

La experiencia Antorchas Un caso de circuito formativo en artes

Josefina Zuain

Licenciada en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Profesora Adscripta de Lenguaje Visual, niveles IV-VI, Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA).

Directora de *Segunda. Cuadernos de Danza*, portal de Danza Contemporánea.

Colaboradora en *Ramona Web*, revista de Artes Visuales.

Curadora independiente.

Marcelo Giménez

Licenciado en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA).

Doctorando en Semiótica, Universidad Nacional de Córdoba.

Profesor de Teoría e Historia del Arte Específicas, posgrado en Medios y Tecnologías para la Producción Pictórica, y Profesor Adjunto de Teoría e Historia de las Artes del Fuego I-II, Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA).

Codirector de *Artífice*, Centro Interdisciplinario de Artes (IUNA).

Curador y crítico independiente.

En nuestras artes visuales, investigar las hipotéticas vinculaciones entre experiencias formadoras que acompañan los procesos creativos y las metodologías de trabajo colaborativas que propician intercambios y originan redes (Zuain, 2009) ha sido posible por el reconocimiento de un recorte ya efectuado: el que categoriza como comunitarias, colectivas y participativas aquellas prácticas artísticas que, dada su referencia a diversos modelos de sociabilidad y a partir de una concepción amplia del arte, se expanden hacia ámbitos que exceden los círculos especializados –política, derechos humanos, trabajo, ecología, etcétera– y lo hacen en tensión con modos institucionalizados del campo artístico (Romero, 2010). Una postulación cardinal es que en dichas artes emerge “la creación de nuevos sentidos comunes de lo social y lo comunitario, generando modelos imaginarios alternativos. Y las artes mencionadas los operan, además, en la dimensión de lo sensible colaborativo” (Romero y otros, 2009).

A partir de trayectos precedentes (Zuain, 2009) nos enfocamos en un programa formativo cuyo marco fue la reputada tarea de apoyo que ha desarrollado la Fundación Antorchas en ámbitos diversos del conocimiento durante la historia reciente de nuestro país. Se trata de los “Encuentros regionales de análisis y producción de obra para jóvenes artistas”, emprendidos entre 1997 y 2004 en diversas provincias. Conjeturas en torno a los posibles lazos entre experiencias de formación artística similares y sus metodologías marcaron tal elección, orientada a indagar presuntas relaciones entre la notoria existencia de colectivos de trabajo artístico en nuestro país desde 1997 y una modalidad pedagógica de más en más instaurada en las artes: los grupos de formación y de perfeccionamiento complementarios o incluso alternativos a los modos tradicionales de educación artística.

En el horizonte que traza el inicio de este proceso de transformación didáctica, estos Encuentros emergen como una empresa que, al

promover la indagación del arte actual en la horizontalidad que supone un marco dialógico, tramaron una vasta red de intercambios que conectó de una manera u otra a artistas de todo el país. Su untuosa capilaridad instituyó la conciencia de un común denominador entre quienes participaron de ese tejido sensible, motivo por el cual se la podría denominar “la experiencia Antorchas”. Mas, si ella ganó notoriedad y reputación entre los actores del campo artístico –calidades que aún persisten–, no ha sido, como apunta Andrea Giunta (2009), objeto privilegiado de aproximaciones exploratorias.

La Fundación Antorchas y los Encuentros

Desde su creación, a mediados de la década de 1980, por la Lampadia Foundation –una institución filantrópica surgida de los avatares históricos de la industria estannífera boliviana–, la Fundación Antorchas se orientó a sostener e incrementar el patrimonio cultural de nuestra comunidad. A lo largo de dos décadas, su apoyo financiero sostuvo diversos programas y proyectos científicos, tecnológicos, sociales y artísticos. Uno de ellos fue la serie de “Encuentros regionales...”, impulsada entre 1997 y 2003 por el entonces director del Área de Cultura de la Fundación, Américo Castilla, en colaboración con diferentes instituciones no capitalinas vinculadas al quehacer artístico.¹

Al ingresar Castilla a la Fundación Antorchas, en 1992, tan sólo el 2% de los subsidios otorgados a la creación artística tenía como beneficiarios a proyectos provinciales.² Con la idea de que los artistas no capitalinos tenían oportunidades menores para alcanzar las condiciones que les permitiesen plantear sus proyectos en paridad con sus colegas de la ciudad de Buenos Aires, Castilla se planteó como eje de su tarea el desarrollo de un estímulo, una red y, especialmente, una formación adecuada a las necesidades que requiere la práctica del arte contemporáneo. El corolario sería una redistribución de capitales

económicos y simbólicos en toda la extensión nacional. Dado lo ambicioso de este plan, una primera decisión fue escoger por año una región del país con la cual trabajar. De este modo, y en forma paulatina, los artistas radicados en todas las provincias de nuestro territorio comenzaron a ser destinatarios de los subsidios otorgados por la Fundación.

Por entonces, la única actividad formativa en artes visuales subsidiada por la Fundación era el taller de Guillermo Kuitca, orientado al perfeccionamiento de artistas. Sostenido por su creencia en la riqueza de una práctica educativa plural, Castilla delineó una primera experiencia tendiente a generar un taller al interior de la misma institución, liderado por un cuerpo docente designado año a año. En el ámbito global, experiencias similares –como la European Graduate School, fundada en 1994– comenzaban a mostrar sus provechosos resultados. Nació así el Taller de Instalaciones –conocido como “El Taller de Barracas”– dictado por Luis Fernando Benedit, Pablo Suárez y Ricardo Longhini. Enlazada al interés por ocuparse del resto del país, de esta experiencia *polifónica* emergió, luego, la idea de enviar equipos de docentes a las provincias, modalidad que propulsaba la convivencia de miradas divergentes acerca de lo que es la producción artística.

Surgieron, entonces, las primeras experiencias en el interior del país, en colaboración con artistas y gestores provinciales que articulaban la Fundación con alguna institución local, en calidad de copartícipe del programa, que generalmente ofrecía la sede para la realización de los Encuentros. Uno de los criterios por los que se convocó primeramente a los miembros del plantel docente fue poner la mira sobre artistas provenientes del Taller de Kuitca y del de Barracas, educados en la por entonces pujante modalidad conocida como *clínica de obra*.

Clínica de obra

Esta denominación se hizo común en la década-

¹ Varios fragmentos del presente artículo se desprenden del texto “Análisis de un caso: los Encuentros regionales de análisis y producción de obra para jóvenes artistas de la Fundación Antorchas (1997-2004, Argentina)”, que los autores publicaron en Ramona Web.

² Entrevista realizada por Josefina Zuain a Américo Castilla, en noviembre de 2010.

da de 1980 para referir a una manera ciertamente novedosa de impartir y de adquirir educación artística, no sólo diversa de la ofrecida en un marco institucional, sino también de la tradicional asistencia a un taller para alcanzar una mayor pericia bajo la dirección de un *maestro*, en la ancestral deriva que supone la educación al interior de un gremio. Si la *clínica* refería a la tarea de análisis y/o supervisión de un trabajo artístico en proceso, su novedad radicaba principalmente en las modalidades bajo las cuales se desplegaba. En primera instancia, el lugar del *maestro* no lo ocupa ya únicamente un hacedor del arte con la suficiente experticia: también puede desempeñar el rol de analista y/o supervisor un individuo calificado en la reflexión acerca del arte, sea un teórico, un crítico, un historiador, un gestor. En segundo lugar, la extensión del tiempo de asistencia a un taller –que habitualmente era medido en años– se reduce a meses, a una determinada carga horaria, incluso a un encuentro cuya extensión puede ser menor a los sesenta minutos, por supuesto con competencias y eficacias igualmente variadas. Por último –y como acabamos de indicar entre los aspectos que la Fundación buscó destacar en sus talleres–, la celosa elección de un único maestro al que se confía la formación cede paso a un aprendizaje que opta por someter diversas etapas del proceso de trabajo a una diversidad de percepciones valorativas, tan plurales como los enunciados que las ponen en discurso. En este sentido, el diseño del programa, al reunir artistas con líneas estéticas diferentes, a veces incluso opuestas, y teóricos, críticos y/o historiadores dedicados a diferentes áreas del arte, propendía a la convivencia armónica de la diferencia y una riqueza pedagógica sostenida en la complejidad de lo contrario, lo contradictorio y lo complementario de saberes plurales.

El recurso de una metáfora que liga el carácter de esta labor con una de las principales disciplinas en el ejercicio de la medicina alienta el debate. La *Clínica* –del griego *κλίνη*, “lecho”– deriva del proceso indagatorio realizado al pie de la cama de un enfermo con el objetivo de diagnosticar una situación patológica a partir de la interpretación de síntomas y de datos aportados por el paciente y de otros signos provenientes de la exploración física o el análisis complementarios;

precisamente se denomina “semiología clínica” a la especialidad dedicada al reconocimiento de patologías por la habilidad interpretativa de sus signos. La *clínica de obra* queda enlazada, de este modo, a una aspiración enraizada en la *aventura semiológica* emprendida por Roland Barthes (Verón, 1994) y con una apreciación del ancestral *paradigma indicial* del cazador, revivido en el paso del siglo XIX al XX y nuevamente objeto de interés.

Tal denominación (solidaria de *curación* [Romero y Giménez, 2005] vocablo cuya expansión le es contemporánea), invoca un sentido que orienta a presuponer en el *corpus* de producciones con el que se ha de trabajar un estado crítico, esto es, alejado del equilibrio y la armonía que supone el concepto occidental de *salud*. A favor, no del nombre, pero sí de la práctica, recordemos, junto con la aspiración y la apreciación mencionadas, que si el término *crisis* alude a un cambio brusco –y, de hecho, la primera acepción del vocablo refiere especialmente al curso de una enfermedad–, también convoca, dado un proceso, el momento decisivo de cambio fundamental con importantes consecuencias, algo así como el punto de *discontinuidad* por el que una catástrofe irrumpe en el estado de reposo de un sistema esencialmente dinámico: tras una crisis no hay lugar sino para una *positividad*, para la transformación *oportunamente* derivada del estado crítico. En sus orígenes, la *experiencia clínica* se sostuvo sobre la creencia en un equilibrio entre el ver y el hablar, entre el mirar y el decir; un abismo insalvable entre luz y lenguaje, entre visibilidad y enunciado que hace explícito. Un claro ejemplo del problema se analiza en *Esto no es una pipa* (1973), para Michel Foucault, un estallido y ulterior recomposición de un caligrama, hasta entonces, el encuentro más cercano posible de palabra e imagen. Al respecto, Foucault sostiene que sólo en el paulatino reconocimiento de la no correspondencia entre ellos

[El] ojo clínico descubre un parentesco con un nuevo sentido, que le prescribe su norma y su estructura epistemológica; no es más el oído tendido hacia un lenguaje; es el índice que palpa las profundidades. De ahí esta metáfora del tacto, por la cual, sin cesar, los médicos van a definir lo que es su mirada (Foucault, 1963).

Siguiendo estas ideas, podríamos inscribir la *clínica* en un estrato histórico –esa Modernidad “de la que aún no hemos salido” (Foucault, 1966)– preocupado por la riqueza que entraña acercar la palabra a la cosa para que ésta “encienda, poco a poco, sus luces” (Foucault, 1966).

Esta consideración nos permite retomar otra de las cualidades a las que la Fundación Antorchas apuntaba al escoger una camada de artistas educados dentro del formato de la *clínica*. De su modalidad pedagógica se supone que resultará no sólo un incremento cualitativo de la producción artística sino, además, una vasta aproximación crítica que favorece la capacidad de articular un discurso coherente y cohesivo en sus reflexiones acerca de y en torno a la labor creativa. De allí que se asuma la pertinencia de quienes fueron atravesados por esta modalidad formativa para su consecución y se postule su competencia para estimular el desarrollo de habilidades semejantes en sus eventuales discípulos. En palabras de Castillo: “Pablo Siquier, Tulio de Sagastizábal, Mónica Girón, Claudia Fontes, personas que tenían un discurso sobre el arte... pensaban”.³ Esto marcó la conformación del cuadro docente de los “Encuentros regionales...”. En su mayoría se estableció cada vez un equipo de tres o cuatro profesores: dos de ellos, artistas con búsquedas estéticas diferentes; los restantes, provenientes del campo de la teoría, la historia o la crítica de arte. Por entonces, ya se reconocían los beneficios de un trabajo formativo que mancomunase competencias pedagógicas provenientes de campos de conocimientos diversos: por caso, el Taller de Proyectos Interdisciplinarios que Rodolfo Agüero y Alicia Romero condujeron cooperativamente entre 1995 y 2003 en el Centro de Estudios de Arte *Cromos*.

Los grupos docentes de la Fundación Antorchas pautaban, para una ciudad provincial, encuentros mensuales de tres jornadas de entre ocho y diez horas diarias, organizados los fines de semana para favorecer la posibilidad de asistencia. Cada tutor-artista llevaba adelante tres de esos encuentros mensuales según el formato de *clínica*; los tutores restantes tenían a su cargo otros dos encuentros mensuales cada uno, en los

que podían plantear un formato similar u otras alternativas. Así, por comprender aproximadamente diez reuniones en meses distintos –seis con artistas, cuatro con no artistas–, los encuentros solían extenderse sobre períodos bienales. La coordinación general de las dos primeras ediciones (Posadas 1997-1998 y 1998-1999) fue una prueba piloto diseñada entre Castilla y la artista misionera Mónica Millán. Los encuentros posteriores tuvieron como origen las sucesivas solicitudes que llegaban a la Fundación para postularse como sede del programa, ya que una de sus condiciones era que una institución provincial actuase como copartícipe para asumir la gestión del evento, su correspondiente organización y la provisión de un espacio físico. Efectuado el acuerdo, se realizaba la convocatoria; el equipo docente evaluaba las postulaciones –diez fotografías y un curriculum vitae– para designar los becarios a formar.

Como otros documentos de la Fundación, los concernientes al programa de “Encuentros regionales...”, en custodia de una administradora de archivos, son inaccesibles. De tal manera, una tarea primordial, como relevar información del registro institucional para su posterior ordenamiento y análisis, no fue posible: hubo que construir e instituir una masa documental nueva que sustituyese su carencia. Datos sumarios, extraídos de las memorias institucionales anuales, suministraron una nómina de coordinadores provinciales de cada encuentro; luego, herramientas disponibles, propicias y/o favorables –como la entrevista informal o el correo electrónico– la complementaron, al proveer otra que reunía datos de algunos participantes del programa, ya tutores, ya becarios. La concreción de entrevistas con actores específicamente responsables del Programa de “Encuentros regionales...” –como el artista Américo Castilla o los formadores participantes–, fue efectiva para el avance; lo mismo valió para los contactos con restantes actores del programa: becarios y coordinadores. De esta manera se realizaron encuentros reales y/o virtuales, que generaron más materiales, aún susceptibles de recategorización y nuevos análisis.

³ *Ibidem*.

Todas estas acciones muestran que asimilar el sistema de funcionamiento de los “Encuentros regionales...” –en su carácter de tejido conectivo entre diferentes instituciones diseminadas por todo el país– hizo posible recomponer una base de datos básico. Tramando y tendiendo redes se accedió a un conjunto de materiales cuyo caudal informativo circuló muchas veces por afluentes insospechados. El descubrimiento y el desarrollo de estrategias no contempladas o impensadas de inicio ofrecieron recursos que permitieron sortear varios escollos, como el aporte de datos provenientes de actores cuyo radio de acción está fuera de Buenos Aires, o incluso de otros protagonistas que desconocíamos. La reconstrucción de las derivas del programa se ajustó *a posteriori* y paulatinamente por operaciones diversas, como cotejar los múltiples currículum vitae que los becarios emitieron en circunstancias distintas, como publicaciones electrónicas, catálogos de exposiciones, portfolios de galerías de arte, etcétera.

El nuevo archivo recopila: fechas y ciudades de los “Encuentros regionales...”, casi el total de los de tutores a cargo en cada oportunidad, muchas instituciones copartícipes en cada ocasión y algunos de los coordinadores que las representaron; por fin, un gran número de los artistas becados. Promovido por la clausura del archivo institucional, y en reconocimiento del carácter de herramienta que entraña, su ulterior puesta en línea a disposición de la comunidad de referencia no sólo lo abre a potenciales consultas sino que lo ubica como un territorio a transitar, un lugar de *desterritorialización* y para la *reterritorialización*. Este dispositivo se vuelve dinámico no sólo de la visita de sus naturales usuarios, sino también de su revisión e incremento constantes, por poseer recuerdos y/o documentos que aportan datos faltantes o porque permiten ratificar o rectificar los existentes.

Los artistas entrevistados reconocieron a la “experiencia Antorchas” como la primera de su tipo que han transitado; si bien algunos apuntaron rasgos que filian a acciones previas, casi la totalidad ha participado luego de instancias de perfeccionamiento que perciben similares, entre las que enumeraron más de una veintena. Si pocos declararon una práctica artística unidi-

mensional, muchos incorporaron otros oficios, técnicas, medios y/o dispositivos tras pasar por los Encuentros, por lo general aquellos cuya educación ha sido más tradicional; algunos, incluso, en la senda roturada por Joseph Beuys, enuncian como práctica artística la pedagógica. Entre las motivaciones para postular a la beca apareció la valoración de la mirada ajena, no sólo la docente –percepción extra-local que se siente ausente– sino también la de pares, conocidos o por conocer. La intensidad cuantitativa y cualitativa de cada uno de los “Encuentros regionales...” es expresada, generalmente, en términos ligados a ideas de *comunidad* (Espósito, 1998), alineadas con un retorno de la sociedad civil a formas participativas de la democracia y, entonces, reñidas con el individualismo a ultranza de los tiempos neoliberales posmodernos.

Consideraciones finales

Casi una década de labor de los “Encuentros regionales de análisis y producción de obra para jóvenes artistas” estimuló una red de intercambios entre las provincias y la ciudad de Buenos Aires que fortaleció aquellos circuitos artísticos *excéntricos* –al menos para aquellas miradas que aún perciben la Capital Federal como punto nuclear del país– que ya estaban en proceso de conformación, al tiempo que fortaleció el surgimiento de otros, estableciendo de esta manera una nueva figura cuyos múltiples nudos la hacen naturalmente una dispersión *rizomática*. Muchos proyectos regionales y locales de tamaño red vincular, tomaron como eje constitutivo la reunión para el diálogo. En el relevamiento de los “Encuentros regionales...” emergieron también referencias a emprendimientos colaborativos diversos. Si la red restituida aún presenta vastas oquedades, identificamos más de veinte de ellos a partir de decirles en qué consta su surgimiento, sus integrantes, sus lugares, etcétera.

Nuestro interés por conocerlos se erige sobre una conjetura: en los intercambios que han propuesto podrían sustentarse rasgos de un giro perceptible en el campo artístico actual: la proliferación de artistas, la propagación de dispositivos de producción y de gestión, el incremento de espacios de circulación con la creación de contextos alternativos de reunión e intercambio y la

consumación de acciones y de experiencias novedosas para la formación y el perfeccionamiento. Si la contemporaneidad configura un nuevo paradigma estético, en tanto articula su escala de valores en función de las relaciones sociales que representa, promueve, favorece o efectiviza el hacer artístico (Bourriaud, 1998) los "Encuentros regionales de análisis y producción de obra para jóvenes artistas" podrían pensarse –por sus rasgos de descentralización, horizontalidad y colectivización– como los dispositivos relacionales de la sociedad por los que las prácticas artísticas contemporáneas operan y a partir de los cuales procesan nuevas modalidades de intercambio social. Al momento, continuamos colectando datos que nos permitan establecer algunas ataduras más de un tejido sobre el que, en gran medida, se sostiene un momento destacable del arte argentino: el actual.

eral de Uberlândia, 2009.

VERÓN, Eliseo: (1994) "De la imagen semiológica a las discursividades", en VEYRAT-MASSON, Isabelle y DAYAN, Daniel: *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa, 1997.

ZUAIN, Josefina: "Nuevas estrategias pedagógico-didácticas para la formación del artista contemporáneo", Beca Nacional, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2009.

ZUAIN, Josefina: "¿Una cosa lleva a la otra? Vinculaciones entre formación grupal y colectivos de trabajo artístico en Argentina, desde 1997 hasta la actualidad", Beca Estímulo, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2009.

Bibliografía

BOURRIAUD, Nicolas: (1998) *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

ESPÓSITO, Roberto: (1998) *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

FOUCAULT, Michel: (1973) *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1999.

_____ (1966) *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

_____ (1963) *El nacimiento de la clínica*, Madrid, Siglo XXI, 2007.

GIUNTA, Andrea: *Postcrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

ROMERO, Alicia: "Prácticas sensibles en la dimensión regional-local: enfoque estético-semiótico de las artes comunitarias, colectivas y participativas en América Latina contemporánea", proyecto UBACYT, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2010.

_____ y GIMÉNEZ, Marcelo: "XXVI Bienal de San Pablo: decir y percibir", en *Discursos Críticos. Actas del VI Congreso Nacional de Semiótica*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Semiótica, 2005.

ROMERO, Alicia y otros: "Nuevos modos de Intercambio Social: las gestiones artísticas colaborativas", en *ouvirOUver*, N° 5, Brasil, Departamento de Música y Artes Escénicas de la Universidad Fed-