modificados y que resultan en otro objeto. Finalmente, reuní objetos transferidos. Por ejemplo, existe el caso de un retablo –considerado el más antiguo de Bolivia– de la Iglesia de San Francisco, La Paz. Actualmente, se considera que este retablo se encuentra en un pueblo cerca de Titicaca. Deduje que el retablo de La Paz se encontraba en Titicaca, por mis investigaciones sobre los pigmentos utilizados por Tito Yupanqui en la imagen de la Virgen de Copacabana. Los estudios realizados al retablo de Titicaca y las fuentes escritas dan cuenta de que ambos trabajos fueron realizados con idénticos materiales por Tito Yupanqui en La Paz, en 1582.

Para realizar estos trabajos y estas categorizaciones se necesita trabajar en grupo, socializar las incógnitas y las intervenciones. Para concluir, podría decir que esta última es la manera con la que me encuentro con los objetos.

Evidentemente en tus investigaciones es fundamental el trabajo en equipo para establecer estos entramados de materialidades y de sentidos. ¿Cómo comenzás a involucrarte, específicamente, en lo material?

El eslabón que permitió hacer este anclaje en lo material fue la figura de Alicia Seldes, doctora en Ciencias Químicas, pionera en los estudios químicos aplicados al arte con el uso de equipamiento especializado. Fue con ella con quien comenzamos a trabajar y con quien hice mis primeros trabajos. La especialidad de Alicia era la química orgánica. En este campo, el trabajo con los materiales orgánicos es lo más difícil, trabajar sobre lacas que provienen de una planta o de un insecto, con resinas con las que se mezclan los pigmentos (provenientes del reino vegetal) es algo muy complejo. Alicia armó ese vínculo y ese equipamiento en la Facultad de Ciencias Exactas de la UBA.

Ella falleció en el año 2003, para todos fue muy duro. Sin embargo, trabajó con quien hoy es mi socia y compañera, Marta Maier. Gracias a Alicia nos unimos y trabajamos juntas desde hace muchos años. Acabamos de ganar un concurso para generar y dirigir un Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura dentro del Instituto de Arte y Cultura Norberto Griffa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Yo lo dirijo y Marta es la codirectora. Es un centro que va a unir múltiples disciplinas. No está orientado, necesariamente, al arte colonial. En sus fundamentos está pensado desarrollar investigaciones sobre materiales artísticos, especialmente, sobre materiales modernos y contemporáneos. La idea es hacer una *materioteca* contemporánea y, para esto, también es muy importante que se abra una convocatoria a artistas para conocer y para intercambiar sus conocimientos con relación al vínculo y al trabajo con los materiales. De eso va a tratar este nuevo Centro.

Esta conformación de un nuevo centro de investigaciones que aborda la cuestión material puede dar cuenta de un interés genuino en estas prácticas. ¿Dónde consideras que radica, actualmente, el interés de los jóvenes investigadores?

Veo cada vez más –y me pone muy contenta– que si bien hay un interés marcado por lo moderno y por lo contemporáneo, también existe un interés –y no es excluyente– por analizar los objetos artísticos desde diferentes perspectivas. A veces, la gente cree que porque no tiene acceso a ciertos equipamientos no puede hacerlo. Considero que esto no es así, ya que solo con mirar un objeto y con advertir su condición material desde un examen visual o táctil hay un montón de cosas que se pueden extraer de la historia de ese objeto y su función. Por ejemplo, al cabello de la mujer –que usé antes como ejemplo– no le realicé ningún estudio, simplemente, miré y dije: “Este objeto tiene esta condición”.

En general, muchos jóvenes encuentran en los estudios sobre la materialidad aportes que enriquecen sus investigaciones, aunque este no sea su tema central. En este sentido, considero que el análisis del arte contemporáneo desde la dimensión material en términos de su función, de su significación, de su grado de trascendencia en el tiempo, no invalida otros estudios sobre las instituciones o el mercado, sino que los complementa.

Esta dimensión de lo material, en los últimos veinte años, comenzó a aparecer también en textos teóricos relevantes, como en los de Hans Belting, Georges Didi-Huberman y Victor Stoichita, entre otros.

Tal vez podemos rastrear los primeros antecedentes del Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura en la exposición *Las Entrañas del Arte* ¿Cuáles fueron las repercusiones de los contactos entre objetos pertenecientes a la época colonial y producciones actuales?

Para comenzar, debo decir que las exposiciones que he curado siempre tuvieron que ver con un trabajo de investigación previo. No tengo tanta experiencia como curadora. *Colores en los Andes* fue la condensación de mi tesis puesta en un espacio museal. El objetivo era contar, brevemente, ese recorrido teórico que armé. En ambas muestras, *Colores en los Andes* y *Las Entrañas del Arte*, el protagonismo no estuvo en los objetos, sino en lo material. En la primera muestra fueron los pigmentos; en la segunda, los materiales.

En el caso de las exposiciones, considero que el historiador tiene en la cabeza conceptos, ideas, objetos y cosas que se vinculan con esas ideas, pero solamente cuando eso se instala en el espacio físico el relato empieza a cobrar forma y se modifica. En lo personal, no tengo mucha experiencia con las cuestiones prácticas de la actividad curatorial; para esto trabajo, en general, con quien es un amigo, el museógrafo

Patricio López Méndez. Con él tengo un entendimiento maravilloso, es quien da forma a las exhibiciones y, entre los dos, las ajustamos. En el momento en el que uno está en el montaje –colgando– es cuando el diálogo sucede concretamente, por ejemplo, entre un objeto antiguo y uno moderno. Si bien había provocado ese encuentro, allí me di cuenta de esta relación y nunca imaginé lo que iba a suceder cuando tuviera a los dos juntos, no solo lo que me provocaba a mí y lo que me hacía reflexionar sobre cosas que no había pensado, sino lo que le pasaba a la gente y a los artistas. Más de un artista me dijo que nunca se le había ocurrido que su obra pudiera tener esa subjetivación y que al lado de *lo otro* tenía otro significado. En esos cruces las obras cobran una dimensión distinta.

TERRITORIOS CONMOVIDOS

ALGUNAS REFLEXIONES

Lucía Savloff

Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

En la muestra *Territorios Conmovidos*, que se presentó desde el 15 de mayo hasta el 29 de junio de 2014 en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), se presentaron obras de Graciela Olio. Además, participaron como artistas invitados Marcela Cabutti, Mariela Cantú, Paula Massarutti y Gabriel Fino. La curaduría estuvo a cargo de Lucía Savloff. Lo que a continuación se reproduce forma parte del texto curatorial que acompañó a la exhibición e incluye algunas reflexiones sobre la investigación realizada para la construcción del relato curatorial de la exposición.

La muestra nació de las sensaciones que provocó en un grupo de artistas platenses lo ocurrido en la ciudad de La Plata luego de la terrible inundación del 2 de abril de 2013. Las obras de Graciela Olio, de Marcela Cabutti, de Mariela Cantú, de Gabriel Fino y de Paula Massarutti despliegan un conjunto de miradas y de poéticas diversas que nos permiten reflexionar sobre el modo en el que la fabricación de imágenes y de dispositivos artísticos participa en el proceso de construcción de la memoria colectiva.

Determinadas circunstancias constituyen un acontecimiento porque provocan un desvío en el curso de nuestra experiencia cotidiana. Movimientos tectónicos naturales o sociales desplazan las bases sobre las que nos construimos. Lo imprevisible irrumpe, golpea y, luego, abre, deja ver el fondo que había debajo de aquello que se movió. La inundación llevó nuestra atención hacia lo que habitualmente no miramos, hizo una puesta en público de nuestras fragilidades y evidenció que el modo en el que vivimos, construimos y actuamos socialmente modifica el territorio que habitamos.

Las producciones que componen esta muestra se corren del intento de representar lo ocurrido en La Plata. Conciben a la práctica de la memoria desde el campo de lo poético. De este modo, los artistas crearon obras y dispositivos que funcionan como espacios de encuentro que habilitan un diálogo en torno a lo sucedido. Como *bloques de sensaciones* (Deleuze, 2005) o como cajas de resonancia, las producciones establecen infraestructuras del encuentro e invitan a construir, a partir de sus vacíos de sentido, esos pequeños intersticios que brindan un espacio para completar la obra. Si la experiencia disruptiva opera como un gran hueco de sentido, el espacio de lo poético posee la capacidad de inscribir, de otorgar presencia o de hacer visible eso que se escapa al tratar de narrar lo ocurrido.

Graciela Olio armó pequeñas casas mediante planos de porcelana que recortó y unió [Figuras 1, 2 y 3]. La casa, símbolo del cosmos, es la materialización de nuestro intento por ampararnos. Pero las casas de Olio son precarias, a veces sin techo o sin una pared; son refugios que más que cubrir un espacio interior, lo muestran. La casa atravesada por el río es una de las imágenes más aterradoras. Luego de una inundación suceden los acomodamientos, las cosas adquieren un nuevo orden, algunas se pierden, otras se deterioran. ¿Cómo seguir? La pregunta se traduce en un impulso por trabajar con lo que hay, con lo que queda, con los restos.



Figura 1. *Después de la tormenta* (2014), Graciela Olio
FOTO: Paula Massarutti



Figura 2. *Después de la tormenta* (2014), Graciela Olio
FOTO: Paula Massarutti

Los mundos se construyen a partir de mundos preexistentes y, en ese sentido, *hacer es rehacer*; según Nelson Goodman (1990). Olio retoma algunas piezas de sus series *Home* (2010-2011) y *Mil Ladrillos* (2012) que en “Después de la tormenta” (2014) –la serie que formó parte de *Territorios Conmovidos*–, se ven atravesadas por procesos de transformación: interviene sus piezas cerámicas y ensaya operaciones que multiplican el trabajo de lo impredecible en sus formas. Sus obras se vuelven territorios de prueba en los que se experimentan encuentros con lo posible. Poner de vuelta en marcha algo que se creía acabado implica trabajar con el error, con la falla. Volver a hornear ciertas piezas cerámicas reforzó el proceso deconstructivo de las formas, al punto de que algunas ya no podían mantenerse en pie. Para ellas, Olio construyó pequeñas plataformas, soportes que sirvieron de base y que remiten a los



Figura 3. *Después de la tormenta* (2014), Graciela Olio
FOTO: Paula Massarutti

palafitos, a esas estructuras que elevan por el nivel del agua a las casas construidas en territorios costeros o en los ríos. La estructura de sostén se transformó en metáfora de la idea de cuidado, de resguardo del otro. ¿Qué infraestructuras políticas del afecto, del encuentro, del cuidado debemos construir para crear estrategias que nos permitan sobrevivir en este territorio multidimensionado y complejo? ¿Cómo repensar modos de vida, de trabajo, de organización y de colaboración para crear modos de vida sustentables? ¿Cómo articular acciones de participación ciudadana en la gestión de lo común, del territorio?

Documento (2014), de Paula Massarutti, es una obra que indaga acerca

de la puesta a prueba de los lazos sociales que implicó la emergencia de estrategias colectivas de respuesta ante el desamparo durante la inundación [Figuras 4 y 5]. La falta de acciones articuladas y de un plan de contingencia adecuados por parte del Estado, sumado a la incorrecta comunicación de la información sobre cómo actuar frente a la emergencia, obligaron a los vecinos afectados a improvisar acciones de rescate y de auto evacuación “en un proceso en el que la sociedad civil suplió al Estado en tareas esenciales” (La Pulseada, 2014). Las formas de la solidaridad y la necesaria presencia energética del otro emergieron en acciones de rescate, de abrigo y de hospitalidad que demostraron en qué estado se encuentran los lazos sociales y las estrategias de participación ciudadana en la gestión del bien común. Dicha respuesta solidaria fue una de las cuestiones celebradas como un posible saldo positivo que dejó la inundación.

En su proyecto, Paula Massarutti partió del diálogo con los vecinos de las manzanas cercanas a su casa, creando un espacio ficcional que se estructuró en torno a la pregunta: ¿A qué estamos dispuestos a comprometernos con el otro? Su proyecto imaginó la posibilidad de elaborar un acta de acuerdo o un contrato entre vecinos mediante el cual materializar el compromiso de ayuda mutua en caso de que ocurra una nueva catástrofe. La discusión, la redacción y la firma del “documento”

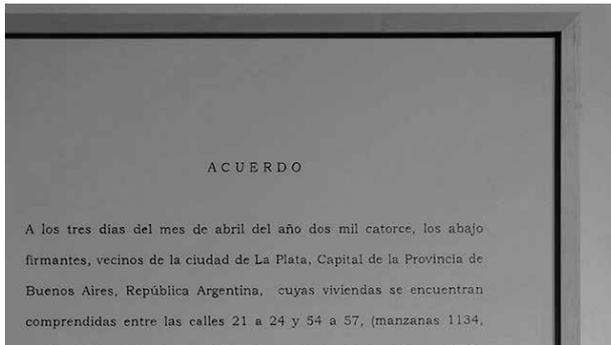


Figura 4. *Documento* (2014), Paula Massarutti
FOTO: Paula Massarutti



Figura 5. *Documento* (2014), Paula Massarutti
FOTO: Paula Massarutti

fueron llevadas a cabo por los vecinos convocados y por la artista. El proyecto transita el espacio entre la solidaridad espontánea y anónima y la voluntad de construcción de un compromiso duradero.

La obra *Las cuatro de la tarde* (2014) es una realización audiovisual en la que Mariela Cantú superpone imágenes de registro del día después de la inundación con fragmentos de un discurso poético –que relata los pasos hacia el olvido luego de una ruptura amorosa– y con audios de noticieros argentinos de otra época que hablan de las inundaciones en la provincia de Buenos Aires [Figuras 6 y 7]. ¿La historia se repite? Cantú intersecta los planos de la memoria personal e íntima y de la memoria de las grandes tragedias sociales. ¿Es sólo una cuestión de escala? Basura íntima, objetos desterrados, montículos que se transforman en retratos de otro desconocido. ¿Qué imágenes se construyen en la acumulación desordenada de las pertenencias de una persona cuando son desprovistas de todo valor? Cantú indaga sobre el proceso que implica cualquier tipo de duelo y se pregunta por el trabajo complejo de construcción de la memoria, con una mirada crítica puesta en la dimensión del olvido.

Gabriel Fino creó imágenes de la tormenta, del caos-germen, de un paisaje transformado en el que las estructuras y los límites se disuelven. Su obra procede por acumulación de capas, por densidades de sentido. Producidas con una paciencia infinita, requieren al espectador una actitud análoga, de mirada atenta, que busca por debajo, en el detalle, en el fragmento, en los intersticios, más allá del gesto delicado que da fuerza al conjunto [Figura 8].

Su obra partió de la observación de las grandes montañas de basura y de mugre que poblaron el paisaje de la ciudad los días posteriores a la inundación. Fino nos invita a mirar entre líneas y su trabajo parte de la idea de que es a partir de la mezcla que lo singular adquiere existencia. Sin embargo, el signo

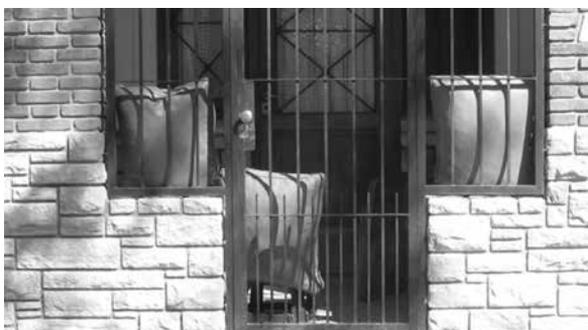


Figura 6. *Las cuatro de la tarde* (2014), Mariela Cantú
FOTO: Paula Massarutti



Figura 7. *Las cuatro de la tarde* (2014), Mariela Cantú
FOTO: Paula Massarutti



Figura 8. *Visión subjetiva del día después* (2014), Gabriel Fino
FOTO: Paula Massarutti

de la mugre y de lo podrido también puede leerse como una alusión a los niveles de corrupción y de ineficacia estatal que quedaron evidenciados luego de la catástrofe, allí donde lo sucio adquiere otros sentidos. ¿Es posible encontrar belleza en esos montículos de desperdicios y de mugre en los que lo podrido y lo olvidado se encuentran? ¿Hasta qué punto podemos “mirar para otro lado” cuando se hace evidente que delegar nuestras responsabilidades y desestimar la importancia del ejercicio del control ciudadano puede poner seriamente en riesgo nuestra supervivencia?

Algunas de estas preguntas se dispararon en las conversaciones que la muestra suscitó tanto el día de la inauguración como en las visitas posteriores realizadas por grupos de distintas instituciones educativas. Pero las obras de Gabriel Fino aportan un atisbo de optimismo. ¿Podremos encontrar algún aspecto positivo en lo que pasó? ¿Qué podemos aprender de una experiencia extrema y dolorosa como lo ocurrido durante la inundación? Dejar que el agua se estanque para ver nacer el nenúfar. Ver qué germina del caos.

La instalación *¡Mirá cuántos barcos aún navegan!* (2008), de Marcela Cabutti, configura un territorio que sitúa nuestra mirada en el momento del después. Un instante que parece congelado, pero que se percibe como vibrante. La obra, en su aparente quietud, no deja de desplegar imágenes. Hay algo guardado en las huellas de su proceso constructivo, manual y metódico [Figura 9]. Si el arte conserva, según Gilles Deleuze (2005), un *bloque de sensaciones*, ante este trabajo no podemos más que estremecernos por la forma en que una obra puede operar como máquina de la memoria. ¿Qué conexiones y qué recuerdos activa que nos hacen permanecer ante el paisaje construido? Asumimos, sin querer, la actitud del personaje y nos encontramos, también, en estado de contemplación. En el camino, nos volvemos paisaje, animal, nos volvemos otro y nos encontramos, de repente, jugando. La memoria que se activa es la de un cierto modo de estar en el mundo, un modo que resuena en los hilos que nos conectan con la mirada de la infancia, de la sorpresa, de la inquietud y del asombro ante la belleza del mundo.

La muestra *Territorios Conmovididos* suscitó una ola de profundo interés tanto en la comunidad académica y artística de la ciudad de La Plata como en el público general que visitó las salas del MACLA en el Pasaje Dardo Rocha. El espacio de las visitas guiadas que se realizaron junto con el equipo educativo



Figura 9. *¡Mirá cuántos barcos aún navegan!* (2008), Marcela Cabutti

FOTO: Paula Massarutti

del museo, con la curadora y con los artistas generó intercambios con los visitantes en los que surgieron debates y reflexiones que propiciaron la circulación de memorias y que permitieron tener acceso a las distintas repercusiones que la muestra generó. Esos encuentros revelaron la necesidad que tenían algunas personas afectadas por la inundación de poner en palabras lo ocurrido y la falta de oportunidades para construir este tipo de relatos colectivos. La gran satisfacción de haber realizado este proyecto fue confirmar la importancia de crear este tipo de espacios de negociación y de construcción de la memoria colectiva y de revalorar el papel del arte como promotor del conocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.

Deleuze, G. (2005). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

FUENTES DE INTERNET

La Pulseada (2014). "El Colegio de Trabajadores Sociales adelanta su duro informe sobre la catástrofe social". *La Pulseada* [en línea]. Consultado el 12 de septiembre de 2014 en <<http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=6848>>.

FETICHE SUDACA DE UN AMOR IMPOSIBLE

Este texto fue leído en la presentación del libro *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata* (2013), de Irina Garbatzky que se realizó en el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA), en Buenos Aires, el 25 de abril de 2014.

Ana Longoni

Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA) - CONICET

Voy a partir de una confesión: me topé por primera vez con Batato Barea allá por 1985 en el Parakultural y me enamoré inmediata e hipnóticamente. Cuando terminó su numerito –no recuerdo cuál era, puede haber sido un poema de Alfonsina o de Alejandra, como él las nombraba, así, por sus nombres de pila, como grandes amigas– bajó del escenario y caminó rimbombante y erguido directo hasta donde yo estaba, pequeña, tímida, guarecida en la oscuridad de esa sala llena de charcos y de cables sueltos. Quiero creer que me rozó al pasar y que no fue casual, antes de sumergirse en una casilla de luces o quién sabe dónde, y quiero creer que me vio sostenerle la mirada, envalentonada y, a la vez, sin aliento.

Lo volví a ver muchas veces más allá o en el Rojas, idolatrándolo siempre desde lejos, nunca tan cerca como esa primera vez. Un amigo, Guiye González, entonces fotógrafo del periódico *Solidaridad Socialista*, sabiendo de esa fascinación que me tenía prendada o prendida, tuvo a bien regalarme una foto que le tomó a Batato en Parque Centenario durante un recital en el auditorio al aire libre (o digámosle mejor “la concha acústica”, nombre que, seguro, le gustaría mucho más a Batato) [Figura 1]. En esa pequeña foto Batato tiene la musculosa levantada para mostrar sus recién estrenadas tetas, esas mismas que –según cuenta Irina Garbatzky que le contó Fernando Noy– fueron el resultado de un injerto de silicona industrial cuya sutura curó, caseramente, pegando la herida con Poxirán. En la foto Batato porta el micrófono a la manera desafiante y machona de una estrella de rock, los pezoncitos al aire lo enorgullecen. Se lo ve feliz.



Figura 1. Batato Barea en el Parque Centenario durante un recital (sin fecha)

Guardo esa foto en el borde del espejo de mi cómoda desde entonces, hace más de 25 años. Como quien tiene a su madre, a su abuela, a sus hijos, yo tengo a (mi) Batato. No solo a él, pero también a él. Saqué por primera vez la foto de allí para meterla en el libro de Irina Garbatzky, no como señalador –función que se hubiera negado a cumplir–, sino cuál estampita dentro del relicario. *Los ochenta recién vivos* resultaron un templo pagano adecuado para mi ícono, esta divinidad bastarda.

Aquí está. Esta es la foto, ajada y un poco estropeada por sucesivas chinchas que la sujetaron al mueble más cercano a mi cama. La escaneé para que puedan verla sin correr el riesgo de que este pobre fetiche sudaca de un amor imposible no regrese a mis manos.

Hay un relato fundante en este libro, su acto inaugural, que no puede ser constatado, pero eso no le quita su verdad. María Moreno sitúa el momento de quiebre, el fin de la dictadura y el comienzo de la democracia, no en las elecciones ni en la asunción de Alfonsín, sino –para un acotado *nosotros* que la incluye– en un acto casi clandestino: alrededor de 1984, Néstor Perlongher, de paso por Buenos Aires en uno de sus viajes desde su “exilio sexual” en San Pablo, lee su poema “Cadáveres” en el Teatro San Martín. ¿Fue en el hall? ¿O en la plaza seca sobre la calle Sarmiento? La imprecisión es la clave. Todos recuerdan la escena, pero nadie la ubica en el mismo lugar ni de la misma manera. No hay documentos que daten o que corroboren el hecho. Sin embargo, allí, en esa escena mítica, empieza todo. El año cero de otro tiempo del que habla Graciela Montaldo.

Toparme con ese dato improbable (y nadie duda de que ocurrió aunque no haya prueba) me recordó el método de bucear en las conexiones improbables de una historia secreta del siglo xx (entre movimientos, como dadá, el letrismo y el nacimiento del punk) que traza Greil Marcus en *Rastros de carmín* (2005). A las pocas páginas, la misma Irina Garbatzky cita este mismo libro de Marcus. Al leerla, reconozco afinidades que van mucho más allá de las lecturas comunes o de la biblioteca compartida; afinidades que parten de cómo, qué y para qué investigar. Entender esta pasión no como un ejercicio solitario y competitivo, sino como proyecto político, necesariamente colectivo, que no existe sin otros. Ante *Los ochenta recién vivos* –tan libre, tan bien escrito– me maravilla saber que atravesó indemne, fresco y despampanante los rigores, las constricciones y los vericuetos formales de validarse en la academia como tesis doctoral. Enhorabuena [Figura 2].

Otra afinidad: configurar archivos a partir de la investigación que no la pre-existen, sino que nacen imbricados con ella, y volverlos públicos, disponerlos para cualquiera. Irina Garbatzky construye su escritura desde esa materia improbable, lo imposible de reconstruir. Desde allí inventa un plan. Lo que sugiere y dispara un hallazgo se abre a otros hallazgos. De las performances poéticas de Batato, Emeterio Cerro, Marosa di Giorgio y Roberto Echavarren queda poco o ningún registro. Y ella, que no estuvo allí de tan joven que es, encara un corpus fragmentario, incompleto por definición, a sabiendas de la imposibilidad de la totalidad. Lo desafía porque se

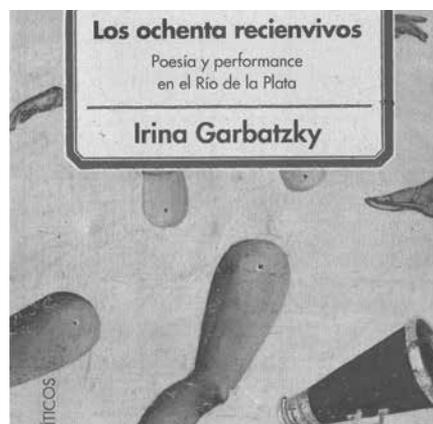


Figura 2. Portada del libro *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*

ENSAYOS

siente desafiada. Dos argentinos, dos uruguayos. La vuelta al mapa rioplatense más que desde la idea de una cultura común como inquietud compartida. Refundar lo rioplatense desde la extrañeza de Gombrowicz. Una ficción de territorio, estallado por exilios y desplazamientos. La noción de neobarroco (devenida neobarroso) se activa y estalla como una bomba.

Los ochenta reciénvivos debe su título a un pasaje del “Manifiesto del desecho”, de Emeterio Cerro. Lo reciénvivo es un neologismo que habilita una imagen de dislocación temporal y corporal; ejercita la capacidad de inventiva de una lengua profusa, extrañada y desquiciada. Asimismo, el libro vuelve productivos varios neologismos y conceptos acuñados por los propios protagonistas de esta historia, para contarse a sí mismos (entre ellos, el disparatado paso de *underground* a engrudo que propone Noy). En los neologismos que inventan cómo nombrar lo que se está viviendo y no sabe aún decirse, dice Irina, resuenan las supervivencias, lo desenterrado y las ruinas. Y agregó: en lo *reciénvivo* no solo está lo insepulto, también está lo por venir, lo precipitado del futuro que nos viene de un pasado vital, escandaloso, inasible no por remoto, sino por resbaladizo, improbable e insospechado.

Otra operación de acuñar conceptos: convertir el nombre propio de un espacio emblemático del *under* porteño, el Parakultural, es una categoría teórica: “un territorio *paracultural*, un lugar autogestionado”. Deja de ser solo un lugar puntual en la geografía *under* de Buenos Aires para volverse una categoría que piensa desde una posición descentrada, excéntrica, perturbadora del orden y de la estabilidad del centro. ¿Cómo un nombre asociado a un sitio y a una época se vuelve capacidad de pensar y de articular, transversalmente, una escena difusa, deshilvanada? Desde un margen que no se contrapone al centro, sino que se afirma en su condición de errancia y de nomadismo, esquivo la disciplina y la pertenencia a una familia y a un trabajo, pero también, a un lugar, a un modo de decir, a una lengua, a un género (sexual, literario o artístico).

Nada permanece estable ni fijo. Irina Garbatzky elige precipitarse con sus “raros” en la relocalización de un espacio nómada, tramado por tránsitos microscópicos y moleculares, movimientos en fuga, huidas y encuentros, llegadas y partidas. En síntesis, elige partir de la desubicación y perderse en ella. Sus “raros” son sujetos que eligen irse (de aquí, de allí); retirarse o recluirse para preservar el cuerpo ante el riesgo y la hostilidad del medio o ante la soledad completa en sus experimentaciones. La escritura es producida, literalmente, durante esos viajes (“Cadáveres” fue escrito en un largo viaje en colectivo desde Buenos Aires a San Pablo; *Atlantic Casino*, de Roberto Echavarren fue filmada en Nueva York, entre bandas de rock capaces de una androginia que en Montevideo no encontraba lugar alguno). Esos viajes no son solo desplazamientos geográficos. Son pasajes entre géneros, descubrimiento de otras formas de

teatro, de poesía y de vida. También son desplazamientos de época, vacilantes en sus cortes, oscuros en sus continuidades: entre las representaciones subterráneas del período dictatorial y las renovaciones afectivas y estéticas que emprendió la llamada posdictadura o transición.

El libro de Garbatzky reinventa esa escena, no se escabulle a lo inobjetivable, inasible de su objeto de estudio o motor deseante de la escritura. Se zambulle, con inteligencia y con poesía, para dejarlo hablar en su jeringozo.

Ya mencioné la afinidad o la hermandad que sentí ante el método que propone este libro, ante el modo político y poético de entender la investigación. Sin embargo, la afinidad mayor y sorprendente tiene que ver con el paralelo que condensa el libro con el proyecto colectivo en el que trabajamos, desde hace cuatro años, con la Red Conceptualismos del Sur: la exposición *Perder la forma humana* (2012). Obviamente, coinciden en lo epocal (los ochenta en América Latina), en el problema (los nuevos modos que asume el cruce entre arte y política) y en las referencias en común (la exposición incluye “Cadáveres”, de Perlongher; las performances de Clemente Padín; los Museos Bailables; el festival del Body Art; el fanzine “Historias Obvias” que hizo Batato, y tantas otras experiencias que están referidas en *Los ochenta recién vivos*). Sobre todo, por el énfasis en el cuerpo (los cuerpos concretos, el del performer y los de quienes están allí) como soporte de las nuevas formas de lo político (hacer política con nada, apenas con el propio cuerpo vulnerable y desnudo). El cuerpo deviene en territorio de una experiencia radical, conmovedora de cualquier parámetro conocido o asible. Cuerpos singulares y en plural, abiertos e inestables, absurdos.

La exposición se abre con otro travesti sudaca. “Hablo por mi diferencia” (1986), el manifiesto del chileno Pedro Lemebel –quien elige retratarse para acompañarlo con la hoz y con el martillo convertidos en mueca y en maquillaje sobre su rostro marica y mestizo–, interpela a la izquierda chilena: a través de la voz de una mujer poeta y feminista y enarbola su reclamo ante la exclusión de la cuestión homosexual en su programa emancipatorio, en plena crisis del sida.

Cuerpos que pierden su forma humana, que mutan hacia nadie sabe dónde. Irina Garbatzky se plantea “la pregunta por la forma post-humana y post-genérica de pensar el cuerpo”. Nosotros elegimos esa potente figura de la mutación –“perder la forma humana”– tomada de una frase del Indio Solari en una entrevista que realizaron Daniela Lucena y Gisela Laboureau como parte de esta investigación sobre las transformaciones que atravesaban a los artistas y a su público (indisolubles, inciertos) en la naciente escena under en medio del terror de la dictadura.

Esas afinidades y conexiones entre investigaciones hablan, sobre todo, de cómo esas otras maneras de practicar la política que irrumpen en los años ochenta nos estremecen hoy, aún desde su silenciamiento u obturación. En el encuentro

ENSAYOS

entre sexualidad, corporalidad, política y poética, explica la autora, la integración de lo ominoso en lo orgánico, lo deforme o lo ruinoso sin límite. Sus disidencias y sus desobediencias, sus inventivas y sus pálpitos.

Muchas veces tiende a ubicarse la escena under y la estrategia de la alegría en oposición a los activismos políticos o a los movimientos de derechos humanos durante la última dictadura. Sin embargo, en estas *performances* poéticas, como en tantas otras manifestaciones artísticas, se superponen los mismos sujetos. Hablo de cruces precisos: Fernando Noy liderando la performance colectiva *Bicicletas a la China* (1989), en homenaje a los estudiantes chinos masacrados en Tienamen y las Yeguas del Apocalipsis (el dúo chileno integrado por Lemebel y por Francisco Casas) bailando descalzos la cueca fleta (homosexual) sobre un mapa de América del Sur cubierto con vidrios de coca-cola, en la Comisión Chilena por los Derechos Humanos.

Una fosa, un basural. Las performances poéticas suceden en medio de la precariedad. Es muy oportuna la idea de Noy retomada por Irina: no es tanto el espíritu del antimarketing el que los arroja allí, sino la capacidad de inventar “nuestro propio sol” para “no sentirnos marginados del sistema”. Es un experimento semejante al que hoy intenta el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA): a mayor hostilidad, responder con mayor creatividad, redoblar la apuesta por idear un propio sistema de supervivencia (como el que inventa Ral Veroni ante la persecución policial a los grafitis callejeros: pide permiso a sus amigos para pintar los tanques de agua que pueden ser vistos desde la calle, pero que, a la vez, están preservados y a resguardo).

Para concluir, este libro construye una genealogía que puede habilitar claves de lectura hacia atrás y hacia adelante. La relación que propone con las vanguardias históricas –en especial con el dadaísmo y con el surrealismo– proporcionan buenas pistas para abordar la fuerte apelación a esos legados de varios colectivos de activismo artístico durante los años más duros de la dictadura, como Cucaño, de Rosario y el Taller de Investigaciones Teatrales, de Buenos Aires.

La constelación que propone Irina Garbatzky también echa luz sobre experiencias sesentistas poco abordadas hasta ahora, como los experimentos con literatura oral que produjo el grupo Arte de los Medios (integrado por Costa, Escari y Jacoby), que planteaba abolir el libro en base a grabaciones sin editar de enfermas psicóticas, diálogos cotidianos en el tren, conversaciones con un lustrabotas. O los recitales de Jorge Bonino en Córdoba, en Buenos Aires y en Europa, que comparten con Emeterio Cerro (sus teatralones, teatralinos y oralinas) la invención de una lengua nueva, nutrida por la ilegibilidad, por el sinsentido, por el predominio de la voz que mana del cuerpo y que excede al texto. Entre la inocencia del payaso y el nonsense del loco.

Igual que en las críticas burlonas y lapidarias como la que refiere Garbatzky esgrimidas por Charly Feiling al referirse a lo que producía Cerro como “vanguardismo trasnochado”, en 1961 un hito de la vanguardia de los años sesenta como Arte Destructivo en la galería Lirolay, una instalación colectiva hecha con basura, también fue vapuleado unánimemente por los críticos de izquierda y de derecha con el mismo argumento: esto ya lo hizo dadá hace cuarenta años. La investigación de Irina Garbatzky incita a pensar en ese artefacto recurrente y complejo que es la vanguardia. ¿En dónde radica su actualidad o su insistencia? Sin duda, más como condición de desconcierto o efecto de deshabitación y nunca como procedimiento. En sus reverberaciones o, como señala Hal Foster, en su retorno para comprender, siempre por primera vez, su proyecto inconcluso, interrumpido.

CELEBRAR Y GOBERNAR

Conferencia realizada en el marco de la presentación del libro de María Lía Munilla Lacasa, *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835* (2013), en el auditorio del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), el 21 de abril de 2014.

Laura Malosetti Costa

Doctora en Historia del Arte. Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA). CONICET. UNSAM

El libro *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835* (2013) [Figura 1] proviene de una larga investigación que la autora realizó primero como becaria y luego como doctoranda; un camino que compartimos y que trae el recuerdo de nuestro trabajo común en numerosas oportunidades. Quisiera poner atención en algunas cuestiones que su trabajo aporta desde la Historia del Arte en relación con la Historia. Uno de los sesgos más originales del libro es el análisis de la utilidad política de las fiestas y la reflexión acerca de la fiesta como lugar de política y como espacio de placer popular.

En este sentido, cabe destacar el detenimiento que ha puesto la autora en la consideración de los aspectos formales de esas celebraciones, en la recuperación de los nombres de algunos artistas, en la reflexión acerca de la eficacia de algunos símbolos y en la descripción de los mecanismos de su creación. Incluso, el libro tiene un apéndice imperdible –se encuentra después del texto como apéndice documental– en el que se muestra la lista de los programas de cada una de las fiestas que se hacían por edictos de policía. Por ello, esta obra representa una nueva e importante vía que abre la historia del arte para dialogar con la historia y con otras disciplinas de las ciencias sociales: es la cuestión de la cultura visual, el trabajo sobre objetos no auráticos, sobre artes efímeras, sobre construcciones de festejos populares en la calle que transmiten el clima de la parafernalia visual y simbólica que tuvo lugar en los mismos lugares que hoy transitamos.

A partir de la lectura de este libro, la Plaza de Mayo y su pirámide –con todas las modificaciones y las transformaciones ocurridas a lo largo de la historia– se constituyen como lugares inestables simbólicamente y esto es, tal vez, lo más notable y lo más impactante para aquél que no está involucrado en el tema: la inestabilidad de los símbolos que creemos que son eternos, que siempre fueron así. Munilla estudia las negociaciones de sentido, los cambios en las construcciones simbólicas y las discusiones acerca de sus alcances y de sus posibilidades. Por ejemplo, la imposibilidad

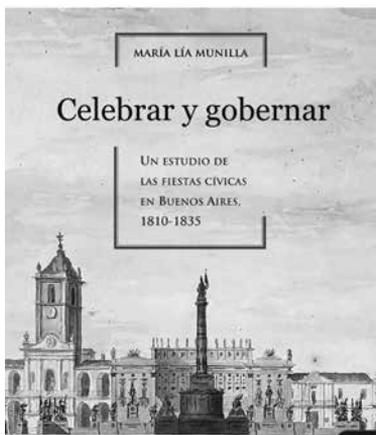


Figura 1. Tapa del libro *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*

de expresar, en 1811, “Viva la Libertad”, ya que la situación era inestable con relación a la corona y se discutía sobre el republicanismo.

La intervención del pueblo en estas decisiones también es un tema importantísimo. La autora cuenta cómo, por ejemplo, en una de las primeras fiestas mayas, la del año 1813, se hizo una función acerca de *Julio César*, de Shakespeare, y los miembros del municipio fueron vestidos con el gorro frigio en lugar de usar el sombrero de copa. Luego, esta actitud se transmitió al público y hombres y mujeres vistieron gorros frigios como símbolo republicano. De este modo, Munilla pone en escena aquellas actitudes que desbordaban lo previsto, el entusiasmo popular por un símbolo que lo posicionaba en un lugar mucho más importante.

El trabajo con las fuentes es notable.¹ Por supuesto, el descubrimiento y el trabajo de la autora con el archivo del arquitecto Carlo Zucchi fue una revelación porque se pudieron ver los bocetos y los dibujos. Este archivo se mantuvo oculto por más de cien años –ya que Zucchi lo había llevado de regreso a su Reggio Emilia, su ciudad natal– y hace poco se pudo volver a consultar.

El libro repone la inestabilidad de los símbolos, aquellas guerras de sentido que se producían en las fiestas cívicas. Comienza con un análisis de las fiestas en la época colonial. Se explica cómo se celebró, por ejemplo, la coronación de Carlos III, y se destaca el modo en el que ingresa a las festividades el carácter cívico, ya que las fiestas tenían, al principio, un carácter fundamentalmente religioso y militar. Además, se describe cómo se pasa –primero de la mano de Bernardino Rivadavia y luego, de Juan Manuel de Rosas– de las fiestas con carácter cívico a la glorificación del líder.

En la introducción se presentan las pujas de sentido en los festejos del 2008 –momento en el que había una fuerte confrontación entre los productores del campo y el gobierno nacional– y se explica de qué manera se produjeron fiestas que confrontaron, simbólicamente, a estas posiciones. En este sentido, la reflexión que propone la autora sigue muy presente. En efecto, Munilla participó de una de las exposiciones para la celebración del Bicentenario en el Museo Histórico Nacional, una exposición muy austera, pero muy atractiva. Había una sala oscura, tapizada de negro, en la que los objetos se veían con mucho dramatismo y estaban iluminados con luces puntuales. Allí, estaban las palabras de mayo. El clima de la muestra reflejaba que los pequeños objetos y las palabras pueden evocar la complejidad del momento revolucionario. La autora invita, entonces, a reflexionar a partir de esos indicios.

Finalmente, se puede decir que el libro construye una historia compleja a partir de pequeñas huellas. Tiene un carácter evocativo que transporta al lector a una manera de vivir el espacio público, a un momento del gusto popular y a la sensibilidad colectiva. Desde el punto de vista de la Historia del Arte, *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835* traslada al lector a la estética de la ciudad y de los festejos de una manera rigurosa, vívida y elocuente.

¹ Recomiendo leer las descripciones de las fiestas que incluyen a los ejércitos de niños, niñas vestidas de famas, palos enjabonados, carreras de sortijas entre columnatas de cartapesta. En fin, situaciones verdaderamente interesantes que se instalaban como verdaderas obras de teatro desplegadas en la plaza.