



**5tas Jornadas Doctorales
Franco-Latinoamericanas (IDA)
1er Encuentro De Arte Y Política
(IHAAA/FDA/UNLP)**

**Componer territorios comunes: prácticas
descentradas de/entre arte y política**

27 al 30 de septiembre de 2023, La Plata, Argentina



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente:

Mag. Martín A. López Armengol

Vicepresidente del Área Académica:

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidenta del Área Institucional:

Dra. Andrea Mariana Varela

Secretario de Ciencia y Técnica:

Dr. Nicolás Rendtorff

Secretaria de Arte y Cultura:

Prof. Mariel Ciafardo



FACULTAD
DE ARTES



Decano:

Dr. Daniel H. Belinche

Vicedecano:

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario General:

Lic. Emiliano Seminara

Secretario Institucional:

Lic. Francisco Viña

Secretaria de Asuntos Académicos:

Prof. Graciana Pérez Lus

Secretario de Planificación, Infraestructura y

Finanzas:

Lic. Carlos Merdek

Secretaria de Ciencia y Técnica:

Lic. Silvia García

Secretaría de Vinculación con la Industria:

DI Ana Bocos

Secretaria de Extensión:

Prof. Victoria Mc Coubrey

Secretario de Programas Externos

Sr. Nicanor Régulo Martínez

Secretario de Posgrado:

Prof. Santiago Romé

Secretario de Producción y Contenido

Audiovisual:

Prof. Martín P. Barrios

Secretario de Arte y Cultura:

Lic. Carlos Coppa

Secretario de Relaciones Institucionales:

Sr. Juan Mansilla

Secretario de Asuntos Estudiantiles:

Prof. Lautaro Zugbi



Equipo organizador

Marjolaine David-Briand (IdA/Université Bordeaux Montaigne)

Magdalena Pérez Balbi (IHAAA/FDA)

Agustín Lostra (IPEAL/FDA)

Ana Axat (FDA)

Mika Auca Santa María (IPEAL/FDA)

Mnemo (IPEAL/FDA)

M Noel Correbo (/FDA)

Tamara Sánchez Albarracín (Embajada de Francia en Uruguay)

Colaboradorxs

Daniela Anzoategui (IHAAA/FDA)

Macarena Del Curto (IHAAA/FDA)

Germán Casella (IHAAA/FDA)

Celina Baldini (IHAAA/FDA)

Comité académico

Paola Belén

Emiliano Blanco

Daniela Camezzana

Mariela Cantú

Fernanda Carvajal

Moirá Cristiá

Fernando Davis

María de los Ángeles de Rueda

Marina Feliz

Leslie Fernández

Natalia Giglietti

Christophe Giudicelli

Georgina Gluzman

Cecilia González

Berenice Gustavino

Ana Longoni

Guillermina Mongan

Diana Montequín

Gustavo Radice

Agustina Rodríguez

Mariana Sáez

Florencia Suárez Guerrini

Alicia Valente

Instituciones organizadoras

Polo Cono Sur del Instituto de las Américas

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano/ Facultad de Artes (UNLP)

Laboratorio AMERIBER - Université Bordeaux Montaigne

Instituto Francés de Argentina

Centro Franco Argentino de la UBA

Embajada de Francia en Uruguay

Centro de Arte (UNLP)

Diseño y Diagramación

DCV María Ramos

Edición y vandalismo

Mnemo



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

Índice

Actividades especiales

pp. 7-19

Ponencias

pp. 20-174

¡LUCHAR CONTRA LA MORAL NOS GUSTA A NOSOTRAS, NOS GUSTA A NOSOTRAS! Microrevolucion(es) frente a la imposición moral-cisheterosexual: Algunos modos, marcas y materialidades de cómo al poder le arde el closet. M Noel Correbo y Ana Cecilia Solari Paz

pp. 20-26

Música y activismo sexodisidente en las voces de Susy Shock y Sudor Marika. Celina Badini

pp. 26-31

Están todxs invitadxs. La pegatina colectiva como instancia de encuentro y proyección de la gráfica platense. Macarena Del Curto

pp. 31-35

Pensar a los gritos mientras apagamos un incendio. AwkaChe

pp. 36-41

“VANDALISMO” “DESDE ARRIBA”. O cuando lo legal tampoco está permitido. Juan Pablo Pettoruti

pp. 42-49

Bitácora de lo que pasa cuando pongo pinturas en la calle. Una reflexión sobre la propia práctica en seis momentos. Valentina Rivas Robles (VARR)

pp. 49-53

Apropiación y socialización. Julio César Flores

pp. 54-60

Acciones de activismo artístico en la villa 31 y 31 bis. Albertina Neumark

pp. 61-67

FANZINV1. Una narrativa intermedia. DISEÑO DE DISENSO: Solana Berti, Analía De Matteo, Manuel Vidal Moreta, Valeria Lagunas y Sara Guitelman

pp. 67-68

Intervenciones de activismo artístico y estéticas de protesta: hacia la construcción de un archivo digital común entre la plata y rosario, la Red Constelaciones. Luciana Bertolaccini, Marjolaine David-Briand y Victoria

Garay

pp. 69-77

Ensayo sobre el mal(estar). Obra reciente de diana Dowek. Ana Laura Raviña y María Laura Rodríguez Mayol

pp. 78-87

Buscar en lo propio. La presencia de las culturas populares en la obra de Florencia Sadir. Cecilia Casablanca

pp. 87-94

Relatos desplazados. Una constelación erótica. Micaela Szyniak, Pietro Di Girolamo y Vicente Armendariz

pp. 95-103

Topografías del recuerdo. Análisis del Museo a Cielo Abierto de Ensenada. Pamela Sofía Dubois, María Inés

Gannon y María Victoria Trípodi

pp. 104-108

Muerde inframundo en el revistazo. Alternancia entre el inframundo, el devenir zombi y lxs cuerpxs deseantes. Sandra Reggiani

pp. 109-117

Duelo público a través de la performance: del activismo al artivismo. Un estudio de caso en Uruguay. Flavia Figari Diab
pp. 118-123

Traducción semiótica en la performance. Cuerpos en tránsito (1996) del GRUPO FOSA. Daniela Saco
pp. 123-131

Jugando con la identidad de género en escena. Cuando el compromiso político se hace opción de legitimación artística. El caso de los jóvenes cirqueros chilenos. Aurore Dupuy
pp. 131-139

Arte contemporáneo e industria nacional. Un abordaje desde el arte a los procesos de patrimonialización en saladeros, mataderos y frigoríficos en desuso en la Cuenca del Plata desde 1970 a la actualidad. Eric Javier Markowski
pp. 140-142

Presentación de proyecto activista biopoético: RESPIRO NAMIKI DEL COLECTIVO MURU 7.8. Claudia Valente
pp. 142-146

Una caja de herramientas para el presente. Estrategias gráficas y expositivas en “LAS HERRAMIENTAS EXISTEN EN LOS GESTOS DE AQUELLO QUE VUELVEN POSIBLE”. Guillermina Mongan, Alicia Valente y Leticia Barbeito Andrés
pp. 147-154

SAETA: Mediación cultural expandida para exposiciones en clave comunitaria y descentralizada. Lucía Engert
pp. 154-155

Acciones artísticas/colaborativas y afectivas en contextos semirurales del sudoeste de la provincia de Buenos Aires. Florencia Marinetti
pp. 155-156

Lenguas descentradas ¿comunes? Cecilia Cappannini y M Noel Correbo
pp. 157-161

Enseñanza de la Interpretación Musical. Una propuesta metodológica antihegemónica. Marcelo Enrique Arturi
pp. 161-169

Lectura interpretativa de partituras. Su enseñanza-aprendizaje desde una metodología de lo grupal. Luciana Leguizamón
pp. 169-174

BIOGRAFÍAS
pp. 175-180



Estas actas son el resultado de una amplia convocatoria, participación presencial y propuesta de publicación de lo que fueron las 5tas Jornadas Doctorales Franco-Latinoamericanas (IdA) /1er Encuentro de Arte y Política (IHAAA/FDA/UNLP) “Componer territorios comunes: prácticas descentradas de/entre arte y política”

Conformamos un grupo organizador que se fue gestando a la vez que daba forma a estas jornadas y encuentro. Nos propusimos habilitar un espacio académico como lugar de diálogos transversales, que escapen de los formatos tradicionales y se articulen con diversos saberes (populares, de la militancia, de las prácticas activistas) y con otros espacios con lógicas propias.

Organizadas por el Polo Cono Sur del Instituto de las Américas (IdA), el Centro Franco-Argentino de la Universidad de Buenos Aires (CFA), y la cooperación científica y universitaria francesa en Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay, las Jornadas Doctorales Franco-Latinoamericanas permiten cada año a jóvenes investigadorxs presentar sus trabajos alrededor de una temática amplia (2019, La Memoria, Argentina; 2020, El medioambiente, Argentina; 2021, Las Migraciones, Chile; 2022, Los espacios marinos, Uruguay). El evento busca favorecer diálogos entre estudiantes de grado, posgrado, doctorandxs e investigadorxs experimentadxs, generando un espacio de valorización de debates teóricos, metodológicos y científicos, junto con actividades culturales y artísticas diversas. La organización en conjunto con instituciones locales (Universidad de la Frontera en 2021, Universidad de la República en 2022, Universidad Nacional de La Plata en 2023) busca hilar redes transnacionales y apoyar iniciativas de las instituciones de los países participantes, privilegiando una cooperación regional sostenida en el tiempo.

Desde el año 2022 y la vuelta a la presencialidad, las jornadas apuntan a moverse de los grandes centros universitarios para valorar iniciativas de investigación en ciudades “periféricas”. Ese año, las JDFL se desarrollaron en La Paloma, en Uruguay, en colaboración con el Centro Universitario Regional del Este (CURE) de Rocha, por su especialización en oceanografía. Además, esta decisión se enmarcó en la voluntad de acompañar el proceso de descentralización y desconcentración de la producción de saberes llevado a cabo por la Universidad de la República en Uruguay, con el desarrollo de sedes de formación y de investigación regionales. Para 2023 se eligió la ciudad de La Plata, por la relación que el Polo Cono Sur (IdA) había fortalecido con la Facultad de Artes de la UNLP y por la fuerte tradición de activismos artísticos y culturales locales, sostenida por un tejido de redes sociales transterritoriales –debido a las migraciones estudiantiles y laborales–, la proliferación de instituciones culturales, espacios autogestivos y la particularidad de ser capital de la provincia.

Pensamos la universidad como caja de resonancia del presente, en un vaivén incesante entre la calle y los espacios públicos y políticos que habitamos.

La actual Facultad de Artes (FDA, UNLP) ha construido líneas de investigación en torno a los cruces de las prácticas artísticas y lo político, tanto en la definición de currículas como en proyectos y grupos de investigación. Las Jornadas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), entre 2003 y 2015, abrieron el espacio al intercambio de avances de investigación empírica sobre objetos de estudio y temas que aún no habían llegado a las aulas. A lo largo de las diez ediciones que se llevaron adelante, aquellas investigaciones iniciales se fueron convirtiendo en líneas de trabajo, proyectos acreditados, tesinas y becas de posgrado. El reconocimiento de artistas y colectivos locales, de experiencias que escaparan a las instaladas por la historiografía tradicional y el trabajo con archivos (personales e institucionales) fueron sedimentando conocimiento no solo entre docentes e investigadorxs de nuestra facultad, sino que permearon en las aulas y en las redefiniciones de las currículas. A esta trayectoria se han agregado las Jornadas de Investigación en Artes Escénicas (JoAE), coordinadas por el Grupo de Estudios sobre Artes Escénicas (GEAE), que ya cuentan con 3 ediciones anuales (entre 2022 y 2024).



En el marco más amplio de la Facultad, podemos rastrear la confluencia de distintos encuentros y jornadas en los que se abrieron espacios de diálogo: la Secretaría de Ciencia y Técnica ha coordinado los Encuentros Nacionales de Investigación en Arte y Diseño (ENIAD) en 2001 y 2002, los Congresos de Artes, Educación y Cultura contemporánea en Latinoamérica (2005, 2006, 2008, realizados en conjunto con la Dirección de Arte y Cultura de la Provincia de Buenos Aires), las Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP), iniciadas en 2004 y que alcanzaron diez ediciones en 2022, mientras que el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) ha desarrollado dos ediciones del Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina (CIEEPAL).

Desde el Laboratorio de Investigación y Documentación de Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción política en América Latina (LabiAL), las Jornadas de Investigación sobre desobediencias sexuales, prácticas artísticas y agenciamientos colectivos (entre 2013 y 2015), junto con los Coloquios sobre Poéticas y Políticas de archivo (2014-2015) y las Jornadas de Investigación sobre Políticas Visuales de los Afectos (2015), diagramaron y socializaron líneas de investigación en torno a las disidencias sexuales y a las epistemologías queer, evidenciando nuevos objetos de investigación pero también miradas torcidas de la historia del arte y de las prácticas históricamente relegadas de este marco disciplinar.

A pesar de ser espacios intergeneracionales, en los que estudiantes y docentes nos hemos encontrado para intercambiar avances de investigación, preguntas epistemológicas y actualizar debates, en los últimos años se incorporaron jornadas específicas de estudiantes: las Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JEIDAP), como primer aliento a la presentación de trabajos realizados en el marco de las cursadas, y las Jornadas de Becarixs de Unidades de Investigación FdA (JoBUIFA), abriendo a diálogos interdisciplinarios entre becarios de distintas áreas.

Si bien esta trama de encuentros, que habilitó diálogos entre colegas y estudiantes, progresivamente ha superado el prejuicio que distanciaba la teoría de la producción, la investigación de la acción, la biblioteca y el archivo del taller; reconocemos que existen puentes que difuminan los límites entre un adentro y un afuera de la Academia. Los activismos artísticos y culturales no pueden leerse como una producción extraña o extemporánea a la que se realiza dentro de la facultad. No solo por los vasos comunicantes que relacionan personas, colectivos y organizaciones, sino porque la particularidad de la investigación en arte hace de la producción en/desde el territorio su campo de acción. Por ello, aunque no desconocemos las economías de producción y acreditación académica, los formatos validados y retroalimentados en un canon del saber con materialidades específicas, pretendemos propiciar espacios de intercambio entre lenguajes y modos de decir disímiles.

En este escenario, nuestro objetivo en las 5tas JDFL/1er Encuentro de Arte y Política es que la articulación/integración entre arte y política sea un eje transversal y constitutivo de prácticas e investigaciones en sus diversas formas.

Usar los lugares de expresión, debate y construcción de conocimiento para darnos espacios de encuentro y reflexión de cara al contexto actual, con el peligroso avance de las derechas radicalizadas y de los discursos neofascistas y negacionistas.

Componer territorios comunes: este encuentro se forja también en las redes de colaboración que habitamos, en relaciones que apuntan a la horizontalidad. En la certeza de que la construcción de conocimiento no es desde la competencia individual sino desde la escucha, el intercambio y la contaminación mutua. Desde el contagio pasional de las redes que se trazan en un quehacer crítico y colaborativo que propone des-centralizar nuestros relatos y recuperar prácticas comunitarias, historias locales, regionales, situadas, que nos interpelan de manera afectiva. Partimos de este punto de encuentro que es la ciudad de La Plata, siempre borde/periferia del gran centro



que es Capital Federal, y territorio de cruces propiciados por la universidad pública que genera puntos de contacto entre personas de diversos lugares de Sudamérica. Puntos que traman redes donde se atraviesan multiplicidad de territorios y linajes históricos comunes y diferenciados, generando grupalidades amorosas con un pie adentro y un pie afuera de la actividad académica, que mixturán el saber de la clase y el saber de la calle en derivas incontrolables, amorosas, yuxtapuestas.

En ese marco estamos muy contentxs de contar en este primer encuentro con la presencia de activistas y pensadoras de Perú y de Chile que nos compartirán sus trayectorias y sus estrategias arraigadas a la memoria de sus tierras y ancladas en sus presentes convulsos.

Y es desde estas redes afectivas enraizadas que se disponen las alianzas institucionales.

Nos interesa subrayar que este evento se gestó entre el Polo Cono Sur del IdA y nuestra facultad gracias a vínculos e intereses comunes. Esta organización cruzada nos permitió poner en común recursos y repensar el eje de las militancias en el exilio y redes transnacionales.

Agradecemos

Agradecemos a todxs lxs colaboradorxs, integrantes del comité académico y participantes que hicieron estas jornadas posibles.

IHAAA / FDA

Centro de Arte

Polo cono sur del Instituto de las Américas

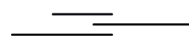
Centro franco argentino de la UBA

Laboratorio AMERIBER - Université Bordeaux MONTAIGNE

Instituto Francés de Argentina

Embajada de Uruguay

Editorial Papel Cosido



ACTIVISMOS CULTURALES EN LA PLATA: DESDE LOS 90 HASTA LA ACTUALIDAD

29 de septiembre de 2023. Auditorio Gleyzer, Sede Fonseca, Facultad de Artes

Podemos decir que nuestra ciudad está atravesada por algunos hitos, que se erigen como clivajes históricos de la militancia y experiencias de acción en el espacio público. Para quienes habitábamos la universidad —como estudiantes o docentes— las Marchas de Antorchas del 2001 fueron una experiencia clave. En 2006, la segunda desaparición de Jorge Julio López dió inicio a una inmensa serie de intervenciones, articulaciones colectivas y acciones que continúan hasta hoy, marcada también por los ciclos políticos nacionales. Pero estos momentos-hitos no pueden escindirse de otros marcos más amplios: la lucha contra la Ley de Educación Superior y la militancia de HIJOS La Plata desde mediados de los noventa, las experiencias de Ala Plástica, La Grieta y otras agrupaciones artísticas y culturales, la formación de la Multisectorial por el 30 aniversario del golpe cívico- militar y las históricas movilizaciones por la Noche de los Lápices, pero también el Arde Closet y las acciones de Las Azucenas, la explosión —y organización— de centros culturales autogestivos y su trabajo en la reconfiguración del territorio y del campo artístico local.

En esta trama que se extiende, ramifica y se alimenta permanentemente de múltiples historias, generamos esta conversación sobre las líneas de trabajo, las búsquedas y las alianzas de diversas experiencias colectivas en nuestra ciudad.

Participaron de esta conversación: Fabiana Di Luca (La Grieta), Silvina Babich (Ala Plástica), Chempes, Silvia Antonio (Benteveo, Que Arda, Femigrabadorxs) y Lele (Arte al Ataque).





RETABLOS

Taller gráfico Retablos por la Memoria y pegatina

29 de septiembre de 2023. La Plazoleta de los Lápices. Diagonal 78 y 61

Coordinado por Natalia Iguíñiz, Femigrabadorxs y Awkache

Retablos por la memoria es una invitación a activar en la calle modos de hacer gráficos que aparecieron en el contexto peruano contemporáneo, por la necesidad de manifestarse en reacción a los asesinatos perpetrados en las movilizaciones de los últimos tiempos. Socializados por Natalia Iguíñiz, artista y activista oriunda de Lima, estos modos de hacer consisten en armar retablos que, como pancartas, alojan y honran una consigna, un deseo, o el rostro de una persona asesinada. El taller, compartido con Femigrabadorxs y Awkache, se propuso realizar retablos sobre cartones y también sobre papel con técnicas de stencil, serigrafía y pinturas. Se armaron retablos para que resguarden y abracen, en su parte central, lo que nos moviliza en el contexto actual —lucha contra los neofascismos, aniversario de la segunda desaparición de López en democracia, la resistencia de los territorios y comunidades originarias, la problemática en torno al agua, entre otras— con el fin de preparar pancartas y pegatinas que se realizaran en el momento, visibilizadas en la Plazoleta de los Lápices y quedarán listas para futuras movilizaciones.



PRESENTACIÓN DEL LIBRO *CONCEPCIÓN TE DEVUELVO TU IMAGEN*

27 de septiembre de 2023. Auditorio Gleyzer, Sede Fonseca, Facultad de Artes

Fernanda Carvajal. Universidad de Buenos Aires

Devolverle a algo «su» imagen, tiene algo del acto de restitución y de la temporalidad del retorno, de lo que regresa. Incluso tal vez, secretamente, algo del poder instituyente, fugaz y destellante de los reflejos, que en un parpadeo te dicen: «puedes ser esto». Pero decir, «Concepción, te devuelvo tu imagen» tiene también, algo de la intimidad del discurso amoroso, traza una coreografía del deseo que viaja en múltiples direcciones a través de la relación con otro, en este caso, con una ciudad.

1.

El título del libro abre varias de las líneas de fuerza de esta investigación. Es una cita al título de la fotoserigrafía que el ColectivoArte80 publicó en el diario El Sur en agosto de 1982. La pieza tomaba como base una foto que exhibía a un mendigo no vidente tocando la armónica a cambio de dinero junto a la silueta borrosa de un transeúnte que camina imperturbable hacia adelante; una suerte de encuentro imposible entre la ceguera como privación y la de aquél que no quiere ver. La foto está montada sobre diferentes tramas cartográficas, el plano cuadrículado de las calles de la ciudad de Concepción y pequeñas ondas curvas que parecen inscripciones sismográficas, superponiendo así diferentes capas del suelo. Sobre la imagen, aparecen dispuestas en vertical las frases: «Ciudad de Concepción» y el titular «Concepción, te devuelvo tu imagen» y en el costado izquierdo, «esto es un grabado», junto a los apellidos de los artistas firmantes.

Ya desde el título, al subrayar esta imagen como llave de entrada, el libro de Fernández, Lara y Medina, nos muestra la relevancia que tuvo, entre los artistas de Concepción, los desplazamientos del grabado como dispositivo crítico de la representación pictórica. Los quiebres a la representación política y simbólica que trajo consigo el Golpe de Estado de 1973, hicieron del grabado un engranaje de transformación. Pero no se trató de un punto de retorno al grabado como práctica manual-artesanal. Más bien, como nos recuerda la frase «estos es un grabado» inscrita en la fotoserigrafía impresa como página del diario el Sur, el grabado expandido —el uso de la serigrafía, la fotografía, la fotocopia y el offset en múltiples soportes comunicacionales y callejeros— fue una bisagra para iniciar una reflexión fuertemente materialista sobre las transferencias técnicas de la imagen en un país periférico atenazado por el terrorismo de Estado, y a la vez, como umbral para abandonar el sistema del arte abrazando la serialidad.

Como señalan lxs autorxs, la imagen del mendigo no vidente, hacía referencia a la ceguera social en el contexto dictatorial. Pero tal vez, también prolongaba la interrogación sobre lo visible y lo invisible, sobre los ajustes y desplazamientos de la percepción que abría el grabado expandido a la mirada y a las formas de trazar el lugar propio de enunciación.

La fotoserigrafía «Concepción, te Devuelvo tu imagen», dialogaba a su vez con la serie realizada un año antes por el artista antofagastino, e integrante del Colectivo de Acciones de Arte, Juan Castillo (también una fotoserigrafía) que muestra al artista rayando sobre el muro las palabras «ERIAZOS-DESIERTOS-ERIALES-PANAMERICANA-NORTE-CHILE» y titulada «Te devuelvo tu imagen». Esa frase, que luego Castillo utilizó en múltiples intervenciones, hace referencia a la co-construcción entre el artista y quien recibe la obra. Ejercía una suerte de desapropiación del artista y el desplazamiento del punto intensivo de la experiencia poético-política desde el objeto a la mirada de quien lo recibe. Castillo sugería una noción de arte como un tejido conectivo, como una poética de la relación. En un texto publicado en la Revista Ruptura, Castillo señalaba: «No te extrañes cuando lo provinciano, lo olvidado, lo marginal, te devuelve tu imagen». Es como si a través de esta serie de obras, Juan ofreciera el desierto, el eriaz, el erial,

como paisajes-espejos, deseos de imagen como don abriéndose paso entre la represión y el miedo (Balcells).

Traigo el lugar del paisaje, en esta obra temprana de Castillo, para volver sobre la portada del libro. Ahí, la frase, «Concepción, te devuelvo tu imagen» ya no inscrita sobre la fotoserigrafía del año 1982, sino sobre la orilla del río Biobío, que ha sido un de las fronteras naturales del territorio chileno con Wallmapu y un “epicentro de luchas históricas». La foto es uno de los registros de otra intervención gráfica del ColectivoArte80 en el Puente Viejo Concepción-San Pedro, que llevó por título *Acción Neruda*, y consistió en lanzar al río Biobío la serigrafía de una imagen del poeta Pablo Neruda realizada por el artista francés Ernest Pignon Ernest.

Pero de un modo más intensivo la portada nos devuelve una imagen (entre otras) de Concepción, que parece clave: la imagen del borde. Pero no de cualquier borde, sino el del río-frontera, es decir, la imagen de la orilla, de la orilla del agua.

Hay en esa figura, tal vez, todo un hilo que expandir en relación a las imágenes de lo descentrado —para retomar esa noción clave que Ana Longoni ha trabajado insistentemente y que trae al bello prólogo del libro—, y su figuración a partir de los puertos fluviales. La cuestión de los tráficos y navegaciones, de las invasiones y naufragios, de los cuerpos y mensajes sin respuesta lanzados a la deriva del agua que las orillas componen. Pero también la posibilidad de reconfigurar horizontes, la posibilidad de la fuga y de líneas que destotalizen o deshagan los cercos de lo nacional-nacionalista.

2.

Hay muchos puntos que quisiera retomar de este libro. La audacia institucional del programa diseñado para el Instituto de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad de Concepción abierta en 1972 y luego bloqueado por la dictadura. El imprescindible trabajo de Annemarie Maack para darle inscripción y contexto a la producción artística local, no sólo a través de su activa y persistente labor de escritura, en el diario *El Sur*, sino también de su labor de archivista. Las formas en que, luego del cercamiento dictatorial a la Universidad de Concepción, la ciudad y el país, los artistas se reagruparon en torno en el Colectivo Arte80, el Taller Marca, el Teatro Urbano Experimental y el colectivo de danza Calaucán, la revista literaria experimental *Postdata* o el Taller de Video Independiente de Concepción (TAVIC). El humor irónico que se cuela en intervenciones conceptuales como *Arte Acción* de 1979, una exposición de muros vacíos que entre la crítica institucional y la desobediencia al decreto de prohibición de reunión, convocó a una «inauguración de nada», como crítica al excesivo control de la universidad intervenida. O la acción gráfica *La 8va de la Hora*, que replicaba la portada del diario la tercera de la hora con el titular «Detenido peligroso crítico de artistas».

Como nos muestra el conmoviente video que acompaña esta muestra, Concepción y ciudades aledañas, fueron en esos años un importante foco de organización y movilización antidictatorial. En efecto, este libro muestra la articulación de las agrupaciones artísticas con espacios sindicales y militantes, primero a través de la Agrupación Cultural de Concepción y luego a través de la Agrupación Democrática de Artistas (ADA) y de espacios de reunión como la Sociedad de Carpinteros y Ebanistas o el Taller de Análisis sindical y social fue intensa y sostenida. También me parece importante cómo el libro problematiza la función-centro y la función de descentramiento como operaciones móviles, al diagramar también los flujos entre la vida artístico-política de resistencia Santiago, Concepción y ciudades más pequeñas como Talcahuano y Tomé. Son definitivamente muchas las posibles entradas a esta inmensa y necesaria publicación.

Por efectos de tiempo, sin embargo, quisiera detenerme hoy en un punto que llamó mi atención. En el capítulo final del libro, las autoras señalan que en Concepción, «no es posible identificar un movimiento de disidencia sexual o underground, como se dio

en otras ciudades de la parte sur del continente». Me llamó la atención esta frase. Al menos en el caso de las disidencias sexuales, pienso que la afirmación no hace justicia a los propios antecedentes recogidos en el libro. Me hace pensar —y esto lo digo como una inquietud en la que me incluyo y deseo compartir—, en las trampas de los efectos pre-figurativos o modelatorios, que establecemos en nuestros procesos pensamiento y escritura, al tener como referente comparativo otros procesos investigativos—por ejemplo, una investigación como *Perder la forma humana* de la RedCSur o un libro como *Márgenes e Instituciones* de Nelly Richard—. Creo es un ejercicio permanente notar cómo estos diálogos iluminan y a la vez opacan: como a veces sin darnos cuenta, terminamos otorgándoles más poder del que merecen, dándoles el estatuto de moldes o normas, que nos impiden ver otras trayectorias.

A lo largo del libro, aparecen y reaparecen tres nombres que fue muy hermoso ver convivir en estas páginas y las que quisiera volver a traer aquí: Roberto Pablo, Miguel Parra y las Yeguas del Apocalipsis, tres nombres poco mencionados, poco articulados entre sí en los relatos del arte y del activismo chileno, pero que fueron importantes para la conformación del movimiento LGTB en el país. Creo que entre ellos corre una corriente fluvial que puede seguirse y seguramente revelaría más de lo que vemos hasta ahora. No conocía el trabajo que Roberto Pablo realizó en 1984 con las camisas de varón, con las que habla de la masculinidad como mascarada. Hay en el pequeño manifiesto que acompaña sus instalaciones callejeras de ese año, una denuncia generalizada a la violencia en el contexto dictatorial que incluye la violencia heteronormativa, pero también una apropiación cuir de la simulación cuando dije: «soy la camisa, soy la que soy, reclamo mi autonomía como máscara». Esta intervención, permiten volver a mirar de otro modo, no solo el importante rol que Roberto Pablo ha tenido en el teatro callejero en Concepción y en Chile, sino también, su intervención en uno de los momentos clave de irrupción del Movimiento Homosexual chileno en las Marchas del informe Rettig en Santiago en 1992 y 1993, justamente a partir de máscaras y zancos y más tarde, su importante trabajo en relación con el VIH. Miguel Parra, que había participado en el Teatro Urbano Experimental y colaborado con Taller Marca, realiza en 1991 la acción gráfica «El virus que navega en el amor», una serigrafía del beso entre dos hombres que constituye una de las primeras intervenciones estético-políticas en torno al VIH en la ciudad. Es fundamental la articulación afectiva y política de Miguel Parra con el Centro de Educación y Prevención en Salud Social y Sida (CEPSS) de la ciudad de Concepción, una organización dirigida por el activista homosexual y ex mirista Christian Rodríguez que marcó un foco descentralizado de las articulaciones políticas LGTB de la capital. El CEPSS no solo trabajó políticamente en torno al VIH, sino que fue también un espacio de articulación para el Grupo LEA de lesbianas y el Taller SER integrado por travestis y como se consigna en el propio libro, fue el CEPSS el que convocó al Primer Encuentro de Homosexuales y Lesbianas “Rompiendo el silencio” en Coronel. Puedo comprender el lugar intensivo que adquiere la realización de Homenaje a Sebastián Acevedo en la facultad de periodismo de la Universidad de Concepción. En esta acción, Casas y Lemebel toman la frialdad de la cal como elemento corrosivo y la combustión del carbón, en conmemoración del acto radical de Sebastián Acevedo quien decidió inmolarse, y atravesar el límite de la vida para reclamar otras vidas. Al usar los minerales explotados en la zona, las yeguas hacían referencia a las complicidades entre la acumulación del capital y las políticas de desaparición de personas, entre la fosa común y el fósil. Reescribían la política homosexual y las políticas el VIH, para desplazarlas a una zona de dolor común con las víctimas de la violencia dictatorial, haciendo pulsar, a la vez, el deseo homosexual como fuego inextinguible. Se trata, sin duda, de una de las acciones más poderosas de las Yeguas del Apocalipsis. Sin embargo, una de las cosas que me parece importante señalar, es el rol del CEPSS, que posiblemente no ha tenido una sobrevida tan destellante como las Yeguas. Y me parece interesante señalar que, al ser convocadas al Encuentro de Coronel y a las acciones por el Día mundial del sida de 1991, las Yeguas eran reconocidas por el CEPSS como interlocutoras indisolublemente políticas y artísticas, cosa que no sucedía con el MOVILH de Santiago que siempre las arrinconó al gesto cultural. Creo que el trabajo político y cultural del CEPSS en efecto da

cuenta del importante motor y antecedente que fue Concepción para el activismo sexo-político del país. Es cierto que este incipiente foco sexo-disidente queda interrumpido tras las migraciones primero de Roberto Pablo como luego de Miguel Parra y Christian Rodríguez, que deben salir del país a mediados de los noventa. Pero creo que esas articulaciones dan cuenta de la aparición fragmentaria pero decisiva de prácticas estéticas y políticas de disidencia sexo-genérica en la región, que tiene luego efectos rizomáticos en otros puntos del país.

3.

Concepción te devuelvo tu imagen, es una publicación, una exposición y un archivo, que nos interpela a activar deseos de lectura, ofreciendo a la historia del arte y la política, el punto de vista y el punto de escucha de quienes habitan las orillas, de quienes tienen el saber de aproximar orillas e intersectar horizontes.

Este libro nos ofrece marcas y figuras de un pasado que no está fijo ni acabado. La resonancia que tuvo este proyecto en el marco de la revuelta de 2019 en Chile es una prueba de ello. Hoy, a 50 años del golpe, un libro como este puede tener la importante tarea de abrir otras rutas de la memoria, extrañando, re-afectando y re-afilando los futuros no actualizados que siguen pulsando en el pasado, y que piden abrirse paso ante el abismo y el riesgo de las disputas del presente.

MILITANCIAS GRÁFICAS

Afiches de solidaridad entre Francia y América Latina 1970-1980

27 al 30 de septiembre de 2023. Pasillo Azul, Centro de Arte (UNLP)

Investigación y curaduría: Amaia Cabranes, Priscila Pilatowsky, Marjolaine David-Briand Olivier Compagnon.

Montaje y museografía: Marjolaine David-Briand, Ana Axat, Mika Auca Santa María, Berenice Gustavino

¿Qué vigencias tienen hoy día los afiches militantes de los años 70? ¿Qué nos dicen de nuestro presente? ¿Cómo mapear las experiencias internacionales de las militancias y resistencias de los años 70? ¿Qué redes y modos de organización armaron lxs exiliadxs de las dictaduras latinoamericanas en París en sinergia con militantes y artistas locales? ¿Cómo las militancias gráficas denunciaron la ambigüedad del gobierno francés respecto a las dictaduras latinoamericanas?

Estas preguntas nos surgen al mirar las reproducciones de un conjunto de afiches producidos en París entre los años 1970 y 1980. Procedente de las colecciones de la Bibliothèque Pierre Monbeig (Institut des Hautes Études de l'Amérique (IHEAL) / Centre de Recherche et de Documentation des Amériques / Grand Équipement Documentaire du Campus Condorcet), esta muestra indaga sobre las redes de solidaridad política con América latina que se tejieron en Francia en esta época. Desde la solidaridad revolucionaria hasta la denuncia de la represión por parte del terrorismo de Estado instaurado por los regímenes dictatoriales, pasando por la crítica al imperialismo y por la progresiva afirmación de las cuestiones de los derechos humanos, los afiches dan cuenta de la conflictividad en Latinoamérica durante esas dos décadas. Se manifiestan allí las pasiones políticas que esta coyuntura suscitó en ciertos sectores de la sociedad Francesa, la diversidad de protagonistas que se movilizaron pero también las evoluciones técnicas de la gráfica política post-1968 y la circulación artística internacional de la segunda mitad del siglo XX.

Poner en circulación estas imágenes en el territorio que habitamos es una apuesta a que sigan generando sentidos: sentidos políticos, gráficos, artísticos y también históricos. Son una fuente única, y a la vez inestable y parcial para rastrear las redes de solidaridad de la época, los grupos militantes de París, las experiencias individuales y colectivas de exilio así como diversas trayectorias artísticas y gráficas que constituyeron una cultura visual específica de la época.

La selección expuesta es parte de una colección de 260 afiches que fue encontrada en un cajón de una biblioteca de la IHEAL. Los afiches fueron digitalizados y un equipo de investigadores compuesto por Amaia Cabranes, Priscila Pilatowsky, Olivier Compagnon, realizaron un trabajo de catalogación, investigación y curaduría seleccionando 90 piezas. El estudio entrelazó los carteles con fuentes orales, testigos de esta época y documentos impresos —boletines, folletos, fotos de marchas— que permitieron reponer su contexto de circulación entre comités, casas culturales, sindicatos y partidos políticos. El acto de digitalización permite reproducir una materialidad precaria, efímera, pensada para la calle y no para la posteridad. Es la segunda vez que esta muestra se expone en el continente, después de su montaje en el museo de la memoria de Montevideo. Imaginamos este dispositivo de exposición como un llamado a reacciones, testimonios e interpretaciones para seguir enriqueciendo este relato haciendo de la investigación una construcción colectiva.



SACUDIR LA CALLE: MEMORIA Y ACTIVISMO GRÁFICO.

Facultad de Artes (Sede Fonseca)- Auditorio Gleyzer

Conversación entre Natalia Iguiñiz (Perú) y Lucia Bianchi. Moderó Ana Longoni.

Sacudir la calle abre el diálogo entre la experiencia de una serie de prácticas de intervenciones callejeras realizadas por Natalia Iguiñiz en Perú y la campaña gráfica Fuera de Registro de la Red Conceptualismos del Sur compartida por Lucía Bianchi. Natalia Iguiñiz es artista visual, docente y activista política limeña, ha participado desde los años 2000 en grupos como La Perrera y Colectivo Sociedad Civil, y actualmente forma parte de la organización del grupo de intervención urbana Retablos por la memoria a raíz de los asesinatos perpetrados por el Estado peruano en las últimas movilizaciones sociales. La Red Conceptualismos del Sur es una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posesión colectiva. Fundada en 2007, a partir de la preocupación de un grupo de investigadores sobre la necesidad de intervención política, se presenta como un tejido activista enfocado en la pluralidad sur-sur que pretende la actuación en el campo artístico, la archivística, las prácticas curatoriales y los movimientos sociales. Este encuentro moderado por la artista e investigadora Ana Longoni propicia la pregunta por los modos de visibilizar y potenciar las luchas y las memorias recientes de nuestros territorios en la calle.



JORNADA CULTURAL “VEREDA REFUGIO”

ORGANIZADA POR FEMIGRABADORXS Y RED CONSTELACIONES

Benteveo Espacio Cultural (calle 6 entre 62 y 63)



MODOS DE (DES)HACER LO QUEER

Desobediencias sexuales e imaginación política

Dialogan: Eva Costello, Nicolás Cuello, Hernán Alberto Díaz y Lázaro Olier

Modera: Fernando Davis

El grupo de investigación «Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte argentino contemporáneo. El cuerpo como soporte de insubordinación poética y política», dirigido por Fernando Davis desde 2012, se pregunta sobre las formas de imaginación crítica movilizadas por un conjunto múltiple de experiencias que se enuncian desde la intersección entre prácticas artísticas y políticas sexuales. Al entender a las políticas queer como una forma de agenciar críticamente una relación con las imágenes y no un repertorio específico de temas a ser representados, se desplazan de la adjetivación instrumentalizante que se hace de las diferencias sexuales (identificadas hoy en categorías como "arte queer"), para pensar, por el contrario, en estrategias queer de las imágenes, como cuerpo abierto e inclasificable de prácticas y modos de (des)hacer de una serie de dispositivos visuales y performáticos, pero también de usos, apropiaciones y consumos desviados de las imágenes, de su puesta en circulación y montaje.



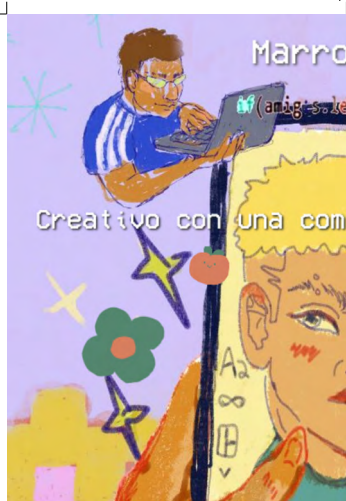
PRESENTACIÓN DEL LIBRO MARRONES ESCRIBEN DE IDENTIDAD MARRÓN Y PEGATINA.

¿Hay artistas marrones? ¿O sólo aparecen como sujetos representados desde la mirada blanca? ¿Qué lugar de enunciación y autorrepresentación son posibles hoy para les marrones? Si puede hablar el subalterno, ¿puede escribir(se) el marrón? Como respuesta al racismo institucional y estructural en Argentina, el colectivo Identidad Marrón presenta este libro, fruto de talleres, intercambios y complicidades dentro y fuera de las instituciones académicas, para construir perspectivas antirracistas desde el Sur Global.

ACTIVIDADES ESPECIALES



Escanear y proyectar
sobre el sticker



PERIPLO: ARCHIVO DE RECUERDOS NECESARIOS

Palabras clave

memoria; archivos; ausencias; retroproyección; audiovisuales

Esta obra propone una narrativa audiovisual en torno a las políticas de la memoria, verdad y justicia desde la investigación de archivos fotográficos, sonoros y entrevistas, articulando el registro documental en clave poética.

Componemos a partir del montaje de proyecciones simultáneas, tomando como punto de partida relatos, testimonios y recuerdos que surgen de fotos y diapositivas de cinco archivos personales de familiares de desaparecidxs y exiliadxs durante la última dictadura cívico-ecclesiástico-militar. Recuerdos familiares, anécdotas atesoradas en la memoria, historias fragmentadas.

Este proyecto apunta a nombrar el tiempo histórico singular y colectivo de pérdida, de olvido social, de paréntesis e interrupciones de experiencias recortadas, acorraladas, reprimidas, desde las voces de María Shujer (exiliada junto a su familia), Margarita Solé (exiliada junto a su familia), Esteban Soler (hijo de Graciela Moreno y Juan Marcelo Soler desaparecidxs), María Eva Basterra (detenida junto a sus padres Dora Laura Seoane y Víctor Basterra), María Eugenia Ursi (hermana de desaparecida María Susana Ursi), Pablo De la Fuente (hijo de Carlos Enrique De la Fuente desaparecido). Partimos de esas historias contadas con recuerdos fotográficos de álbumes y cajas familiares, que, desde la simpleza, el cotidiano, lo familiar, lo íntimo, arman una memoria que es colectiva.

Como colectivo tramamos una poética —política convocadxs por acontecimientos de la vida social o posicionamientos que nos atraviesan, por ejemplo, 24M, el 8M, el golpe en Bolivia, Malvinas, entre otros—. No trabajamos las imágenes desde una perspectiva documentalista, sino de una poética de ensamblajes de soportes y visualidades, collages con fotografías, dibujos y abstracciones. La composición colectiva se conforma en diálogo entre varios retroproyectores en simultáneo, que interactúan con los audios de testimonios, sonidos y música elaborados para la obra.

El colectivo se propone seguir construyendo política y poéticamente nuestra memoria acerca de la dictadura en vínculo con el presente local y global amenazador de derechos adquiridos. Visibilizar estas imágenes-archivo como testimonio de aquello irreductible de cada vida afectada que encarna en lo colectivo y que sin ser justicia institucional permite a lxs protagonistas y espectadorxs participar de un acto simbólico de reparación. Las retroproyecciones generan una modalidad específica de intervenir el espacio que, a diferencia de las proyecciones digitales, se componen en vivo mientras se proyecta. Los cuerpos de lxs proyectoristxs, las acciones, los movimientos, son parte de la puesta general y convocan también a la mirada y recorridos posibles de quienes lo ven. Casi como una performance titiritezca que enlaza lxs realizadores con las proyecciones. Periplo se ha montado en diferentes espacios institucionales exteriores e interiores —patios de la Ex Esma, Centro Cultural Paco Urondo, Auditorio Alianza Francesa—, rearmándose en función de las características de cada espacio —sus paredes, techos, pisos— produciendo distintas visualidades, a través de las técnicas que vamos incorporando e inventando: tintas, color líquido, trazos gestuales, texturas, fotografías, objetos, filtros, distorsiones, marcos, luces y sombras, etcétera.

CAOS Retrovisuales, somos un colectivo multidisciplinario de artistas surgido en 2019 que realizamos proyecciones analógicas en vivo con retroproyectores como dispositivos de creación. Construimos narrativas en torno a acontecimientos políticos que nos movilizan ligados a DDHH y Memoria, entre otros, en espacios públicos e instituciones. Investigamos materialidades y técnicas de la imagen articuladas con expresiones sonoras sobre diferentes superficies.

ACTIVIDADES ESPECIALES



¡LUCHAR CONTRA LA MORAL NOS GUSTA A NOSOTRAS, NOS GUSTA A NOSOTRAS!

Microrevolucion(es) frente a la imposición moral-cisheterosexual: Algunos modos, marcas y materialidades de cómo al poder le arde el closet

M Noel Correbo | noel.correbofanjul@gmail.com

Ana Cecilia Solari Paz | anitasolaripaz@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Palabras clave

disidencias sexo genérica; criminalización; resistencias

Lo personal es político y también va con la P de piel, protesta, pedagogía y potencia poética. Por eso, esta intervención surge de la convergencia de nuestras producciones individuales, que tienen como foco la historización de discursos y prácticas sistemáticas del control de los cuerpos y sexualidades disidentes. No creemos que sea casual que ambas hayamos nacido en el año 1976 y tengamos en nuestra biografía búsquedas e intereses en desarmar lo armado por la legitimación hegemónica de narrativas opresoras. ¡Somos *acontecimentalistas* y este laboratorio interdisciplinario tiene muchas posibles derivas!

Es nuestro horizonte de exploración y reflexión abordar los modos en que los activismos de la disidencia sexo genérica —desobedientes de las prácticas de normalización y regulación— construyen otras prácticas de representación de los cuerpos y sexualidades desde perspectivas transfeministas y metodologías *queer/cuir*, como alternativa frente al silenciamiento e invisibilización de las narrativas en el campo de la historia y la historia del arte visual.

Al mismo tiempo, nos proponemos revisar las prácticas de construcción de memoria en los procesos de verdad, justicia y reparación con perspectiva de derechos en un contexto, en el que por primera vez en la historia argentina —a cuarenta años de democracia y cuarenta y siete del inicio del golpe cívico-eclesiástico-militar— la ciencia-académica y la justicia, espacios de poder que históricamente se encargaron de su criminalización, «les otorgan» a las trans-travestis la posibilidad de hablar en primera persona. Marlene Wayar (2023a; 2023b) y varias travestis más fueron escuchadas por primera vez en la historia reconociendo que sus testimonios valían en el marco judicial; si esto no es privilegio cisheterosexual, ¿qué es entonces?¹

Para esta ocasión, focalizamos en el activismo de *Arde Closet*, un colectivo abierto de las disidencias locales de la ciudad de La Plata, que en 2023 cumplió 15 marchas para el 28 de junio —día internacional del orgullo por los cincuent y cuatro años de la revuelta de Stonewall— y causalmente activa por tercera vez *El yire de la rabia* contra los crímenes de odio a travas y trans. A sus intervenciones poético-políticas queremos abordarlas desde algunas nociones instrumentales como:

-*reconfiguraciones*: de líneas/mapas del tiempo con otras variables o indicadores que visibilicen la construcción y reproducción de mecanismos de poder sobre los cuerpos, las identidades y sus representaciones visuales.

-*rupturas-continuidades*: ¿hasta dónde creemos que hubo avances en términos de ampliación de derechos?, ¿qué implica empezar a reparar cuarenta y siete años después dando voz en un juicio mientras se reincide en persecuciones con un código municipal que sigue hostigando a los mismos cuerpos y sexualidades que en la dictadura?

-*marcas*: ver archivos de todo tipo que evidencien que el sistema es estructural y sistemáticamente persecutorio a las disidencias.

¹ Ver el trabajo contrahegemónico de repertorio de las voces vulnerabilizadas tanto del Archivo de la Memoria Trans como del del grupo independiente Memorias Disidentes Sudacas, ambos en sus webs.

TRINCHERAS COLECTIVAS. ACTIVISMOS LOCALES EN LA CALLE

Porque a cada acto de criminalización hay un acto de rebeldía, deseamos pensar en los activismos como formas de resistencia y activación pública para visibilizar desigualdades y violencias, como manifestaciones poético-políticas que producen imágenes —tanto *performadas* como materializadas en intervenciones gráficas— para denunciar y a la vez reivindicar. En tal sentido, también buscamos reconocer la potencia de las prácticas artísticas contemporáneas como reveladoras de las voces vulnerabilizadas, como testimonios que a su vez sirven de documento para la memoria, y como herramientas de investigación para futuros archivos que componen *otro común*.



TRINCHERAS COLECTIVAS. ACTIVISMOS LOCALES EN LA CALLE



Ante esta realidad nos preguntamos: ¿Cómo perviven los discursos de criminalización y las prácticas de control, vigilancia, disciplinamiento y represión a las disidencias sexo-genéricas? ¿De qué modo el cambio social inducido por las crisis es percibido y reflejado por estxs actorxs sociales en la producción cultural? La lucha social entre poderes hegemónicos e identidades subalternizadas ¿a través de qué imágenes, conceptos y/o manifestaciones poético-políticas se expresa? ¿Qué cuerpos se siguen reproduciendo en las representaciones institucionales y qué otros en las prácticas del activismo artístico? Reparar también puede ser elegir contar otras historias micro-revolucionarias, ampliando también el repertorio posible de recursos para archivo.

Entendemos a las *disidencias sexo-genéricas* como aquellas conductas sexuales e identidades de género que se alejan del criterio de normalidad virando a lo anormal, de esta forma se vuelven contraconductas. La resistencia a la imposición de la cisheterosexualidad como una sublevación, un enfrentamiento (Foucault 2006-1978), como una actitud política que desobedece, que rompe con la norma, planteando una política de oposición: sexualidades no heterosexuales (binario varón-mujer) y géneros no heteronormados (binario varón-mujer). La supuesta naturalidad de ambas dicotomías apoya la jerarquía patriarcal y heteronormativa de sexos y géneros. Nos hace creer en lo *natural* de un género masculino y uno femenino como verdad única, cuando en realidad son efectos de discursos que se construyen en la performance que realizan las personas a partir de determinadas tecnologías (Butler, 2007; Preciado, 2009; Scott, 2011-2010; Saxe, 2021). En este desmarque es que también hacemos foco en el activismo artístico por lo no hegemónico para el sistema del *Arte con mayúsculas*, coincidiendo constitutivamente como disidencia en sus modos, marcas y materialidades. Al decir

de Lau Gutierrez (2022), deseamos habitar otras imágenes posibles *a(r)mando otras escenas que nombren* lo no nombrado por las historias e historias del arte, con un repertorio de recursos que evidencie cómo al poder le arde el closet.

Por esto es que presentamos una exposición de obras y registros que fue más conversar/ poner sobre la mesa un montaje visual con algunos recortes —tanto por la técnica como por los ejemplos— que combinaban la voz tanto de la policía y los gobiernos, como de diversas manifestaciones del *Arde Closet* en la calle que usaron recursos artísticos como herramienta política. Las nociones vertebradoras que unieron nuestras investigaciones se lograron visibilizar para estas JJ, pues justamente se correlacionan con la fuerza para invisibilizar desde el poder: control, hostigamiento, persecución, disciplinamiento, regulación del peligro, criminalización, violencia sobre algunos cuerpos, representación del *bien/mal* moralizante, vigilancia y represión de las disidencias sexo-genéricas, construcción de una idea de *seguridad* para la población, entre otras. Por esto, el material que sirve de base al collage mayor son discursos gubernamentales —dirigidos a la sociedad y a la formación policial— que dan cuenta de políticas de control de los cuerpos y regulación social centradas en el ámbito de la sexualidad y del género rastreados dentro del Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA).² Una de las particularidades de este archivo es que la documentación que contiene abarca un amplio rango temporal: más de cien años,³ lo que lamentablemente evidencia que es histórica la intención de aniquilar estos *cuerpos que no*.

Tanto el análisis diacrónico de estos discursos investigados por Solari Paz como el sincrónico sobre las protestas de los activismos artísticos locales en la contemporaneidad investigado por Correbo, permiten comprender más en profundidad ciertas lógicas de violencia estatal, los posibles cambios y/o continuidades, así como también reconocer la potencia de las micro-revoluciones. Así, pudimos observar y mostrar algunas de las especificidades que implica el control a las disidencias sexo-genéricas y sus modos para desactivarlo. ¿Qué marcas hay en el archivo DIPPBA que permitan identificar ese control de la sexualidad y del género?, ¿cómo las prácticas artísticas tensionaron los mecanismos de invisibilización de algunos cuerpos?, ¿cuáles son las herramientas que usan las historias para construir sus narrativas más legitimadas? ¿Cómo pensar que hay «avances en términos de derechos» si en marzo de este año (2024) va a juicio una lesbiana en Necochea, imputada desde enero del 2022 por el mismo municipio, y la condena social que acompaña e incluso discrimina a sus hijxs, que está siendo criminalizada, hostigada, perseguida y precarizada en/por el Estado por presuntamente escribir —sobre una pared durante la marcha del orgullo que allí se desarrolla hace 12 años— la pregunta que molesta: *Dónde está Tehuel?*⁴ Si siguen siendo necesarias las marchas constantes, los días de la visibilidad tal, los encuentros plurinacionales en diferentes territorios, la celebración de que un beso lésbico no es delito, y/o la organización de una defensa colectiva cuando a un compañera investigadora marica la atacan —hace más de 5 años— por investigar en CONICET y hablar desde el ano, pareciera que le arde bastante al poder ser cuestionado, ¿no?

Tanto la convocatoria escrita de las Jornadas, como sus ejes temáticos, al mismo tiempo que la forma en que se desplegaron las mesas durante los días de desarrollo de las mismas, permitieron materializar los intercambios y debates con profundo nivel creativo, afectivo y reflexivo entre quienes las habitamos. Nuestros ejes conductores

2 Primer archivo de la represión desclasificado y abierto al público en Argentina. El resto de los archivos de la Policía de Buenos Aires jurisdiccionales, regionales, zonales y provinciales permanecen cerrados. Fundado en 1956, momento en el que se crea el área vinculada a la producción de información y la acción de inteligencia y disuelto en 1998, en el contexto de una reforma de la policía bonaerense.

3 Contiene documentación previa a su creación perteneciente a las áreas de Seguridad (1880) e Investigaciones (1936). Las tres formaban parte del agrupamiento Comando, encargadas de controlar, disciplinar, vigilar, perseguir y reprimir a quien subvirtiera la norma.

4 Tehuel es un chico trans que salió a buscar trabajo el 11 de marzo de 2021 y nunca más volvió ni se sabe nada desde «la causa que lleva adelante la justicia». Por el caso de la activista Pierina Nocetti de Necochea (bancada por el activismo y hasta Amnistía Internacional), se puede encontrar información en la cuenta @absolucionparapierina en Instagram.

TRINCHERAS COLECTIVAS. ACTIVISMOS LOCALES EN LA CALLE

fueron principalmente dos: *Activismos de la disidencia sexogenérica y transfeministas, prácticas sexodesobedientes y cuerpos que no de la historia del arte desde metodologías cuir*; y *Derechos humanos y prácticas estéticas en los procesos de memoria, verdad, justicia y reparación*. Y la mesa que reunió a varixs en la misma fue casi una actividad de protesta activista dentro de la «gran universidad».



La instancia de esta mesa nos dio la posibilidad de generar lazos con los trabajos de las colegas Badini, Celina —*La canción como trinchera. Música y activismo sexodisidente en Argentina 2015-2019*— y Del Curto, Macarena —*ESTÁN TODXS INVITADXS: La pegatina colectiva como instancia de encuentro y proyección de la gráfica platense*—. Las resistencias colectivas y sus diversas formas de *ha/Ser* práctica artística como modo de pronunciamiento y visibilización poético-política se ampliaron y expandieron en el encuentro. Como pasa en la calle, y eso activa más ganas de seguir abordándolas. La articulación interna y directa con el trabajo de Celi, no sólo se evidencia en nuestro título, pues canción de marcha feminista, sino en los contenidos y sentidos de lo que observábamos; el ensamble en la ponencia entre su sonar y nuestra materialidad visual lo refuerza:



Generar escenas en los marcos institucionales donde se filtren, contagien e integren los gestos del activismo fue uno de los objetivos de las Jornadas. También el nuestro. Y retomando su disparador, podemos decir que *COMPONER TERRITORIOS COMUNES: PRÁCTICAS DESCENTRADAS DE/ENTRE ARTE/POLÍTICA desde nuestras Microrevolucion(es) frente a la imposición moral-cisheterosexual: Algunos modos, marcas y materialidades de cómo al poder le arde el closet*, nos parece urgente; mucho más en este contexto de avanzada socio-política de la ultra-derecha.

Aguante nombrar, hurgar, marchar, dudar, luchar, fisurar y desconTROLEAR. ¡Al closet no volvemos nunca más!

Referencias

- Butler, J. (2007) [1990]: El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Paidós.
- Gutierrez, L. (2022): Imágenes de lo posible. Una genealogía discontinua de intervencio-

nes lésbicas y feministas en Argentina 1986-2013. Asentamiento.

Preciado, P. B. (2009): Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual» en G. Hocquenghem. El deseo homosexual. Melusina.

Saxe, F. (2021): Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contravitales. Colección Intervenciones, Ediciones UNGS.

Wayar, M. (2023a): Juicio de lesa Humanidad, megacausa 737/2013, Brigadas de Investigaciones de Quilmes, Banfield y Lanús, 18/4/2023. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Z2GHZ2URqVI>

Wayar, M. (2023b): Jornada por el día Internacional del orgullo en CONICET La Plata. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=S5BZvf8dQHc>

LA CANCIÓN COMO TRINCHERA

Música y activismo sexodisidente en las voces de Susy Shock y Sudor Marika

Celina Badini | celinabadini@gmail.com

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

Resumen

El siguiente texto busca compartir el camino recorrido hasta la fecha del trabajo de investigación *La canción como trinchera. Música y activismo sexodisidente en Argentina (2015-2019)* realizado en el marco de la beca de estímulo EVC-CIN 2021. En el mismo nos proponemos interpretar críticamente un corpus de producciones musicales de bandas e intérpretes solistas inscriptxs en activismos sexodisidentes, producidas en el período 2015-2019 en Argentina.

Desde el marco del activismo artístico, categorías de las teorías queer/cuir, los estudios musicales y los *sound studies* buscamos indagar y reconocer aquellas estrategias de visibilidad que se despliegan en las producciones musicales de Susy Shock y Sudor Marika, a la vez que nos proponemos caracterizar su puesta en el espacio público en relación a las genealogías del activismo sexo-disidente en Argentina.

Palabras clave

teorías queer/cuir; activismo; disidencias sexuales; música popular

El presente trabajo tiene como punto de partida un interrogante: ¿Cómo se nombran —o cómo nos nombramos—⁵ las disidencias sexuales en la música popular? En otras palabras, qué sucede con el gesto de nombrarse cuando es entendido como una estrategia de visibilización, es decir, como una respuesta frente a políticas de invisibilización de los cuerpos e identidades disidentes a la norma cis-heterosexual.

Las últimas décadas en Argentina, al compás de luchas históricas por la ampliación de derechos en materia de género y diversidad, y de diversos modos de militancia poético activista, inauguran un presente en el que «nuevas posibilidades de habitar las disidencias potenciaron fisuras en los mecanismos de control y regulación de los/nuestros cuerpos» (Correbo, 2019, p.2). Desde esta perspectiva leemos —y escuchamos— las producciones musicales y prácticas artísticas que nos proponemos interrogar en este trabajo. Es por

⁵ Elijo acentuar la primera persona del plural para poner en tensión aquella distancia entre quien escribe y aquello que investiga, como supuesta garantía de neutralidad. En ese sentido pienso mi trayectoria en esta investigación desde mi lugar de lesbiana, entendido no sólo como una identidad sexual sino como un posicionamiento político. Siguiendo a val flores, como un «espacio epistemológico de producción de conocimiento situado desde esa experiencia de la corporalidad».

ello que la pregunta acerca de cómo nos nombramos las disidencias sexuales en la música popular estructura el análisis de las canciones que conforman nuestro corpus de estudio. Así, la música deviene territorio de disputa, es decir, un espacio de enunciación desde donde «empezar a contarse» en palabras de la activista y cantante trans-trava sudaca Susy Shock, utilizando aquellos discursos que sistemáticamente negaron e invisibilizaron a las identidades disidentes.

Para el análisis de las canciones que integran este trabajo consideramos la interpretación de las letras (a partir de la noción de la reapropiación del insulto como estrategia de enunciación de los activismos disidentes), los modos de representación y estereotipos en torno al género y la sexualidad que se tensionan en estas intervenciones, y las distintas funciones que adquieren estas performances en contextos específicos como marchas del orgullo, festivales culturales disidentes, intervenciones callejeras, y movilizaciones feministas entre los años 2015-2019.

Por otra parte, distintos aspectos sonoros como el canto colectivo —no sólo como procedimiento sino como práctica que produce el efecto de una *voz colectiva*—, la utilización de canciones de movilizaciones trans-feministas en los casos analizados, y la incorporación de un repertorio de sonidos que portan una identidad fuertemente ligada a la movilización callejera, entre ellos el toque de bombos y trompetas o el uso de megáfonos, fueron considerados elementos relevantes para pensar en los modos de hacer particulares de estas bandas, y los usos sociales y políticos de las canciones analizadas. La escucha desde esta perspectiva nos permite dar cuenta del rol de la música dentro de los activismos sexodisidentes, su potencia al movilizar efectos de identificación colectiva, y su capacidad de intervenir en el espacio público haciendo audibles y visibles las voces y corporalidades de las disidencias sexuales.

¿Qué estrategias de visibilidad pone en marcha la disidencia sexual en la música? ¿Cómo suenan las voces de la disidencia? ¿Qué sucede con esas voces que vienen a ocupar un espacio negado? ¿Qué se pone en juego en el gesto político de volverse audible/visible? Son algunos de los interrogantes que nos permiten evidenciar el plus de significación que le otorga la intervención del espacio público a estas músicas, a la vez que profundizan la pregunta inicial acerca de los modos de nombrarnos desde la música.

El recorte temporal propuesto en este trabajo se corresponde con el gobierno de la Alianza Cambiemos, con el objetivo de trazar posibles relaciones entre prácticas estético-políticas y políticas del gobierno nacional, ya que fue escenario de un recrudecimiento de los discursos de odio hacia las minorías sexuales. Es por ello que nos preguntamos de qué manera en ese contexto, estas bandas en alianza con movimientos sociales, colectivos y diversas formas de activismo, pudieron generar espacios de resistencia desde el arte. Estamos hablando de años signados por la irrupción de movilizaciones en clave feminista —el primer Ni una menos en 2015, la primera marcha contra los travesticidios en 2016 y el primer paro internacional de mujeres 8M en 2017 por mencionar algunos casos— a la vez que marchas del orgullo en distintos centros urbanos, o las marchas del Encuentro Plurinacional de Mujeres y Disidencias en distintos puntos del país, comienzan a volverse masivas. Es en ese contexto que empiezan a tener relevancia distintas experiencias que cruzan a los activismos de la disidencia y el arte, no solo como una instancia de disputa de sentidos a través de distintos lenguajes artísticos, sino como un modo de estar juntxs y habitar espacios colectivos de resistencia.

En esa línea podemos mencionar el surgimiento en el año 2018 de los festivales Jauría Mutante en la ciudad de La Plata, o el Festival de Arte Queer en C.A.B.A. Es a partir de la revisión de las programaciones de estos festivales en sus distintas ediciones, que conformamos el corpus inicial de esta investigación: Susy Shock y Sudor Marika son dos casos relevantes dentro de una trama cada vez mayor, de musicxs que, a lo largo y ancho del territorio, desde distintos géneros y propuestas, activan reclamos y reivindicaciones del colectivo LGTBIQ+ a través de sus canciones.

Nombrase o (no) ser nombradx. Estrategias de visibilización en Susy Shock y Sudor Marika

La apuesta de Susy Shock por «empezar a contarse desde el arte» usando como espacio los discursos que, en sus palabras, «nos ningunearon» se presenta como un punto de partida para analizar los casos elegidos para este trabajo.

Pensemos que la música, en tanto producción simbólica en el marco de una cultura cis-heterosexual, o en términos de Butler de una matriz heterosexual de pensamiento, porta códigos, modos de representación, estereotipos en torno al género y la sexualidad, lo masculino y lo femenino. En esa misma clave de lectura podemos considerar que determinados géneros musicales canalizaron discursos que, en base a la invalidación de determinadas formas de vivir la identidad y la sexualidad, reproducen la heterosexualidad obligatoria al mismo tiempo que invisibilizan aquellas identidades disidentes a la norma. En los casos elegidos a continuación se tensionan aquellos discursos normativos, y un modo de hacerlo, tal vez el más evidente, es la reapropiación del insulto. Siendo el insulto, en términos de Judith Butler, la regulación discursiva de los límites de la legitimidad sexual, desde la cual la sociedad mayoritariamente heterosexual interpela a una sexualidad patologizada (2002).

Canciones como «Tango putx» (2014) y «Milonga Queer» (2018) de Susy Shock, o «Las invertidas» (2017) y «Porque nos da la gana» (2019) de Sudor Marika son ejemplos claros de esta práctica.

Para pensar en la reapropiación del insulto como gesto de los activismos disidentes retomaremos algunas discusiones que propone Judith Butler en torno a lo queer. Para comenzar mencionamos aquella inquietud que nos plantea la autora acerca de la temporalidad del término queer como un rasgo central del mismo, incluso más importante que su definición acabada. En ese sentido, la autora se pregunta «¿cómo es posible que una palabra que indicaba degradación haya dado un giro tal -haya sido 'refundida' en el sentido brechtiano- que termine por adquirir una nueva serie de significaciones afirmativas?» (Butler, 2014, p.7). Este interrogante sintetiza el movimiento a través del cual aquellxs que fueron expulsadxs pueden plantear su reivindicación «a través y en contra de los discursos que intentaron repudiarlos» (Butler, 2014, p.9).

A su vez la noción de interseccionalidad entre raza, clase, género y sexualidad (Lugones, 2008; Davis, 2005) le otorga a lo queer otra dimensión, invitándonos a poner en cuestión algunos usos de la palabra «queer» en función del aquí y ahora de su enunciación. Aunque la palabra queer aparezca en estas producciones musicales, los términos que han sido apropiados y resignificados por los activismos en estas latitudes son otros. Tal como canta Sudor Marika (2017) en «Las Invertidas»: «Somos los putos, tortas, maricas, somos las trans, travas, grasitas». Las mismas palabras, las mismas formas de nombrar las disidencias a través de la resignificación del insulto como marca de una politización de la identidad, aparecen en «Porque nos da la gana» (2019), de la misma banda y en «Tango Putx» (2014), de Susy Shock.

Del mismo modo, la traducción fonética *cuir/kuir* busca tensionar la idea de que «lo queer» como noción y como cuerpo teórico nace en el Norte, y se proyecta hacia el Sur. Para interrumpir esa dinámica desigual de producción-circulación-legitimación de conocimiento basada en el eje norte-sur, pensamos «lo cuir como localización de la disconformidad con las hegemonías no sólo identitarias sino también geopolíticas», reclamando su «latinoamericanización» (flores: 2013 p. 61).

Con lo dicho hasta aquí, respecto de la reapropiación del insulto en clave interseccional, encuentro dos prácticas significativas para pensar la visibilidad como una estrategia estético-política frente a la invisibilización sistemática. La primera, consiste en poner de manifiesto que las disidencias sexuales no «fueron leídas», como dice Susy Shock, en las narrativas hegemónicas de la música popular. Y es por ese motivo, que aquellos géneros (en nuestro caso el tango y la cumbia) musicales que excluyeron históricamente a las

desobediencias sexuales se vuelven un escenario de disputa en donde las disidencias una y otra vez se nombran reivindicando su existencia.

La segunda, tiene que ver con pensar cómo algunos géneros musicales y en el marco de una cultura cis-heterosexual, reproducen estereotipos de feminidad y masculinidad propios de la matriz heterosexual de pensamiento. Estos estereotipos no se encuentran únicamente en el componente semántico de las letras, se hallan presentes en los cuerpos, en las puestas en escena, en la posibilidad de acceder a circuitos de consumo, de legitimación, etc. Vale hacernos la pregunta sobre qué feminidades tuvieron acceso en primera instancia a los festivales a partir de la ley de «cupos femeninos». Qué representaciones de marikis o lesbianas hay, por ejemplo, en la escena de la cumbia, etc. En este caso, las estrategias de visibilidad tienen que ver con cuestionar el sentido común tensionando estereotipos binarios en torno al género y la sexualidad, proponiendo otras formas de masculinidad o feminidad disruptivas, paródicas, exageradas, mutantes, *mostris*. En este sentido, las estrategias estético-políticas de visibilización devienen modos de generar comunidad y alianza para hacer vivibles, inteligibles y en nuestro caso audibles, las distintas formas de transitar el género y la sexualidad por fuera de la heterosexualidad obligatoria.

Así, la visibilidad deviene «posibilidad de invención contra las regulaciones de género, deseo y (hetero)sexualidad» (Cutierrez, 2022, p.25).

Canciones como trincheras afectivas

Para finalizar, retomamos una expresión utilizada por la banda Sudor Marika al describir los modos en que la música y la fiesta devienen *trincheras afectivas* en el contexto de avanzada de la derecha neoliberal en el país de la mano de la Alianza Cambiemos. Durante los cuatro años de macrismo a nivel nacional la banda fue una auténtica trinchera de *populismo rosa*, su música desbordó fiestas y movilizaciones, además de cobrar cierto grado de relevancia en los medios a partir de la composición de «Si vos querés», canción que en los meses previos a las elecciones actuó como banda sonora de intervenciones públicas en distintos puntos del país en las que grupos de autoconvocadxs se reunían para cantar y bailar al ritmo de «Macri ya fue, Vidal ya fue, si vos querés Larreta también». En esa sintonía, en una entrevista realizada por Paula Jiménez España (2019) para el suplemento Soy de Página/12, lxs integrantes de la banda hablan de su música en clave de trinchera afectiva a la vez que mencionan los desafíos de «hacer activismo kuir y cantar letras peronchas en el país de la violencia marca Bullrich» (s.p.).

Así como reconocemos en la reapropiación del insulto una estrategia y acción política que guarda relación con la inscripción de estas bandas en el activismo sexodisidente, también encontramos en la materialidad de estas músicas, en su dimensión sonora, rasgos que nos permiten reflexionar sobre los vínculos entre la música y política. Por ese motivo compartimos algunas reflexiones sobre aspectos sonoros de los casos elegidos, pensando que allí podemos identificar modos de hacer en los que resuenan los vínculos entre estas músicas y experiencias de los activismos sexodisidentes.

El primer rasgo que señalamos es el uso del canto colectivo y el sentido que adopta en estas músicas. En el caso de Sudor Marika es una constante en la banda que tres, y a veces cuatro musicxs, interpretan la voz *principal*. Podríamos decir que el resultado es una cualidad tímbrica en sí, producto de una simultaneidad que no se concibe en función de una complejidad contrapuntística sino de *densificar* el canto. Así, la voz de Sudor Marika se torna múltiple, ambigua, se mezcla y complementa volviéndose colectiva y horizontal, ante la imposibilidad de identificar una voz principal que se individualice respecto de las otras.

Por otro lado, en Susy Shock el uso del canto colectivo aparece fuertemente vinculado al estilo de la copla o la vidala. Sin embargo, en las canciones mencionadas anteriormente, «Tango Putx» y «Milonga Queer», también aparece el canto colectivo, a pesar de no ser un rasgo característico a priori de esos géneros musicales. En «Tango Putx», a modo de

coda, se repite el estribillo a capella cantado colectivamente, es una irrupción llamativa ya que no es una sonoridad que aparezca en el resto de la canción.

Lo mismo sucede en «Milonga Queer» al canto de «soy lo que soy. Si te gusta bien, y si no, no» (Shock, 2018), en este caso no ya como coda sino en cada aparición del estribillo. Podemos interpretar este rasgo como una intención de colectivizar, de generar ese efecto que convoca a quienes escuchan —sobre todo en vivo— a ser parte de esa práctica colectiva de producción musical.

Otro rasgo relevante se da a partir de utilización de cantos de movilizaciones, presentaremos algunos ejemplos de Sudor Marika. Esta operación adquiere dos comportamientos: por un lado, el uso de registros sonoros o audiovisuales como una suerte de cita o referencia a determinada movilización, otorgándole a la canción un marco específico. Por otro lado, el arreglo de canciones de movilizaciones y su posterior grabación en el estudio o interpretación en vivo. En el segundo caso la interpretación en vivo de las canciones guarda relación con el contexto particular de la fiesta o movilización —desde «Siempre con las putas, nunca con la yuta» hasta canciones contra el FMI, contra Macri, contra Jair Bolsonaro, por la liberación de Milagro Sala, etc.— y se trata nuevamente, por el efecto mismo de las canciones de marcha, de un canto que colectiviza e invita al público a ser parte de esa voz.

En el caso de «Compañerx de Piquete», que incluye en su videoclip registros de la primera marcha de la Colectiva Lohana Berkins en el marco del primer paro nacional durante el gobierno de Mauricio Macri, hacia el final de la canción cuando la colectiva canta «Olé olé olé olá, Macri no es puto es liberal, hacete cargo él es heterosexual», encontramos el uso tipo cita que describíamos anteriormente.

En otros casos, como decíamos, el uso de cantos de movilizaciones no responde a esa referencialidad directa del registro in situ, sino que tiene que ver con llevar al estudio canciones que se originaron en contextos de movilizaciones. Por ejemplo, la canción «Poder Popular», o «Aborto Legal» interpretada junto a la banda Culisueitas.

Por último, otra práctica en esta misma línea tiene que ver con la elaboración, a través de la mezcla y la ecualización, de una sonoridad que alude a la calle o la movilización. Esto ocurre con claridad en la canción «Amor Planero» donde nuevamente hacia el final de la canción, irrumpe un estribillo cantado colectivamente, precedido por una sección breve de trompetas y bombos —instrumentos característicos de las marchas— que dan pie a una voz colectiva al canto de «olé olé, olé olá...». El trabajo con la ecualización en ese fragmento genera una referencialidad acústica que da una sensación de espacialidad que puede percibirse como un ámbito abierto, los bombos y redoblantes se escuchan con cierta lejanía al igual que las voces, y las trompetas un poco más al frente, es decir, que se retoman y reelaboran cualidades sonoras que conforman el paisaje sonoro de acción política o la protesta. En términos de Javier Osorio (2019) podríamos afirmar que se trata de producciones que asumen una apuesta estética y política que consiste en imaginar «formas de acción que involucren al sonido en su capacidad de afectar y atravesar el presente» (p.1).

Decíamos al comienzo de este trabajo, que al hablar de estas músicas debemos considerar que en la calle, en la intervención del espacio público, efectivamente se encuentra su potencia. En movilizaciones, en festivales, en fiestas y en aquellos lugares en los que se encuentren nuestros cuerpos, nuestra voz, nuestro sudor y nuestro grito como ecos de un canto colectivo que viene a ocupar un espacio históricamente negado. Existimos, somos visibles y somos audibles. Este trabajo parte de esa apuesta para que comencemos a escuchar distinto, pensando que en estas —y otras— músicas podemos nombrarnos a la vez que imaginamos e inventamos otros mundos posibles.

Referencias

Butler, J. (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del*

sexo. Paidós

Butler, J. (2014). *Queer. Género, performatividad y agencia*. Libros de la mala semilla.

Correbo, M. N. (2019). Los cuerpos que no de la historia del arte. O cuando aprendemos sólo el relato cisheteronormado. *Octante*, (4). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/93211>

Davis, A. Y. (2005) *Mujeres, raza y clase*. Akal.

Davis, F. (2014) Tecnologías sexopolíticas, contraescrituras críticas y dispositivos de subjetivación y Tráficos y torsiones queer/cuir en el arte: cuerpos, contraescrituras. *ERRATA* (12) "Desobediencias sexuales".

Expósito, M., Vindel, J., & Vidal, A. (2012). Activismo artístico. En AAVV (2012). *Perder la forma humana. Una imagen símica de los años ochenta en América Latina* (pp. 43-50). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

flores, v. (2013) «*interrupciones*». Ensayos de poética activista. La Mondonga Dark.

Gutierrez, L. (2021). *Imágenes de lo posible: una genealogía discontinua de intervenciones lésbicas y feministas en Argentina 1986-2013*. Asentamiento Fernseh.

Jiménez España, P. (2019). Frente de todes. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/204133-frente-de-todes>

Mayorga, M. P. (2020). Transfeminidades: el grito cuir y la performatividad afectiva. *ESCENA*. Revista de las artes, 214-225.

Liska, M. (2018) *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Milena Caserola

Osorio, J. (2019). *Acerca de los paisajes sonoros de la acción política*. Manuscrito no publicado. Acompaña al programa «Atravesando el paisaje sonoro de la protesta». Universidad Alberto Hurtado, Chile.

Pérez Balbi, M. I. (2020). *Habitar/Confabular/crear. Activismo artístico en La Plata*. Edulp.

Polti, V. (2022). Y el miedo...? Que arda!: performatividad sonora en activismos transfeministas en Buenos Aires: el caso de ARDA. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, (26), 2-22.

Saxe, F. N. (2021). *Disidencias sexuales: Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contravitales*. UNGS.

Sudor Marika (2017). Las invertidas [Canción].

Sudor Marika (2019). Porque nos da la gana [Canción].

Sudor Marika (). Compañerx de piquete [Canción].

Susy Shock (2014). Tango putx [Canción].

Susy Shock (2018). Milonga Queer [Canción].

ESTÁN TODXS INVITADXS

La pegatina colectiva como instancia de encuentro y proyección de la gráfica platense

Macarena Del Curto | macarenadelcurto@gmail.com

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

Palabras clave

Pegatina; espacio urbano; La Plata; situacionalidad; acción colectiva

Resumen

Pretendo en este encuentro exponer avances de mi investigación, realizada en el marco de una Beca EVC-CiN, sobre la práctica de la pegatina colectiva como modo de ocupación del espacio público. Tomo por caso la acción convocada desde el usuario de Instagram @terrorgrafico en la ciudad de La Plata en el año 2021, avanzando sobre líneas teóricas tales como la sociabilidad artística/gráfica en torno a este evento; el circuito de imágenes conformado entre redes sociales y espacio público; y la especificidad platense que supone esta pegatina como práctica situada. Estos tres nodos son puestos

en relación y analizados a partir de la interiorización teórica en cada uno de ellos, la observación participante en el evento, el estudio histórico de prácticas similares en la ciudad y la realización de entrevistas a artistas y organizadores. Es de mi interés pensar, para esta ocasión, sobre la dimensión política de esta acción artística en relación con su situacionalidad histórico-geográfica, donde se ancla la convocatoria en La Plata y se irradia hacia otros puntos urbanos, pensándose como reivindicación de un hacer local, en vínculo con una escena artística específica e imaginarios y políticas municipales que ven esta ocupación del espacio como un acto vandálico. Así mismo, considero que se pone aquí en juego la politicidad del hacer colectivo y las redes de cooperación, la autogestión y el vínculo con las instituciones locales. La apertura de este espacio de enunciación, como la repetición y circulación de las imágenes allí emplazadas, conformaría así en vistas de esta investigación una apuesta artístico-política en términos comunitarios, territoriales, culturales y de incidencia sobre la cultura visual platense.

Fue esto lo que expuse durante el I Encuentro de Arte y Política, llevado a cabo en septiembre de 2023, y es mi intención asentar aquí una especie de crónica de lo allí conversado. La investigación, comenzada en 2021, se centró en la pegatina convocada por el usuario de Instagram @terrorgrafico, que reunió en el espacio público a varixs artistas y a las producciones de algunos más, para componer en conjunto un montaje de imágenes sobre el muro de una casa abandonada frente a la Plazoleta Noche de los Lápices, en la ciudad de La Plata. Mi objetivo fue así analizar no sólo este evento sino la convocatoria que de este se realizó por redes sociales, particularmente *Instagram*, como también su repercusión a posteriori: la circulación de las imágenes era aquí mi directriz. En el transcurso de la beca, me encontré así con otras aristas que llamaron mi atención, como la especificidad del circuito artístico platense y la preocupación que gestores y artistas muestran frente a esta escena en particular. Así mismo, encontré particular interés en la red interpersonal que se desplegó en torno a este evento, y los afectos que la pegatina movilizó tanto en participantes como en transeúntes. Espero aquí realizar un pequeño pero significativo resumen de esta experiencia.

La pegatina

Para el análisis de este evento tomo como ejes centrales la sociabilidad artística y gráfica, en tanto campo de acción y circulación en el que se enmarca la pegatina; y la especificidad platense, pensándola así como una práctica situada. Considero que en estos dos aspectos se pone en juego la dimensión afectiva de esta acción, como también su cualidad de acontecimiento emplazado en un espacio y tiempo específicos. El tercer eje se vincula más bien con el estudio de la cultura visual: el circuito de imágenes conformado entre las redes sociales y el espacio público, en tanto flujo de información y comunicación que pone en contacto las esferas virtual y urbana constituye así otro punto de atención. En conjunto, todas las dimensiones trabajadas se vinculan con una comprensión social del fenómeno artístico al tiempo que una observación en clave estética de las redes comunitarias extendidas en torno a la acción gráfica. El postulado de la construcción visual de lo social (Pollock, 2023) y la idea rectora de que otros modos de organización comunitaria son impulsados a menudo en el campo artístico, y particularmente gráfico, conforman la base conceptual sobre la que el estudio de esta práctica particular halla fundamento, como también la metodología y el enfoque por los que opté para su estudio.

En este sentido, sostengo que esta pegatina colectiva se erige como una práctica situada, que es convocada desde la ciudad de La Plata y se irradia hacia otros puntos urbanos, siempre pensándose como un evento platense. En las entrevistas realizadas tanto a organizadores como participantes, la discusión sobre el *arte platense* acabó por ocupar un lugar central, marcando las tensiones existentes entre las escenas artísticas de esta ciudad y las de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, por caso, como también de la ciudad de Berazategui. Estas localidades se encuentran ambas próximas y en vínculo con La Plata, y, por contraste, nos permiten intentar imaginar una especificidad tentativa de la escena artística platense. De esta manera, si por un lado el organizador, Noel Bidart, mantiene la preocupación por lo platense como una de las motivaciones

para convocar este tipo de actividades, también los artistas que acuden a su llamado muestran esta preocupación en un sentido positivo, pensando la ciudad de La Plata como un espacio de ebullición artística que no se replica en otras urbes. Se ve así, ya con apremio o entusiasmo, la reivindicación de un hacer local, que se sabe parte de una escena artística específica y busca movilizar la actividad dentro de esta.

Asimismo, el propio evento se ve atravesado por su situacionalidad municipal, tanto política como geográficamente. Múltiples conflictos locales inciden en la organización, siendo el primero de ellos el aplazamiento original de la fecha de la convocatoria. Si bien la pegatina se llevó a cabo el 19 de diciembre de 2021, esta estaba pensada en una primera instancia para realizarse a fines de noviembre de ese año, pero fue reprogramada debido a un pronóstico de mal clima. Sin embargo, una vez aplazada, la definición de una nueva fecha se dilató debido a la discusión de un nuevo código municipal que amenazó con criminalizar este tipo de prácticas. Por otro lado, la pegatina aquí estudiada no es la primera organizada por Noel, sino que fue precedida por otra experiencia similar en la ciudad. En ella, llevada a cabo en las inmediaciones del edificio de la Unidad Académica Escuela Normal Superior N° 1, a una cuadra de la Plaza Moreno y de la emblemática catedral platense dedicada a la Inmaculada Concepción. La elección de ese primer espacio de emplazamiento estuvo motivada por un vínculo afectivo por parte del organizador con ese barrio. Como me fue relatado por él mismo en una de las entrevistas, esta primera experiencia resultó como lo esperaba, generando un espacio de comunidad entre artistas que, de manera espontánea, contó principalmente con imágenes que se plantaban políticamente en favor de los derechos LGBTIQ+. Sin embargo, unas horas después la pegatina fue destruida e intervenido el espacio con un mensaje religioso que se oponía a las imágenes allí puestas en circulación. Esta situación desanimó al organizador que, habiendo sido su intención mover el eje de difusión artística del circuito de la Facultad de Artes, acabó por volver allí en la siguiente convocatoria, al tratarse de un barrio ya habituado a este tipo de intervenciones urbanas. En cierto sentido, un espacio seguro dentro de la ciudad.

La Plata, la plazoleta, la Facultad

Dentro de este circuito urbano particular, conformado por el eje que conecta las sedes de la Facultad de Artes, la Facultad de Trabajo Social y el Bachillerato de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Diagonal 78 entre plaza Rocha y Calle 10, las producciones artísticas proliferan ubicadas en paredes, postes, piso y hasta árboles. Así mismo, en las calles que rodean este eje diagonal se ubican múltiples espacios culturales que, en conjunto con las instituciones antes mencionadas, dan a este barrio platense una impronta de constante ebullición cultural. La producción de la pegatina colectiva sobre una pared ubicada frente a la plazoleta Noche de los Lápices, apenas a metros del icónico bar Pura Vida, ubica este evento en medio de un campo cultural y artístico específico que le sirve de escenario. En este marco, al momento del encuentro para su intervención, la pared elegida aparece con marcas vinculadas a esta tradición de escena, como también con producciones previas que eligieron el mismo emplazamiento. Frente a esto, encuentro que existe un posicionamiento y una decisión colectiva de tapar o integrar cada uno de estos elementos a la composición diagramada en la pegatina. Se pone en juego entonces una práctica de convivencia visual no sólo entre las imágenes llevadas para formar parte de la pegatina sino también con estas visualidades preexistentes integradas al montaje final. En términos visuales, la yuxtaposición es estilística, de técnicas, soportes, formatos y temas, mientras que también se superponen temporalidades heterogéneas, formando parte de la pegatina quienes decidieron participar del evento como quienes marcaron la pared previamente y fueron incorporados a la composición general. Asimismo, con el correr de los días, este muro es nuevamente intervenido por otros artistas o transeúntes, sumándose nuevas capas de significado y temporalidades a la convivencia. Se erige entonces la pegatina como un espacio de enunciación polifónica —¿o polivisual?— que constituye una propuesta artístico política ya en un sentido comunitario o territorial, en tanto incide directamente sobre el corredor urbano, como también en una dimensión cultural y de construcción visual de la socialidad platense.

Esta pegatina da lugar así al encuentro entre artistas y otros agentes, al proyectarse desde una convocatoria abierta que invita al hacer colectivo y a la confluencia interpersonal entre productores de imagen y entusiastas, en un evento que combina la intervención artística con la gestión. Se inaugura entonces un espacio de convergencia entre historias, subjetividades, imágenes; líneas que se despliegan al infinito al rebotar sobre la pared intervenida. Las redes de cooperación tramadas entre quienes participan con su imagen y quienes además aportan su presencia se ven complejizadas por quienes compartieron la convocatoria en redes sociales, quienes fotografiaron las piezas gráficas luego del día señalado o incluso quienes habrían utilizado la pared de lienzo con anterioridad. Asimismo, el día del encuentro proyecta trabajos conjuntos futuros, o al menos vuelve palpable una maraña de conexiones al generarse el intercambio de contactos de teléfono o instagram entre les participantes. El grupo reducido que asistió físicamente a la pegatina encarna una comunidad mucho mayor, aglutinada en el usuario/concepto *terrorgrafico*, nodo gestor de esta propuesta.

La autogestión es aquí un motor central que tensiona a las instituciones culturales platenses, comenzando por la Facultad de Artes. Esta, en tanto núcleo de artistas que se torna nicho, establece una serie de relaciones adentro-afuera que se ponen fuertemente en juego en este tipo de iniciativas, como también en el circuito artístico de la ciudad, minado de proyectos culturales autogestivos. Sin ir más lejos, que el lugar físico habilitado y seguro para una intervención artística como la aquí estudiada sea en las inmediaciones de la Facultad, nos habla de un amparo cultural, en términos de códigos de convivencia visual, que se irradia desde ella. Por otro lado, quienes habitan su vereda sin haber pasado por ella como estudiantes, a menudo establecen un vínculo ambiguo con la institución, resaltando constantemente su lugar foráneo frente al sin fin de conexiones que la facultad inaugura. De esta manera se expresó, por ejemplo, Noel, artista detrás de *terrorgrafico*. Sin embargo, si bien él se presenta desde *afuera*, muchxs de quienes participaron como artistas o pegatinexs comparten su formación en las diferentes carreras de la Facultad, por lo que esa maraña de afueras y adentros se diluye en una acción que corre por su propia cuenta, pero no abandona sus conexiones con el barrio que de alguna manera le da posibilidad de existencia.

Lo que encontré y lo que me contaron

Con el objetivo de analizar esta pegatina puse en juego diferentes herramientas de trabajo, parándome sobre tres pilares metodológicos: la observación participante, el relevamiento bibliográfico y la realización de entrevistas. La observación participante se me presentó casi naturalmente, entendiendo que, ante la posibilidad de presenciar el evento relevado, era menester aprovecharlo. Formando parte del evento como una de sus colaboradoras y atendiendo también a los detalles de interés⁶ durante la propia actividad, pude recolectar testimonios y vías de contacto para realizar las posteriores entrevistas. Así mismo, registré a partir de fotografías y videos la pegatina, que compartí luego con el organizador para su difusión libre. El relevamiento bibliográfico, crucial en el armado de un corpus teórico que permitiera comprender este caso desde las perspectivas trazadas al comienzo, acompañó en cronograma a la totalidad de la investigación. Llevé a cabo una extensa búsqueda de materiales conceptuales, que podrían resumirse, finalmente, en tres ejes fundamentales: los antecedentes históricos (Valente, 2019; Fukelman, 2013), arte y visualidades en el espacio público y web (Pérez Balbi, 2012, 2019; Rosler, 2017; López, 2017), acción gráfica (Red Conceptualismos del Sur, 2022; Valente, 2019; Barragán, 2022), arte y prácticas colaborativas (De Rueda et al, 2013) o relacionales (Bourriaud, 2022).

Por último, la realización de entrevistas a posteriori a gestores y participantes fue un elemento clave en el desarrollo de esta investigación. De estas resulta interesante destacar la asincronía de los testimonios respecto de la pegatina, que permite contrastar el desarrollo de la actividad *in situ* y los comentarios y charlas que durante ella pudieran surgir con la opinión y los relatos que quienes le dieron forma formularon

⁶ Los modos de convocatoria, de montaje y composición de la pegatina, la reacción de los transeúntes, las modificaciones realizados al muro a posteriori y la circulación de los registros en redes sociales, entre otros.

a casi un año del suceso. En la investigación me fue posible poner de manifiesto un entramado de temporalidades y narrativas sobre lo acontecido que enriqueció su abordaje y me permitió trazar nuevos interrogantes y líneas de investigación. A modo de listas enfrentadas, comparto aquí algunos de los puntos que surgieron durante las conversaciones que mantuve con el creador de la convocatoria y su compañera, también presente en la misma (Noel @terrorgrafico y Leti @letiburbuja respectivamente), por un lado, y con algunxs de lxs artistas participantes por otro, habiendo ellos colaborado con la pegatina desde diferentes modos del hacer. Así, Cata (@c4txfeather) atendió a la pegatina con sus grabados y su amiga Lu para pegarlos, llevando engrudo y la predisposición a participar también colocando ambos trabajos ajenos y tomando decisiones de composición, mientras que Tomás (@poliya.jpg), al no poder asistir al evento, envió a través de otros amigos artistas (@23_mont y @lita.ce) sus producciones. Siendo los tres amigos, los convoqué para una entrevista colectiva en mayo de 2023, habiendo realizado unas semanas antes una con Noel y Leti bajo la misma modalidad.

Anotaciones extraídas de las entrevistas	
Entrevista a Noel y Leticia	Entrevista a Catalina, Lucía y Tomás
<ul style="list-style-type: none"> - Preocupación por la cuestión de escena - Pregunta por rentabilidad del arte - Quietud/desarraigo - Dicotomía entre adecuarse al circuito de CABA /Reivindicar lo platense - Arte platense como un arte comprometido - Potencia del espacio público - Instagram como posibilidad - Preocupación con legislaciones municipales y la experiencia de la pegatina previa - Reunirse en la esquina-salir a la calle 	<ul style="list-style-type: none"> - Invitación por contactos/amistades; motivación en compartir con otrxs artistas - Consigna de encontrarse, charlar - La Plata como lugar de experimentación visual, alejado de lógica <i>marketinera</i> - Interés por formas no tradicionales de la política - Instagram como espacio cercado, mercantilizado - Importancia del emplazamiento - Sin expectativas de la repercusión en redes, resultado sorpresivo

A partir de este relevamiento, di forma a las categorías antes adelantadas, que permitirían pensar en esta pegatina como un acontecimiento, que tiene lugar en un tiempo y espacio determinados y, si bien la experiencia puede convocarse de nuevo, lo realizado en ese día no tiene capacidad de reproducción exacta, en especial por las vivencias particularizadas y los hilos que se ponen en relación para conformar la red de vínculos que hace a su existencia específica. La construcción de dicho espacio se guía por la sed de intercambio colectivo, de encuentro entre artistas y producción conjunta. Estas características encuentran ecos en la gráfica contemporánea en general, y así mismo en una tradición particular de arte y autogestión en la ciudad de La Plata. De esta manera, la pegatina se consolida como una práctica situada, que desde su ideación, realización y repercusión entra en contacto con la historia del arte, la tradición cultural en que se apoya, el contexto sociopolítico en que se emplaza y el entramado afectivo que la proyecta y hace posible.

La acción conjunta se puso en este evento en primera plana, tomando su convocatoria la forma de una llamada al encuentro entre artistas. Es así a tal punto que el eje de la misma consistía en la consigna “mostrá tu arte”, acompañado del título Están todxs invitados. La intención de apertura y activación de la escena artística, como también la intervención sobre el espacio público, es explícita. Considero además que han logrado canalizarse estos objetivos con las pegatinas y su difusión en redes, ya que, aunque quizás el evento en particular no haya trascendido en tanto acontecimiento artístico más que en esta investigación, sí continúan vigentes los vestigios de su existencia: los lazos creados, las imágenes compartidas y las redes visuales proyectadas incontablemente en la red. Si el deseo de conocerse y formar parte de algo colectivo fue para estos artistas la motivación principal que les llevó a participar, fue también esta para el artista organizador, sumada a la necesidad de activar el campo artístico y la calle en un sentido de ocupación artístico-política del espacio público. La llamada fue contestada, los artistas atendieron el grito y mostraron su arte. Además, se conocieron, tomaron mates, pegaron afiches y se siguieron en Instagram. Algunxs de ellxs incluso replicaron la acción en sus barrios, sus muros y comunidades. El circuito está activado: habrá que mantenerlo con vida.

Referencias

- Barragán, R. (2016). PEGAME: un estudio sobre el sticker artístico (Tesis de Maestría). Facultad de Artes, UNLP.
- Bourriaud, N. (2022) Estética relacional. Adriana Hidalgo.
- De Rueda et al. (2013). Nanomedios, estética colaborativa y redes sociales: aproximaciones al estudio de la cultura visual en tres organizaciones comunitarias vinculadas a los conflictos sociales de la argentina postcrisis. En IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina (La Plata, 2013).
- Fükelman, M. C. (2013). Consideraciones en torno al arte de acción: hacia una designación de las prácticas platenses. Boletín de Arte, 13.
- López, M. D. (2017). Cambio de piel: intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata. EDULP
- Perez Balbi, M. (2019) Habitar/Confabular/Crear. Activismo artístico en la ciudad de La Plata. EDULP.
- Pérez Balbi, M. I. (2012). Desbordes y convergencias: la dimensión de lo público en el activismo artístico actual en la Argentina. Question/Cuestión, 1(35), 140-153.
- Pollock, G. (2023). Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte. Fiordo.
- RedCSur (2022) Giro gráfico. Como en el muro la hiedra. Universidad Nacional de Mexico.
- Rosler, M. (2017) Clase cultural. Arte y gentrificación. Caja Negra.
- Valente, A. (2019). Prácticas colectivas en la edición gráfica: la experiencia de Impresopormi: micropoéticas. Pós-Limiar, 2 (1), 65-79.

PENSAR A LOS GRITOS MIENTRAS APAGAMOS UN INCENDIO

AwkaChe | awkache.lp@gmail.com

Corriente Social y Política Marabunta. La Plata. Argentina.

Resumen

¿Estamos acercándonos a un conocimiento a través de una praxis política? ¿O es simple repetición de nuestro activismo? ¿Se potencian nuestras acciones culturales con una cierta independencia o en la militancia dentro de espacios organizativos? ¿Qué lugar ocupan nuestras prácticas en el conjunto de las luchas? ¿Hacemos estéticamente asimilables los reclamos o aportamos a la construcción de otra subjetividad? ¿Estamos prefigurando la cultura que queremos? Nuevamente: ¿Cómo abordar estas preguntas? ¿Cómo nos relacionamos con los espacios donde se organizan estos saberes?

Palabras clave

arte y política; activismo; cultura piquetera

El incendio

Desde las luchas del 2001, con sus borrosos límites, hasta la actualidad, hay una proliferación de grupos culturales y artistas que intervienen en luchas sociales reconociéndose de distintas maneras como activistas, militantes culturales, artistas, etcétera. También, independientemente de los artistas, se ha visto una ampliación del repertorio de la protesta, incluyendo múltiples tácticas visuales y performáticas como forma de visibilización, y también como otro modo de habitar las movilizaciones y espacios de lucha. Quizás podemos ubicar uno de los momentos de mayor auge de este desarrollo cerca del 2019, en el contexto de la marea verde y las luchas por la ley del aborto legal, llegando a una importante masificación y extensión de estas prácticas. En ese contexto, como frente cultural de la organización social y política Marabunta, nos encontramos con un montón de dudas y preguntas que intentamos abordar en formaciones, pero también mediante la revisión de la misma práctica política y cultural. Sin embargo, la creciente precariedad de nuestras condiciones de vida, tanto como las urgencias que nos convocan a distintas luchas, terminan impidiendo que quienes activamos en grupos culturales, o los mismos movimientos sociales, podamos darnos el espacio para la reflexión y el debate de una forma consciente. O que podamos generar puentes para articular con aquellos espacios que desarrollan activamente su estudio, generalmente grupos ligados a la academia o colectivos militantes.

Aun así seguimos apostando a la praxis, esa mezcla de práctica reflexiva y un estudio implicado. Si le pedimos la definición a ChatGPT sobre praxis nos dice: «en el contexto del pensamiento de Gramsci, implica una comprensión dialéctica de la relación entre teoría y práctica. Gramsci argumenta que la teoría y la práctica están intrínsecamente interconectadas y que la teoría debe informar y orientar la acción práctica, mientras que la práctica, a su vez, enriquece y transforma la teoría. En este sentido, la Filosofía de la Praxis implica una visión activa y comprometida del conocimiento y la acción, en la que la reflexión teórica y la intervención práctica se alimentan mutuamente». Pensar a los gritos mientras apagamos un incendio. A veces pensamos que no nos estaría saliendo demasiado.



Figura 1. 22 de noviembre 2023. Mural en respuesta a la victoria de Milei en las elecciones «defender lo obrío». Diagonal 80 entre 1 y 115, La Plata

SALIR A LA INTemperIE: LO QUE SUCEDE CUANDO INTERVENIMOS LA CALLE

¿Estamos acercándonos a un conocimiento a través de una praxis política o es simple repetición de nuestro activismo?

Desde AwkaChe abordamos aspectos distintos de la intervención cultural. Somos un colectivo que centra gran parte de su actividad en la disputa del sentido común mediante la realización de afiches en serigrafía, murales e intervenciones en marchas, entre otras estrategias, pero también sostenemos nuestro centro cultural, cuadrillas de trabajo cultural en barrios precarizados, espacios sindicales como TRAMO (Trabajadorxs muralistas organizadxs), Unidxs por la cultura y una cantidad de otras actividades. Aspectos que hacen a una visión integral de la cultura que queremos.

Más allá de la proliferación de las intervenciones en distintas luchas y de la apropiación de las formas creativas de la protesta social, sentimos que muchas veces volvemos a aspectos ya transitados de una forma un poco automática. Esto nos lleva a no problematizar los soportes y modos de intervenir, a pesar de los cambios de coyuntura. Tenemos una dificultad para pensar creativamente soportes como las redes sociales, e incluso formas de enfrentar el uso que las derechas vienen haciendo cada vez más asertivamente del espacio público tanto virtual como físico. ¿Qué nos diferencia de esas intervenciones más allá de lo meramente político y humano? ¿Qué herramientas construimos para disputar sentidos? ¿Podemos seguir con las mismas intervenciones en un contexto que ha cambiado tanto en los diez últimos años? ¿Hemos cosificado nuestras formas de hacer? Salir a hacer murales, ¿se ha vuelto un ritual del que nos hemos enamorado más allá de su objetivo? Es un momento donde pareciera ser muy necesario una acción que dispute los sentidos de derecha que se están solidificando cada vez más en el cuerpo social. Pero ¿cómo nos organizamos para pensar todo esto y dar semejante disputa?



Figura 2. 30 de agosto de 2023. Serigrafías realizadas en el acampe del 3er Malón de la Paz, en la protesta por la reforma judicial de Jujuy, con espacio para incluir consignas dialogadas con les mismos Maloneros. Plaza Lavalle, CABA.

¿Se potencian nuestras acciones culturales con una cierta independencia o en la militancia dentro de espacios organizativos?

En estos años se dieron una seguidilla de muestras que visitan el estallido del 2001, la masacre del Puente Pueyrredón, las asambleas. Muestras que nos han servido justamente para repensarnos y también, más allá de los cambios en las producciones colectivas, para visualizar que existe un repertorio al que pareciera que volvemos una y otra vez. Es que muchas veces nos encontramos cada colectivo inventando la rueda

SALIR A LA INTemperIE: LO QUE SUCEDE CUANDO INTERVENIMOS LA CALLE

desde cero y haciendo un proceso de apropiación que se da de forma muy fragmentada. Los últimos veinte años estuvieron llenos de espacios de debates importantísimos, y sin embargo parece que no logramos construir una continuidad. Los encuentros del ENOB, en La Plata el encuentro Calle Tomada, en Córdoba La Calle es nuestra, los cruces constantes en la Estación Darío y Maxi, en nuestro caso las formaciones del Prefikult.

La lista es mucho más larga pero nos sirve para ver la necesidad de espacios que perduren en el tiempo, tengan una acción constante y mantengan y actualicen los debates sin tener que recorrerlos desde cero constantemente. Eso es justamente una posible diferencia entre el activismo y la militancia. Le preguntamos a la IA Gemini y nos contesta: «El activismo se centra en acciones puntuales para generar un cambio, mientras que la militancia implica un compromiso a largo plazo con una causa».

¿Es nuestro tiempo el de una apuesta al activismo o a la militancia cultural? ¿Es una dicotomía falsa? ¿Por qué? En nuestro caso apostamos por construir un espacio de militancia cultural. Pero en el camino de una militancia se adquieren múltiples compromisos que son difíciles de encastrar con la necesaria creatividad, fresca y espontaneidad que requiere una intervención cultural potente. Muchas veces parece terminar siendo más importante mantener la continuidad organizativa en el tiempo, que las acciones que efectivamente realizamos. El autonomismo italiano alertaba, criticando a los partidos tradicionales, que el partido había dejado de ser la táctica y la revolución la estrategia, y los tantos se habían dado vuelta resultando que la organización terminaba siendo un fin en sí mismo para la cual la revolución era sólo una consigna táctica para promocionarse. Es una advertencia a la que conviene no desatender.

Nuestra experiencia es que son necesarios tanto el activismo como la militancia, y que una no debería anular la otra, sino potenciarse. Es sobre un gran activismo cultural donde se pueden presentar distintas miradas organizadas de forma militante que ayuden a continuar los hilos rojos que surcan las experiencias de lucha. Y son en los frentes de masas, los sindicatos, las asambleas donde esos mismos activismos tienen más chance, a su vez, de poner en jaque los modos cristalizados de hacer de los espacios militantes. Hacer ese proceso virtuoso es una tarea del conjunto de nuestro pueblo que solamente puede ponerse a prueba en la praxis de las luchas mismas.



Figura 3. 18 de septiembre de 2023. Marcha a 17 años de la segunda desaparición, esta vez en democracia, de Jorge Julio López. Plaza Moreno, La Plata

¿Qué lugar ocupan nuestras prácticas en el conjunto de las luchas?

Creemos que algo de lo que aporta estar organizados de forma militante es la posibilidad de salir de la visión sectorial que muchas veces restringe nuestra mirada. Como activistas nos suele convocar un tema particular, pero nos cuesta ponerlo en contexto o vinculación con el resto del devenir social. Es que *solx no se salva nadie*, ni ningún sector; las luchas suelen ser interseccionales, tener mil aristas y necesitar coordinarse. Para sumar, en cultura esto va contra la tan instalada idea del genio artístico que trabaja solo, contra el cada vez más fuerte emprendedurismo y también contra una tradición muy volcada en una independencia a ultranza de los colectivos culturales, que devienen en una dificultad para coordinar con organizaciones sociales o políticas. Es perder un poco de lo individual en aras de ganar en un diálogo real con otras fuerzas sociales y apostar a la potencia colectiva, aunque implique modificar nuestras ideas previas.

Muchas veces nos cuestan estas preguntas, y en nuestras intervenciones aportamos un desarrollo creativo, comunicacional y estético a muchas luchas, pero nos cuesta problematizar otros aspectos como las condiciones laborales —muchas veces inexistentes o de super precarización— como trabajadorxs culturales. Sentarnos de igual a igual con cualquier otro sector para coordinar por nuestros derechos es una experiencia que venimos recorriendo con TRAMO como sindicato muralista, que hemos hecho con FUGITIVA por los derechos de los centros culturales, y que actualmente profundizamos con el cruce de ambos aspectos en Unidxs por la cultura. Son cruces difíciles entre lo sectorial y lo general que cualquier lucha involucra. Pero ¿qué lugar ocupamos en esos diálogos, en esas articulaciones, en esos cruces? Hay que reconocer que muchas veces nos convocan con el espíritu de *decorar* las luchas.

Es que suele suceder que, si una manifestación no tiene un desarrollo estético, una apuesta creativa, queda invisibilizada. A fuerza de repetir consignas estas se naturalizan y en nuestra sociedad hipercomunicada se vuelve casi un apremio el recurrir a fórmulas novedosas para viejos problemas. Son los vericuetos de la protesta en el tiempo de la sociedad del espectáculo. Cómo si fuera poco, con la estigmatización mediática de los sectores precarizadxs, y en general de los sectores en lucha, saltar el *cercocomunicacional* se vuelve más imperioso. Ciertamente las tácticas de comunicación performáticas brindan una mano en esta disputa. Pero no podemos dejar de preguntarnos ... ¿es nuestro rol hacer estéticamente asimilable los reclamos? ¿por qué debería ser más justo un reclamo bello e impactante que uno directo y tosco? ¿aportamos a la construcción de otra subjetividad solamente por aportar un cariz estético a las protestas? ¿Es posible conjugar las dos cosas? ¿Podremos rescatar los núcleos de buen sentido, del sentido común? ¿O estaremos cayendo de lleno en la estetización de la política? ¿que nos separa de los usos *main stream* de la cultura que hacen las derechas? ¿Sigue siendo nuestro el *que se vayan todos*?



Figura 4. 23 de marzo de 2024. Reclamo por la desaparición de Tehuel el 11 de marzo de 2021, con intervención sobre siluetazo en marcha a 48 años del golpe genocida. Calle 7 entre 49 y 50, La Plata

SALIR A LA INTemperie: LO QUE SUCEDE CUANDO INTERVENIMOS LA CALLE

¿Estamos prefigurando la cultura que queremos?

Estas preguntas cobran urgencia con el crecimiento de las derechas y su constante performatividad del poder que apuestan al *shock* continuo y un populismo de los sentidos más retrógrados. Nos obligan a desfeticizar nuestras formas de protesta social. Podemos pensar en las cacerolas que fueron signo de protesta de sectores medios estafados, para pasar a ser signo de protestas pro sojeras en Recoleta, para volver a manos de las asambleas barriales en el último tiempo. Muchas veces son las fuerzas sociales en disputa las que terminan de rodear alguna acción de sus posibles significados más que algo intrínseco a la intervención en sí. Por eso muchas veces pensamos que además del conocimiento de la materialidad específica con la que queremos expresarnos, es importante tener en cuenta la red en la cual se insertan esas acciones. ¿Cómo se construye esa intervención? ¿Quién pensó la consigna? ¿Quién financia ese museo? Por eso termina siendo crucial con quiénes articulamos, si hacemos una asamblea para proponer una intervención, quiénes acceden al lugar donde emplazamos un mural o hacemos una *perfo*. Formas que además de lograr disputar el sentido común vayan prefigurando, vayan explorando y ensayando las formas organizativas y las apuestas que queremos para una sociedad sin ningún tipo de explotación.



Figura 5. 17 de febrero de 2024. Repintada del mural por el travestimiento de La Moma, en Plaza La Moma (Plaza Matheu rebautizada a través de múltiples acciones), La Plata. Calle 1 y 66, La Plata

Pensar a los gritos

Estas preguntas se insertan en una sociedad que es sometida de forma violenta en una pedagogía de la crueldad explícita, en una catarata de valores individualistas, en un intento de arrasar con las construcciones de solidaridad popular que a contramano venimos construyendo como clase en esta sociedad capitalista. Nos disputan los términos como libertad, hostigan los avances en derechos democráticos y de género al mismo tiempo que nos someten a una brutal pauperización de nuestras condiciones de vida.

SALIR A LA INTemperie: LO QUE SUCEDE CUANDO INTERVENIMOS LA CALLE

Por otra parte nuestra intervención cultural no tiene el impacto que tuvo en el 2001, cuando la frase «piquete y cacerola, la lucha es una sola» poseía un sentido heroico y toda nuestra construcción de una nueva cultura militante se desplegaba sobre un terreno sin muchos significantes en pie luego de la dictadura que había arrasado casi todo, pero por lo mismo se construía sobre un terreno que convocaba principalmente a una gran creatividad política.

Hoy quienes estamos cercanos a los movimientos sociales, los derechos humanos, las luchas de género y gremiales intervenimos en un terreno donde estos significantes han sido ampliamente institucionalizados y partidizados por los gobiernos. Esta institucionalización conlleva la mayoría de las veces una obligación de no criticar la pobreza existente, el gatillo fácil cometido por el propio Estado, o la falta de recursos para las áreas de género.

Son solo algunos ejemplos sobre cómo la pérdida de independencia de las luchas populares se suele reflejar en organizaciones que no critican la propia acción del Estado, ya que de una forma u otra se encuentran integrados a una gestión de gobierno. Todo esto a la vez que otros sectores del poder, con el apoyo de los medios hegemónicos, se han encargado de estigmatizar estas mismas luchas como *marxismo cultural* y como responsables de todos los males. Estas críticas se dan sobre las propias limitaciones del cumplimiento a esas grandes consignas progresistas dentro de una sociedad capitalista donde gran parte de nuestra población está hace décadas bajo la línea de pobreza.

En esta compleja coyuntura, nuestra intervención cultural es extremadamente compleja y necesita más que nunca espacios de reflexión y articulación. Por eso creemos que son importantes las convocatorias como las de estas jornadas donde podemos tender puentes entre activistas, militantes e investigadores borrando un poco esas mismas categorías para que emerja un pensamiento de lo común desde donde retomar y reinventar soluciones colectivas. Una asamblea de activistas, militantes e investigadoresxs pensando a los gritos mientras apagamos algún último incendio. Ese es nuestro tiempo.



Figura 6. 17 de mayo de 2023. Mural convocando a movilización de la Coordinadora por el Cambio Social, con personaje del Frente de Organizaciones en Lucha. Diagonal 78 entre 9 y 10, La Plata

“VANDALISMO” “DESDE ARRIBA”

O cuando lo legal tampoco está permitido

Juan Pablo Pettoruti | juanpablopettoruti@gmail.com

Dirección de Prácticas Integrales de la Secretaría de Políticas Sociales. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Resumen

A partir del caso de las Colmenas Urbanas (intervención artística realizada en 2022 en Ciudad Autónoma de Buenos Aires), se busca desarrollar en este texto un análisis sobre la dimensión de los permisos, como elemento sustancial y tensionante de los proyectos artísticos que habitan el espacio público y, principalmente, de las intervenciones anónimas sobre los objetos artísticos de dichos proyectos. *Las Colmenas Urbanas* fue un proyecto artístico que se compuso en una primera instancia de una instalación: unas diez colmenas podridas se instalaron en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, intervenidas de tal manera que una eventual *vandalización* —intervención anónima— de sus estructuras ampliara la obra. Y si bien el proyecto obtuvo todos los incontables trámites, permisos y avales necesarios, y contemplaba subsiguientes instancias, su final antes de tiempo fue abrupto e inesperado. A partir de este suceso inesperado es que el caso entra en el campo de especial interés en mi tesis doctoral, que tiene por objetivo de estudio las intervenciones anónimas sobre obras de arte en el espacio público.

Palabras clave

urbano; arte; permiso; disenso; intervención

La tal vez excesiva utilización de entrecomillado en el título del trabajo aquí presentado expresa, con tono cómico, la necesidad de llevar adelante también un abordaje desde la *semiótica* en torno a las palabras que afloran en la relación multiactoral arte-espacio público —textos de permisos, resoluciones, leyes, informes, artículos periodísticos, cartelera, opiniones y comentarios en redes—, cuanto más no sea a modo introductorio, tratando la vaguedad *semántica* que suele cubrir conceptos demasiado amplios tales como arte, espacio (público), libertad (de expresión) y vandalismo; y la determinación *pragmática* con que la sociedad —o determinado espacio de determinada sociedad, o... — hace uso de los antes mencionados conceptos (*point de capiton*).

Algunos de los objetivos de la investigación en la cual se enmarca la presente propuesta son: relevar y caracterizar obras de arte en el espacio público —ciudad de La Plata desde el 2005— que hayan sido intervenidas de manera anónima e intencional, buscando conocer de estas: su simbología de base y cómo han sido intervenidas. Caracterizar las intervenciones de las obras anteriormente relevadas, y cómo posibles sentidos de las interacciones anónimas interactúan —resignifican, actualizan sentidos, interpelan sentidos— con el sentido original de la obra. A su vez se plantea como objetivo general generar un posible aporte al diseño de políticas públicas para el abordaje del vandalismo —a partir de sus nuevas definiciones— sobre el arte en el espacio público. Desde una metodología más cercana a lo cualitativo, basada en la observación, el registro y análisis, se busca abordar el sentido que los diferentes actores sociales —artista, público, vándalo/a, municipio— adjudican al arte público, su sentir hacia lo propio y lo ajeno, las asimetrías representativas de diversos públicos con un mismo objeto artístico.



Un arquero envuelto para regalo

La mañana del 21 de agosto del año 2020 la escultura nombrada *El arquero divino* emplazada en la plaza Moreno de la ciudad de La Plata, Argentina, amaneció envuelta en papel para regalo. Este hecho despertó la curiosidad de algunos medios de comunicación y, podríamos asumir, de las personas transeúntes que pasaban por allí esa mañana. La imagen que recorta un momento de la escultura nos muestra más de lo que se ve. De hecho lo que no se ve en esa imagen nos puede servir para completar la descripción de intervenciones anónimas que acompañan a la escultura. En la imagen se ven —y no ven— cuatro intervenciones diferentes:

1) La ya nombrada: el envoltorio rosado con estrellas amarillas y moño. Un detalle no menor sobre el cual debemos hacer hincapié es la prolijidad con la que la intervención fue realizada. Además de prolija, veloz. De los pocos testimonios que he podido recabar sobre esa mañana, quienes presenciaron el acto dicen que la persona que lo hizo envolvió la escultura en poco tiempo. Pareciera tratarse de algo con cierto planeamiento y técnica artística. Un aspecto interesante de las intervenciones anónimas sobre obras de arte en espacio público es también la forma en la que los medios de comunicación se refieren a estas. El tratamiento de estas acciones en los medios es variada: algunas acciones se definen como vandalismo y otras no. Un tratamiento problemático, principalmente para poder hacer un análisis de las acciones que se encuentran en el grupo de vandalizaciones, que anulan todo marco de la acción. «El sol pegándole de lleno a la escultura le dio más brillo a la intervención que se observó en las primeras horas de la mañana del jueves. El episodio ocurrió un día después de una recorrida que hicieron expertos locales en patrimonio con sus pares de Nación, con el objetivo de realizar un relajamiento del patrimonio escultórico y ver qué necesita cada pieza para ser reparada». (El Día, 21 de agosto de 2020).

El texto del periódico que aquí tomo como ejemplo, y su tratamiento de la acción aquí enumerada como algo no vandálico, genera también otros sub-textos propios del campo digital. Me refiero a los comentarios. La decisión de tomar algunos de estos comentarios y citarlos en el presente trabajo obedece a que el artículo del diario —y toda su interfaz digital— promueven la aparición de dichos comentarios, que se encuentran publicados junto a la nota. Por tal motivo, tomo estos comentarios como un pequeño recorte del permanente reflejo sintáctico que conforman medios y consumidores y que poco a poco genera una pragmática, un uso cotidiano del concepto. Cuando la nota no habla de vandalismo, los comentarios de lectores comprometidos que se han tomado el trabajo de escribir no sólo tematizan sobre ese concepto, sino que en algunos casos también escapan del encorsetado moral que la palabra vandalismo genera y logran opiniones diversas tanto sobre la acción como su marco:

«Primero le sacan el arco y la flecha, luego le pintaron grafitis y ahora esto
Le falta la tarjeta del regalo...
Cuando te fumas un porro te vienen a joder los vigilantes ah pero cuando vandalizan estatuas ni figuran
Para que mierda están las cámaras de seguridad papaaaaaa
Y las cámaras? O solo están de adorno?
Che, qe bien envuelto está. Nadie dice nada de eso
A quien representa esa estatua?
Ya no respetan nada
En esta ciudad los pelotudos se reproducen exponencialmente»

2) También evidente, el texto que dice «destruye lo que te destruye, fuego a la iglesia» y más abajo un símbolo del anarquismo que, podríamos inferir, acompaña el texto aquí citado por coherencia temática, tipografía, color y ubicación en relación simétrica. No me resulta menor la simetría con la que el texto aparece. Cualquier determinación formal, técnica o estética en la intervención anónima, habla de quien la ha realizado, de algún aspecto de su capacidad técnica o de la instancia en la que el hecho fue llevado a cabo. Me refiero a las condiciones del momento exacto en que la transgresión sucede,

SALIR A LA INTemperie: LO QUE SUCEDE CUANDO INTERVENIMOS LA CALLE

la intervención anónima sobre la obra de arte puede entenderse en un marco legal determinado como una contravención. Cuando digo puede entenderse me refiero a que los textos de las normas relacionadas a las contravenciones respecto de intervenir el patrimonio público, se abren en un muy amplio abanico de posibilidades interpretativas, ya que no definen específicamente las técnicas, formas, modos de hacer que se pueden o no realizar. El Artículo 9 de la Ley Provincial 10419 expresa las siguientes infracciones: ocultamiento, destrucción, modificación, intervención, transferencias ilegales o exportación de bienes culturales. Fuera de las transferencias ilegales o exportaciones, las dimensiones de destrucción, modificación e intervención presentan límites muy difusos entre ellas y a su vez son excluyentes de un campo demasiado amplio de acciones. Es decir que, envolver al arquero y sacarle —rotura mediante— el arco, forman parte de una misma lista de posibles infracciones, pero son dos intervenciones —una también entraría dentro de la categoría de rotura— muy diferentes, que se perciben y se entienden diferente y sobre las cuales el Estado —quien se hace de la ley— toma determinaciones diferentes. La aclaración anterior podría resultar algo obvia, pero si nos detenemos en la vaguedad del lenguaje utilizado por la ley y la vaguedad de la pragmática del concepto «vandalismo», nos encontramos frente a un panorama sobre el cual se hace difícil actuar. Surge la necesidad de definir dimensiones de análisis para poder discernir entre los casos, para poder sistematizar la información guardada en los *palimpsestos* urbanos y luego analizarla, traducir las intervenciones anónimas en mensajes de una comunidad que se expresa desde el anonimato, también a través de instancias adrenalínicas no planificadas y de gestos violentos.

3) Esta intervención requiere de una mirada más allá de la imagen expuesta. Para percibirla necesitamos sumergirnos en su pasado. La escultura fue hecha por Troiano Troiani en el año 1924 y emplazada en 1970, y carga con un historial de intervenciones anónimas que se remonta a la década del ochenta, cuando a la escultura le extrajeron por primera vez el arco. A fines del 2021 fue repuesto y luego sustraído nuevamente. A principios del 2022 fue repuesto ¡nuevamente! Y hoy en día, el lector podrá inferir lo que la tendencia marca, ya la mitad del arco ha desaparecido. La pieza fue intervenida tres veces de la misma forma en dos contextos históricos muy diferentes. Esto resulta más que llamativo, teniendo en cuenta que los argumentos algo falaces que se logran construir respecto de los motivos que impulsaron a los/as interventores/as son los mismos: robo, hurto, para hacer plata vendiendo el cobre del arco. Pero el cambio de época y de material, ya que las últimas reposiciones no fueron hechas de cobre, sumadas a las reiteraciones de la intervención, nos hablan de otra cosa, un mensaje que perdura sobre una escultura que encarna un símbolo. Mi hipótesis es que la escultura del arquero es un símbolo de la centralidad y que el arco ausente, aunque resulte paradójico, simboliza la presencia de una otredad invisible: así como una ciudad que se construye permanentemente en la tensión centro-margen, y que en el caso urbano de la ciudad es muy notorio, la escultura, ubicada en el centro de la ciudad, de carácter apolíneo / solar / central, contiene un mensaje marginal, una nota al pie que pareciera dar cuenta de lo que allí no está y que permanentemente aparece en otras formas y expresiones más o menos sofisticadas, muchas de ellas llamadas vandalismo. Este argumento simplista de un otro robando lo ajeno tiene, sin embargo y pese a toda barbaridad, algo rescatable: es la idea de que ese arquero está alejado de alguien. El arquero, la escultura, el objeto se vincula a un *representamen*, una imagen mental del arquero, un imaginario alojado en un/a intérprete: de esta relación podría surgir una idea de pertenencia y patrimonio, pero es este último componente del símbolo (intérprete) en donde se genera una tensión diferente. Mientras el objeto pertenece a una materialidad y el representamen a un espacio y tiempo, el intérprete es una variable dinámica, no procede de un lugar o un tiempo, sino que cada uno proviene de diversos contextos. Esto podría operar a la hora de construir el sentido simbólico de aquello que se encuentra allí emplazado (el arquero) y la forma en que diferentes intérpretes se relacionan con la obra (contemplar o intervenir de forma anónima).

4) Por último, también evidente pero enviada a un segundo plano por lo llamativo de la intervención primeramente descrita, vemos grafitis borroneados, no legibles en su

totalidad, superpuestos y vueltos a borrar. Un entramado de intervenciones anteriores, extraídas a medias, la superposición de mensajes velados unos sobre otros. La obra en el espacio público se convierte en un palimpsesto urbano que guarda mensajes de la coyuntura.

Desde “arriba” y desde “abajo”

Volviendo al artículo periodístico anteriormente citado, resulta interesante el tratamiento que este diario dio al hecho. No lo definió como vandalismo y esto no es un dato menor, ya que todas las otras intervenciones anónimas que componen la imagen del principio y acompañan al envoltorio, sí son nombradas como actos vandálicos. De hecho, según el Director General de Patrimonio de la Municipalidad de La Plata Raúl Ciafardo,¹ a diferencia de cada uno de los grafitis y demás intervenciones anónimas que la dirección a su cargo se encarga de borrar, la intervención del envoltorio no fue un hecho vandálico ya que mostraba una clara «intención artística», dotando así al arte de una moral. Por esto que Ciafardo define como un motivo, es que se decidió ordenar a la dirección a su cargo dejar el envoltorio durante una semana, para luego sacarlo. Una clara intención de jerarquizar la intervención anónima del envoltorio, legitimizarlo frente a otras intervenciones sí señaladas como vandalismo, incorrecciones, acciones ilegítimas.

¿Por qué ciertas intervenciones sobre el arte en espacio público son tildadas de vandalismo y otras no? Esta pregunta pareciera contener un problema de perspectivas y poderes. Para acercarme a un primer análisis retomaré un concepto que Martin Warnke (1973) desarrolla en su libro *Bildstürmer* (iconoclasta). Pero aún antes tendré que detenerme en una aclaración: Tanto Warnke como Gamboni agrupan a las intervenciones anónimas problemáticamente llamadas vandalismo dentro de la definición de iconoclasia, definida esta como «una actitud de los que rechazan la tradición heredada y la autoridad de las figuras que la representan» (s.p.). Gamboni en su libro «La destrucción del arte» no simplifica su análisis con la anterior definición —el concepto es mucho más complejo y debe analizarse en contexto— y se toma el trabajo de fundamentar largamente el por qué iconoclasia en cambio de vandalismo. Si bien tengo todavía mis reparos sobre esta definición, en este momento me resulta útil para emprender el camino de un primer análisis. Tomaré prestado el concepto gamboniano de *iconoclasia* para allanar el camino de este texto. También tomaré prestado de Warnke la siguiente diferenciación entre las intervenciones sobre las obras de arte en el espacio público: Warnke habla de iconoclasias desde arriba y desde abajo: Warnke (1973) observó que «las primeras, que corresponden a los intereses de quienes ocupan el poder, solían conducir a la sustitución de lo que destruyen por nuevos símbolos y a la prohibición de ulteriores destrucciones, mientras que las segundas, que se originan en la impotencia políticas, no establecían en su mayoría nuevos símbolos» (s. p.). A su vez, Oliver Christin (1992) hace un necesario desarrollo del concepto de Warnke cuando escribe que: «mientras que esta (iconoclasia desde abajo) suele hacer visible un ataque parcial y brutalmente ejecutado con el fin de simbolizar la nueva situación, aquella (desde arriba) prefiere la eliminación total y busca imponer un procedimiento sistemático y legal para regular la enumeración de objetos afectados, su tratamiento y la reutilización de materiales» (s. p.). En la definición de Christin aparecen tres elementos que nos serán esenciales para poder ampliar nuestro análisis de intervenciones anónimas sobre obras de arte en espacio público. En primer lugar la «nueva situación» habla de un estado dinámico de las cosas, de una coyuntura que se actualiza, cambia y se expresa en la simbología de la intervención —sea esta más o menos sofisticada, siempre genera un símbolo—. La nueva situación pareciera ser el estímulo primario de quien interviene el símbolo. En segundo lugar, la intervención desde arriba prefiere «la eliminación total»: esta es una diferencia trascendental, ya que el mal llamado vandalismo no busca la eliminación total sino la coexistencia del símbolo intervenido —más o menos violentamente— y su nueva significación. Y una última gran diferencia es el procedimiento, que desde abajo es ilegal y desde arriba legal. A partir de esta última diferencia es que me resulta pertinente recordar lo antes en este

¹ Entrevista realizada en 2022 en el marco de mi proyecto de investigación del doctorado: “Vandalismo” sobre obras de arte en espacio público: nuevas definiciones para un análisis actual e inclusivo.

SALIR A LA INTemperie: LO QUE SUCEDE CUANDO INTERVENIMOS LA CALLE

texto escrito sobre el Artículo 9 de la Ley Provincial 10419, y también dejar claro que un análisis de los aspectos semióticos de los textos que conforman la norma y la ley será indispensable en futuros capítulos de mi tesis doctoral, ya que es sobre estos textos que descansa una parte de la legitimidad del hecho iconoclasta desde arriba.

Para aproximarnos aún más a las relaciones y tensiones emergentes en torno al espacio público intervenido por arte, retomaré seis dimensiones propuestas por Darío Gamboni en su libro *La destrucción del Arte* (s. p.). El análisis a partir de las siguientes dimensiones se aplica a las intervenciones desde abajo y es un segundo paso luego de correrlos del *point de capiton* vandalismo y los límites de su connotación negativa. Las seis dimensiones son: «los motivos pueden ser explícitos o implícitos, y de naturaleza más “ideológica” o más “privada”; los objetivos pueden identificarse con el resultado físico de la intervención² o ir más allá; los/as hacedor/as³ pueden ser individuales o colectivos, darse a conocer o permanecer en el anonimato, poseer o no distintos tipos de poder y autoridad; sus acciones pueden ser más o menos violentas y destructivas, directas o indirectas, visibles o invisibles⁴, legales o ilegales; los objetos pueden ser propiedades públicas o privadas, ser considerados atractivos u “ofensivos”, reconocidos como arte o no, aparecer como “autónomos” o asociados a ciertos grupos o valores; el contexto (...) puede ser diversamente accesible y estar permanentemente dedicado a la exhibición de obras de arte o no» (Gamboni, 2014, s. p.). Intentaré pasar por este filtro de dimensiones a cada una de las intervenciones que mi recorte aporta, para poder echar algo de claridad sobre las tensiones que surgen en el espacio público que las aloja. De las seis dimensiones pareciera haber una de similares características en cada caso: los/as hacedores/as, que no pertenecen a un colectivo identificable en su acción, sino que son individuos, y que en cada caso permanecen en el anonimato. Otra dimensión que podría ser similar o no en cada caso, pero que la observación como método de análisis no nos permite definirlo, es el contexto. La accesibilidad a una obra —en este caso el arquero instalado en Plaza Moreno— depende no sólo del espacio que rodea a la obra: rejas, accidentes geográficos, disposiciones urbanas, edificaciones, etc... sino también de a qué distancia se encuentra el público de dicha obra. No sólo en términos de interpretación, sino también desde lo urbano/geográfico, es decir ¿es el contexto de la obra cercano a quien la ha intervenido? ¿Es Plaza Moreno accesible para el o la hacedor/a que ha intervenido la escultura allí contextualizada? Pero, como antes decía, y debido en parte a la dimensión hacedor/a y su permanencia en el anonimato, el aspecto *accesibilidad* de la dimensión *contexto* no es fácil de analizar. Otra dimensión que pareciera ser similar en cada caso, pero no lo es, es la del objeto. Me parece importante aquí subrayar que una parte del problema que encierran las tensiones entre el arte y el espacio público es el imaginario que recubre cierta vejez del símbolo que la representación expone. Bajo un imaginario alojado en algún lugar entre el turismo, el patrimonio y las bellas artes, el arquero de la Plaza Moreno es una escultura de gran valor artístico. Es decir, más allá de lo que algunos sepan sobre los aspectos técnicos de la práctica artística que genera la obra, hay otra gran cantidad de personas que desconocen esto, y por lo tanto la valoración que podrá basarse en la experiencia personal y en lo que esta cubre, rodea, acompaña, distingue a dicha obra, lo que pretende argumentar su ubicación. A partir de este imaginario es que existe una *correcta* restitución de, por ejemplo, el arco del arquero —nadie imaginaría que en lugar de un arco, el arquero sostuviera un arcoiris—, hay una *correcta* forma y en consecuencia una amplia gama de incorrecciones. Pero estas incorrecciones, esta técnica, este valor artístico definen un objeto diferente del que es intervenido de forma anónima. Este segundo objeto pareciera ser un objeto/símbolo heredado, que un sujeto quiere redefinir, impregnarlo de un mensaje más cercano a su realidad. Por lo tanto intuyo que al analizar las intervenciones sobre el arquero de Plaza Moreno, no basta con entenderlas como intervenciones anónimas sobre la escultura

2 Cambio “ataque” por intervención.

3 En la traducción al español en el libro se utiliza la palabra “agresor”. Decido cambiarla para correrme de la connotación negativa de dicha palabra. Intuyo a su vez que la palabra empleada por Gamboni (Suizo él) podría haber sido “Täter” del alemán, que también se puede traducir como “hacedor/a”.

4 Cambio “clandestino” por invisible. El binomio “legal o ilegal”, integra lo clandestino. Tomando como referencia los Antimonumentos de Esther Shalev y Jochen Gerz, lo visible o invisible podría ser un aspecto a tener en cuenta.

SALIR A LA INTemperie: LO QUE SUCEDE CUANDO INTERVENIMOS LA CALLE

de Troiani, sino también como intervenciones sobre un objeto/símbolo de corrección unívoca, bajo el cual subyace una dicotomía: centro bien/margen mal. En cuanto a las acciones, existe una clara diferencia entre los grafitis, la sustracción del arco y la adición del envoltorio. En lo concerniente al arco, se trata de un proceso de sustracción en el que, como podría suceder en cualquier proceso compositivo, se resta una parte de la pieza. Lo que resulta interesante de esta sustracción es que no altera de ninguna forma el sentido de la obra, lo cual podría tomarse como un aspecto muy positivo a la hora de corregir una composición musical, ya que la ausencia física del arco y la flecha se contrarresta en el gesto que compone la escultura, que explicita la acción. Es decir, una sustracción de un material —objeto— realza otro material —gesto—. Los grafitis son aditivos, suman a la pieza algo más. En el caso del grafiti más visible, este pareciera funcionar como epígrafe de la escultura, lo cual sí pretende cambiar su sentido, subrayar seguramente la direccionalidad del proyectil que la escultura lanzará —o ha lanzado, o quisiera lanzar, pero no tiene los medios—, que claramente apunta a la catedral. Los otros grafitis no logran leerse con claridad. En cuanto al envoltorio, nuevamente una adición, también podríamos pensar en una intención de desvío del sentido original de la obra. Por último, los motivos parecieran ser diferentes en cada intervención. Continuando con las dimensiones retomadas por Gamboni, podríamos decir que el grafiti legible tiene una clara postura política, mientras que las demás intervenciones podrían obedecer al orden de lo *privado*, que tal vez en su exposición se transforman en algo político, o a un espectro interpretativo más amplio. En síntesis, a partir de este primer brevísimo análisis, exceptuando de los grafitis ilegibles por la dificultad de análisis que presentan, las demás intervenciones anónimas sobre el arquero, cualquiera sea la técnica competitiva utilizada —sustracción, adición o variación—, parecieran sumar al símbolo primario una complejidad coyuntural que lo actualiza, que amplía su público y su campo interpretativo. La pregunta que pudiéramos hacernos entonces no es si son o no arte o vandalismo estas intervenciones, la pregunta podría acercarse más a «¿cómo son estas intervenciones anónimas una extensión en el universo de las formas?» (Bourriaud, 2020, s.p.). O mejor aún, un *crossover* entre Bourriaud y Christin: ¿cómo son estas intervenciones anónimas una extensión en el universo de las formas de la nueva situación?

Matar la cosa

La Plaza Moreno de la ciudad de La Plata está habitada por otras esculturas además del arquero. Las cuatro estaciones, por ejemplo, son una serie de cuatro estatuas hechas por Mathurin Moreau que fueron emplazadas en la ciudad alrededor de 1912. Estas estatuas han pasado por varias restauraciones, cada una (intuyo) ejecutada desde su paradigma del momento. Una de las últimas restauraciones fue hecha en 2008 y supuso entre otras cosas un cambio radical en el color de las estatuas. Esto respondió —según testimonios de notas periodísticas— a cuestiones técnicas, sobre el tipo de pintura para la mejor perdurabilidad de las esculturas. Claro que se refería a una perdurabilidad física y no estética, una afirmación proveniente del paradigma de restauración utilizado. El cambio del color, también un cambio físico y de frecuencias, pero principalmente estético, generó cierta polémica suscitando diferentes comentarios y opiniones. De repente, aquello que se encontraba allí instalado y asimilado hacía años, fue intervenido —desde arriba— de tal forma que alarmó a la gente. Pintar de negro las estatuas se percibió como un cambio en el sentido de la obra. Si tuviéramos que responsabilizar de esta intervención a una persona, no nos sería tan sencillo —tal como sucede con las intervenciones anónimas “desde abajo” sobre obras de arte en espacio público—. Podríamos decir que el funcionario de turno del municipio encargado de las restauraciones es responsable, pero así y todo, esa personas responde a un gobierno con políticas públicas establecidas —por sobre su voluntad primeramente— desde un supuesto consenso entre *actoralidades* sociales. De hecho, el funcionario habrá dado la orden, pero seguramente no haya sido él quien terminara pintando las estatuas, sino otros empleados del municipio. Tanto en las intervenciones desde arriba como desde abajo se hace uso de la fuerza, la que se tiene a mano, y el hacedor/a queda en el anonimato, o vela su responsabilidad en el aparato burocrático/administrativo, que es algo muy parecido. En una nota periodística que informa sobre esta restauración

(véase anexo) se expresa el comentario de un escultor supuestamente reconocido de la región, quien dice que la intervención que el municipio ha llevado a cabo «desconoce (cierto) lenguaje estético». Y más allá de que no me interesa en absoluto saber si esta intervención del municipio sobre las estatuas es o no un caso de iconoclasia desde arriba tal cual he definido en este texto, lo que sí queda claro y me parece importante subrayar es que dicha intervención despertó un disenso subyacente que se hace presente ante las intervenciones que el municipio lleva a cabo, tal como sucede con las intervenciones desde abajo. Y lo que sí me resulta interesante es que en ningún momento, pese a la diversidad en el disenso, aparece la palabra vandalismo, lo cual nos habla de que una pragmática diferente enmarca el análisis de estos hechos.

La pregunta que surge de todo esto no es en relación con el mantenimiento de los símbolos hegemónicos: restaurar, cambiar, no cambiar, cuidar, esa dicotomía interminable, sino en relación a la idea de si los símbolos tienen caducidad, si es que podrían requerir una actualización en su sentido y forma, para *aggiornarse* a la nueva situación. La representación de la realidad en el universo de las formas requiere de consensos permanentes, es decir, reencontrar en la actualidad qué formas y símbolos representan a una comunidad, como dijera Christin: «simbolizar la nueva situación» (s. p.). Mi teoría es que donde estos procesos de consensos y disensos se conjugan, es en los proyectos artísticos comunitarios, de creación permanente, de ampliación de campos de creatividad, a partir de una práctica colectiva, situada, interdisciplinaria e intersectorial, que permitan elegir qué memorias, historias y símbolos se heredan y cuáles no, cuáles requieren de una actualización y cuáles no se encuentran todavía representadas. Cuando estas acciones colectivas y comunitarias no persisten, cuando se expresan sólo en experimentos o situaciones puntuales y no se encuentran acompañadas por una política pública —política pública para la intervención artística del espacio público, algo así— que les brinde continuidad, los procesos se discontinúan, pero la necesidad de una representación actual perdura, entonces la intervención anónima «desde abajo» se transforma en un medio de expresión legítimo. El arquero de la Plaza Moreno, despojado de su arco ¿ya no es un arquero? O su esencia está en el gesto, en su flecha invisible, su mensaje no expresado, que sin arco literal logra existir en la potencia del gesto. Lo vemos, aunque no esté allí.

Leer las expresiones anónimas sobre obras de arte en espacio público a través de una matriz integradora nos permitirá llegar al complejo núcleo de sus mensajes. Según Gamboni, la palabra vandalismo es asociada —en el ámbito de la literatura pseudo-académica— «de manera general con la Revolución Francesa y más específicamente con el Abbé Grégoire, quien se jacta en sus memorias de haberl(a) inventado; en 1807-1808 escribe: “Acuñé la palabra para matar la cosa” (...) La palabra tenía como finalidad excluir al “vándalo” (...) de la comunidad de la humanidad civilizada, o más concretamente, según las circunstancias, del barrio, la ciudad, la nación” (Gamboni, 2014, s. p.). Hoy en día, el uso de esta palabra pareciera tener la misma finalidad: deshacerse de la cosa y todo lo que ella pudiera representar: expresión, un mensaje, una nueva situación, el margen en todas sus dimensiones y quienes lo habitan.

Una reflexión final

Tres años después de la intervención del envoltorio sobre el arquero de la Plaza Moreno y algunos meses después de que por tercera vez se le haya repuesto el arco de cobre a la escultura, de este elemento redundante sólo se puede ver la parte superior. La parte inferior ha sido sustraída. El pedestal sobre el cual la escultura se encuentra emplazada se ve limpio, sin grafitis, textos o símbolos. El palimpsesto está otra vez disponible para una nueva escritura. Borrar, a diferencia de tachar o sobreescribir, sustraer o sumar, en su carácter de eliminación, es una acción perjudicial para arribar al objetivo de una sociedad más incluída, —no sólo inclusiva—. Borrar mensajes que sobreescriben símbolos no hace más que continuar con una vía de exclusión que se expresa, justamente, en dichos mensajes. Estos mensajes se apropian de lo poco que queda de un símbolo de la centralidad exclusiva, y no tomarlos, asimilarlos, leerlos, sistematizarlos,

es dar continuidad al hecho exclusivo del simbolismo central, alejar al margen, subrayar su carácter marginal y enaltecer al centro. Creo que cuanto menos un análisis de este tipo, en principio descriptivo, sobre las intervenciones anónimas, sólo sobre las obras de arte permanentes emplazadas en el casco urbano de la ciudad de La Plata; tan sólo una observación y sistematización superficial, podrían arrojar muchísimos datos sobre problemáticas actuales de nuestra sociedad, sobre cómo la sociedad, entendida esta como el entramado de intersecciones de minorías, se expresa. Y posibilitar un inicio de diseño de políticas públicas para la integración, el fortalecimiento de la identidad, la expresión y ampliación de los campos de creatividad y cogestión, a través, primero, del universo de lo simbólico, para luego traducirse en una transformación concreta de la realidad.

Referencias

- Bourriaud, N. (2020). Inclusiones. Adriana Hidalgo.
El día (21 de agosto de 2020). Curiosa intervención de la escultura céntrica “El Arquero Divino”. <https://www.eldia.com/nota/2020-8-21-3-54-57-curiosa-intervencion-de-la-escultura-centrica-del-arquero-divino--la-ciudad>
Guattari, F. (1996) Caosmosis. Manantial.
Gamboni, D. (2014). La destrucción del arte. Cátedra.
Ley provincial 10419
Lorenzetti, R. (2022) Los bienes culturales individuales y colectivos. La Ley.
Peirce, C. (1974). La ciencia de la semiótica. Nueva Visión.
Warnke, M. (1988) Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, Fischer.
Zizek S. (2003). Sublime objeto de la ideología. Siglo XXI.

BITÁCORA DE LO QUE PASA CUANDO PONGO PINTURAS EN LA CALLE

Una reflexión sobre la propia práctica en seis momentos

Valentina Rivas Robles (VARR) | valentinarivasrobles@gmail.com
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Palabras clave

Pintura; multiplicación; reparto

Primer Momento

Limitaciones ante la pintura y la búsqueda de su infinitud

Formato y escala de la obra
Materialidad y perdurabilidad
¿Para quién pinto?
Dispositivos transportables y desplegables

Desde el 2018 el núcleo de mi práctica artística es emplazar pinturas en la calle. En un momento me vi en el taller, rodeada de pinturas, bastidores. Acumulación de mi producción vista solo por quienes entraban en ese espacio. Quería pintar en una escala mayor, pero no tenía cómo trasladar grandes telas. Tenía un problema y era mi limitación ante la pintura.

Pensé ¿Para quién pinto? ¿Quiénes deberían ver mi obra? Y ¿Por qué? Lo que me motivó a intervenir la calle con pinturas, fue que el producto de mi trabajo esté ubicado en los lugares que más visito. En mis trayectos, donde a cada minuto deambulan cientos de personas. De todas, alguna quizás se interesaría por la imagen propuesta y se deleite con la pincelada tal como me pasó las primeras veces que vi reproducciones de pinturas en libros. Quiero ver más, ver pinturas y dejarme intervenir por la materia sensible, trazo, color, luz. Por un goce colectivo en latencia.

SALIR A LA INTEMPERIE: LO QUE SUCEDE CUANDO INTERVENIMOS LA CALLE



Segundo Momento

Multiplicación y reparto

Copia Original

Lugares de circulación de la pintura

Conspiración, micropolítica y acción directa

Medir paredes en abrazos

¿Dónde circula la pintura? En instituciones públicas o privadas, halls de edificios, colecciones particulares. Me interesé por la calle, paredes, espacios abandonados, en los que poner copias de *grandes obras* de la historia de la pintura, copiadas por gusto, por estudiar a mis artistas favoritxs. Quería compartir la producción, ofrendar al caminante atento. Entonces, lo pienso como una acción de reparto, para la cual debo hacer ejemplares, reproducirlos de forma análoga, lo que las convierte en copias originales. Para ello camino, selecciono lugares, calculo las medidas en abrazos, pinto en mi taller y salgo a realizar una acción que me involucra como caminante/pintora, habitante de la ciudad.



SALIR A LA INTEMPERIE: LO QUE SUCEDE CUANDO INTERVENIMOS LA CALLE

Tercer Momento

Performatividad de la imagen

La pintura fuera de su contexto – (mural/pintura)

Pintura emplazada (imagen con el contexto)

Los cuerpos en acción

Obra/acción (lo colectivo)

Operaciones retóricas de la imagen

Comencé pegando pinturas realizadas sobre papel, copias originales de pintoras como Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Suzanne Valadon, entre otras. Con la idea de sacar la pintura de contexto y que los transeúntes puedan tener presente la imagen de una mujer pintora en el caso de los autorretratos o de mujeres salidas del papel tradicional de musas. El fuera de contexto abarca tanto al lugar, a la pintura y los guiños personales incluidos a la copia, así como a los cuerpos en acción al momento de realizar la intervención. Convirtiéndose en un acto performático, obra-acción. La pintura se encuentra fuera de su contexto, pasando de lo privado a lo público. Del adentro a la intemperie, de la perdurabilidad y la restauración a lo efímero, intervenido o llevado a otro lugar por terceros: tomar imágenes canónicas del arte y sacarlas de su contexto invita a una lectura poética.

En algunas intervenciones he seleccionado una parte del todo, un personaje singularizado del cuadro, extraído y dispuesto en otro lado. Una espigadora francesa del XIX, dispuesta en la Diagonal 73 de La Plata nos señala algo diferente.



Cuarto Momento

Paso de caminante a espectadorx

Paso involuntario o inesperado de caminante a espectadorx

Desplazamiento de la mirada

Pintura a cielo abierto

Cuando unx visita una institución-arte para encontrarse con objetos de arte, por lo general lo hace por una decisión, hay algún conocimiento o relación previa con este universo. En nuestro caso, lxs espectadorx es, antes que eso, caminante o transeúnte que se desplaza por la ciudad y se encuentra con una obra de arte en el afuera, junto a las múltiples imágenes que encontramos en el espacio urbano. Una posibilidad es que estx caminante, involuntariamente advierta que está frente a una pintura y se transforme en unx espectadorx de arte o, por otro lado, que lo ignore o no vuelva la mirada. Aun así, la posibilidad de ver pinturas, tocarlas, intervenirlas e incluso llevarlas, está ahí, a su disposición y sin horario de cierre.



Quinto Momento

La vida de la pintura

¿De quién es lo que está en la calle?

Pintura y propiedad (Para que sea de todxs, tiene que ser de nadie)

Posibilidad de intervención de lxs espectadores sobre la obra

De la pintura se espera que sea un bien durable, que aumente su valor en el tiempo. Adquirirlas puede ser considerado una inversión. Para que una pintura esté en la calle, es necesario desenvolverla de esas pretensiones. El clima, el tiempo, las personas, los animales, todos podemos interferir en su permanencia y conservación. La modificación más evidente termina siendo tomar la pintura-objeto en caso de que se pueda y anular la posibilidad de que otros la vean en el espacio público. Es decir, llevarla o taparla. De ahí la pregunta ¿de quién es lo que está en la calle? ¿Cuál es el límite de lo privado en la calle y lo despojado de dueño en la calle? ¿Por qué lo que no tiene dueño conocido es factible de ser apropiado? La invitación es, entonces, soslayar la posibilidad de propiedad privada en pos del bien comunitario: por un tiempo incierto, una pintura en la calle nos pertenece a todxs. Tanto nos pertenece que podemos ser artistas e intervenirla, agregar, sustraer, continuar la imagen.

SALIR A LA INTemperie: LO QUE SUCEDE CUANDO INTERVENIMOS LA CALLE



Sexto Momento

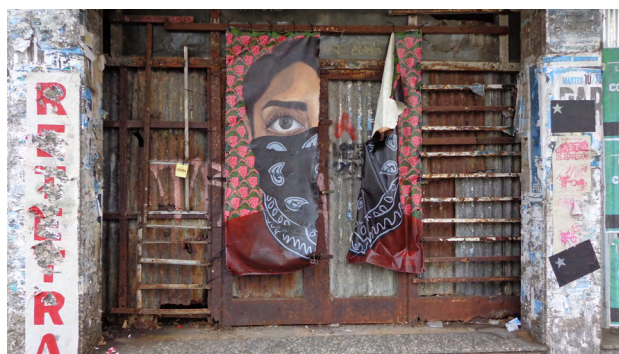
Calle como escenario del debate de las imágenes

Lógicas del uso del espacio público

Lo que se permite y lo que no

Diálogos visuales

El espacio público es un lugar con una gran saturación de imágenes, formas y colores. Letreros comerciales, rostros de candidatos o promotores de algún producto. Las imágenes que están permitidas tienen relación con el uso de la propiedad y de los recursos para financiar esos mensajes que habitan la calle. Las imágenes que no se permiten libremente, se disponen en este escenario a riesgo de ser amonestadas o multadas por las instituciones ciudadanas, ser arrestadas por la policía, o en el mejor de los casos, tener alguna interacción con peatones. Poner una nueva imagen, una pintura que escapa a la lógica de la serialidad, en su unicidad de copia original, ante la mirada de quienes muy probablemente vean por vez primera esa imagen, es una manera de plantar bandera en un lugar que también nos pertenece y en el cual tenemos mucho que decir. Libera de alguna manera a la imagen del producto comercial, de ser tranzado. Su finalidad en la calle se aleja del objeto mercancía para ser un objeto-poema. Poner pinturas en la calle es en este sentido poner el cuerpo en el terreno de debate, llevar una imagen que abra preguntas y recibir mediante ella la acción de quienes la ven.



APROPIACIÓN Y SOCIALIZACIÓN

Julio César Flores | julio.flores812@gmail.com

Departamento de Artes Visuales. Universidad Nacional de las Artes. Argentina.

Resumen

La historia del arte occidental se desarrolló en base a las apropiaciones formales y estéticas del lenguaje visual y de los modos de hacer hegemónicos y contrahegemónicos de los imperios, gobiernos, grupos sociales, religiosos y políticos. Es común que los sectores populares, al ser agredidos social y políticamente, se apropien del insulto y lo asuman como identificación colectiva: bostero, grasa, cabecita negra, villero, el Potro, la Yegua, gorila, mersa y tantos más.

En 1955, los bombarderos que atacaron la Plaza de Mayo llevaban pintado en el fuselaje el signo cristiano del crismón —una cruz plantada en la letra v—. Desde entonces y hasta el momento del golpe de la Libertadora, en varias ciudades los Comandos Civiles pintaron ese signo en las paredes. Rápidamente, al dramatismo del crismón se le sumó un trazo —hecho con tiza, pintura o carbón— desde el brazo derecho de la cruz hasta la punta superior del mástil vertical, convirtiendo la cruz en una “P”. Así se creó el anónimo signo del Perón Vuelve: PV. Las réplicas se sucedieron y al PV le siguieron las respuestas. Del PM (muera Perón) al RM (muera Rojas). Así lo usaron la Resistencia y los Comandos Civiles —sin marcar autorías— y así sobrevivió el signo, que hasta hoy mantiene su vigencia en el espacio de la lucha política: la calle. Unos y otros se apropiaron de signos —y los tergiversaron— para mostrarlos y nombrarlos en las murgas carnavalescas o en los cuentos de velorio. Para que sobrevivieran, se requirió —además de la picardía criolla— la continuidad de los reclamos en el espacio y el tiempo político sostenido por autores/militantes organizados.

El activismo político cultural que surgió a finales de la dictadura abrió el juego al espacio público, retomando prácticas anteriores a 1976. Las obras de arte, aun las de vanguardia, estuvieron en espacios blancos como los museos y las galerías, hasta que algunos artistas comenzaron a exponer en federaciones obreras y centrales gremiales alternativas. La represión de la dictadura (1966-1973) clausuró las políticamente más trascendentes inmediatamente, pero no pudo evitar que entraran en la historia, como en Tucumán Arde!. Algunos formatos fueron retomados por realizadores desde antes del final de la siguiente dictadura (1976-1983).

Palabras clave

Apropiación; política; arte; vanguardias; activismo

Podemos llegar a creer que las intervenciones en espacios comunes y públicos fueron un hallazgo del siglo XX; sin embargo, y a pesar de que con Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry en tiempos de dictadura (1976-1983) y durante la Tercera Marcha de la Resistencia (21 y 22 de septiembre de 1983), intervinimos los edificios principales de la Plaza de Mayo con siluetas que representaban a los desaparecidos, recién comprendí la fuerza que provoca la acción cuando recorrí los sinuosos pasillos de la Alhambra, construidos en el primer milenio de esta era, y me enfrenté con el Palacio —hoy Museo— de Carlos V. Este sólido prisma rectilíneo contiene un gran patio circular que, desde 1500, interrumpe la organicidad de la topología del Palacio [Figura 1]. Las formas nos han llegado como corrientes o estilos que se impusieron en la lectura de la historia con sus discursos significantes y dominadores, ignorando a los dominados.

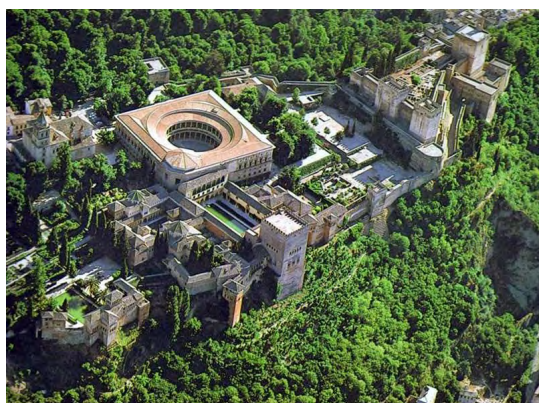


Figura 1. Vista aérea del Palacio de la Alhambra (antes del s. IX) en Granada (España), donde se reconoce el Palacio de Carlos V (1526)

INTERVENCIÓNES DISRUPTIVAS E IMÁGENES COMPARTIDAS

Estas imposiciones se instalaron con tanta naturalidad que quedaron como sucesiones estéticas —¿escuelas, estilos?— lógicas, ignorando las pujas subterráneas y las derrotas y masacres padecidas en las luchas por el poder. Porque la apropiación es un hecho político en la puja cultural. El término *apropiación*, tal como se usa en arte, es una sustracción del lenguaje del derecho y significa «acción de convertir una cosa en propiedad de alguien»; como otra acepción, «acción de acomodar, hacer una cosa apropiada para algo» y, también, «acción de aplicar con propiedad las circunstancias, enseñanzas, etc. de un caso a otro». Las acepciones segunda y tercera corresponden al modo en que cotidianamente asimilamos cada conocimiento y lo aplicamos. La primera definición se aplica, en el campo de la historia, la cultura y más específicamente del arte, al Imperio Romano que hizo suyos muchos logros de la Grecia Clásica, al Renacimiento italiano que después de siglos de influencia de Bizancio se adueñó de estilos de origen grecorromano y los desarrolló, y al neoclasicismo francés que, a fines del 1700, por una operación parecida miró a los griegos, a los romanos y al Renacimiento para construir su imagen.

Igual que en el collage, en la apropiación se puede alterar el tiempo, el espacio, lo que es consciente y lo que se manipula, para que se manifieste el realizador. En la apropiación el espacio del arte se conforma e integra con el espacio común. No se agota en la estilización y surge de manera informal en el vivir diario, haciendo que inevitablemente el espectador participe. Al mirar estas obras, se sabe cuáles eran los objetos de la época en que fueron hechas y la opinión que el autor tiene sobre ellos. La apropiación es una operación artística donde se cambia, las cualidades al objeto tomado, a diferencia de la cita, en que se usan las palabras o la idea de un autor para respaldar los dichos o ideas del que cita. Al coincidir con alguien a quien se cita como referente, se comparte la propiedad del concepto, no de la forma: nos apropiamos cuando damos nueva estructura al contenido. Un ejemplo es el valor cuasi universal que en un tiempo se le dio a un edificio, una plaza, un sitio; como la Catedral Metropolitana, que tiene una función y un significado que se acota en el tiempo. La Catedral representa al catolicismo con su historia, leyes y preceptos a cumplir que se vinculan directamente con las políticas; por ese motivo fue una de las *víctimas* favoritas de las pegatinas de siluetas en aquella primera silueteada [Figura 2]. Allí habían recurrido, buscando información, entre 1974 y 1983, madres, familiares y amigos de aquellos que habían secuestrado los gobiernos del país. Todo lo que significaban las leyes religiosas confrontaba con el pedido de «aparición con vida, ya». Por eso las siluetas negras que reclamaban fueron pegadas y arrancadas una y otra vez de sus columnas, y así lo registraron decenas de fotoperiodistas.



Figura 2. Frente de la Catedral Metropolitana con siluetas que representaron a los desaparecidos de la dictadura militar (1976-83). Fotografía de Mónica Hasenberg (21.09.83)

INTERVENCIONES DISRUPTIVAS E IMÁGENES COMPARTIDAS

Quien hace una apropiación ya ha decidido, como el realizador de collage y el creador de objetos, que más importante que representar es presentar o simplemente señalar. O sea que trae la situación artística a la vida cotidiana o, ¿por qué no?, incorpora a la vida cotidiana la situación artística. Si consideráramos la expresión representativa como representación de la forma o del hecho en tanto éste existe fuera de la obra, en el mundo onírico, mental o cotidiano, y el arte con voluntad de abstracción como obra que sólo se remite a sí misma, podemos considerar el collage, el objeto y la apropiación como expresiones que, al trasladar lo conocido, lo cotidiano a la obra, reúnen lo que había sido oposición y dicotomía desde el inicio de la modernidad: el arte y la vida. De este modo la obra está conformada con fragmentos de la vida cotidiana que, generalmente, existen en acción en tiempo real. La voluntad de apropiación puede, con más razón que el collage, remontar su origen a representaciones del paleolítico superior.

Diferentes disciplinas, además de las artes visuales, convirtieron el análisis del espacio en una categoría principal para imaginar. Las ciencias sociales y la filosofía, reclaman el espacio como objeto de reflexión en los estudios urbanos para comprender las desigualdades sociales estructurales, territorializando los procesos y las luchas sociales con una visión amplia. Esa tendencia hacia la espacialización de las ideas crea nuevas categorías y prácticas e intenta reducir la complejidad y establecer referencias para la comprensión de diferentes contextos de acción y la manera en que estos se relacionan. Consecuentemente se produjo una compleja resignificación de lo que comprendíamos por el espacio plástico en la modernidad, que ya no se puede volver a percibir como neutral, como lo dado y estable. El espacio es visto ahora como un concepto socialmente construido, resulta dinámico y se modifica con la acción que ocurre en su interior. El espacio deja de ser una fuente de la que surgía una práctica política y se descubre, como vemos cotidianamente, que es susceptible de ser intervenido. Como una nueva expresión de la plusvalía, las más recientes técnicas y métodos facilitan la sustracción hasta el límite de lo cotidiano. Con el desarrollo de la tecnología digital tampoco hay inconveniente en sistematizar la apropiación de textos e imágenes de otros autores.

La idea de la apropiación muchas veces viene acompañada de otro concepto: *intervención* que, como se usa en arte, es la *acción de intervenir* y también es una sustracción del lenguaje del derecho internacional, de las estrategias militares y del lenguaje médico. Significa particularmente actuar en una o más instituciones, Estados y cuerpos humanos, llegando a dominarlos, penetrarlos, dominarlos y operarlos. En el campo del arte supone resignificar un espacio considerándolo en las funciones que mantiene con el entorno para la comunidad.

El artista *interventor* se hace cargo de su rol social (Argan, 1974) y puede decidir que su discurso visual se presente en el espacio común, y que más útil que representar es presentar o simplemente señalar. Inserta su accionar en la vida cotidiana para un público que generalmente no lo espera, e interrumpe la cotidianeidad.

El artista se apropia de espacios diferentes en tiempos específicos y manipula lo consciente del hecho político, social y cotidiano. El espacio del arte se conforma e integra con el espacio común, y no se agota en la estilización; surge informalmente en la vida cotidiana y hace participar al espectador, incluso si se trata de uno involuntario, en tanto comparte los códigos con el realizador. La preparación de la intervención en arte requiere saber qué es lo intrínseco del sitio o lugar que se señala o interviene.

- 1.Cuál es la *función*: el uso o servicio del lugar está marcado desde su origen y es el principal motivo por el que se elige lo que se intervendrá.
2. Cuáles son los *atributos*, formales o institucionales, y cómo es el uso social del espacio público, que le incorpora un valor agregado al reconocerle la propiedad de comunicar. Cómo circula diariamente cada uno de los habitantes por ese espacio y cómo puede convertirse de espectador en participante.
3. La obra, efímera o no, tendrá una organización plástica reconocible donde se integren lo funcional, lo formal, lo matérico, lo espacial y lo cromático concreto o virtual, que

conforman la iconicidad del signo, sobre la que intervendrá la nueva identidad para actuar sobre ella.

En el conjunto, cada parte del paisaje original —arquitecturas, espacios o fragmentos— aporta a la intervención visual la anterior identidad. Pero cada elemento puede representar algo muy determinado, de modo que, al agregarse al otro objeto, imagen o fragmento que también tiene su identidad, no se espera que se sumen ni mezclen los dos significados completos, sino que se articulan en un nuevo significado: otro signo distinto.

El espacio apropiado intervenido generará valores significativos y simbólicos en los espectadores, con quienes se construirá un diálogo.

Socializaciones

Los primeros usos que se le dio a socialización fue la idea de acercar el campo al socialismo buscando la idea de poner en común en la sociedad. La socialización consistió en la formación y el desarrollo de grupos sociales así como la problemática mental de quienes se asocian. La socialización es una causa y un efecto por la misma asociación. El término se popularizó después de la Segunda Guerra Mundial, por la influencia del conocimiento sociológico y pedagógico.

Habría ahora tres observaciones sobre las socializaciones, su importancia y los modos de hacer *contrahegemónicos*:

- 1) el asunto de la *autoría* del signo merece ser examinado considerando la función de propiedad del valor capitalista. La obra anónima habilita a las organizaciones a usar de ella, mientras que cuando se sabe quién la hizo o a quiénes representa se concluye que es del otro. En eso las Madres tuvieron su razón al decir que la imagen no debía tener consignas partidarias ni nombre, porque una silueta debía representar a todos los que no estaban, aunque luego en la Plaza los manifestantes y ellas lo modificaran: cada silueta representó a uno y la visión del evento ayudó a entender la cantidad.
- 2) los autores tienen la capacidad de crear proyectos con métodos y tecnologías que superen las acciones violentas, con ideas sencillas y claras para socializar la realización, multiplicarla y usarla como herramienta de lucha antes que como objetos o imágenes de arte.
- 3) finalmente, los autores aceptarán y alentarán la transformación que, por el uso del signo, los militantes organizados intervinientes renovarán en cada oportunidad, adaptando la acción a los hechos que se señalan (VVAA, 2001).

Socializar la palabra y el signo

Es común que los sectores populares, al ser insultados social y políticamente, se apropien de la agresión, reviertan el insulto y lo asuman como identificación positiva. En Argentina, luego de las luchas del siglo XIX, la idea de *bárbaros* contrapuesta a la de civilizados, los *gringos* y sus variantes *gallegos*, *tanos*, *rusos*, etc., y palabras como *grasa*, *cabecita negra*, *descamisado*, *bostero*, *villero*, *mersa* y tantas más fueron apropiadas como identitarias por los insultados. De allí aprendieron los insultadores, que terminaron aceptando la caracterización como *gorilas*. Este insulto nació de una sátira a la película norteamericana *Mogambo*, donde cada vez que se escuchaba un ruido uno de los personajes preguntaba qué era eso y otro le contestaba: «Deben ser los gorilas». Y así lo tomaron los corrillos de la calle, los programas de humor en la radio, los artículos en los diarios y los cantos carnavalescos. Otro tanto sucedió con los signos visuales representativos de las diferentes posturas.

En junio de 1955, los bombarderos que atacaron la Plaza de Mayo [Figura 3] llevaban pintado en el fuselaje el signo cristiano del crismón—una cruz plantada en la letra “v”—, que no logra cubrir el genocidio que se cometió. En los tres meses siguientes, en varias ciudades, los comandos civiles pintaron ese signo en las paredes marcando el territorio. Rápidamente, al dramatismo del crismón se le sumó un trazo, hecho con tiza, pintura o carbón, desde el brazo derecho de la cruz hasta la punta superior del mástil vertical,

convirtiendo la cruz en una *P*. [Figura 4] Así se creó el anónimo signo del Perón Vuelve: “PV”. Las réplicas se sucedieron y al PV le siguieron las respuestas. Del *PM* (muera Perón), al *RM* (muera Rojas). La Resistencia Peronista y los Comandos Civiles —sin marcar autorías— usaron esos signos, que fueron apropiados por distintas organizaciones y así sobrevivieron y mantienen su vigencia hasta hoy en la lucha política.



Figura 3. Bombarderos de la Armada Argentina con el símbolo del Crismón luego de bombardear la Plaza de Mayo (junio de 1955, Uruguay)



Figura 4. El Crismón. El monograma de Cristo convertido en el símbolo del retorno de Perón en el inicio de la resistencia

Peronistas, antiperonistas y otros se apropiaron de signos y/o los tergiversaron para mostrarlos y usarlos en las murgas carnavalescas, en transformaciones de las letras de las músicas más populares o incluso en los cuentos de velorio. Para que sobrevivieran, se requirió —además de la picardía criolla (Mafud, 1965)— la continuidad de las heridas y los reclamos en el espacio y el tiempo político, sostenida por el pensamiento y la acción de autores/militantes organizados.

La suma de conceptos y operaciones aceptados en las artes devenidas del collage y de las nuevas tecnologías y conocimientos —intervención, apropiación, socialización— nos pone ante una metodología que recurre a prácticas funcionales que promueven el reconocimiento crítico de situaciones políticas recurriendo a las formas artísticas. Por eso las llamamos *activismo político cultural*. Éste surgió —con la excepción del multievento

INTERVENCIÓNES DISRUPTIVAS E IMÁGENES COMPARTIDAS

con interlenguaje de 1968 en tres ciudades de Tucumán Arde!— en los finales de la dictadura y abrió el juego al espacio público, retomando prácticas anteriores a 1976. Las obras de arte —aun las de vanguardia— estuvieron en espacios blancos, como museos y galerías, hasta que algunos artistas comenzaron a exponer en federaciones obreras y centrales gremiales alternativas. La represión de la dictadura (1966-1973) clausuró inmediatamente las políticas más trascendentes, pero no pudo evitar que Tucumán Arde! entrara en la historia.

Algunos formatos fueron retomados por realizadores desde antes del final de la siguiente dictadura (1976-1983). La ya citada Silueteada, o Siluetazo, se realizó el 21 y 22 de setiembre de 1983 durante la Tercera Marcha de la Resistencia. La acción consistió en crear la imagen del desaparecido y promover la participación de todos los asistentes para multiplicar las representaciones. El procedimiento era sencillo: el que se acuesta para ser contorneado como silueta pone el cuerpo por el que no está. Luego la imagen era fondeada y se agregaba la frase propuesta por las Madres: *aparición con vida*. La silueta impresa debía ser pegada verticalmente, evitando la imagen horizontal de los registros policiales. Después, en la plaza, los participantes quisieron ponerle nombre al desaparecido, fecha de desaparición y trabajo o profesión. En la plaza y en el microcentro Aguerreberry, Kexel y quien escribe participamos exclusivamente en esa organización del evento; casi en seguida la idea se entendió, porque se había socializado qué representaba y cómo se hacía. La facilidad de su realización permitió que se reeditara constantemente en el país y en el exterior. Siempre con el mismo significado: la presencia de los ausentes. Y con el mismo reclamo: *aparición con vida*.

Mientras existan en el mundo acciones de desaparición de personas, la propuesta continuará naturalmente porque forma parte del lenguaje visual reconocido en Occidente.

Otros grupos [Figuras 5 y 6] y artistas han hecho reclamos visuales en el país; no quisiera abundar en ellos, pero es necesario que se den estas condiciones: facilidad técnica y sencillez conceptual para memorizar, discurrir visualmente y comprender.



Figura 5. Instalando frente al Centro Cultural Kirchner (ex Correo Central) (CABA) una Baldosa por la Memoria, Verdad y Justicia para señalar el lugar donde trabajaron los trece empleados del Correo desaparecidos



Figura 6. Baldosa por la Memoria en La Plata. Las “baldosas blancas” operan como soporte de información, como un pizarrón donde colocar nombres, fechas, frases e imágenes que den cuenta de lo que sucedió en esas calles que son testigos, ya no mudos, de los hechos. Creadas por Pablo Ungaro y Florencia Thompson

Ejemplos de provocación desde el lado contrario aparecieron el 18 de enero de 2020, cuando un grupo tiñó de rojo el agua de una fuente de Plaza de Mayo para conmemorar el *asesinato* de Nisman, retomando prácticas de grupos de los '90.¹ O el 13 de julio del 2022, cuando instalaron en la misma plaza una guillotina y tiraron antorchas contra la Casa de Gobierno. Posteriormente Jonathan Morel, un militante libertario, declaró ante el periodista Pablo Duggan: «Yo llevé la guillotina a Plaza de Mayo, pero no soy violento». El 8 de diciembre de 2020,² cuando se trató en el Congreso el proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, aparecieron afiches con la imagen de un Falcon y el dictador Videla, responsable de la desaparición de treinta mil personas, incluidos embarazadas y niños, con el epígrafe «toda vida vale». El 27 de febrero de 2021, siguiendo esa línea de acción, la agrupación Jóvenes Republicanos organizó la colgada de diez bolsas mortuorias de las rejas de la Casa de Gobierno, con nombres de dirigentes de derechos humanos y la indicación de sus desapariciones, imaginando, suponiendo tal vez futuras acciones políticas, como el atentado del 1 de septiembre de 2022 a las 20:52 contra la Vicepresidenta, que llevó a cabo Fernando André Sabag Montiel, otro miembro del mismo grupo, que no se vio por un tiempo en los medios desde su detención para ser investigado por la Justicia y reaparece junto al nuevo gobierno. Sin embargo, los tribunales no investigaron ni actuaron represivamente y dos miembros de la familia que financió a la empresa que construyó muebles para hoteles en la Patagonia y guillotinas y horcas en la Plaza de Gobierno ahora son funcionarios del nuevo gobierno *anarcoliberalcapitalista*. Estas expansiones de modos de hacer y de ver el arte contemporáneo amplían, sin duda, los discursos y evidencian ciertas capacidades *proféticas* que debiéramos considerar y prevenir por sus consecuencias. Incluso, la mirada crítica, podemos dirigirla a revisar otras obras de hace medio siglo. Quizás no supimos ver las amenazas de balcanización y represión que allí nos señalaron creadores como Edgardo Vigo, Juan Carlos Romero, Horacio Zabala [Figura 7] o Daniel Ontiveros.



Figura 7. Argentina empaquetada. Objeto. (1974) Horacio Zabala

Referencias

- Argán, G. C. (1974): *El Arte Moderno*. Fernando Torre. Barcelona.
- Blanco, P. Carrillo, J. Claramonte, J. & Expósito, M. (2001): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca.
- Mafud, J. (1965): *Psicología de la viveza criolla*. Buenos Aires. Americalee.

1 <https://julioflores.ar/el-agua-de-la-fuente-y-la-rejilla/>

2 <https://julioflores.ar/signos-para-un-extermio-apunte-para-la-maqueta-de-diez-mortajas/>

ACCIONES DE ACTIVISMO ARTÍSTICO EN LA VILLA 31 Y 31 BIS

Albertina Neumark | alber.neumark@gmail.com
Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Resumen

En esta ponencia se exponen los resultados finales de la tesis de maestría *La Zapatilla y el Mapa, Acciones de activismo artístico en la Villa 31 y 31 bis*, que hace referencia a los vínculos existentes entre prácticas artísticas y la praxis política en el territorio de las villas de la Ciudad de Buenos Aires, a partir de experiencias de activismo artístico desarrolladas en o desde la Villa 31 y 31 bis en el período que se comprende entre el 2009 y el 2015, intervenciones que visibilizan las luchas por el acceso al espacio urbano y el derecho a la ciudad.

Abordamos dos intervenciones específicas: La Zapatilla Móvil realizada por La Cooperativa Guatemalteca y El Mapa Abierto de la Villa 31 hecho por el colectivo Turba (Talleres de Urbanismo Barrial). Decidimos enfocarnos en encontrar cuáles son las semejanzas y las diferencias entre ambos colectivos.

Palabras clave

activismo artístico; territorio; imaginación política

En este trabajo abordamos los vínculos que existen entre las prácticas artísticas y la praxis política en el territorio de las villas de la Ciudad de Buenos Aires. Focalizamos este trabajo en experiencias de activismo artístico que visibilizan las luchas por el acceso al espacio urbano y el derecho a la ciudad desarrolladas en o desde la Villa 31 y 31 Bis en el período que se comprende entre el 2009 y el 2015. Abordamos dos acciones específicas: La Zapatilla Móvil realizada por La Cooperativa Guatemalteca y El Mapa Abierto de la Villa 31 hecho por el colectivo Turba (Talleres de Urbanismo Barrial) entre el 2009 y el 2015. Para estudiar estas intervenciones se implementó una metodología cualitativa que implicó el análisis de archivo, el abordaje de fuentes secundarias, la revisión de registros bibliográficos, filmicos y fotográficos de las intervenciones a estudiar y la realización de una serie de entrevistas en profundidad a participantes de ambos grupos.

Al comienzo del recorrido propusimos una serie de preguntas que orientaron el análisis: ¿Qué estrategias y tácticas vinculadas a las artes visuales desarrollaron ambos colectivos? ¿De qué herramientas se sirvieron y cuáles implementaron para intervenir en el territorio? Por último, nos interrogamos, ¿Con qué actores se aliaron y con cuáles encontraron tensiones al realizar estas acciones en el barrio?

Pusimos el foco en el surgimiento de estos colectivos en un entorno en particular: la Villa 31 y 31 Bis, que con sus características propias enmarcaron sus acciones. Los colectivos seleccionados pertenecían a un contexto de activismo artístico local, del cual se realizó un recorte interesado de acuerdo con los criterios teóricos y analíticos enunciados previamente. Se buscó conocer las definiciones y autopercepciones de los participantes de estos grupos respecto a sus propias acciones, comprender el vínculo con otros actores, instituciones, ideas y concepciones existentes en y sobre el territorio. Habiendo transitado este camino, aquí esbozamos algunas respuestas y planteamos una serie de preguntas que surgieron a medida que se fue generando el proceso de investigación.

Luego de la investigación aparecen respuestas

Al comienzo elaboramos una hipótesis de trabajo que consistía en señalar que las características de los barrios populares de CABA, sus dinámicas sociales, su temporalidad y sus habitantes hacen que las estrategias y tácticas de activismo artístico¹ que se

¹ Para un desarrollo minucioso del concepto de activismo artístico sugerimos revisar el material de Marcelo Expósito, Jaime Vindel y Ana Vidal (2012) y Ana Longoni (2010).

emplazan allí tengan características particulares y diferenciadas de las que se realizan en otros contextos.

Finalizando este análisis corroboramos ese postulado inicial: las prácticas colaborativas que se producen en las villas de la ciudad son el resultado de diálogos y mezclas entre afuera y adentro de los barrios populares, muestran características propias. Esto se debe a que en ellas prima una visión particular del espacio propio, que se erige como construcción identitaria reivindicatoria que hace del villero un sujeto político activo y de la villa un espacio de trabajo, autogestión, afecto y lucha.

La Zapatilla y El Mapa fueron intervenciones producto de una construcción simbólica común, un imaginario en el cual el sujeto anclado en el territorio es activo políticamente, colectivo y posee una voz con peso propio. La villa aparece como un espacio de lucha por la ciudadanía, la cultura y la política.

Respondiendo a la primera pregunta que aquí presentamos, que hace referencia a las estrategias y tácticas vinculadas a las artes visuales que desarrollan ambos colectivos, puede decirse que las acciones de La Coope y de Turba se concebían como intervenciones artístico políticas en el territorio de la Villa 31 y 31 Bis.

Para esta investigación entrevistamos a las y los participantes de ambos colectivos y en esas conversaciones se dieron cuenta de sus autopercepciones y visiones del mundo. Los integrantes de La Coope afirmaban haber realizado intervenciones poético-políticas para movilizar pensamientos de las y los vecinos del barrio vinculados a la identidad del mismo, incentivando la participación y la lucha por el acceso al espacio urbano. El colectivo concebía la acción de *La Zapatilla Móvil* dentro de la tradición del arte con compromiso social en Argentina, considerando su inauguración en Tucumán Arde.²

Por su parte, los participantes de Turba entrevistados afirmaban haber elaborado un dispositivo cartográfico mediante el entrecruzamiento de diversos lenguajes para construir conocimiento colectivo, sobre todo para hacer visible la perspectiva de las y los adolescentes sobre su barrio.

Vale aclarar que ninguno de los dos grupos se definió como colectivo de activismo artístico. Aun así, decidimos utilizar esta definición para abordarlos, ya que ambos intervienen en el espacio público escapando de las categorías tradicionales tanto del arte como de las categorías de la política partidaria tradicional. Esta definición es un desplazamiento pertinente, dado que a la hora de abordar las acciones de La Coope y Turba vemos que se desdibujan los límites entre quienes son artistas y no artistas, dejando de lado el concepto de autoría, invitando a todos y todas a participar. A la vez, subvierten la idea de autonomía del arte, quieren vincularse con otros colectivos y ponen a lo artístico al servicio de lo político y lo social. El concepto de activismo artístico en este caso es el que nos permitió vincular a estos colectivos e intervenciones. Esta noción es amplia y permite abordar diversos modos de hacer, poniendo el foco en los recursos estético-políticos en la calle, al mismo tiempo que aborda las temporalidades, a veces más urgentes, otras más parsimoniosas y prolongadas en el tiempo.

² Tucumán Arde fue una intervención realizada en Rosario y en Buenos Aires durante el año 1968 (Longoni, 2005b; Longoni y Mestman, 2008). Esta acción fue una de las primeras experiencias de arte político llevadas adelante en Argentina. Tucumán Arde se llevó adelante en cuatro tiempos. Primero se llevó adelante una investigación exhaustiva sobre la crisis en la que se encontraba la provincia de Tucumán durante el golpe militar de Onganía. En una segunda instancia el colectivo organizó una estrategia de visibilidad para invitar a la intervención que harían a continuación; llenaron las ciudades de Rosario, Santa Fe y Buenos Aires de carteles y grafitis que decían *Tucumán* y *Tucumán Arde* para llamar la atención de los transeúntes. En un tercer y último momento, se montó una muestra en la sede de la CGT de los Argentinos en Rosario, provincia de Santa Fe y luego en CABA (en esta última ciudad la muestra fue censurada a las pocas horas de la inauguración). La intervención se realizó en el edificio de la CGT de los Argentinos de Rosario, impidiendo sus actividades cotidianas. Fueron intervenidos pasillos, salas y escaleras mostrando los resultados de las investigaciones. Se proyectaron registros de entrevistas y documentales, se editaron publicaciones y se generaron instancias de debate. Esta acción disruptiva fue muy importante, significó un antes y un después en la tradición de intervenciones públicas de arte político en Argentina.

INTERVENCIONES DISRUPTIVAS E IMÁGENES COMPARTIDAS

Los grupos estudiados aquí realizaron intervenciones que escapan a las categorías tradicionales del arte: sus acciones buscaban desdibujar los límites entre producción y exhibición artística y proponían borrar el límite entre el rol de artista y no artista, dejando de lado el concepto de autoría. Es este concepto incómodo el que permite trazar relaciones entre estos colectivos e intervenciones. Tanto La Coope como Turba implementaron tácticas en el territorio, resignificando ideas y concepciones sedimentadas en el sentido común. En un comienzo, estas acciones no se llevaron adelante por sujetos y actores desde un lugar establecido en el mapa social. Los colectivos que aquí estudiamos carecían de un espacio asignado en el barrio. Es por eso que consideramos que lo que llevaron adelante en un primer momento fueron tácticas: mediante una serie de actitudes, fueron inventando espontáneamente modos de hacer, de intervenir artística, poética y políticamente en el territorio desde un lugar indeterminado. Se hicieron de un espacio con el propio hacer.

Ambos colectivos recibieron becas del Fondo Nacional de las Artes que les permitieron elaborar estrategias, lo que a su vez implicó que planificaran de otra manera sus actividades. Al mismo tiempo, permanecer un período prolongado en el barrio hizo que construyeran lazos y entablaran vínculos con los vecinos, lo cual facilitó la posterior elaboración de proyectos grupales más ambiciosos.

En lo que respecta a las intervenciones, nos parece fundamental remarcar que estas acciones no son obras para ser exhibidas y/o percibidas como objetos, sino que estas se pensaron como operaciones y procesos, se realizaron para una situación en particular, para visibilizar y develar cuestiones ocultas relacionadas con la desigualdad social, genérica, racial y urbana, en un caso mediante el desarrollo de una herramienta cartográfica puesta al servicio de las necesidades del barrio, y en otro la construcción de una escultura rodante de colores fluorescentes con forma de zapatilla que moviéndose por la ciudad al calor de una movilización masiva invitaba a la participación popular.

Vale resaltar que para esta investigación accedimos a estas intervenciones mediante videos, fotografías, blogs y entrevistas realizadas tiempo después de que estas acciones se hayan llevado a cabo. Esta distancia temporal enfría cualquier tipo de abordaje, dado que los registros se vuelven elementos porosos, inestables e incompletos que constituyen una memoria que se encontraba archivada y para este proyecto nos encargamos de sistematizar. El corriente trabajo es el producto de una lectura realizada con afecto e interés, que da por sentado la posibilidad de múltiples lecturas posibles y que busca que se sigan abriendo narrativas en torno y sobre estos grupos.

A lo largo de este recorrido dimos cuenta de cómo La Coope y Turba poseían características específicas y se conformaron en un entorno que determinó tanto su poética como su estética. Sabemos que es imposible asir sus prácticas, pensadas para un momento y un lugar específicos, de todos modos, nos parece pertinente estudiarlas para dar cuenta de sus características. Buscamos abrir espacio para pensar estas acciones de activismo artístico que existen en los barrios populares de la Ciudad de Buenos Aires, del Área Metropolitana de Buenos Aires y de Argentina; intervenciones que han tenido relativamente poco abordaje en el campo de investigación.

Estas acciones se diferencian a las de otros colectivos artísticos que intervienen otros lugares de la ciudad. Aquí aparecen problemáticas vinculadas al acceso a la vivienda, al derecho a la ciudad y los estigmas con los que cargan, reproducidos permanentemente por los medios de comunicación, las personas que viven en los barrios populares de la ciudad. En estas acciones los diversos lenguajes entretejidos resonaban de una forma muy potente. Resignificar los conflictos territoriales desde el arte y la política hace temblar sentidos comunes, permite repensar el espacio vivido y los símbolos de aquellos objetos que usamos todos los días. Un mapa hecho con fotografías, dibujado sobre tela, con semillas o hecho en plastilina, adquiere cuerpo, moldea el espacio y operando con imaginación, hace temblar las prenociones sobre el espacio vivido. La escultura móvil, que llevó un objeto cotidiano a una escala monumental y colorida,

logró llamar la atención, descolocó a transeúntes tanto de la villa como de los barrios linderos de la ciudad.

Lo anterior nos lleva a la segunda pregunta planteada, que hace referencia a las herramientas de las cuales los colectivos se sirvieron para la intervención en el territorio. Notamos que tanto La Coope como Turba se basaron en la intervención artística, política y colectiva como herramienta para actuar sobre el territorio. Estos colectivos requerían de una actitud activa por parte de las personas que habitaban en el barrio, sus acciones invitaban a diluirse en lo grupal para reformular los sentidos que atraviesan el espacio público. En algunos casos lo lograban sumando a vecinos y vecinas a las acciones, en otros casos generaban intriga y duda, pero lo cierto es que no pasaban inadvertidos. Utilizaron diversos recursos que fueron elegidos en cada caso por el recorrido y la formación particular de cada uno de sus integrantes.

El Mapa Abierto fue un proyecto pensado a largo plazo por dos arquitectos, uno a la vez fotógrafo, el otro artista, un diseñador, una socióloga y un grupo de jóvenes, que fue configurándose con la premisa de realizar un taller de urbanismo y mapeo. Con el tiempo, luego de mucho experimentar, consideraron que hacer un mapa abierto era su objetivo a largo plazo. La premisa era ambiciosa y tenía que ver con armar una cartografía colectiva que diera lugar a la mirada de las y los adolescentes de su barrio, a hacerlo propio. Para esto se conjugaron conocimientos, gustos y saberes que fueron permitiendo que el mapeo fuera cobrando forma.

La Coope por su lado, tuvo la iniciativa de construir un monumento fluorescente del porte de un auto con la forma de una zapatilla que pudiera recorrer las calles del barrio y de la ciudad, acompañando la movilización por la urbanización. La participación de los vecinos fue fundamental: algunos pusieron su patio para el armado de la estructura, otros aportaron sus conocimientos en mecánica para que *La Zapatilla* pudiera moverse cual carroza de carnaval, otros encolaron la estructura para darle forma, otros la pintaron de violeta, rosa, blanco, negro y verde, mientras otros le pusieron los cordones hechos de tela y guata. Llegar a terminar *La Zapatilla* para la fecha de la movilización fue posible gracias al impulso y el trabajo de vecinas, vecinos y artistas.

Los colectivos tuvieron diferentes procesos. *El Mapa Abierto* fue producto de una organización que llevó mucho tiempo y trabajo: siete años de encuentros, que implicaron planeamiento conjunto y que requirió de la participación de diversos actores y organizaciones. En cambio, para la realización de *La Zapatilla Móvil*, los participantes debieron desenvolverse con mucha rapidez para poder terminar el monumento en tan solo cinco días, dado que el objetivo principal era poder acompañar la manifestación por la urbanización anunciada el 27 de septiembre del 2012.

La villa con sus tiempos, olores, músicas, colores, el trajín cotidiano y la capacidad resolutive de las y los vecinos fueron claves para llevar adelante las intervenciones. En el caso de Turba, el desafío de concretar la perspectiva de las y los vecinos del barrio en un mapa fue posible gracias a la participación y producto de un trabajo monumental de las y los adolescentes que formaban parte del taller, mientras que en el caso de La Coope el fluir del barrio marcó la vertiginosidad del proceso, muchas de las decisiones se tomaron sobre la marcha y ese avanzar sobre el trabajo mismo les permitió realizar sus acciones. Es así como, pese a sus diferencias, ambas acciones llamaban al movimiento: el mapa incentiva la acción, interpelando a las y los vecinos, buscando que se adueñen de su barrio, lo transiten, transfiguren y se lo apropien. La zapatilla gigante como símbolo mueve, llama a correr, a transformar y trastocar: busca que la sociedad —tanto ciudadanos como representantes políticos y sociales— impulse cambios que lleven a la urbanización de la villa y a la ampliación de derechos de sus habitantes.

Abordar esta temática nos resultó pertinente puesto que, aún hoy, la cuestión urbana en general y los barrios populares en particular siguen estando en disputa. En el presente la Villa 31 y 31 Bis es un territorio que continúa estando invisibilizado por los mapas

oficiales que aparecen en las páginas del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (de ahora en adelante GCBA). Actualmente las villas son territorios que viven bajo tensiones políticas, cuyos habitantes continúan luchando por tener acceso a la ciudad. Pese a que se han implementado más políticas urbanas en el barrio en comparación con el año 2015, la mayoría de las y los vecinos del barrio viven en condiciones precarias, hacinados y continúan existiendo diversas presiones políticas, tensiones y conflictos vinculados a la calidad de las calles, la infraestructura, los servicios, la inseguridad y el transporte.

Cuando Horacio Rodríguez Larreta asume como Jefe de Gobierno en 2015, el GCBA inicia un plan de *reurbanización* en la Villa 31 y 31 Bis que comienza a aplicarse durante el año 2020, mientras la pandemia de COVID-19 asediaba a las y los vecinos del barrio, espacio que se vio profundamente afectado por la propagación del virus.³ Este proyecto se sigue implementando de manera desorganizada hasta el día de hoy. La reurbanización que se está llevando a cabo es una política de carácter neoliberal que prioriza negocios con constructoras afines al GCBA por encima de las necesidades habitacionales de las y los vecinos y deja de lado el bienestar de aquellas familias con más dificultades. Esta política es implementada y sostenida mediante una serie de dispositivos de control que funcionan por sobre la población reubicada en las nuevas unidades habitacionales. Un ejemplo de las múltiples dificultades que han surgido a causa de la reurbanización es lo sucedido el 19 de mayo del 2023, cuando una empresa contratista que se encargaba de hacer tareas vinculadas a la urbanización derrumbó por error varios edificios y destruyó los hogares de una treintena de familias.⁴

Por esta y tantas otras razones las personas y organizaciones del barrio continúan luchando porque se implemente una ley de urbanización que incorpore la perspectiva de las y los vecinos, buscando que se respeten sus derechos, motivo por el cual siguen movilizándose mediante tomas y manifestaciones.

En cuanto a la última pregunta formulada al comienzo de este recorrido, que remite al vínculo de las organizaciones con otros actores, podemos afirmar que La Coope y Turba han tenido un vínculo ambiguo con las instituciones de afuera y adentro del barrio. Por un lado, existieron algunas instituciones como el Centro de Investigaciones Artísticas —en el caso de La Coope— y el Instituto Gino Germani —en el caso de Turba— que resultaron ser espacios donde se conocieron y empezaron a constituirse como grupos. El FNA tuvo mucha importancia para ambos colectivos, ya que aportó sustento económico mediante becas, lo cual permitió a los grupos llevar adelante sus acciones sin demasiados condicionamientos.

Fueron fundamentales las relaciones entabladas con instituciones y organizaciones del barrio como el jardín Bichito de Luz, para Turba, el Comedor Carlos Mugica para La Coope y la Mesa Por la Urbanización (MPU) para ambos colectivos, espacio que tuvo un rol vital a la hora de habilitar sus acciones. La MPU brindó un aval a ambos colectivos, lo que les abrió las puertas del barrio y les permitió implementar las intervenciones en el territorio.

Ambos colectivos nacieron en el espacio entre el afuera y el adentro del barrio y esto los marcó por tensiones y atravesó su quehacer. La frontera que existe dentro de la misma ciudad fue un punto central mencionado varias veces en las entrevistas realizadas a las y los participantes de los colectivos.

Comprender el vínculo que existe con otros actores, instituciones, ideas y concepciones existentes en y sobre el territorio nos permitió entender mejor a las intervenciones en su contexto. Abordar las conexiones, cercanías y tensiones entre los colectivos y diversos sectores del barrio nos permitió comprobar que las intervenciones fueron posibles gracias a la participación de las y los vecinos, antes y durante cada acción.

³ En caso de querer obtener más información sobre la situación del COVID-19 en la Villa 31 y 31 Bis consultar <https://acij.org.ar/wp-content/uploads/2021/07/Informe-La-pandemia-en-la-villa-31.pdf>.

⁴ Para más información consultar; <https://www.perfil.com/noticias/actualidad/por-un-error-del-gobierno-porteno-30-familias-quedaron-sin-vivienda.phtml>

El flujo entre el barrio y el resto de la ciudad es desigual. Muy pocas personas ingresan cotidianamente a la villa del resto de la ciudad,⁵ mientras que el movimiento de personas que viven en la villa y salen a trabajar y/o a estudiar a otros barrios de la Ciudad de Buenos Aires es mucho mayor y requiere sortear numerosas dificultades vinculadas a la poca accesibilidad de la villa. Al mismo tiempo, existen personas que no dejan su barrio. Es por eso que la potencialidad de *El Mapa Abierto* es muy grande y por eso implica una herramienta poderosa para las y los vecinos para conocer su propio espacio, habitarlo y transformarlo.

Conclusiones y nuevas preguntas

Al abordar a La Coope y Turba fue necesario elaborar nuevos conceptos, que permitieron pensar a estos colectivos desde su propia singularidad. Consideramos que las intervenciones de La Coope y Turba fueron procesos de señalamiento en contexto. *La Zapatilla* se convirtió en un señalamiento móvil, representando el derecho a la ciudad de los villeros dentro y fuera del barrio; dentro operó llamando a la movilización, como un marcador que subraya con color fluorescente, cual resaltador; por fuera amplificó el poder de la movilización dando cuenta de la lucha de los vecinos del barrio, llamando la atención de habitantes del resto de la ciudad. *El Mapa Abierto* de Turba invitó a señalar, se convirtió en un elemento abierto, latente. A la vez, permitió que los propios habitantes del barrio establecieran sus propios límites. Es un proceso que invitó a realizar activaciones en el territorio.

Esta tesis abre una ventana que invita a acercarse a estas acciones que pusieron en diálogo habitantes pertenecientes a diversos lugares de la ciudad que peleaban por terminar con las desigualdades urbanas. Durante el proceso de investigación fueron tomando forma nuevas preguntas que esperamos sean el puntapié de futuros proyectos: ¿Qué otras acciones o intervenciones se dieron en otros barrios populares de la ciudad? ¿Qué otros procesos de señalamiento territorial podemos rastrear? ¿Cómo aporta al estudio de los activismos artísticos la pregunta por la territorialidad? ¿Cómo las transformaciones culturales y generacionales han generado cambios en las estrategias y tácticas del activismo artístico en el territorio?

El recorrido y los abordajes propuestos aquí aportan críticamente al campo del activismo artístico en el territorio de Argentina. Las preguntas planteadas incitan a continuar indagando sobre lo que sucede en otras latitudes, a pensar en diferentes acciones que pueden haber tomado lugar y puedan vincularse o tensionar con las intervenciones de los colectivos aquí estudiados.

Mediante este trabajo queremos fomentar la producción de intervenciones que vinculen lo artístico y lo político en el territorio, para poner sobre la mesa problemáticas urbanas, que busquen debatir sobre posibles maneras de ampliar el derecho a la ciudad.

La urdimbre entre el arte y la política en el territorio posee una enorme potencialidad transformadora, impulsa el surgimiento de nuevas ideas para habitar los espacios de nuevas maneras y contribuye a pensar posibles y distintos procesos de inclusión de los barrios populares en la ciudad.

La Zapatilla Móvil y *El Mapa Abierto* fueron acciones que mediante procesos de exploración y juego contribuyeron a potenciar y estimular la imaginación de quienes participaron y se cruzaron con ellas. Al revisitarlas hoy nos invitan a generar nuevos colectivos y acciones tanto en el presente como en el futuro.

⁵ Existen una serie de estímulos gubernamentales para que las personas de afuera del barrio ingresen al mismo: se han relocalizado una serie de ministerios y edificios públicos porteños dentro de la villa 31 como es el caso del Ministerio de Educación de la Ciudad, pero muchos de los trabajadores que ingresan lo hacen con camionetas que los dejan en la puerta del edificio (cuestión que a los vecinos del barrio no les simpatiza dado que sienten que los estigmatizan). También hay proyectos de turismo dentro del barrio, pero estos no han sido muy publicitados, al menos a nivel nacional. Estas políticas no han sido muy fructíferas y el barrio continúa siendo un lugar marginado.

Referencias

- Expósito, M., Vindel, J., & Vidal, A. (2012). Activismo artístico. En Red Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 43- 50). https://artivismo.info/wp-content/uploads/2020/07/exposito_logo.pdf
- Longoni, A. (2005). ¿Tucumán sigue ardiendo? *Revista Sociedad*, 24.
- Longoni, A., & Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a Tucumán Arde: Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. (Eudeba).
- Longoni, A. (2010). Tres coyunturas del activismo artístico. Voces en el Fénix, 1.

FANZINV¹

Una narrativa intermedia

DISEÑO DE DISENSO | @diseno_disenso_fda

Solana Berti, Analía De Matteo, Manuel Vidal Moreta, Valeria Lagunas y Sara Guitelman
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina



FANZinv* es una publicación que, con la apariencia de un glosario o un diccionario — porque tiene algo de ellos en tanto archivo que relaciona la experiencia de los sujetos con los objetos, imágenes, textos (AAVV, 2021)—, invita a un merodeo por palabras sin fijar definiciones ni establecer taxonomías.

Se trata de un experimento que pretende interrogar un corpus de palabras cruzando senderos que las atraviesan, así como ellas nos atravesaron en la investigación; acercándonos, pero para tomar distancia, a etimologías o conceptualizaciones académicas, y haciendo lugar a otros registros discursivos.

Esta publicación se inscribe en el proyecto *Diseños de disenso*, integrado por docentes, investigadorxs y diseñadorxs que estudiamos formaciones y prácticas editoriales autogestivas e independientes en el contexto de las expansiones del arte y el diseño, y las nuevas formas de activismo gráfico e intercambio cultural en la última década. Nos interesa precisar qué nuevas visualidades emergen, qué nuevas maneras de hacer, qué nuevas sociabilidades; en definitiva, qué implicancias tienen estas prácticas en la transformación de las relaciones entre *diseño*, arte y política. En este marco, tiene centralidad la palabra *futuro*, que nos sitúa en la dimensión política de estas prácticas como estrategias de resistencia y choque (Rancière, 2006).

¹ Fanzine+investigación

FANZinv intenta recrear un territorio de encuentros, ferias y debates; es una indagación sobre las posibilidades de transformar la conversación entre la investigación, los investigadores y su objeto de estudio.

El método para construirlo fue simple: cada integrante del equipo escribió un texto sobre cada una de las palabras que previamente surgieron en torno a la pregunta ¿qué palabras circularon insistentemente en este proyecto? Luego, editamos esos textos —de confección muy similar a los cadáveres exquisitos— conservando un resto de su forma fragmentaria, pero buscando hilvanar o suturas que irradian sentidos a partir de ese cruce.

Usamos las herramientas del diseño, porque diseñar es nuestro hacer y porque buscamos entender a través de la investigación las posibilidades discursivas ampliadas que tiene el diseño por fuera de las tendencias de mercado y del campo profesional hegemónico.

Elegimos producir esta publicación apropiándonos de formatos y soportes de nuestro objeto de estudio: podríamos llamarla edición expandida, *fanzine*. Un lugar íntimo en el que se concentran y estallan las palabras que la investigación puso en circulación en cada cuerpo y entre nosotros (Díaz Bringas, 2016), intentando hacer visible esa tensión entre lo personal y lo colectivo.

Nos acercamos a las palabras en un registro discursivo heterogéneo que da cuenta de proximidades diversas y que, en diálogo, conforman una red sin centro tan proliferante como nuestro objeto. Es en este sentido que describimos el FANZinv como *narrativa intermedia*. En medio de formatos, en medio de registros y entre-medio de nosotrxs. Así, el FANZinv es una posible intervención crítica sobre las formas del saber académico y de comuniar la investigación en diseño y arte,nterrogándonos desde nuestras motivaciones como investigadores, nuestros intereses como docentes, nuestra praxis diseñadora, y ejerciendo la dimensión política de nuestro objeto desde su propia potencia: publicando.

Intentamos desde esa zona de cruces, «producir nuevas conversaciones» (Dysfunction, 2017), provocar —y revelar— tramas entre arte y diseño, ciencia y poesía, entre la academia y lo que está afuera —más cerca o más lejos, en los bordes—, entre la mirada hacia el objeto y la mirada sobre los modos de acercarnos a él.

Leé y mirá el FANZinv completo acá:

Referencias

- AAVV (2021) *Indiccionario de lo contemporáneo. Prácticas estéticas contemporáneas en tiempo presente*. EME, La Plata.
- Díaz Bringas, T. (2016) *Crítica próxima*. Costa Rica, TEOR/ética.
- Dysfunction. (2017). <https://www.dysfunction-journal.net/>
- Rancière, J. (2006) La política de la estética. En dossier *Otra Parte*, n° 9.

INTERVENCIONES DE ACTIVISMO ARTÍSTICO Y ESTÉTICAS DE PROTESTA: HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARCHIVO DIGITAL COMÚN ENTRE LA PLATA Y ROSARIO, LA RED *CONSTELACIONES*

Bertolaccini, Luciana | Imbertolaccini@gmail.com
Universidad Nacional de Rosario. Argentina.

Marjolaine David-Briand | marjolainedavid44@gmail.com
Université Bordeaux Montaigne. Francia.

Victoria Garay | vikigarayg@gmail.com
Universidad Nacional de Rosario. Argentina.

Resumen

Este ensayo propone presentar el proceso de trabajo y reflexión colectiva de la red *Constelaciones* alrededor del desarrollo de una herramienta digital de archivo de procesos de intervenciones callejeras en Argentina que reúne, al momento, experiencias de La Plata, Paraná, Rosario, Viedma, Fiske, y Tomé (Chile). Para este escrito nos centraremos específicamente en el proceso de incorporación del grupo de investigación de Rosario al proyecto *Constelaciones*, abordando distintas preguntas teóricas y políticas: el signo del archivo, el lenguaje, el acceso y la circulación.

El proyecto de investigación «Activismos artísticos y estéticas de la protesta social en la ciudad de Rosario durante la pandemia y la post-pandemia» (CEI-UNR) se propone contribuir a la comprensión de las articulaciones entre arte, estética y política de distintos sectores sociales durante la pandemia y post-pandemia, a partir de analizar repertorios de protesta e intervenciones de activismo artístico en la ciudad de Rosario desde el año 2020 en adelante. Desde abril de 2023, el proyecto de investigación se incorporó a la red *Constelaciones*, una red que nació en agosto de 2022 y conecta a activistas, investigadores y creadores digitales alrededor de la preocupación por la conservación y circulación de los registros de acciones callejeras. La red se encuentra actualmente en la última etapa de desarrollo de una plataforma digital* que permitirá la puesta en circulación de los fondos de archivo de sus integrantes que reúnen registros digitales de prácticas de ocupación y transformación del territorio callejero mediante el uso de modos de hacer creativos. A continuación, daremos cuenta del trabajo desarrollado por la red desde su fundación y se presentará su articulación y convergencia con el proyecto de investigación mencionado. Finalmente, nos interesa situar una serie de discusiones que fueron tomando forma conforme el avance del trabajo de construcción común del archivo y que buscan reflexionar sobre el archivo como un problema metodológico y sobre el proceso de trabajo colectivo de organización, sistematización y circulación del archivo.

El proyecto «Activismos artísticos y estéticas de la protesta social en la ciudad de Rosario durante la pandemia y la post-pandemia» (GEEP-CEI-UNR)

Este proyecto de investigación asentado en el Centro de Estudios Interdisciplinarios (CEI) de la Universidad Nacional de Rosario es llevado adelante por el Grupo de Estudios sobre Estética y Política. Tiene origen en 2022 pero es parte continuada de un proceso de trabajo colectivo que cuenta con el antecedente de los proyectos de investigación: «Escenarios culturales: prácticas, experiencias y políticas culturales en Rosario en la actualidad» (2019-2022) y «Prácticas, experiencias y políticas culturales en la ciudad de Rosario desde la recuperación democrática a la actualidad: Relevamiento y análisis» (2015-2018). Esta apuesta política por una producción conjunta de conocimiento, a su vez, se encuentra apuntalada por las trayectorias militantes, activistas y de investigación de cada una de las personas miembro que excede los perímetros del equipo de investigación.

* Disponible en <https://constelaciones.red/>

INTERVENCIONES DISRUPTIVAS E IMÁGENES COMPARTIDAS

El surgimiento del proyecto en el que en este ensayo nos interesa focalizar tuvo en consideración el hecho de que la irrupción de la pandemia del Covid 19 ha instalado una experiencia inédita en los modos de vida a nivel global, nacional y local. En líneas generales, la pandemia ha generado cambios importantes en el ámbito cultural: ha impactado en los procesos de creación, exposición y difusión de las expresiones artísticas, ha impulsado la digitalización de las formas artísticas, y ha surgido una nueva área de exploración crítica a partir de la experiencia profunda de la pandemia, instando a la experimentación con nuevos «modos de hacer posibles», donde lo estético se posiciona como un medio privilegiado para abordar de manera colectiva los desafíos, malestares e injusticias sociales. Asimismo, el advenimiento de la pandemia trajo alteraciones a los modos de hacer política en la calle e implicó repensar la ocupación del espacio público y la disposición de los cuerpos en un contexto de medidas de cuidado. Los activismos en Rosario desarrollaron acciones que combinaron intervenciones en el espacio público físico y en el virtual (principalmente en redes sociales). Pese a ello, la calle siguió siendo un espacio privilegiado para el desarrollo de protestas e intervenciones, aunque con modificaciones que el contexto promovió.

A excepción de algunos trabajos (Di Filippo, 2021; Proaño Gómez y Verzero, 2020; Arbuet Osunay y Gutiérrez, 2021, entre otros) la mayor parte de las investigaciones que trabaja sobre la dimensión estética de la política, es decir, que piensa a la estética como constitutiva de toda acción política, se han propuesto entender los activismos artísticos y las estéticas de la protesta social en temporalidades previas a la emergencia sanitaria desatada por la propagación del virus Covid 19. En este sentido, en este proyecto de investigación se propone estudiar las prácticas y experiencias estético-políticas ocurridas en el espacio público en la ciudad de Rosario. El propósito radica en contribuir a la comprensión de las articulaciones entre arte, estética y política en las formas de denuncia, expresión y acción de distintos sectores sociales durante la pandemia y post- pandemia, a partir de analizar los repertorios de protesta y las intervenciones de activismo artístico. Se centra, en función de un acervo de intervenciones recolectadas y mapeadas, en el análisis del conjunto del instrumental expresivo utilizado por los distintos colectivos, los formatos que adoptaron las acciones callejeras, los modos en que las medidas de aislamiento afectaron las formas de hacerse presente, y, en consecuencia, las estrategias que los activismos se dieron frente a ellas.

Es posible mencionar distintas etapas que han ido conformando las prácticas de investigación desarrolladas por el equipo de estudio que conforma este proyecto. Por un lado, una primera etapa que implicó la construcción de un diseño metodológico para el análisis de los repertorios de protesta y las intervenciones de activismo artístico. De esta manera, se han conformado distintas zonas de protesta social en Rosario para sistematizar la producción de información: activismos feministas y lgbtq+, activismos en torno a la violencia institucional, activismos de lxs trabajadorxs de la cultura, activismos eco-sociales y protestas vinculadas a contextos carcelarios de privación de la libertad*.

La opción por un criterio de delimitación temático por zonas de trabajo y no por actores sociales o tipo de intervención se debe a dos razones principales. Por un lado, porque observar solo organizaciones sociales o solo colectivos de activismo artístico lleva a desestimar la variedad de actores que intervienen en la expresividad de la protesta social. Por otro lado, en cuanto a los tipos de intervención, las prácticas estético políticas observadas suelen incluir una mezcla de recursos expresivos y de lenguajes que vuelven difícil y forzado inscribirlas únicamente en un determinado tipo de expresión, como por ejemplo, en el activismo gráfico o la performance teatral.

Para la recolección y producción de información se ha conformado una matriz en la que se han registrado las intervenciones, divididas por zonas y distinguidas por: fecha de ocurrencia, denominación, descripción de la práctica y de las intervenciones que la componen, principales consignas, actores convocantes, tipo de intervención —presencial, virtual, mixta—, dinámica —estática, con recorrido—, lugar de emplazamiento o desplazamiento, escala (local, nacional, regional, internacional) y la asignación de un código de referencia para poder vincular distintas

* En este punto interesa señalar que se han detectado otras dos zonas de protesta: las asociadas a las problemáticas del mundo del trabajo y las movilizaciones en protesta fundamentalmente por las medidas sanitarias establecidas por las administraciones públicas (sobre todo la nacional) pero que podrían englobarse en manifestaciones opositoras al gobierno de turno. Sin embargo, en el recorte realizado para la construcción de las zonas de protesta estas han quedado por fuera del criterio de selección. En el caso de las asociadas a problemáticas del mundo del trabajo, se ha decidido centrarse en la precarización laboral y de vida en el sector cultural (público, privado y asociativo/autogestivo).

relacionadas entre sí. Además, en términos de materialidades recolectadas se incluyen notas de reconstrucción de los hechos, tipos de archivos disponibles —fotos, vídeos, textos— de registro, comunicado de organizaciones, artículos de reflexión.

Por otro lado, una segunda etapa que ha tenido un carácter más cualitativo, en la que se han llevado adelante entrevistas en profundidad con distintos informantes claves, personas participantes de intervenciones estético políticas y personas miembro de distintas organizaciones y colectivos. El propósito de esta segunda instancia, que continúa en curso, radica en la conformación de una etapa crítico interpretativa del material recolectado y construido a partir de la cual se han comenzado a hacer análisis para la producción de artículos, ponencias y avances de proyecto*.

El proceso de creación de la red Constelaciones

El proyecto *Constelaciones* nació de un trabajo de investigación que emprendí^{en} el marco de mi tesis de maestría en Estudios Culturales en el 2021.^{en} En este momento estudiaba un conjunto de signos que aparecían en las paredes y calles de la ciudad de La Plata y presentaban, como punto en común, una intención de intervenir en la sexopolítica dominante plasmando un discurso visual, textual, sensible en el espacio urbano.

Desde el estudio de este corpus, me interesaba vislumbrar los modos de inscripción de los activismos sexodisidentes y transfeministas en el paisaje callejero platense y preguntarme cómo, en el contexto post pandémico del 2021, se generaba en la calle una trama gráfica que armaba sentidos disruptivos respecto a la matriz heteropatriarcal dominante. Así, indagaba en distintas técnicas de acción y sobre todo de intervención, tales como la pegatina, el mural, la instalación, el estencil, etc. preguntándome cómo irrumpían en el espacio sensible común.

A partir de este proyecto de investigación al cruce entre una reflexión enmarcada dentro de la universidad y una praxis política con distintos grupos de acción callejera —Femigrabadorxs, Pinta o Muere—, empecé a construir una reflexión metodológica sobre el corpus y las fuentes de la investigación. Al interesarme por signos en sí mismos, efímeros, y al margen de los circuitos tradicionales de patrimonialización del arte, aparecía el rol de la investigación en cuanto tecnología de visibilización y legitimación de prácticas callejeras. En efecto, las investigaciones sobre activismos artísticos ponen en discurso en el espacio académico en cuanto *objeto de estudio* «producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político» (Longoni, 2009, p. 18). Sumaremos que la mayoría de los casos estudiados están destinados a tener una existencia en el espacio público, físico —la calle— y extendido —las redes sociales—. De tal forma, investigar estas prácticas significa armar registro, archivarlas, desplazarlas en otro marco de enunciación, pero también seleccionar lo que estudiamos y lo que no. Muchas veces las prácticas que no están archivadas por los mismos grupos o que ni siquiera están reivindicadas por un colectivo o una artista quedan en la zona gris de las investigaciones, del mismo modo que, muchas de las investigaciones sobre prácticas activistas sexodisidentes o transfeministas en Argentina se enfocan en una genealogía centrada en Buenos Aires.

Considerando la agencia de la investigación, que al formar un corpus, visibiliza ciertas prácticas y deja por fuera otras, empecé a producir registro fotográfico de la mayoría de las intervenciones transfeministas visibles en el 2021 en las calles de La Plata, y a cartografiarlas, usando la herramienta de *Google Mymaps*.^{en} Me interesaba mediar la práctica de la investigación por una presencia de mi cuerpo con la cámara en la calle, y no limitarla a archivos preexistentes, tratando así de acercarme a las lógicas que rigen las prácticas callejeras tales como el anonimato, la enunciación colectiva, las réplicas, la diseminación, etcétera. De tal forma, constituí un corpus que aceptaba rayados anónimos, collages espontáneos, capas de mensajes, entramados de voces anónimas,

* Para profundizar en los hallazgos y avances de este proyecto puede leerse: Valdetarro, S. & Di Filippo, M. (2022). Escenarios culturales pandémicos: intervenciones estético-políticas en el espacio público de la ciudad de Rosario (República Argentina) en el año de la peste. *Cartografías Del Sur. Revista De Ciencias, Artes Y Tecnología*, (16). <https://doi.org/10.35428/cds.vi16.280>; Bertolaccini, L. & D'Arrigo, S. (2023). Los feminismos no se toman cuarentena. Intervenciones callejeras feministas rosarinas en pandemia. *Heterotopías*, 6(11), 1-20. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/41662>

** Este apartado está escrito por Marjolaine David. El uso de la primera persona del singular permite reponer la oralidad de la ponencia presentada durante las jornadas de Arte y Política y trazar un proceso de investigación-acción encarnado al cruce entre el activismo y la investigación académica.

*** David M. (2021). "Cartographies et corporalités en action: une archive des interventions transféministes de la ville de La Plata". Tesis de maestría bajo la dirección de Cecilia Gonzalez, Université Bordeaux Montaigne.

**** Disponible: https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1-fjW1sRfG_50z_SQf2q_M-GtgX5Z3W0Z&ll=-34.89737535374682%2C-57.957440094794094&z=15

un conjunto de visualidades heterogéneas aprendido desde su despliegue en las calles de la ciudad.

Desde esta primera experiencia, con el uso de *Google Maps* como herramienta de almacenamiento de los registros, sistematización del corpus, cartografía pero también circulación y visualización del archivo, empezó a crecer la necesidad y el deseo de poder pensar una herramienta colectiva, colaborativa, para archivar los registros de intervenciones callejeras, no solamente desde el lugar de la investigación pero también desde el active y la militancia.

En agosto de 2022, empezamos a fomentar junto con Guillermo Vargas Quisoboni, antropólogo y creador digital, el proyecto *Constelaciones* con el objetivo de crear una plataforma digital de archivo con fines políticos y científicos para conservar y poner en circulación registros de active callejero. A partir de los antecedentes de investigación, nos interesaba generar una herramienta que pueda ser de uso compartido, para generar archivos colaborativos y también garantizar una tecnología de software libre para no depender del monopolio de *Google* y manejar la persistencia de los archivos digitales en el tiempo. Sobre la base de una metodología de investigación/acción, invitamos a distintos colectivos y artistas de La Plata a ser parte del proyecto para poder pensar colectivamente una herramienta de archivo.

Empezamos por proponer encuentros presenciales —en el espacio cultural Benteveo— y virtuales, donde reflexionamos sobre la responsabilidad colectiva frente a las memorias de nuestras luchas presentes, sobre el peso de nuestros registros digitales de la calle y sus modos de circulación en las redes, o publicaciones artesanales. Los talleres se asentaron sobre un mapa conceptual que publicamos con un primer fanzine, dispositivo donde volcamos nuestros puntos de partida, reflexiones y apuntes. El mapa conceptual permitía ordenar y presentar de forma lúdica las cuestiones que nos interesa abordar con lxs participantes de los talleres e integrantes de la red. La segunda herramienta gráfica que creamos fue un desplegable de dos hojas a4 que presentaba las taxonomías de archivo y nos permitía imaginar el futuro cuestionario que permitirá cargar los datos de cada entrada en la plataforma.* Gracias a esta herramienta, realizamos con lxs integrantes de la red reuniones durante las cuales discutimos las categorías desde las cuales queríamos poner en circulación y describir nuestros archivos.

A partir de las discusiones e informaciones recolectadas durante los talleres, emprendimos la tarea de diseñar los prototipos de la plataforma, junto a Daniela Mainet y Candela Saibene, quienes se encargaron del diseño de la interfaz, manteniendo un vaivén con los grupos activistas y artistas integrantes de la red —Awkache, Arte al Ataque, Valentina Rivas Robles, Femigrabadorxs, Que Arda, Venganza Afectiva, Acción colmena—.

De la matriz al archivo: convergencia del proyecto de investigación de Rosario con la red Constelaciones

Desde abril de 2023 comenzamos un trabajo conjunto para consolidar la convergencia del proyecto de investigación de Rosario con la red *Constelaciones*, de manera que pudiéramos sumar su fondo de archivo a la plataforma y reflexionar acerca de la puesta en relación y convergencia de las iniciativas. A continuación, queremos dar cuenta del trabajo de articulación desarrollado y, en particular, de algunas reflexiones y preguntas surgidas al calor del proceso colectivo respecto a la sistematización y organización de distintos archivos en un mismo dispositivo digital.

Presentaremos una serie de debates que atravesaron transversalmente el trabajo de construcción común del archivo, organizadas en distintos ejes de discusión. No se trata de momentos excluyentes entre sí, dado que, si bien se presentan de manera cronológica, el proceso promovió más bien una dinámica de avances y retrocesos en donde una etapa fue presentando preguntas a la otra, lo que provocó en más de una ocasión la necesidad de reformulaciones.

* Disponible en línea: <https://issuu.com/home/docs/zvccrsapo77>

El diálogo se fue apoyando en distintos soportes: la matriz del equipo de Rosario que presenta su modo de organización del archivo y las piezas gráficas creadas por *Constelaciones* como herramientas de reflexión colectiva permitiendo discutir con un objeto en papel la futura estructura de datos que organizará la plataforma.

La pregunta por el signo

La primera pregunta que surgió en nuestros encuentros fue la que se designa como la del *signo* en el mapa conceptual de *Constelaciones*. Retomando lo planteado por Derrida en *Mal de archivo* (1995), el archivo se constituye por el poder de consignación, es decir la instauración de un Uno que se diferencia del Otro.*¿Qué queremos archivar? ¿Qué *signo* conforma el principio de base de unidad del archivo? ¿Cuáles son los límites del archivo, lo que entra y lo que queda afuera? Para consignar, es decir reunir signos, es necesario definir un principio común, un adentro y un afuera. En *Constelaciones*, las primeras reflexiones que realizamos con lxs integrantes de la red se enfocaron en la idea de archivar hechos de «intervención callejera» entendiendo aquello como «rasgos, estructuras, formas, sonidos, ideas: conjuntos de gestualidades que irrumpen en el espacio callejero mediante la activación de procesos artísticos y políticos». Es decir, la intervención es aquello que incide en el paisaje cotidiano, dejando huellas efímeras y a veces incluso instantáneas. De tal forma, adoptamos una comprensión amplia del término intervención, usándolo para definir distintas prácticas: muralismo, pegatina, performance, instalaciones, stencil, graffiti, etcétera.

La caracterización de la intervención reside en la ausencia de materialidad concreta para archivarla: si bien podemos rescatar afiches de una serie que se pegó, consideramos que la intervención es el contexto que se crea con el afiche pegado en la pared y todo lo que genera en este espacio/tiempo concreto. Lo que se archiva es entonces el registro, muchas veces audiovisual, de lo que estuvo en la calle. Al pensar cómo registrar y archivar estas gestualidades efímeras, lo digital es una de las primeras soluciones que aparece. Sin embargo, tenemos en cuenta que es imposible restituir —completamente— una intervención callejera en un entorno digital. Y a su vez, el entorno digital tiende a desnaturalizar —parcialmente— lo que haya sido restituido. Partimos del principio de que el registro de una intervención callejera no llega a ser la intervención sino una pieza documental testigo, que permite dar cuenta de un dispositivo político-artístico y su aplicación en cierto contexto.

En el marco del proyecto «Activismos artísticos y estéticas de la protesta social en la ciudad de Rosario durante la pandemia y la post-pandemia» se trabaja con la dimensión estética de distintas formas de denuncia, expresión y acción de sectores sociales u organizaciones. La idea de práctica estético política remite a estas formas de aparición en el espacio público, que pueden no ser entendidas a priori como artísticas, pero que sí suponen la construcción de una estética por medio de recursos expresivos variados. Esto es, la participación en la configuración de un material sensible que se moldea, dispone y distribuye con la generación de estas prácticas estético políticas.

De esta manera, entre las intervenciones identificadas es posible mencionar ruidazos, proyectorazos, muraleadas, afichazos, pegatineadas, acciones performáticas, pañuelazos realizados con distanciamiento social, caravanas realizadas con distintos vehículos, bicicleteadas, lecturas corales, escraches, entre otras. Se tomó una decisión respecto a no realizar una tipología cerrada de tipos de intervención en tanto se comprende que las prácticas estético políticas observadas suelen incluir una mezcla de recursos expresivos y de lenguajes que vuelven difícil y forzado inscribirlas únicamente en un determinado tipo de expresión.

Las intervenciones callejeras recolectadas, además, pueden involucrar repertorios tales como movilizaciones, concentraciones, cortes de ruta, acampes y festivales que a su vez albergan una gran variedad de intervenciones artísticas y culturales tales como propuestas musicales, teatrales, de danza, performáticas, gráficas, etcétera. Es decir, lo que a veces puede considerarse como el contexto de una intervención puntual, es

* "La consignation tend à coordonner un seul corpus en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l'unité d'une configuration idéale" (Derrida, 1995, p. 14).

entendido por el proyecto como una práctica estético política porque la puesta en escena de tal acontecimiento es en sí mismo lo que interesa registrar.

Si bien nos interesa dejar abiertos los sentidos y las formas que aparecen en la calle, la creación de una sistematización mediante una base de datos consultable en línea nos obliga a definir categorías que permitan armar el diálogo entre distintos archivos pero también volver eficaz la clasificación, permitiendo futuras búsquedas en la plataforma. A partir de estos debates, para pensar la integración de los archivos de Rosario al archivo *Constelaciones*, hacía falta abrir el *signo* del archivo. No solamente ampliando la categoría de intervenciones, sino permitiendo en el sistema de taxonomías la carga de otros tipos de acciones que tienen características propias: de ahí pensamos la categoría de acontecimiento, que si bien en la estructura de datos comparte informaciones con la de intervención se constituye en cuanto objeto distinguible. Así, el archivo permite también cargar fotos de marchas, eventos, acampes etc. con una clasificación específica para este tipo de acontecimientos que difiere con la clasificación técnica de las intervenciones. También distintos grupos de la red *Constelaciones* manifestaron su interés en que la plataforma permite almacenar campañas gráficas, para así funcionar como un *recurso* de material gráfico disponible a la descarga para ser activados en las calles.

Desde estas discusiones, definimos tres tipos de objetos archivables en *Constelaciones*:

- Registros de acontecimientos: Ocupación extraordinaria del espacio callejero mediante el encuentro de los cuerpos tal como marchas, concentraciones, festivales, carnavales, acampe etcétera. Los acontecimientos generan contextos para la activación de modos de hacer artísticos.
- Registros de intervenciones: Acciones que inciden en el territorio sensible callejero mediante la activación de procesos artísticos, gráficos, performáticos, poéticos, tales como pegatinas, murales, performance, siluetazo, mesa gráfica, emplazamiento de baldosas, banderas, entre otros.
- Material gráfico: Elementos materiales digitalizados que aparecen en la calle, o que se ponen a disposición en *Constelaciones* para ser activados en el espacio callejero, tales como fanzines, publicaciones, afiches, folletos, banderas, etcétera.

La lengua que habla el archivo

A partir de esta clasificación en tres signos distintos, cabe reflexionar sobre las palabras que dan inteligibilidad al archivo. Cómo lo subraya Rawson

A pesar de la tendencia generalizada a estandarizar los sistemas descriptivos de los archivos, el lenguaje utilizado para la descripción de archivos sigue siendo altamente adaptable y político. El lenguaje que un archivo “habla” tiene consecuencias de gran alcance para la práctica archivística (Rawson et al., 2017, p. 97).

En el caso de *Constelaciones*, nos preguntamos: ¿Cómo catalogar activaciones callejeras sin borrar su carácter procesual, orgánico, accidental, múltiple, libre? ¿Cómo traducirlas en un sistema archivístico? ¿Cómo las nomenclaturas de lo local pueden mantenerse dentro de un sistema archivístico expandido? Al pensar un archivo por fuera de la institución, a partir de experiencias activistas, aparecen intersticios para alejarse de una práctica universalista del archivo que tiende a borrar particularidades y uniformizar documentos detrás de un lenguaje frío y normalizador. El peso que tiene la lengua del archivo no se puede minimizar ya que es a partir de esta misma lengua que los documentos cobran historicidad y serán leídos en el futuro. *Constelaciones* tiene el afán de poder constituirse como fuente para los relatos de las luchas sociales de la historia reciente. El archivo recoge intervenciones que de otra forma corren el riesgo de quedar desperdigadas en relatos periodísticos, crónicas militantes, o en los registros y memorias personales de quienes fueron parte, formas de acción que no suelen ocupar lugares centrales en la producción de saberes o en las narrativas de los grandes acontecimientos.

Estas reflexiones nos empujaron a armar un sistema de taxonomías organizado en cuatro zonas que buscan dar cuenta tanto de los caracteres técnicos de la acción o del acontecimiento consignado como de sus circunstancias y reverberaciones contextuales: 1. informaciones generales, 2. modos de hacer, 3. tramas y procesos y 4. relatos.

Al integrar la matriz de Rosario al prototipo de la plataforma, estas categorías fueron tensionadas en varios aspectos. Por ejemplo, tuvimos que ampliar las listas que en «tramas y procesos» buscan especificar el contexto geográfico donde transcurre la acción: si las categorizaciones se habían basado en muchas experiencias platenses, hacía falta insertar nuevas categorías que pudieran dar cuenta de la especificidad del territorio rosarino, tal como la costanera. También, debatimos sobre las listas de técnicas gráficas que aparecen en modos de hacer, elaboradas junto con colectivos gráficos platenses. Nos preguntamos si la especificación de las técnicas no reproducía una separación disciplinar, cuando el activismo justamente se aleja de la tradición artística de las bellas artes para volver las prácticas artísticas lenguajes accesibles y apropiables por todxs en contextos de protesta.

Esto nos conduce a la idea de la contemporaneidad de los archivos con la que se apunta a considerarlos desde su posibilidad de producir conocimiento y afecto en relación con el presente, porque es desde ese presente que toman sentido (Carvajal & Tapia, 2019). Si bien, buscamos conformar taxonomías que puedan dar cuenta de la totalidad de los fondos presentes en la plataforma, toca, a veces, optar por generalizaciones, o buscar formas en que un mismo término pueda dar cuenta de distintas realidades, épocas, experiencias. De este modo, *Constelaciones*, al habilitar la carga de nuevos fondos, pero también al quedar abierto para recibir paulatinamente nuevos registros de acontecimientos e intervenciones que van transcurriendo en la presente habilita nuevas mutaciones de sentidos, y relaciones. Las ramificaciones que se establecen con la estructura de datos son primordiales en este sentido: permiten vincular entre sí distintas entradas para armar genealogías y constelaciones que cobran sentidos a medida que sigue creciendo el archivo.

Al constituir la plataforma desde experiencias activistas e investigadoras, generando una herramienta común para preservar archivos creados por el activismo, pero también por la praxis investigadora, aparece una multiplicidad de sujetxs y de voces. Nos interesó pensar cómo la polifonía del archivo podría hacerse evidente, ya que muchas veces en los archivos tradicionales la *ficha técnica* se enuncia desde una aparente neutralidad objetiva invisibilizando lógicas de poder en la construcción de un discurso histórico (Carnevale 2019). La última categoría de las taxonomías que titulamos *relatos* busca hacer aparecer la subjetividad que opera en las lecturas que se arman de los registros, y dar la posibilidad de poner en relación varios relatos a partir de un mismo documento. Esta herramienta permite que, tanto investigadorxs como militantes, artistas o colectivos puedan cargar interpretaciones de un archivo, pero también relatos de la acción, sentires, textos poéticos u otras textualidades que se relacionan con el documento o el registro fotográfico. El testimonio en voz propia, de quienes estuvieron, o quienes participaron en una acción puede así entrar en diálogo con textos o interpretaciones emitidos desde la investigación académica, tejiendo una historia polifónica y situada.

Circulación y deseabilidad: archivos vitales

La pregunta por la circulación del archivo permeó transversalmente los distintos encuentros de la red. La entendimos como una discusión que tenía que ver con cómo pensábamos que el archivo, una vez constituido, iba a ser accesible para quienes quisieran consultarlo; cómo sería su apropiación y cómo construiríamos la necesaria persistencia de su vitalidad. Situamos en este punto la politicidad del archivo, ubicando acá una serie de criterios para poder desarmarla, sobre la base de entender que la pregunta por la circulación implica arrojar el interrogante hacia adelante hacia un territorio en el que los efectos o repercusiones no pueden siempre adelantarse.

En principio, nos interesa pensar en la vitalidad del archivo, es decir, ¿Cómo el archivo de

registros audiovisuales puede vehicular algo de la potencia de los activismos? En este sentido nos interesa volver a lo que plantea Nelly Richard (Expósito, 2020) con la idea de fuerzas del archivo vital para pensar en la manera en que es posible retener, guardar o cuidar una memoria de modo que permanezca disponible. Richard está pensando en el archivo de la revuelta que alojan los cuerpos, una reserva de huellas grabadas, acontecimientos, sueños, experiencias, saberes, pasiones, energía, deseos, voluntades, que quedan en un estado de resguardo, latencia, cuidado para ser reinterpretados. Este movimiento de reinterpretación remite a operaciones de repetición, diferencia, desfase y reinención, antes que a movimientos de continuidad o acumulación puesto que la reactivación de esas fuerzas nunca puede ser de forma idéntica en tanto que las circunstancias nunca son las mismas.

¿Cómo lograr que lo vital de este archivo persista en la traslación del espacio calle al espacio nube? La conformación de un archivo —recolectar materialidades, sistematizarlas, darles un soporte— se puede pensar en sí mismo como una forma de vitalidad, como una manera de mantener respirando un acontecimiento. *Constelaciones* fue pensada como una herramienta para la reflexión académica, militante, activista que permita la constitución de genealogías, pero que a su vez funcione como un recurso para volver a intervenir la calle, con materiales disponibles para ser descargados, replicados y diseminados. El archivo no solo ofrece registros para ver de qué manera ciertos colectivos se hacen presentes en el espacio público y de qué forma, sino que también se constituye en una herramienta para construir hacia adelante otras formas de activar ese espacio callejero, que sea un reservorio de imágenes, de preguntas, de intenciones de las que colectivos, organizaciones, o quien sea se pueda valer como herramienta táctica. El ancla que arrojamamos a nuestros presentes para mirar el pasado y anticipar futuros deseables nos empuja a pensar categorías que exceden las de un archivo con única función patrimonial: en tramas y procesos, se permite la carga de informaciones respecto a la represión ejercida en contra de una acción, o las intervenciones posteriores que tachan por ejemplo un mural. Estas categorías nos permiten contribuir así al diagnóstico colectivo de la avanzada de las derechas manifestantes y la multiplicación de ataques y operativos represivos en contra de los derechos humanos. También, implementamos la categoría de *medidas de cuidado* para ampliar el repertorio de tácticas y estrategias que ponemos en acción para seguir disputando los sentidos en el espacio callejero.

En este sentido, en continuación con la reflexión sobre el lenguaje que habla el archivo, expuesta en el precedente apartado, nos interesó pensar en el acceso, es decir, no solamente preguntarse bajo qué criterios se cargarán los archivos, sino concretamente, cómo se navegará, con qué interfaz, y cómo abrir esta experiencia a distintos perfiles de usuarios. El trabajo de diseño visual, encaminado por activistas y artistas gráficas, respondió a la voluntad de ofrecer una interfaz en la cual usuarios alejados de los repositorios institucionales y archivos digitales institucionalizados se sienten cómodos y puedan encontrarse con los archivos: el sistema de botones grandes e iconos dibujados a mano, la estética gráfica, los colores, las ilustraciones con animales, las fuentes creadas para la plataforma y el tamaño de los textos fueron puntos de reflexión esenciales para prever una experiencia sensible e intentar hacer vibrar las imágenes en un espacio digital creativo.

Conclusión: ¿Hacia archivos inapropiables?

El archivo busca reflejar, entonces, las acciones y funciones de personas, colectivos o entidades que las producen, entregando una fracción subjetiva y particular en la cual los archivos funcionan como recipientes de múltiples memorias colectivas (Bravo Castillo, 2019). Este posicionamiento político nos invita a despojarnos de lógicas de propiedad y acercarnos más a lógicas colaborativas en la producción y usos de los archivos. Sin embargo, si bien la virtualización del archivo mediante la puesta en circulación de documentos digitales y digitalizados lo libera del emplazamiento físico, no se desprende totalmente de las cuestiones de propiedad y conservación. En este sentido, *Constelaciones* trabaja en la conformación de un archivo inapropiable.*Según

*Retomamos este concepto trabajado por la Red Conceptualismos del Sur en los encuentros "Archivos del común II y III", ver Carvajal, F., y Tapia, M. (2019) "tocar lo inapropiable: disputas por el valor de uso de los archivos", en Carvajal, F., Freire M. D. y Tapia, M. Archivos de lo común II. El archivo anómico, Madrid: Ediciones Pasafronteras - Red Conceptualismos del Sur. y Carvajal, F., Cristia, M., & Manzi, J. (2022). Archivos del común III: Archivos inapropiables. pasafronteras Editorial.

la Red Conceptualismos del Sur

un archivo inapropiable requiere de una colectividad. Requiere de nuestra organización. Requiere abrir otros posibles. Nos incita a crear condiciones para un pensamiento colectivo que genere nuevas formas de articulación, comunitarias, institucionales, legales, para su materialización (RedCSur, 2022).

En la continuidad de los modos de acción e intervención en la calle, aparece la necesaria socialización de los registros desmaterializados, en cuanto testigos de una memoria colectiva que no responde a lógicas de apropiación y legitimación individual. Del mismo modo, los colectivos y artistas de la red Constelaciones se alejan de la autoría tanto en las calles como en el espacio público ampliado que representa la web. Esta pregunta por la anonimización de las acciones resguardadas tiene varias implicaciones: respetar la lógica callejera, alejarnos de una apropiación academicista de los activismos, pero también garantizar el cuidado de la identidad de lxs militantes y activistas frente a la criminalización de la protesta y los ataques de trolls ultraderechistas. Del mismo modo, surgió la pregunta por la posesión de los registros digitales y la necesaria autonomía de la plataforma. Si bien la virtualidad permite reunir archivos que no tienen existencia física, o fotos de archivos físicos dispersos en el continente, el hospedaje de la plataforma es una pregunta pendiente que nos interesa traer para cerrar y abrir este texto: ¿Cómo pensar el archivo «inapropiable» en la época del capitalismo de las plataformas? ¿Qué significa que los servidores de la plataforma estén alojados en Estados Unidos? ¿Cómo garantizar la persistencia y la autonomía del archivo virtual? ¿Cómo crear economías circulares que puedan sostener y permitir la persistencia de estos proyectos? En este sentido, el trabajo conjunto con la cooperativa de desarrolladores Sutti* nos permite asomarnos al mundo de las tecnologías libres y pensar en las vertientes que implican la creación de una tecnología sin recurrir a repositorios digitales ya constituidos.

Queremos pensar a Constelaciones como un laboratorio, retomando lo planteado por Griselda Pollock (2010) cuando habla del archivo feminista. Es decir, introducir una práctica a contrapelo de las narrativas oficiales, producir montajes diferentes, descubrir otros significados, construir un espacio imaginario como poiesis de futuro, con las resonancias inesperadas de esta otra forma de recopilar, con la potencialidad que releer la historia produce y que puede traducirse en cambios concretos en la manera en que nos pensamos y comprendemos. De esta manera, el archivo que nos proponemos construir no trata sólo de plasmar una presencia física en el espacio callejero sino de producir ese estar y hacerlo colectivamente.

Referencias

- Bravo Castillo, P. (2019). Por una archivística para los archivos del común. En Carvajal, F., Freire M. D. y Tapia, M. (eds.) *Archivos de lo común II. El archivo anómico*. Ediciones Pasafronteras y Red Conceptualismos del Sur.
- Carnevale, G. (2019). El archivo como práctica artística y activismo. En Carvajal, F., Freire M. D. y Tapia, M. (eds.) *Archivos de lo común II. El archivo anómico*. Ediciones Pasafronteras y Red Conceptualismos del Sur.
- Carvajal, F. y Tapia, M. (2019) tocar lo inapropiable: disputas por el valor de uso de los archivos. En Carvajal, F., Freire M. D. y Tapia, M. (eds.) *Archivos de lo común II. El archivo anómico*. Ediciones Pasafronteras y Red Conceptualismos del Sur.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*. Editions Galilée.
- Longoni, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: Algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *ERRATA#*, 0.
- Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y archivo*. Cátedra.
- Rawson, K. J., Schwartz, J. M., y Ketelaar, E. (2017). *ARCHIVAR*. La virreina Centre de la Imatge.
- Expósito, M. (2020). Entrevista a Nelly Richard, ensayista, crítica cultural chilena por Marcelo Expósito. *Nodal*. <https://www.nodal.am/2020/05/nelly-richard-ensayista-critica-cultural-chilena-tendremos-que-hacer-reaparecer-el-deseo-en-medio-de-la-necesidad/>

* Sutti es una cooperativa de desarrollo digital "pensada para potenciar la presencia, la seguridad y la libertad de expresión a organizaciones y colectivos activistas." ver <https://sutti.nl/>

ENSAYO SOBRE EL MAL(ESTAR)

Obra reciente de diana Dowek

Ana Laura Raviña | ravina.analaura@gmail.com

Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”. Universidad Nacional de Tres de Febrero / Instituto de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de San Martín. Argentina

María Laura Rodríguez Mayol | mlaura_rm@hotmail.com

Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”. Universidad Nacional de Tres de Febrero / Instituto de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de San Martín. Argentina

Resumen

Este trabajo propone indagar la relación entre arte y política en la obra de Diana Dowek (1942). A través de la producción de imágenes sobre desplazamientos forzados y violencias ejercidas sobre los cuerpos de lxs otrxs es posible advertir la emergencia del terror político. En las series *Migraciones* (2009), *La mirada de Ulises* (2012), *Alepo* (2017) y *La Desbandá* (2022) abordamos la presencia de la relación dialéctica entre la visión documental, la política y la poética. Utilizamos el concepto de Necropolítica. En tanto, éste habilita la reflexión sobre la administración de la muerte, la destrucción de hábitats y pueblos propuesta por Achille Mbembe (2011). A su vez, recurrimos a la interpretación que propone Suely Rolnik sobre el concepto de *micropolítica* de Félix Guattari, y desde allí pensar como la artista sostiene el malestar para potenciar la revuelta.

Proponemos visitar las últimas producciones de Diana Dowek como plataforma enunciativa de espacialidad y temporalidad expandida. Estrategias para reflexionar sobre la producción de subjetividades contemporáneas y apostar a la construcción de micropolíticas para la emancipación y transformación social en base a procesos de memoria, justicia y reparación histórica.

Palabras clave

arte y política; necropolítica; migraciones; desplazamientos forzados; desterritorialización

«Matar contiene un valor intrínseco. La economía arcaica de la violencia no está guiada por un principio mimético, sino capitalista. Cuanta más violencia, más poder»
Byung Chul-Han, 2019

Este trabajo propone indagar la relación entre arte y política en la obra de Diana Dowek. A través de la producción de imágenes sobre desplazamientos forzados y violencias ejercidas sobre los cuerpos de lxs otrxs es posible advertir la emergencia del terror político. En las series *Migraciones* (2009), *La mirada de Ulises* (2012), *Alepo* (2017) y *La desbandá* (2022) abordaremos la presencia de la relación dialéctica entre la visión documental, la política y la poética. Series que remiten a la huida del horror, al exilio y las desterritorializaciones, personificadas en lxs parias, lxs apátridxs y lxs migrantes.

Trabajar con esta producción reciente de la artista nos remite inevitablemente a utilizar el concepto de *Necropolítica*. En cuanto éste habilita la reflexión sobre la administración de la muerte, la destrucción de hábitats y pueblos propuesta por Achille Mbembe (2011). Estas nociones guardan estrecha vinculación con las causas de desplazamientos forzados y el maltrato a lxs migrantes y a lxs otrxs. La necropolítica también refiere a la deshumanización de los sujetos, al cuerpo mercantilizado y desechable propuesto por las fuerzas económicas e ideológicas que hegemonizan el mundo moderno. A su vez, recurrimos a la interpretación que propone Suely Rolnik (2019) sobre el concepto de *micropolítica* de Félix Guattari, y desde allí pensar como la artista sostiene el malestar para potenciar la revuelta.

¿Cómo puede una artista problematizar el mal-estar? ¿Cómo reflexionar sobre el problema del dolor y la política? ¿Con qué estrategias combatirlas? ¿Qué herramientas utilizar?

En la primera parte de este trabajo hemos privilegiado el análisis de la producción de Dowek en función de los núcleos de la exhibición *Ensayo sobre el mal* realizada en septiembre del 2019 en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (Córdoba). Los mismos fueron el resultado de seis meses de encuentros. En éstos, conversamos sobre la obra, seleccionamos y descartamos imágenes. Revisitamos las historias escondidas detrás de cada una de ellas. En ocasiones, simplemente intercambiamos aspectos personales o sentamos las bases ideológicas que nos permitieron el trabajo en común. Este año retomamos esta mecánica junto a Ana Raviña, incorporamos junto a ella nuevas series e indagamos en la potencia política de sus herramientas de expresión. Entender cómo se produjo esta obra y desde qué espacios nos ha dado la posibilidad de reflexionar sobre la puesta en práctica de sus respuestas micropolíticas.

Estrategias para alumbrar la insurgencia

Durante la catástrofe de diciembre del 2001, lxs expulsadxs del sistema caminan por las calles en búsqueda de desechos para sobrevivir. Entre cacerolazos, Diana Dowek sale a la calle cámara en mano y registra los restos del naufragio social, producto de las carencias de un Estado fallido y las consecuencias de políticas neoliberales devastadoras. La artista transfiere las tomas fotográficas directo a la tela, selecciona, compone, interviene los retazos de la realidad con el objeto testimoniar los hechos presenciados. Más adelante, recurre a imágenes documentales de medios periodísticos como herramienta básica de su producción. Los desplazamientos forzados, los éxodos y los exilios comienzan a conformar su materia prima. De esta búsqueda surgen las series sobre las migraciones. En el ínterin, en marzo del 2011, estalla la guerra civil en Siria. Denunciar esta guerra implica además un compromiso afectivo, su origen familiar está en Alepo. La historia de sus ancestros también remite a un desplazamiento. La tragedia es doble.

En estos años produce sin descanso. Introduce un nuevo concepto-herramienta: las series *Alepo* y *Terror* deben ir juntas. El montaje en sala es parte de la obra. Es así como en *Frente al dolor de los demás*, curada por Cecilia Cavanagh en la UCA (2017) y *Ensayo sobre el mal*, curada por María Laura Rodríguez Mayol en el Museo Caraffa¹ (2019), se propone un sistema dialéctico. Entre dos escenas de devastación propone una herramienta de terror. De este modo señala que el miedo como instrumento básico de conquista, de dominación, de explotación, de control, e incluso de mera *administración* ha sido generalmente utilizado para aterrorizar a lxs otrxs, a lxs diferentxs. Sin embargo, sólo en la modernidad ese recurso alcanzó el estatuto de una lógica universal matemáticamente calculada, de una suerte de maquinaria anónima que por el momento diera impresión de funcionar por sí misma, implacablemente pero sin pasión (Grüner, 2017, p. 59). Tanques, misiles, bombarderos,² objetos perfectos para destruir sujetos imperfectos construyen un sistema signifiante. Su eficacia se funda en el ejercicio de la confrontación y la resistencia. Las obras se activan desde la instalación [Figura 1].

Viaje a la esperanza [Figura 2], la video instalación presentada en la BienalSur 2017, consiste en tres obras de la serie exhibidas sobre un muro trinchera de bolsas apiladas. A intervalos secuenciados de un segundo, hacia derecha e izquierda se proyectan: *Viaje a la esperanza*, consiste en imágenes de refugiados en una barcaza en el mar Mediterráneo, *Náufragos*, tal como indica su título y *Éxodo diario* retrata a una

¹ Al comienzo de la exposición, en la escalera y en una infografía junto al texto curatorial, se detallan datos duros de ACNUR (Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados) para dar sustento al montaje expositivo. Cabe mencionar que a finales de 2022, se registraron más de 108,4 millones de desplazamientos. Este trabajo permite a su vez habilitar un espacio de reflexión y visibilización de conflictos nuevos y antiguos provocados por las violencias políticas ejercidas sobre amplios sectores de la población. El montaje sigue siendo un instrumento de validación.

² Diana ya había comenzado a incorporar la reproducción realista de objetos en *Contra las vallas* (2011) curada por Kekená Corvalán.

multitud exiliada, amontonada en un barco. Estas imágenes corresponden a grupos de subsaharianos que huyendo de la miseria atraviesan el mar Mediterráneo y muchos perecen en el intento en la búsqueda de un destino mejor.



Figura 1. Montaje en sala, MPBA Emilio Caraffa, Córdoba (2019). Foto: Archivo María Laura Rodríguez Mayol.



Figura 2. Instalación Bienalsur, *Viaje a la esperanza* (2017). Foto: Archivo Diana Dowek.

Dentro de este sistema de montaje se incluyen dos obras independientes que articulan dialécticamente las series; *Esperando a los Bárbaros* (2009-10) y *Centro de permanencia temporaria* (2009-10) [Figura 3]. Estas son imágenes de (des)locamiento que interpelan el destino de lxs migrantes. En una entrevista con Télam, Dowek define al migrante como «...una persona que no puede seguir viviendo en un lugar que es suyo y que a costa de mucho dolor y esfuerzo, la vida misma se le va en ese tránsito. Siempre es un extranjero». Las obras convocan a enfrentar la adversidad y el orden impuesto.



Figura 3. Diana Dowek, *Centro de permanencia temporaria I y II*, 2009/2010. Pintura acrílica y transferencia fotográfica sobre tela 160x180. Foto: Archivo de la artista

Hacia 2018 da inicio a una nueva serie: *La Desbandá* [Figura 4]. En esta oportunidad, Dowek trabaja en base a las fotografías realizadas por Hazen Sise, auxiliar del médico canadiense Norman Bethune³ —ambos formaban parte del Servicio Canadiense de Transfusión de Sangre, una unidad médico-sanitaria que, durante la guerra civil española, se dedicaba a llevar sangre a los frentes de batalla—. Las fotografías documentan uno de los sucesos más crueles de esta guerra. Diana la define como *Otra Guernica*. En febrero de 1937, la ciudad de Málaga es atacada por las fuerzas fascistas. Ancianos, mujeres y niños huyen por el único camino posible, la carretera hacia Almería. En el trayecto de doscientos kilómetros que separa a ambas ciudades, más de cien mil personas son ametralladas y bombardeadas por tierra, mar y aire durante varias jornadas. La producción se exhibió en el Centro de Exposiciones de Benalmádena en Málaga en enero de 2022 [Figura 5]. Durante la ejecución de esta serie realizada en el marco de la pandemia, Dowek interrumpe la transferencia fotográfica por la imposibilidad operativa y retorna a la pintura. El registro documental es una cita que traduce a través del dibujo y la pintura. Mantiene el tratamiento de la materialidad y modifica la paleta. El uso del blanco y el negro refiere a la memoria, al documento histórico. Sin embargo, cuando remite a hechos actuales utiliza una paleta cromática, de colores intensos y vibrantes. En ocasiones una pieza de formato pequeño antecede a la realización en gran formato.



Figura 4. Diana Dowek, *La Desbandá* (2020). Pintura acrílica. s/tamaño. Foto: archivo de la artista



Figura 5. Montaje en sala. Retornos de *La Desbandá*. Centro de Exposiciones de Benalmádena en Málaga (2022). Curaduría y fotografía: Jesús Majada.

En esta ocasión recurre a un nuevo dispositivo, iniciado con *Viaje a la esperanza* [Figura 6]. Decide liberarse del bastidor. Todas las obras de la serie se exhiben simplemente colgadas, desestructuradas. Dowek destensiona la tela para tensionar el significante.

³ Tres extranjeros, Norman Bethune, Hazen Sise y Thomas Worsley, fueron los primeros en ayudar a los que huían por la carretera.



Figura 6. Diana Dowek, *Viaje a la esperanza* (2017) Pintura acrílica y transferencia fotográfica sobre tela de 250cm x 400cm. Montaje en sala, MPBA Emilio Caraffa, Córdoba, (2019). Foto: Archivo María Laura Rodríguez Mayol.

Estas series conforman un núcleo que remite a la desterritorialización como concepto político. Como afirma Andrea Giunta:

La desterritorialización expresa la muerte colectiva de una sociedad, se instala como recurso legitimador de la violación de personas y espacios que antes estaban bajo la protección de la sociedad y del estado (el hogar, las mujeres, el clero) y que ahora pasan a ser los otros, un potencial enemigo. Es un modo de genocidio contemporáneo que en lugar de atentar contra un grupo pre-determinado (como los nazis hicieron con judíos, comunistas u homosexuales), niega la ciudadanía y establece una trama de exterminio generalizado (Giunta, 1993, p. 223).

Entre 2012 y 2013, Diana Dowek trabajó sobre las desterritorializaciones causadas por catástrofes ecológicas. Inaugura la serie; el díptico *La mirada de Ulises* (2014) [Figura 7]. Motivada por la metáfora del viaje del personaje homérico en su regreso a Itaca, toma el título de la película homónima (1995) de Theo Angelopoulos. En esta ocasión, plasma sobre la tela, la imagen fílmica de una escultura hecha pedazos. Es Lenin quien navega a la deriva de la historia y regresa a un planeta devastado por la quimera del *progreso capitalista*. *Bajo la lumbrera*, *Tala*, *Fracking*, *Vaca muerta*, *La Plata*, *Las aguas bajan turbias* describen los resultados causados por las políticas del extractivismo.



Figura 7. Theo Angelopoulos *La mirada de Ulises* (1995). Registro de filmación. Foto Archivo Giorgos Arvanitis

El documento como territorio para corroer el terror

Hito Steyrel reflexiona sobre los conflictos armados y cómo son diseñados en las pantallas con el fin de paralizar nuestras mentes en una atmósfera controlada, de emergencia permanente. En el marco del *diseño del asesinato* se organizan políticas, clasifican personas y territorios, generan alianzas y respaldan matanzas. La información se distribuye desde un flujo participativo que aplasta la diferencia y el disenso (2018, p.

25). Frente a la proliferación de acontecimientos diseñados cabe preguntarnos ¿Bajo qué estrategias Dowek intenta resignificar los documentos? ¿Es posible rescatar las imágenes que circulan en los espacios digitales y concretar un encuentro con lo real?

Diana Dowek convoca a la tela representaciones destinadas a desaparecer en la danza mediática.⁴ Los registros fotográficos del horror son el soporte de su trabajo [Figura 8]. Apoyada en la metodología del extrañamiento crítico de Bertold Brecht (1955), como en *Kriegsfibel* (*Abc de la guerra*),⁵ acude a la potencia visual de las imágenes documentales y las reconfigura discursivamente en sus series. Se apropia del acontecimiento diseñado y desdibuja los límites entre obra y documento. Trabaja con archivos propios, dados o vinculados. Extrae el material documental de agentes externos, o los produce ella misma. En ocasiones recurre a citas visuales y literarias: pinturas, fotografías, fragmentos de libros, poemas.⁶

Según Georges Didi-Huberman las imágenes no nos dicen nada. Leerlas, analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas es lo que hace que ellas tomen posición (2013, p. 35). En su producción dialéctica se incorporan nociones de memoria y de montaje como contrapunto entre el documento de archivo y la expresión visual. Las imágenes regresan pero ya no son ni inmediatas, ni fáciles de comprender. Los documentos reingresan en las cartografías de sentido, están disponibles para la reflexión. Devuelve la eficacia a las imágenes e interroga las condiciones de humanidad de los desterritorializados que no tienen ni voz, ni rostro, ni nombre. En un encuentro reciente en su casa taller expresa «Siempre trabajo desde el distanciamiento para ir a la conciencia de los hechos. Para que la emoción no nos obnubile y podamos reflexionar para poder cambiar» (Dowek, comunicación personal, 13 de septiembre de 2023).

En una entrevista con la agencia Télam, se autodefine como una documentalista (Dowek, 2022). Recuerda el viaje a Italia en el año 1964 junto a su marido Alfredo, y el deseo de ambos de hacer cine. De allí deviene su identidad como documentalista y

4 Según Joan Fontcuberta (2016), la superabundancia visual de imágenes en el espacio digital pierde valor de verdad y es definido como postfotografía.

5 Traducida como *ABC de la Guerra* o *Manual de guerra*. Bertold Brecht insertó bajo fotografías extraídas de revistas y periódicos, cuatro líneas de versos, formando lo que denominó una colección de "epigramas fotográficos". Esta composición fue efectuada durante la II Guerra Mundial, mientras que Brecht vivía exiliado de la Alemania Nazi. La publicación fue editada por Ruth Berlau, su colaboradora en la RDA, donde Brecht vivió desde 1949 hasta su muerte en 1956.

6 El título de la muestra *Frente al dolor de los demás* (2017) cita el título del ensayo de Susan Sontag (2003). En *Ensayo sobre el mal* (2019), toma parte del título del libro *Lo que el hombre hace al hombre. Ensayo sobre el mal político* de Myriam Revault d'Allones (2010).

montajista. La pintura es sólo una expresión coyuntural de enunciación en la que se resignifica el documento como pronunciamiento. Ejerce una politización de la mirada estética que captura la imagen. Tanto en las operaciones de transferencia,⁷ como en la producción en sala y en la video instalación, el recurso del montaje está siempre presente para producir un *extrañamiento*, crear la distancia crítica.

Nelly Richard afirma «el recuerdo histórico no es una reserva estática de significaciones definitivamente consignadas en los archivos del tiempo. La actividad de la memoria surge del deshacer y rehacer de los procesos de evocación y narración del pasado a los que nos convocan las solicitaciones políticas y comunicativas de un presente curioso, o bien disconforme» (2007, p. 197). La producción de Diana Dowek se convierte en un archivo vital que evoca imágenes y relatos de nuestra historia pasada y reciente. Esta metodología le permite corroer los miedos, los olvidos y los silenciamientos que produce la inmediatez y la hipervisibilidad de las imágenes. Heredera de Warburg, Benjamin y Brecht, podría decirse que Diana nos propone un nuevo *Kriegsfibel* (1955). Piensa y nos hace pensar nuestra contemporaneidad con documentos visuales. Desde allí gesta tensiones para desbordar las memorias. Plataformas enunciativas de espacialidad y temporalidad expandida. Señalamientos sobre las víctimas que padecen las consecuencias de conflictos bélicos, raciales, religiosos, políticos o son expulsadas de sus hogares por el hambre, los cambios climáticos, los (neo) extractivismos.

«Mi obra es documental. Hay poco de mi imaginación, sino cómo lo resuelvo, donde pongo la mirada. La mirada que tengo frente a las cosas, todo está relacionado con lo documental de la vida, de la realidad que me toca vivir» [Figura 8] (Dowek, comunicación personal, 13 de septiembre de 2023).



Figura 8. Montaje en sala de sala, MPBA Emilio Caraffa, Córdoba, (2019). Foto: Archivo María Laura Rodríguez Mayol.

Sublevarse para recuperar la esperanza

Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible.
Rancière, 2019

Diana Dowek propone el ejercicio de micropolíticas reactivas, al dar visibilidad a los desmanes ejercidos por las macropolíticas, de las cuales, la necropolítica es una deriva inevitable que encuentra su sitio en espacios periféricos y coloniales. En este sentido su obra enlaza con la propuesta de Suelik Rolnik. Ambas mujeres pertenecientes a la contracultura de los años sesenta y setenta, plantean estrategias de resistencia desde la palabra y la pintura, y como tales, articulan sus herramientas. El mundo ha cambiado y las formas de combatir el mal-estar, también.

Dowek problematiza el mal-estar cuestionando la naturalización de la matriz de las violencias. Se pregunta sobre las causas que las desencadenan y quienes las legitiman.

⁷ En esta instancia continúa vigente el valor autónomo de la obra.

Reflexiona sobre el problema del dolor y la forma de administrarlo políticamente para interpelar la tolerancia. El mal-estar es un síntoma que se traduce en las series a través de las imágenes de desterritorialización.

Al indagar sobre los modos de violencia ejercida en los cuerpos, Diana confronta al receptor sin metáforas. El arte es en definitiva comunicar la propia vivencia. Su materia prima es la realidad, *tal cual como es*, opera con ella, toma retazos, los ensambla, los convoca al plano de la representación sin restar jamás veracidad a las denuncias [Figura 9]. En una entrevista con la Revista Marea dice: «la realidad tiene que ser la que me guíe (...) Siempre que hay opresión hay resistencia» (Dowek, 2020). La resistencia está siempre presente, ya sea en la huida como en la insurrección. Dowek es una militante de izquierda que persigue un objetivo: representar sin eufemismos la violencia de los poderosos ejercida sobre el cuerpo social. Para Dowek la pintura es un campo de batalla.



Figura 9. En entrevista realizada en casa taller de la artista (2023, septiembre 13) y registro fotográfico del proceso de producción de su serie basada en el poema de Primo Levi, Si esto es un hombre (2023). Foto: María Laura Rodríguez Mayol.

La discursividad de su obra le permite *sostener el malestar* como posibilidad de imaginar estrategias colectivas para abordar el trauma. Los fragmentos que rescata del flujo de información —documentos— son portadores del síntoma. La transferencia, el montaje en sala y la renuncia al bastidor construyen dispositivos micropolíticos para mediar en la producción de subjetividades y enfrentar la necropolítica. Interpela los umbrales de tolerancia, aproxima el riesgo de padecer situaciones traumáticas y mantiene el estado de alerta [Figura 10 y 11]. «Vivo una experiencia de lucha y en la pintura la continuo. Siempre pensé que el artista es un testigo de su tiempo. Trabajo plásticamente sobre lo que pienso de la realidad y en la realidad lucho también con la pintura. En la calle, en las manifestaciones, en los actos, me nutro para mi obra, llevo la pintura a la calle y viceversa» (Dowek, 2013, p. 218).

Podemos afirmar que estamos frente a una artista visceral e ineludible que propone, sin neutralidad, recordar lo indecible, describir lo irrepresentable y enfrentar los males de la humanidad deshumanizada. La potencia política de su obra instala, en el poder ser y el poder hacer, la pulsión para enfrentarse a las políticas de la muerte.

Entender cómo se produjo esta obra y desde qué espacios, nos dio la posibilidad de reflexionar sobre sus prácticas y sus respuestas micropolíticas.



Figura 10. Diana Dowek. Melilla, (2018). Pintura acrílica y transferencia fotográfica sobre tela. 200x300cm. Foto: archivo de la artista.



Figura 11. Diana Dowek, Pinturas de insurrección, (1973) 90x90 cm. Acrílico sobre tela. Foto: Archivo de la artista

Concluimos con una frase de la artista: «Yo sin el colectivo no vivo, una pintura para una misma, pero sin la mirada del otro esa obra tampoco vive, el espectador continúa y termina la obra, si la obra no hace ese ciclo, queda paralizada. Para mí lo colectivo es fundamental» (Dowek, 2022).

Referencias

- Diana Dowek. (2020, Octubre 30). [Entrevista]. <https://revistalamarea.com.ar/artistas-en-la-marea-diana-dowek/amp/>
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición: El ojo de la historia*, 1 (I. Bértolo, Trad.). A. Machado.
- Dowek, D. (2013). *La pintura es un campo de batalla: Obras, intervenciones: 1967-2012*. Asunto Impreso.
- Dowek, D. (2022, febrero 18). *Soy una documentalista, mi trabajo es ser memoria viva a través del arte* [Telam digital]. <https://www.telam.com.ar/notas/202202/583958-diana-dowek-documentalista-trabajo-memoria-viva-arte.html>
- Dowek, D. (2023, septiembre 13). *Entrevista Diana Dowek* [Presencial].
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1997). *Historia de la sexualidad* (31. ed. en español). Siglo XXI Editores.

- Giunta, A. (1993). *Pintura en los '70: Inventario y realidad*. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, organizada por el Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), Buenos Aires, Argentina.
- Grüner, E. (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas: Hacia una política «warburguiana» en la antropología del arte*. EUFyL.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica ; Seguido de sobre el gobierno privado indirecto* (E. Falomir Archambault, Trad.). Melusina, S.L.
- Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Revault d'Allonnes, M. (2010). *Lo que el hombre hace al hombre: Ensayo sobre el mal político*. Amorrortu.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico* (1. ed). Siglo veintiuno.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente* (C. Palmeiro, M. Cabrera, & D. Kraus, Trads.). Tinta Limón.
- Steyerl, H. (2018). *Arte duty free: El arte en la era de la guerra civil planetaria* (F. Bruno, Trad.; 1a ed). Caja Negra.

BUSCAR EN LO PROPIO

La presencia de las culturas populares en la obra de Florencia Sadir¹

Cecilia Casablanca | ccasablanca@unsam.edu.ar

Centro de Investigación en Arte y Patrimonio. Universidad de San Martín- CONICET. Argentina.

Resumen

La presente ponencia aspira a colaborar en la reflexión sobre la presencia de las culturas populares en el arte contemporáneo argentino a partir del análisis de un conjunto de obras realizadas por la artista Florencia Sadir. Se busca indagar en las estrategias desarrolladas para el aprendizaje de saberes comunitarios mediante la práctica de antiguos oficios, la incorporación de técnicas artesanales y la adopción de materiales de origen natural. Allí lo popular aparece como usina de conocimientos y posibilidades creativas, que despliegan diversas relaciones sociales con impacto en nuevos acontecimientos.

Palabras clave

culturas populares; arte contemporáneo; artesanías; cultivos; territorio

En tanto son numerosos los artistas contemporáneos cuyas obras recuperan formas de hacer populares transmitidas por fuera de los ámbitos académicos, el universo de experiencias y proyectos artísticos vinculados es extremadamente heterogéneo. En este marco, la apropiación y resignificación constituyen dos operaciones fundamentales que asumen diversas significaciones de acuerdo a los contextos y el tipo de relaciones establecidas. Estas operaciones presentan múltiples objeciones en la medida que muchas de las estrategias de apropiación puestas en obra por los artistas suelen estar ubicadas en puntos nodales dentro de una red global de flujos culturales, en la cual ciertos discursos asociados a lo indígena o popular son rápidamente asimilados dentro de un consumo internacional que concibe el arte latinoamericano bajo las influencias folclóricas e indígenas que muchas veces estandarizaron, estereotiparon o exotizaron tendencias continentales (Fabaron, 2012).

Sin embargo, la presencia de artistas cuyas historias personales se anclan en los territorios produce situaciones de intercambio singulares, donde la perspectiva de la apropiación se transforma en experiencias prácticas de aprendizaje que muchas veces superan la adopción de símbolos y técnicas, para expresar motivaciones radicadas en la construcción de la propia identidad (Schneider, 2006, p. 43).

¹ El artículo completo de esta ponencia fue publicado con el mismo nombre en *Autoctonía. Revista de Ciencias Sociales e Historia* Vol. 7, N° 2 (Julio-Diciembre 2023).

Frente a las narrativas extractivistas y antropocéntricas, la artista Florencia Sadir recupera los saberes cotidianos de su entorno, desarrolla diversas prácticas territoriales de la instalación y realiza intervenciones comunitarias sobre el paisaje. Sus exploraciones en los territorios ubican en el centro de la escena el encuentro y la conversación con los sujetos populares que pasan a ocupar lugares primordiales en el desarrollo de los procesos creativos. Los intercambios entre la artista, las artesanas y los trabajadores de diversos oficios implican cuestiones epistemológicas que al incorporar dispositivos cognitivos producen conocimientos sustentados en la convivencia de diferentes prácticas y pensamientos. Los mismos involucran un entramado de reconocimientos construido a partir de afirmaciones recíprocas, que reconstruyen la diferencia en función de desjerarquizar y dar lugar a los distintos modos de habitar el mundo (de Sousa Santos, 2006). De este modo no solo se reivindican conocimientos y procedimientos históricamente desplazados, sino que se establece una mayor visibilidad sobre las formas de vida que ubican a la tierra, el fuego y el agua, pero también las celebraciones y los cultivos en lugares fundantes.

Las obras de Florencia Sadir forman parte del corpus que analizo en el marco de mi investigación doctoral, que busca abordar los modos en que el arte contemporáneo se posiciona frente a la agenda medioambiental del siglo XXI. En ese marco las preguntas apuntan a indagar sobre las materialidades elegidas, la recuperación de prácticas ancestrales o de antiguos oficios, y la presencia de lo comunitario en las propuestas artísticas. Asimismo, tiene un lugar destacado la agencia de la tierra en las obras y la presencia de los cultivos americanos. En todos los casos la metodología de trabajo parte de la observación de la materialidad de las piezas, indagando en las técnicas incorporadas, los procedimientos realizados y las relaciones con el ambiente natural y cultural en el que se produjeron. Explorar sobre las estrategias de la artista en la búsqueda de conocimientos comunitarios puestos en juego, obliga a pensar algunas relaciones con el contexto histórico y político a fin de desarrollar un análisis de las experiencias estéticas en forma situada. El aprendizaje de antiguos oficios, la incorporación de técnicas artesanales y el intercambio en los territorios rurales son algunas de las claves en la búsqueda de lo propio, donde lo popular aparece como usina de conocimientos y posibilidades creativas, desplegando a su vez diversas relaciones sociales con impacto en nuevos acontecimientos.

Saberes de lo cotidiano

Florencia Sadir (Cafayate, 1991), artista tucumana criada en la provincia de Salta que reside actualmente en la localidad de San Carlos, investiga los materiales propios de los valles Calchaquíes, las tecnologías naturales, las tradiciones y oficios de la cultura andina. Trabaja sus obras a partir de la recuperación de oficios y el aprendizaje de diversas técnicas ancestrales ligadas al adobe, el mimbre o la presencia de cultivos reformulados a partir de la abstracción y del trabajo en el espacio. Transitar una doble pertenencia territorial posiblemente haya colaborado en la conformación del origen del concepto de *desterritorialización* que atraviesa toda su obra. Pero lo que más parece interesarle de las tecnologías aprendidas junto a otros/as, son las conversaciones que se dan en el hacer. Criada en una familia de mujeres, su ingreso al arte fue por medio de la artesanía realizada por su abuela Aurora que era profesora de telares. Con ella aprendió a mirar y conversar mientras esta tejía, pintaba o hacía manualidades con retazos de tela. Fue en esas prácticas de lo cotidiano donde se constituyeron los ejes de una pedagogía que la acompaña hasta la actualidad.

Durante la década de 1990, las políticas de privatización, desregulación estatal y aperturismo implementadas a nivel nacional tuvieron consecuencias directas sobre los territorios. En el suyo, el avance de corporaciones sobre bodegas vitivinícolas ocupó las tierras de los pequeños productores. En ese marco, el despido de los trabajadores de la finca vecina haría que la madre de Florencia Sadir ofreciera a Don Cruz cultivar en el patio de su casa. Florencia nuevamente observaba y aprendía en el hacer de un oficio que en aquel contexto era un tipo de conocimiento profundamente desvalorizado y desplazado.

Pasarán varios años hasta llegar al 2019, que se convertirá en un año bisagra luego de viajar a la Escuela *Flora Ars + Natura* de Bogotá donde compartirá con artistas de diferentes lugares del mundo saberes y prácticas creativas ligadas a la naturaleza. Allí comenzó el interés por los envoltorios de los alimentos, las formas de trasladar la comida y de comer sin plato. La referencia del dulce de guayaba y las hojas de bijao, la llevaron a pensar en otras modalidades como las hojas de bananos o las chalas envolviendo los tamales hechos con la harina de maíz y las humitas realizadas a partir del choclo fresco. Aparecieron preguntas sobre el proceso de los productores en el armado de los embalajes naturales y en el recorrido completo de cultivar la planta, cortar, secar al sol e incluir en ocasiones la presencia del humo. Con estas preguntas en su obra *S/T* (2019) dibujó con carbonilla un territorio delimitado por la zona del bijao y recuperó las primeras implicancias entre el alimento y el territorio que posteriormente se reiterarían en varias de sus producciones.

De este modo elementos como las barras de canela, los pimientos y las algarrobas comenzaron a conformar su caja de materiales. Dentro de las intervenciones sutiles y orgánicas cuyos productos usualmente compra en el mercado, la presencia del maíz ocupa un lugar destacado. Desde las primeras propuestas construidas a partir de la chala de este cereal unida por alfileres de alpaca hasta las últimas piezas donde el maíz morado es de su propia cosecha, construyó un recorrido que incluye la semilla, la planta, luego el fruto y por último la obra.

Trabajar con la diversidad de semillas y visibilizar la riqueza de los alimentos autóctonos es un acto que se opone a la privatización actual impuesta desde las corporaciones agroindustriales, al tiempo que da cuenta de un patrimonio fundamental de nuestro continente. Por su parte la incorporación de la alpaca, remite al color y el brillo de la plata, uno de los metales fundantes en el saqueo de la región andina de Sudamérica. En una tensión entre lo orgánico y lo imperecedero, podemos pensar que se expresan dos de los principales elementos de la histórica puja entre la pobreza y la riqueza de ese territorio, vinculada a los largos procesos de extractivismo, que obligan a reflexionar sobre los términos políticos y culturales del modo en que se constituye lo propio y lo ajeno.



Figura 1. Florencia Sadir, *S/T* 2022. Chalas de maíz y alpaca. 40x40cm

En las obras realizadas con la masa blanda hecha con base de puré de papas, cenizas y sal con la que se conforma una pasta de piedra alcalina llamada *yista* que se usa para coquear, Sadir busca nuevas abstracciones, a partir de dibujarlas con maíz morado. Se

trata de una tecnología ancestral donde la ceniza salida de la leña funciona como un fertilizante natural que en primavera sirve de abono para la tierra. Al mezclarse con la papa y la sal se construyen círculos pequeños con los que la artista dibuja líneas ubicando uno al lado del otro hasta formar una diagonal. El trabajo con líneas apoyadas sobre una superficie o flexibles en el aire como en la instalación *Ofrenda al sol* (2022) realizada a partir de esferas de cerámica en el espacio erigido sobre un manto de carbón, se conforman de nudos y elementos que condensan en una pieza diversas materialidades provenientes de la tierra. Se trata de un arte que pasa a imitar la naturaleza, no mediante la reproducción de sus formas, sino en la exploración de sus procesos.

Prácticas territoriales de la instalación

Recuperar las materialidades de otros modos de hacer nos devuelve a las posibilidades del desarrollo de las formas primarias de construcción donde las estructuras tejidas a partir del anudar que se expresan en redes y canastos, luego se trasladan a las tareas del construir y el tejer. Son todas acciones que forman parte de prácticas populares que se mantienen vigentes a lo largo de la historia y muestran una enorme vitalidad en sus estrategias de transmisión técnica y reformulaciones funcionales o estéticas. A Florencia Sadir le interesaban especialmente las técnicas de trenzado y su relación con el agua. En su viaje al Delta del Paraná la artista realizó una residencia de dos meses en Urra Tigre, donde tomó clases con la mimblera Mariana Gatti. Tejiendo el mimbre al costado del río, no solo aparecieron las nociones de lo seco y lo mojado, sino la importancia de entender cuál es el agua con la que se trabaja, ya que en su origen —sea una batea, un lago o un río— residen las singularidades de una determinada memoria. Los cursos de agua no solamente varían en sus colores, intensidades y temperaturas, también traen restos vegetales, minerales y animales, que portan una energía particular en su contacto con la pieza que se busca moldear.

De esta experiencia saldrá la instalación compuesta por piezas de mimbre disfuncionales tejidas bajo el caudal del delta y por baldosas de barro secadas al sol de la obra *S/T* (2017) que estuvo seleccionada para el premio 8M del año siguiente.²



Figura 2. Florencia Sadir. *S/T*. 2017 Instalación. Detalle de cestería en mimbre y piezas de adobe. 230 x 200 x 100 cm URRRA Residencia Tigre, Buenos Aires. Argentina.

Las preocupaciones por las tecnologías ligadas a la construcción ya estaban presentes cuando decidió participar de la residencia Curadora, y viajó con un pedazo de adobe

² El Premio Adquisición 8M es el primer programa a través del cual el Estado argentino se propone revertir la conformación patriarcal del patrimonio cultural nacional y la situación crítica de la paridad de género en las colecciones públicas. Las obras seleccionadas se exhiben al público en el Centro Cultural Presidente Dr. Néstor Kirchner para su posterior selección y premiación.

en el bolso como forma de trasladar su tierra. La residencia a la que iba se encontraba ubicada en un paraje semi-rural rodeado de arboledas, ríos y lagunas, a pocos minutos de los pueblos San José del Rincón y Arroyo Leyes, en la provincia de Santa Fe. Allí la artista encontró los vestigios de una tormenta que había dejado como resultado zonas inundadas y varias casas de barro destruidas. Le interesó especialmente el modo de construcción que dejaban ver esas ruinas. Un sistema de edificación entretejido de juncos que replicará en la producción de una quinchá entre los árboles. La pieza endurecida por el sol instalada a la altura de los ojos, impedía la visión hacia el otro lado, con ella la pregunta sobre la distancia entre lo que vemos y lo existente queda planteada. Poco tiempo después reproducirá la quinchá en un formato mayor en el Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires. En esta ocasión, detrás de esta pared suspendida armará una escena hecha con un piso de barro líquido con forma de fotos cenitales de separación de tierras y sobre él dos piezas de mimbre acompañadas por dos frutas y un junco colgando. La tarea había sido deslocalizar, sintetizar y tensionar en torno a la opacidad a partir de técnicas y oficios populares aprendidas en otros territorios.



Figura 3. S/T. 2016 Quinchá de barro y paja entre los árboles 240 x 70 cm. Curadora Residencia. Santa Fe, Argentina.

Estas exploraciones coinciden con el momento en que la artista se instala en la localidad de San Carlos, provincia de Salta, cuya actividad principal es la artesanía en barro y la elaboración de materiales de adobe para la construcción.³ En aquel lugar busca adoptar el estilo de vida de esa comunidad y suma a la labor creativa la huerta y la cría de gallinas. La práctica de cultivar la tierra implica el tránsito por el sembrar, cuidar, esperar y cosechar. Se trata de una temporalidad del cuidado marcada por la lentitud y el ejercicio de una espera que luego se buscará transmitir en las obras: «sembrar es como dibujar en la tierra» afirma la artista. Experimentar esta otra forma de vida, implica una concepción del hecho artístico ligado a una temporalidad con espacio para la observación de procesos lentos. La calma en el hacer y en consonancia con la naturaleza debía expresarse en una obra que no fuera violenta, por lo que la sutileza y el cuidado comienzan a formar parte de las premisas creativas.

Allí compartió los procesos de la cerámica del amasado, el modelado y el horneado con maestras artesanas, quienes transmitieron sus conocimientos sobre las diferentes etapas y en particular las quemas. El fuego no solo es motivo de encuentro, sino que requiere de un trabajo colectivo de sostenimiento. Se produce aquí lo que Howard Becker (2008) llama vínculos cooperativos mediante los cuales la artista trabaja en el centro de una red de personas que colaboran poniendo de manifiesto determinados patrones de actividad colectiva que se transmiten. Hay una posición corporal oferente

³ La localidad de San Carlos es sede del Festival del Barro Calchaquí, lugar de encuentro donde la fiesta popular, la feria artesanal y las horneadas colectivas reúnen a ceramistas de toda la Argentina, con invitados de Bolivia, Chile, Paraguay, Uruguay y Brasil.

frente al fuego similar a la utilizada en la ofrenda a la Pachamama o Madre Tierra. Son momentos donde lo humano deja de tener centralidad frente a la inmensidad e importancia de los elementos naturales.

En *Lluvia de barro* (2021), realizada a partir 18.000 cuentas de barro hechas a mano junto a Susana Gutiérrez y la maestra artesana Mabel López —quien la guía en la práctica de horneado por reducción con guano de oveja— busca replicar la lluvia marrón que se forma por el viaje que hace la tierra entre los meses de julio y octubre cuando se produce el viento Zonda. Esta técnica realizada dentro de un recipiente hermético bajo la tierra hace que el humo se meta por los poros de la arcilla dejando adentro y afuera una tonalidad oscura.

Esta pieza fue replicada al año siguiente en la ciudad de Tokoname, ubicada en Japón, donde las cuentas fueron quemadas con paja y cascarilla de arroz, lo que dio la posibilidad de trabajar sobre distintas tonalidades. Detrás de la cortina, Sadir dibujó con la paja un territorio cuadricular con vista cenital y en una esquina eligió poner tres pequeñas ruinas encontradas en el lugar. Con este gesto la artista construyó un puente entre las prácticas ancestrales de su comunidad y la cerámica de Tokoname remontada al siglo XII, donde las tradiciones de esta artesanía se han mantenido con vida gracias a la transmisión de generaciones de alfareros. La instalación se exhibió en la ex fábrica de cerámica Aoki donde la combinación de una iluminación natural y una artificial, generaron un contrapunto con espacios de sombra y oscuridad, que brindaban nuevas sensaciones a la obra original.



Figura 4. Florencia Sadir, *Lluvia de barro*. 2022. 12.000 cuentas de cerámica negra, hilo de chaguar. 600 x 180 cm. Atrás ceniza de paja de arroz y de cascarillas de arroz. Tokoname, Japón.

En el 2020 la deslocalización ya no sería del objeto sino del espacio. En el marco de la pandemia el traslado del ámbito de exhibición pasó de la sala del museo a los cerros. Junto a la artista tucumana Ángeles Rodríguez intervinieron el espacio con piezas de barro, alimentos típicos del lugar y otros objetos distribuidos directamente en la montaña. Esta muestra que tomó el nombre de *Geografía de la imaginación* y que solo pudo ser vista de forma audiovisual, daba cuenta del modo en que las artistas construyeron una historia de fantasía, donde los elementos con los que trabajaron fueron los de la artesanía, la arquitectura y la forma de vida del territorio.⁴ Eran los medios que elegían para exponer los rastros de su cultura. Justamente en el momento en el que las tecnologías digitales fueron los recursos privilegiados en nuestra relación con el entorno, las artistas nos hacían llegar imágenes naturales para convocarnos a no perder una sensibilidad más comprometida con los elementos necesarios para el desarrollo de la vida.

4 "Geografía de la imaginación" de las artistas Florencia Sadir y Angeles Rodriguez. La Arte, Salta, Argentina 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=f3Bv7fJkFMw>

En esa oportunidad en el centro del espacio, sobre la tierra apisonada ubicaron una mesa con vasijas de cerámica usadas para beber. Levantada sobre patas de algarrobo⁵ y una tapa construida con las típicas baldosas de barro cocido que habitan las casas y galerías del lugar. Subir el piso a la mesa habla de una conciencia sobre lo que pisamos y lo que en ella se comparte, pero además es volver a los elementos primarios que nos conforman, nos rodean y nos alimentan: la tierra, el agua, el aire y el fuego. Al costado un reloj de sol con números tallados convive con bolsas de cebollas y vainas de algarroba. En el aire se observa un collar de piedras puestas al cerro. Todo forma parte de una unidad donde el silencio y la comunión con la naturaleza constituyen un refugio ante la peste.

Intervenciones sobre el paisaje

Las intervenciones en el paisaje realizadas por Florencia Sadir van a recuperar varios de los antecedentes ligados al Land Art y el arte medioambiental donde las acciones de caminar y señalar sobre el territorio son recursos recurrentes. En este sentido la idea de dibujar a partir de los elementos naturales se repite con los pimientos secados al sol y luego molidos por pequeños cultivadores, que fueron el insumo de la obra *Caminar sobre lo rojo* (2021). Luego de aprender a *caminarlos* dándoles vuelta con las extremidades, una vez que tuvo las formas deseadas realizó un conjunto de fotografías analógicas desde la altura de una escalera donde se podían ver caminos que abrían a formas onduladas.



Figura 5. Florencia Sadir, *Caminar sobre lo rojo*. 2021. Dibujos sobre pimientos. San Carlos, Salta.

Tiempo después, junto a la artista Ángeles Rodríguez continuará sus investigaciones y bajo la curaduría de Soria Vázquez realizarán *Trazar sobre el suelo el contorno de una polvareda*, una muestra en dos entornos distantes: uno en el Centro Cultural Jallpha Kalchaquí y el otro en una vieja posada abandonada en el llamado camino a la Vaca Tranquila ubicado en la ex Ruta 40. En ambos espacios se exhibieron instalaciones, grabados, esculturas, serigrafías e intervenciones hechas con descartes de baldosas semi cocidas dibujadas con carbón, encajadas en los recodos de las ruinas como si fueran piezas de un rompecabezas. Adentro una casita hecha con el arbusto silvestre de nombre jarilla, que cuenta con propiedades medicinales, perfumaba el ambiente y convocaba a los recuerdos del cuidado.

Era la insistencia sobre la puesta en valor de formas de vida y modos de hacer, donde se buscaba recuperar los pequeños gestos de los trabajadores de la cortada que tienen un saber y una metodología a la hora de secar, cortar, hornear y apilar las baldosas

⁵ De acuerdo con Daniel Chocobar el algarrobo es una pieza clave en el contexto de la biodiversidad; además de tener una función fundamental para evitar la desertización por la cobertura vegetal, fija el suelo y evita inundaciones, aportando a la humedad del ambiente. Sumado a su rol ambiental, su función social es relevante, en la medida que constituye un elemento crítico en las comunidades originarias y criollas de la región, donde su fruto es consumido desde tiempos prehispánicos con un alto poder nutricional. Daniel Chocobar, "Algarrobo: el árbol de la salvación", Diario El Tribuno, 3/08/2020.

usadas para la construcción. De este modo todos los materiales utilizados en la muestra fueron elementos de la vida cotidiana del noroeste y las obras plantearon un ejercicio de extrañamiento que invitaba a ver lo propio en su riqueza natural y su diversidad cultural. Como forma de activación las artistas propusieron a su comunidad una caminata del centro cultural hasta la posada, donde pudieran desarrollar una conversación compartida sobre las posibilidades del arte y la vida en ese lugar. Sumaron un cierre musical con copleras, para darle lugar a una tradición popular donde la caja representa el pulso de la tierra y la copla expresa el sentir cotidiano, el paisaje, la historia de los pueblos y su manera de ver la vida. Se trataba de crear un encuentro después de la pandemia, para volver a ver y reconocerse en el trabajo permanente de construcción de la propia identidad.

Reflexiones finales

Esta ponencia intentó dar cuenta de algunas de las particularidades que acompañan a los artistas cuando sus exploraciones en los territorios vienen ligadas a la reivindicación de lo comunitario, el uso de materiales de procedencia natural y la incorporación de técnicas artesanales, donde el encuentro y la conversación con los sujetos populares ocupan lugares fundamentales dentro de los procesos creativos.

Particularmente las exploraciones sobre la siembra y los cultivos ponen en el centro un problema fundamental, que nos remite a una larga historia territorial, ligada a los procesos de colonización y neocolonización: el de las semillas y los alimentos como patrimonio intangible. Se siembra en la tierra, pero ya no sólo para la cosecha de un alimento, sino también de un modo de vida que implica una dimensión simbólica de lo que Jacques Rancière (2014) llama otro reparto de lo sensible.

Por su parte los intercambios entre la artista, las artesanas y los trabajadores de diversos oficios implican cuestiones epistemológicas al incorporar conocimientos sustentados en la convivencia de prácticas, pensamientos y sentimientos. Involucra un entramado de reconocimientos construido a partir de afirmaciones recíprocas, que reconstruyen la diferencia en función de desjerarquizar y dar lugar a los distintos modos de habitar el mundo (de Sousa Santos, 2006).

La búsqueda de una temporalidad más lenta ligada a los ciclos naturales y atenta a la posibilidad de la espera y el cuidado, forma parte de los principales hallazgos por parte de esta joven artista. Frente a la cultura de la inmediatez, disputar los sentidos del tiempo expresa una valoración diferente sobre lo cotidiano, sobre el encuentro con el otro y sobre la definición de lo que es importante.

Las obras de Florencia Sadir que ponen de manifiesto la presencia de la cultura popular en el arte contemporáneo, nos permite ver el entramado de experiencias propias que reactualizan antiguos saberes campesinos e indígenas. Lejos de hacer un esencialismo de lo popular, su trabajo contribuye a la conformación de núcleos de articulación de prácticas y experiencias, cuyas diferencias culturales y ecológicas, se posicionan como alternativas válidas frente a los modelos de depredación vigentes.

Referencias

- Casablanca, C. (2023). "Buscar el propio. La presencia de las culturas populares en la obra de Florencia Sadir", en: Autoctonía. Revista de Ciencias Sociales e Historia. Vol. 7 N° 2 Julio-Diciembre. <http://www.autoctonia.cl/index.php/autoc/article/view/340>
- de Sousa Santos, B. (2006). Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires). CLACSO.
- Fabaron, A. (2012). Sobre la apropiación de símbolos culturales y una reflexión sobre posibles metodologías de investigación antropológica que combinen aportes del campo del arte. Papeles de Trabajo, Año 6, N° 9, pp. 277-281.
- Rancière, J. (2014). El reparto de lo sensible. Estética y política. Prometeo Libros.
- Schneider, A. (2006) Appropriation as practice. Art and identity in Argentina. Palgrave.

RELATOS DESPLAZADOS

Una constelación erótica

Micaela Szyniak | micaelaszyniak@gmail.com

Piettro Di Girolamo | piettro.digirolamo@gmail.com

Vicente Armendariz | vicentear42@gmail.com

Universidad Nacional de las Artes. Argentina

Resumen

El presente trabajo analiza las fisuras de la lengua en tres textos atravesados por lo erótico en el contexto de aperturas democráticas, en la década de 1980, en Brasil y Argentina: *Eu sou uma lésbica* [Yo soy lesbiana] (1981), de Cassandra Rios, *Hilda la polígrafa o la bucanera en pernambuco* (1982), de Alejandra Pizarnik y *Amatista* (1989), de Alicia Steimberg. En todos los casos se trata de procesos de publicaciones mediados por desplazamientos temporales y espaciales, es decir, de textos editados tiempo después de haber sido escritos o fuera de su país origen. En consecuencia, busca examinar la imaginación de lo erótico y su relación con la represión propia de los regímenes militares y a cierta dimensión represiva continuada en lo cultural y social. Para esto, la investigación se sirve de las herramientas propias de la teoría de los géneros discursivos y de la historia de las literaturas latinoamericanas. Específicamente, se recuperarán las notaciones de Cecilia Palmeiro (2011) acerca del período denominado *desbunde* (p. 14) y la politización estética a través del cuerpo, así como las observaciones realizadas por Elsa Drucaroff (2000) acerca del cuerpo, el exceso, el erotismo y de cierta búsqueda experimental narrativa entre las décadas de los setenta y los ochenta en Argentina. De esta manera se pretende releer el corpus literario basándonos en la hipótesis de que, frente a una coyuntura sociopolítica represiva, se construye una enunciación que fisura los límites del decir para representar lo erótico. Finalmente, se analizan los aspectos retóricos y estilísticos de las variaciones del decir con el objetivo de desglosar los modos puntuales con que estos temas y representaciones tienen lugar: cómo intervienen o son configurados en las particulares estructuras de los relatos convocados.

Palabras clave

Erotismo; Brasil; Argentina; transición democrática

El presente trabajo se inscribe en una investigación en curso cuyo propósito consiste en analizar las continuidades y rupturas de relatos eróticos desplazados tanto en Brasil como en Argentina durante las décadas de 1970 y 1980. Se pretende enmarcar como objeto de nuestro análisis las novelas *Eu sou uma lésbica* [Yo soy lesbiana] (1981), de Cassandra Rios, *Hilda la polígrafa o la bucanera en pernambuco* (1982), de Alejandra Pizarnik y *Amatista* (1989), de Alicia Steimberg, y a partir de ello trazar una lectura sobre cómo se fisura la enunciación en textos eróticos durante los periodos de apertura democrática. Complementamos nuestra lectura con una coda hipotética que permite tomar el desplazamiento como un denominador común que ancla todo el cuerpo textual del objeto, es decir, la diáspora, categoría que opera en los textos de manera relevante para el análisis de sus condiciones de producción.

La primera de las autoras que decidimos tomar, Cassandra Rios, fue una activista brasileña que tuvo, durante el período de la dictadura militar brasileña, tres decenas de libros prohibidos. Rios fue la primera escritora en llegar a la suma de un millón de libros vendidos durante la década de los setenta, superando a nombres que, en los días de hoy, tienen una repercusión a niveles internacionales, como por ejemplo Jorge Amado y Clarice Lispector. Según Pessoa Bechthold y Ribeiro Sutil,

Aunque fue la escritora que tuvo más obras censuradas durante la dictadura, la autora escribió entre setenta y setenta y cinco libros; de ellos, treinta y seis fueron retirados por la dictadura militar. A pesar de la persecución sin precedentes y las miradas moralistas, la autora se convirtió en la primera escritora en vender un millón de ejemplares, meta

alcanzada en 1970, superando a varios escritores de su época. Así, vivía exclusivamente de la venta de sus libros, sin haber ejercido nunca otra profesión, una práctica poco común para su tiempo (2020, p. 120).¹

Durante la década de los setenta, Ríos consigue, con el dinero de sus publicaciones, adquirir dos casas en barrios nobles de São Paulo, una finca en las afueras de la ciudad e incluso llega a comprar su propia librería. En 1976, durante el gobierno de Geissel, los militares interceden tanto sobre la producción como sobre los bienes de la autora, llevándola a un ostracismo que persiste hasta los días de hoy. Una de las propuestas de este trabajo es rescatar tanto la figura como la narrativa de esta escritora que se arriesgó adoptando una escritura demasiado disruptiva para los parangones de su época.

Ríos, actualmente una escritora de culto en Brasil no tiene traducida su obra a ningún idioma y circula en portugués apenas entre los circuitos académicos. Decimos que *Eu sou uma lésbica* se encuentra en la categoría de relatos desplazados porque, durante la intervención hecha por el régimen militar brasileño, la autora no renuncia. En vez de entrar en la seguridad del silencio, Ríos publica la novela mencionada en formato de folletín. En ese sentido, podemos categorizar el proceso como un desplazamiento, o, si se quiere, una diáspora, a niveles de dispositivo. La circulación no se da por medio del libro —como dispositivo social— sino que por medio de un aparato de circulación casi invisible adentro de los circuitos literarios, el folletín. Por su parte, *Amatista* (1989), de Alicia Steimberg, fue publicada en Barcelona a raíz de su participación en un concurso de novela erótica —La sonrisa vertical—, y recién publicada en Argentina en el año 2000. Se estima que estos desplazamientos no sólo tienen que ver con la figuración de distintas formas de la sexualidad —a nivel representacional, donde se incluyen lesbiandades, actos sexuales explícitos, incluso entre menores— en el marco de un relato donde un doctor es aleccionado, se lo instruye —«una serie de instrucciones dirigidas al doctor con matices de lo que Foucault llamó *scientia sexualis*, en donde placer, saber y verdad, confluyen en una práctica ideal del goce» (Figuerola et al., 2016, p. 13)— respecto de los modos de amar, de desear, de relacionarse; sino también en razón de la estructuración fragmentaria del texto, de la irrupción de la linealidad narrativa en pos de la linealidad discursiva que cabe en el contexto de las lecciones.

Recuperando las notaciones de Elsa Drucaroff, en las que señala un surgimiento denodado, a mediados de la década del setenta y en particular en la década del ochenta, del «cuerpo y sus excesos, su erotismo, su dolor, su existencia como territorio para el ejercicio del poder» (Drucaroff, 2000, s.p.), así como un contexto signado por «el auge de la narrativa» (Drucaroff, 2000, s.p.) y, en ese ámbito, en ocasiones, una «búsqueda experimental» (Drucaroff, 2000, s.p.); resulta de interés recuperar parte del caso de *Hilda la polígrafa o la bucanera en Pernambuco*, de Alejandra Pizarnik. Escrito en el mismo año que *La condesa sangrienta*, publicado en 1971, este texto, póstumo, permanecería, a diferencia del primero, inédito hasta 1982, año en que se publicaría en una antología titulada *Textos de sombra*. Tanto María Negroni como Cristina Piña e Ivonne Bordelois trazaron conjeturas de la índole del derrumbe psíquico, del deterioro, de la devastación de la autora como causa de la devastación del lenguaje (Guerriero, 2011). Vale notar que el texto no sólo toma una distancia contrapuesta a los habituales loci *pizarnikeanos*, sino que se destaca por una composición no lineal, desasida de los parámetros habituales del relato y de la novela y por acusar, insistentemente, distintas formas de lo obscuro y lo humorístico manifestadas en una plétora de metáboles (Grupo μ , 1987, p. 95). Estas líneas generales compositivas se detectan a lo largo de un corpus que, en parte, ha permanecido, junto con *Hilda...*, inédito hasta 1982, dilación que quizás obedezca al recurrente reenvío de las problemáticas propuestas por una obra semejante a la situación de un autor empírico.

¹ «Mesmo sendo a escritora que obteve mais obras censuradas durante a ditadura, a autora escreveu entre setenta e setenta e cinco livros, desses, trinta e seis livros foram recolhidos pela ditadura militar. Apesar da perseguição recorde e olhares moralistas, a autora se tornou a primeira escritora a vender um milhão de exemplares, meta alcançada em 1970, superando diversos escritores de sua época, assim vivia exclusivamente da venda de seus livros, nunca tendo exercido outra profissão, prática rara para o seu momento» (2020, p. 120). Traducción del autor del artículo.

Una constelación diaspórica

Pensamos que la noción de diáspora permea todo el corpus literario analizado. Las tres obras se inscriben en un período de cambios sociales importantes y sufren movimientos ya sean espaciales, temporales o a nivel de dispositivo. Proponemos una lectura de *relatos desplazados* como una operación exógena y que actúa de manera inercial sobre los cuerpos textuales. Nuestro análisis logra diferenciar al menos tres características en el movimiento de los textos:

1. Presentan imaginaciones corporales no circunscriptibles a los géneros binarios, motivo por el cual requieren una reubicación temporal, como en el caso de de Pizarnik, espacial y temporal, como sucede con la novela de Steimberg, o bien a nivel del soporte y/o dispositivo, como ocurre con Ríos.
2. Pueden ser inscriptos en el complejo campo que integra la literatura erótica, lo que a su vez, por el período en el que fueron producidos, requiere el manejo de ciertos modos de enunciación que eliden la *verba propria* y buscan desplazarse en un sentido estrictamente enunciativo.
3. En todos los casos analizados, tanto las obras como las autoras encuentran dificultades o imposibilidades a la hora de publicarse en formato libro en su tiempo y país de origen. Ese motivo opera en el interior del campo literario, produciendo un desplazamiento que lleva las obras a otra cartografía y a una temporalidad futura.

Más allá de los medios, dispositivos y soportes, también buscamos una lectura de los cuerpos como fruto de un desplazamiento. Se puede leer, en las tres obras, una suerte de triangulación entre cuerpos disidentes. Tal disidencia opera estructuralmente, llevando esos mismos cuerpos a ser desplazados: son cuerpos que fisuran las categorías de su época; cuerpos lesbianos, cuerpos putos, cuerpos fetichistas que, para encontrar el placer, ven la necesidad de huir a las orillas de la sociedad, a los espacios marginales, a los lindes de la lengua. Por otro lado, la condición diaspórica llega a su límite en la representatividad de la lengua (Foster, 1997). Las obras expresan la condición de sujetos desplazados que, por no encontrar otra manera, tuvieron que recrear una serie de reglas propias, culminando en la creación de productos culturales que presenta rasgos eróticos textuales (Carson, Bataille, Sontag) y exigen la invención de un nuevo aparato crítico que dé cuenta de delimitar, reconocer y analizar esos cuerpos. Asimismo, partimos de un estado de la investigación actual que trabaja con la problemática de la traslación de los cuerpos: en estos textos, ya sea por su rasgo marginal ya sea por el período de transición democrática en el que se inscriben, se recategorizan cuando pasan de la lógica sacrificial del cuerpo como instrumento de la revolución —con valor bélico y épico—, hacia una visión del cuerpo como la figuración de un territorio de inscripciones políticas. Desde la literatura en Argentina y Brasil se atacaba al cuerpo entendido al modo de la interpretación setentista del marxismo —subjetividad subordinada a las necesidades del colectivo, de las luchas de clase—. Néstor Perlongher, que se encontraba a caballo entre esos debates de la producción literaria, propuso un nuevo terreno de politización estética a través del cuerpo como instancia —arma— revolucionaria (Palmeiro, 2011, p. 12). De esta manera, si el cuerpo antes se suponía como una economía específica, una economía del cuerpo militante que se volvía un dispositivo técnico subordinado a una táctica política (Palmeiro, 2011, p. 13), ahora estos cuerpos reniegan de su instrumentalidad y se postulan en tanto deseantes, instalándose dentro de los *loci* eróticos y asumiéndose territorios en donde se problematizan esas luchas de poder.

Erotismo

No es necesario señalar que la postulación del erotismo como categoría transversal al corpus desprendida de su presencia en múltiples géneros discursivos —ensayos, biografías, crónicas; novela, cuento, poesía...— en un período que se extiende desde la antigüedad hasta la contemporaneidad y que ocupa las producciones de todo el globo; en otros términos, responde a su difícil circunscripción genérica, la complejidad de diferenciarlo, por ejemplo, de otras formas textuales —en este caso— como puede ser la pornografía.

Mientras que Patrick Kearney (1982), a efectos de su exposición, redujo —aunque problematizando esta misma reducción— al erotismo como el intento, por parte de autores y editores, de provocar algún tipo de estimulación sexual en el lector; autores como Susan Sontag [1969] (2002) y textos como la *Enciclopedia de literatura erótica* (Brulotte & Phillips, 2006) discutieron con el corte alcance de esta noción desde la perspectiva de la recepción —¿qué texto despierta qué en quién?— y de la producción —¿puede reducirse a lo erótico a un sólo efecto determinado?—. Particularmente, la *Enciclopedia* se encargó de argumentar en pos de una costosa delimitación de lo erótico a partir de paradigmas ora relativos a la identidad del género del autor, psicoanalíticos, jurisprudenciales, sociológicos y éticos, aduciendo que, en cada caso, hay una pérdida, una imposibilidad de sistematización debido a lo cambiante de las categorías, los valores de las sociedades y de la cultura —y por ende, de su legislación al respecto— en que el erotismo y las representaciones de la sexualidad —si se tratara de representaciones— se inscriben; a la imposibilidad de determinar un sujeto deseante, particular a tal o cual estímulo, e incluso de un público anónimo, general, susceptible a determinado producto base, y, finalmente, debido a la dificultad de inscribir o pensar tal o cual práctica genérica o texto puntual como correspondiente a una práctica normativa o bien subversiva por definición. Cabe señalar, asimismo, la enorme dificultad suscitada al momento de trabajar con definiciones generales al extremo —ya que podría incluir toda la literatura occidental, por ejemplo, si el vasto perímetro constara de la representación o inclusión del acto sexual en la literatura— o puntualizadas en un sólo gesto o, mejor, efecto puntual y fundacional como la estimulación sexual: «La literatura erótica no puede reducirse únicamente a la excitación sexual. De hecho, estos textos están inspirados por una multiplicidad de objetivos —sociales, políticos y morales— y abordan temas y formas tan diversos como los de cualquier otro género literario» (Brulotte & Phillips, 2006, pp. 10-11).² A este respecto añadió Susan Sontag que este único propósito es espurio, y que resulta absurdo pretender recluir una sensación semejante de un aparato sensible, afectivo y sexual imbricado con aquellas consideraciones que hacen a un sujeto en una época, a su identidad y a su propiocepción: «Las sensaciones físicas provocadas involuntariamente en quien lee el libro conllevan algo que afecta a toda su experiencia de lo humano —y a sus límites como personalidad y como cuerpo» (Sontag, 1969, p. 214).³ Para precisar, entonces, las aristas, la dimensión de lo erótico, puede recuperarse la lectura de Anne Carson respecto al poema 31 de Safo [1957] (2015). Según esta, lo erótico implica la aparición de un tercer término que media el vínculo entre amado y amante: «situaciones que deberían involucrar dos factores (amante, amado) aparecen en términos de tres (amante, amado y el espacio entre ellos como quiera que se lleve a cabo)» [1957] (2015). En ese sentido, el erotismo podría figurarse como la operación de aparición de un espacio medial que permite desplazamientos, desajustes, que nosotros recuperamos en tanto desfasajes y rupturas del decir y del poder conocer. Por eso nos resulta de interés recuperar ciertas reflexiones de *The Pornographic Imagination* (1969), de Susan Sontag, puesto que allí, a pesar de las distancias debido a categorías que pueden dividir al erotismo y a la pornografía, existe una dimensión del conocimiento que se traba con distintas expresiones o territorios comunes al erotismo: la sensibilidad, la sexualidad, la identidad y los límites. Asimismo, este conocimiento no traza los caminos habituales de la razón discursiva del *logos*, es decir, opera por fuera de la lógica de las transmisiones enciclopédicas del conocimiento, puesto que no busca denotar necesariamente su asunto ni se expresa de manera expositiva.

...la imaginación pornográfica dice algo que merece ser escuchado, aunque sea de forma degradada y muchas veces irreconocible [...], tiene un acceso peculiar a cierta verdad. Esta verdad —sobre la sensibilidad, sobre el sexo, sobre la personalidad individual, sobre la desesperación, sobre los límites— puede compartirse cuando se proyecta en el arte [...] Ese discurso que podría llamarse la poesía de la transgresión es también cono-

2 «erotic literature cannot be reduced to sexual arousal alone. Indeed, these texts are inspired by a multiplicity of objectives, social, political, and moral, embracing themes and forms that are just as diverse as those of any other literary genre» (Brulotte & Phillips, 2006, pp. 10-11). Traducción del autor del artículo.

3 «The physical sensations involuntarily produced in someone reading the book carry with them something that touches upon the reader's whole experience of his humanity —and his limits as a personality and as a body» (Sontag, 1969, p. 214). Traducción del autor del artículo.

cimiento. Quien transgrede no solo rompe una regla. Va a un lugar al que los demás no llegan; y sabe algo que los demás no saben (Sontag, 1969, p. 232).⁴

Eu sou uma lésbica: la animalización como opción de un devenir erótico

Yo soy una lesbiana fue publicado en 1980 en formato de folletín. La novela relata el descubrimiento de la homosexualidad de la narradora por medio de diversas aventuras eróticas con otras mujeres. Flávia, la narradora, desde muy temprana edad siente deseos por Kênia, una vecina amiga de su madre. La primera manifestación del deseo erótico de Flávia es durante una sobremesa. La narradora, a los seis años de edad, entra debajo de la mesa y empieza a lamer los pies de Kênia. El deseo tiene sus articulaciones, y esa condición inicial de estar en cuatro lamiendo los pies de una mujer mayor termina en un juego en el que, a solas, las dos mujeres hacen lo que la narradora elige nombrar como *jugar al gatito* (Rios, 1980, p. 13). Después de ese primer contacto con la sexualidad homoerótica, Kênia se va del país y Flávia empieza a relacionarse con otras mujeres. A partir de esa ruptura sentimental, Flávia se embarca en una serie de experiencias sexuales, entendidas como aventuras e instancias de descubrimiento completamente desvinculadas de sentimentalismo.

Al asumir sus deseos, la narradora empieza a relatar las dificultades de vivir una sexualidad aviesa a las normas de la su época, una sexualidad que no tenía otro espacio para ser vivido sino la marginalidad. En esa marginalidad, Flávia descubre un mundo tan agresivo y machista como el que había abandonado. Una escena de la novela se repite constantemente en la diégesis, mediada por dudas y reflexiones: «A nosotras solo nos quedan las prostitutas» (Rios 1980, p. 37), le dice a Flávia una lesbiana de cincuenta años. En un segundo momento, la narradora expone un pensamiento muy común antes y durante el período en el que Rios publicaba la novela. Fábio, un chico que estaba enamorado de Flávia, le dice que no es lesbiana, que simplemente se trata de una «... enfermedad. Estas enferma y hay cura» (Rios, 1980, p. 44). Frente a eso, la narradora dice: «Lo que quiero afirmar es que en mí todo es natural, consciente, vivo, espontáneo. Soy definida, auténtica, honesta, pero todavía un tanto cobarde» (Rios, 1980, p. 45).⁵ Las dos caras de la sociedad están expuestas, según el punto de vista de la narradora, no como un mecanismo dialéctico en el que cada una de sus partes cumple la función de argumentar para generar una síntesis, sino como dos estructuras que se espejan y reafirman la misma estructura social. Por un lado está la visión de la homosexualidad como un problema, un desvío de la personalidad, una enfermedad; por el otro, los individuos forzados a esconderse en la marginalidad no encuentran otro modo de relacionarse sino reproduciendo la misma violencia a la cual fueron expuestos. Estos pasajes pueden cobrar relieve si lo asociamos a la idea, a la dinámica rubricada como *hospedar al opresor* planteada por Paulo Freire en *Pedagogía del oprimido* (1986). En síntesis, Freire señala que, de tanto estar en contacto con el opresor, cuando al sujeto se le entrega la posibilidad de actuar como sujeto de la propia historia lo que hace es imitar al opresor, no por maldad, sino por ignorancia, por no conocer otra manera de actuar. De ese modo, Rios expone la dificultad de los procesos de marginalización, no solamente en los ochenta, sino hoy también, que terminan por crear estructuras de repetición. Esta estructura parece disgregarse en la última escena de la novela, cuando la narradora cuenta el regreso de Kênia y su posterior encuentro en un hotel, donde vuelve a tener lugar el *juego del gatito*, con su particular alteración de las prácticas asociadas a la intimidad, la transgresión de lo considerado humano y la caída de un lenguaje supuestamente racional y articulado, vano, repetitivo y opresivo, junto con el ascenso de las formas miméticas y onomatopéyicas. De esta manera, lo que queremos rescatar es que justamente en Rios la irrupción de

4 ...the pornographic imagination says something worth listening to, albeit in a degraded and often unrecognizable form [...], its peculiar access to some truth. This truth –about sensibility, about sex, about individual personality, about despair, about limits– can be shared when it projects itself into art [...] That discourse one might call the poetry of transgression is also knowledge. He who transgresses not only breaks a rule. He goes somewhere that the other are not; and he knows something the others don't know (Sontag, 1969, p. 232). Traducción del autor del artículo.

5 «O que eu quero afirmar é que em mim tudo é natural, consciente, vivo, espontâneo. Sou definida, autêntica, honesta, mais um tanto covarde, ainda» (Rios, 1980, p. 45). Traducción del autor del artículo.

la imaginación erótica presenta una variación muy específica en los modos de decir por medio de una ruptura en la *verba propria* a través de la mimesis y la caída del lenguaje articulado y de la *lengua nacional*. Es solo por medio de un devenir animal que la protagonista logra acceder a los placeres de la sexualidad, en otras palabras, a lo erótico. La animalidad aparece como la única posibilidad para el encuentro sexoafectivo. Para Concluir con el caso de Ríos, Cecilia Palmeiro, analizando el periodo denominado como *desbunde*, afirma que la alternativa que la contracultura encontró para lidiar con las represiones tanto del aparato militar en relación a la propia izquierda fue convertir el sin sentido en arma, o, como afirma Rancière, «transformar el no-lugar lógico en lugar de demostración polémica» (Palmeiro, 2011, p. 27). Cassandra Ríos, por medio de sus fisuras en el modo de nombrar, evidencia la necesidad de hacer presente ese no-lugar. *El juego del gatito*, con sus mauyidos y onomatopéyas, es usado tanto como recurso para desarrollar una imaginación de lo erótico, como manera de polemizar los usos del erotismo en la literatura.

Amatista: metalepsis y subversión de los exempla

Ya en *Amatista*, de Alicia Steimberg, lo que hay es el desarrollo de un relato enmarcado en el que dos personajes anónimos se relacionan eróticamente por medio de la ficción. La novela fue escrita en 1989 en España y publicada en Argentina en el año 2000. Tanto en Cassandra Ríos como en Alicia Steimberg hay esa especie de pregunta parasitaria sobre el desplazamiento: si en Ríos el desplazamiento se da a niveles de dispositivo social —del libro al folletín—, en Steimberg ese desplazamiento es espacio-temporal. Mientras que en Ríos los motivos de la censura y de desplazamiento se tornan manifiestos, en el caso de Alicia Steimberg la pregunta aún queda: ¿por qué fue publicada en Argentina Solamente once años después? ¿Había algo del imaginario erótico que permanecía aun prohibido? La novela presenta un narrador anónimo que, sin el uso de deícticos, da una serie de instrucciones dirigidas al doctor. Las instrucciones tienen un matiz pedagógico, similares a lo que Foucault va a llamar *scientia sexualis*,⁶ una instrucción del goce en la que placer, saber y verdad se confluyen en una misma práctica. La metanarración de las escenas es el principal pretexto para las órdenes matizadas en el desarrollo de la narración. Dos tópicos muy comunes en la literatura erótica son usados, en el principio de la novela, para explicitar la organización del acto de enunciación, el voyeurismo y el espejo funcionan como eslabones que actúan todo el despliegue de lo que se va a decir (Figuerola et al., 2016, p. 13). La voz femenina cuenta, frente al espejo, la historia de *Amatista*; en el otro extremo de la habitación, el doctor toma el rol de enunciatario mientras recibe instrucciones. Con esto en mente, podríamos sugerir que la ingresa como el reflejo de un relato erótico. Para los fines de este estudio, distinguimos dos campos que actúan adentro de la misma narrativa: un campo actancial —historia, metadiégesis o relato enmarcado— y un campo discursivo —el relato, instancia en la que se despliega la narración, la diégesis—. La historia, en esa novela está completamente absorbida por el discurso que, a su vez, funciona como una niebla que oblitera los bordes. Los narratarios, el doctor y los que leemos, nos vemos subsumidos a esa estructura imbricada. El relato enmarcado —por decirlo rápidamente— está compuesto por una serie de cuentos eróticos desmarcados de las lógicas y peticiones habituales de la cuentística clásica, lineal o tradicional. El personaje de Pierre, por ejemplo, en un comienzo trabaja en el establo de un monasterio; sin embargo, más adelante sabremos que sólo lo hacía solamente para tomar clases de aviación. El monasterio en cuestión, que lo presenta como un cadete, un fámulo, y que luego será un lugar de trabajo para proyectarse como piloto, finalmente se develará como un escenario ficticio para que los supuestos monjes practiquen un ritual de masturbación compartida. Asimismo, *Amatista*, figura constante en los *exempla*, tiene una prima, Marialina, que se convertirá en *el caballero del monóculo*, personaje con el cual *Amatista* y Pierre fantasearán durante sus coitos. El final del relato es coronado con la historia del descubrimiento de la sexualidad de *Amatista* y de su prima. Y aquí es donde ambas series se intersecan: la educación sexoafectiva del doctor, basada en la premisa de

6 Foucault, Michel [1977] (1998), *Historia de la sexualidad. 1: la voluntad de saber*, México D.F.: siglo xxi editores, pp. 41-43 y Figuerola, R., Grimoldi, S., Maciel, S., Strugo, D. (2016), "Lo impenetrable y *Amatista*: escrituras que juegan, gozan y cuestionan", p.13. Recuperado de: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/grammar/article/viewFile/4709/6043>

la *scientia sexualis* e intervenida por constantes instrucciones, está permeada, reflejada, ejemplificada e instruida por las ficciones adentro de la ficción que el lector está leyendo. La relación entre el erotismo y el lenguaje, en este sentido, es patente, puesto que opera como correa de transmisión entre los niveles del relato. Sin embargo, lo más interesante se da cuando la voz narrativa se piensa a sí misma en lo referente a la creación de un espacio erótico: «No es la persona del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de la imprevisión del goce» (Barthes, 2018, p. 27).

El constante intercambio entre los niveles de la narración en conjunto con la instancia de narración manifiesta puede pensarse asimismo como una relación y una tensión entre el espacio erótico y el espacio propio del lenguaje:

Le estoy recorriendo con las yemas de los dedos los pliegues debajo de las nalgas, hasta llegar a un lugar límite, central, el límite de la raya del trasero con las pelotas, y perdóname el vocabulario popular (Steimberg, 1989, p. 11).

En esta escena la descripción es interrumpida por una interjección, seguida de la justificativa por la cual intercede el pedido de perdón. La narradora elige quitar al interlocutor de la diégesis —metadiégesis a niveles estructurales de la totalidad del relato— para hacer una breve reflexión sobre el lenguaje. El pedido de perdón se da porque el uso de un *vocabulario popular* parece indebido en la descripción de una escena erótica.

Amatista se lo quitó y lo arrojó, junto con el bolso, a un rincón. Se levantó la falda del vestido azul pastel y se colocó a horcajadas sobre Pierre, usando su mano enguantada para guiar el pene erecto hacia la entrada de la vagina. Disculpe el lenguaje técnico, doctor (Steimberg, 1989, p. 11).

Ya en esta otra escena lo que vemos es el mismo procedimiento, pero espejado hacia su contrario. Otra vez el uso del espejo actúa como estructura del acto enunciativo: esta vez la interjección viene acompañada de su justificativa, pero en el extremo opuesto: el *lenguaje técnico* parece no adecuarse a una descripción erótica. Lo que se ve, por lo tanto, son las fluctuaciones de una narradora que interrumpe el camino de arco erótico para reflexionar sobre el lenguaje, como si buscara constantemente la adecuación entre la enunciación y el enunciado. Amatista, en ese sentido, puede ser leída como la historia de una búsqueda del lenguaje, como una constante investigación éxica para dar los matices justos a lo erótico. Para concluir, en Alicia Steimberg, el quiebre del lenguaje que planteamos al inicio se da por medio de la elección lexical, por la reflexión metalingüística, que a su vez es pregunta por la condición erótica, por la sexualidad. Una narradora que está constantemente preocupada por el uso de los términos, que busca adecuar signos y que incluso se disculpa por haber apelado a tecnicismos —asociados al español universal, ibérico— durante el momento del placer y un registro vulgar —en ocasiones relacionado a un registro local, rioplatense— para una descripción cotidiana.

Hilda la polígrafa o el hurto del nombre

Hilda la polígrafa o la bucanera en pernambuco, texto que se mantuvo por diez años inédito, a diferencia de *La condesa sangrienta* y *Sala de psicopatología* —ambos publicados en 1971—, se distingue por una distancia crítica y material de la habitual del *lenguaje poético sintético* (Mallol, 2003, p. 23) que caracterizó su obra más leída; esta distancia con que se pretende leer la compleja configuración retórica un texto de difícil circunscripción genérica será abordada, en particular, por su uso sistemático de lo obscuro. Resulta de utilidad, antes de reparar en el corpus propiamente dicho, evocar a *El erotómano* (1982), texto que, se entiende, permite extender la oposición fronteras adentro —es decir, dentro de la serie que comprende el derrotero de su obra— a una contraposición entre formas de decir y modos, también, de construir e intervenir en cierto ámbito del saber. En *El erotómano* la oposición estilística es la del lenguaje *burgués* y automatizado —en forma dialogada— y la escritura de lo

obsceno y absurdo —en forma de monólogo—. *El erotómano* comienza como un juego o ejercicio que consiste, al parecer, en mantener una conversación mundana, cotidiana, convencional. Mas luego, con la aparición del erotómano —mediante una didascalia; su pregunta: «¿Sabén qué significa obsceno?» (Pizarnik, 2008, p. 88)—, el texto se quiebra, cambia por completo de dirección. El erotómano realiza una disquisición acerca de lo obsceno que ocupará el resto del escrito y que finalizará por la irrupción de un personaje introducido sin motivo aparente. El desplazamiento del diálogo conversacional y convencional por el monólogo absurdo y obsceno parece responder a una necesidad de distanciamiento para con las formas clásicas de construcción de una narración o pieza teatral o, por lo menos, una contraposición al epigonismo y a los procedimientos con que la tradición intenta producir sentido. De esta manera, la combinación que se explotará en el discurso del erotómano es la del lenguaje académico parodiado —inaugurado por la pregunta y la delimitación de un objeto de análisis, presente a nivel textual—, el registro *literario* o *escrito* —evocado por el gesto mimético y las tradicionales puestas en escena— y el registro oral. Y si bien lo obsceno y soez se manifestará en los tres registros, incluido el diálogo —vale remarcar que al comienzo del discurso del erotómano éste pierde su guion de diálogo, disgregando la vocalización explícita, mimética—, el texto resulta revelador en tanto que lo obsceno se trasladará explícitamente a los nombres propios: *ritos Bragueta*, *Pantaleón Suárez Pendejo*, *Herculano* y *Concha Espina*; siguiendo este sistema, el texto convertirá a Edmundo en *Inmundo*. La voz, este *sujeto objeto* que es *personaje*, se parodiará y transformará —a menudo por y desde lo obsceno, aunque no siempre— por medio de juegos de palabras, germanizaciones, paranomasias, calambures, supresiones, combinaciones y adiciones; metáboles en general, metaplasmos en particular: una serie de intervenciones y figuras que tenderán a descoyuntar los mecanismos de la *verba propria* —en su sentido *ptolemaico*, bajtiniano—, asociada a las formas típicas de la enunciación. Las consecuencias, sin embargo, no son meramente instrumentales, ornamentales o laterales:

Impulsándose hacia los límites del decir el texto deshace la nominación, y esta defecación acerca al goce. El goce está en la búsqueda de la pérdida del yo. Pone en estado de pérdida, desacomoda, hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos (¿genéricos?) del lector, la congruencia de sus gestos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje (Mallol, 2003, p. 79).

Puede notarse, asimismo, que la subversión del nombre —emparentada con la disrupción de las verdades que lo erótico enuncia fragmentariamente acerca de la identidad, los límites, y el cuerpo, según Sontag [1969] (2002)— es un procedimiento que condensa el movimiento de desplazamiento del lenguaje convencional, representado por el diálogo, la distinción de voces, de otros locutores, infectado u ocupado por lo absurdo, lo obsceno y su estilo: «-Qué cojinaron hoy? - dijo don Ernesto. / -Conejo, dijo el erotómano» (Pizarnik, 2008, p. 89). Por último, con la debida laxitud que exige el tratamiento del humor, lo obsceno será, al final, aquello que recupere el cuerpo de la voz (Mignolo, 1984, p. 66): «No hay que dé más suerte que comer caca. A ver, a ver esos culitos, a ver...» (Pizarnik, 2008, p. 89). Por más gratuito que parezca, el fragmento es lo único que da cuenta de la corporeidad de A. y de la muñeca. En *Hilda...* se retoman estos ejes productivos. En primer lugar, el título, que iguala mediante la conjunción disyuntiva la labor de escritura con la piratería, pareciera ser el primer indicio de *subversión* tanto en los paratextos como en el cuerpo de la obra —es decir, el abandono de su función canónica para *representar* otra cosa mediante la parodia de *sí mismo*—. El epígrafe adjudicado a Kafka —«...hasta es posible que se haya metido en la boca un mondadientes...»— no presenta ya su «funcionalidad de malla apenas perceptible y su capacidad de influjo prestigiante» (Mallol, 2003, p. 22), sino que resalta, en todo caso, por lo arbitrario del recorte, por su incapacidad para contribuir a un sentido, o su selección, justamente, por reforzar el absurdo inherente al conjunto de relatos. Ninguno de los dos índices —*ingenuo o no* y *piola*— cumplen su función —indicar el contenido y su posición en el libro— y hasta proveen información *falsa* o apócrifa —puesto que varios títulos no están en el texto—. Es necesario, sin embargo,

mentonar el carácter polifónico y acusmático de un texto que se renueva en cada frase, su inexistente continuidad argumental —y espacio temporal—, la imposibilidad de reconocer la fuente de las voces, ya que, por similitud enunciativa y retórica, se desdibujan locutores, enunciadore, vocalizadore, un procedimiento de extensión por antonomasia paranomástico —tal cual se ha visto en *El erotómano*— y la tímida manutención de la tensión mencionada entre *lenguaje poético* y *escritura paródica*, debilitada y acaso hostilizada: «no resulta medio afligente ser la única náufraga en este cementerio hecho de aullidos de lobo [...] Seguí, nos seas vos también la marquesa Caguetti» (Pizarnik, 1985, p. 137). Esto resulta relevante en cuanto el nombre carga lo ridículo y funciona como insulto para desarticular una práctica anatemizada. Por supuesto, el lector no permanece indemne: «Lectoto o lecteta: mi desasimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor» (Pizarnik, 1985, p. 137), así como tampoco se salvará el propio ortónimo: «La verdad, papusa: no servís para mostrar la perlita, ni para oír a Pergolese, ni para parafrasearme a mí, que soy un pobre periquito que perora para Pizarnik y para nadie más» (p. 147). En efecto, lo *escatológico*, si se quiere, lo obsceno, serán uno de los matices que tendrá la puesta erótica del texto, comprendida quizás bajo la lógica carsoniana de lo *dulceamargo* o del amor y el odio como constituyentes de la maquinaria del sentimiento humano (Carson, 1957, p. 4) —la captura del lector, la supuesta desaprensión y el soliloquio—, y manifestada en la alteración y el cuestionamiento de los modos de decir *anquilosados*, sobre todo cuando se trata de los objetos del saber y del otro.

Conclusión

La categoría de diáspora permite acceder a las variaciones del decir en una serie de textos enmarcados durante las últimas dictaduras y sus respectivas transiciones democráticas en Brasil y Argentina, disímiles en su especificidad genérica pero atraídos por un centro gravitatorio común como el de los modos en que se permite imaginar lo erótico. Asimismo, la idea de la recategorización del cuerpo y la aproximación de lo erótico en tanto aparato relativo un saber que no se enmarca en las lógicas de la razón discursiva permiten tematizar la relación de poder con la posibilidad de decir y las discusiones en torno a disidencias de corte genérico, a la vez que señalar una ruptura en lo que podría identificarse como la relación habitual de un tipo textual con las figuraciones de estos cuerpos y sus narraciones posibles. El devenir animal y la mimesis, la yuxtaposición e intercambio de los espacios eróticos y del lenguaje y la misma disrupción de nombre, pronombre, voz y subjetividad parecieran señalar la necesidad de recuperar los particulares contextos de enunciación para pensar, en efecto, una distribución del poder decir, puesto que, por sí solos, los objetos, fenómenos, prácticas o sistemas de creencias, puestos a nivel del enunciado, no garantizan la conmoción de una dinámica o un programa monológicos, si son recabados e interpretados por un aparato historiográfico unívoco y policial.

Finalmente, vale mencionar que la pretensión de este trabajo, en última instancia, es la de contribuir al debate acerca de un corpus mucho más vasto y complejo que lo que este análisis ha podido ilustrar con la menuda observación de su composición enunciativa y retórica.

Referencias

- Brulotte, G. y Phillips, J. [Eds.] (2006). *Encyclopedia of Erotic Literature*. Taylor & Francis.
- Carson, A. (2015). *Eros el dulce amargo*. Fiordo.
- Drucaroff, E. (2000). «La narración gana la partida», en *Historia Crítica de La Literatura Argentina*. Noe Jitrik-Emecé.
- Figueroa, R., Grimoldi, S., Maciel, S. y Strugo, D. (2016). «Lo impenetrable y Amatista: escrituras que juegan, gozan y cuestionan». <https://p3.usal.edu.ar/index.php/grammar/article/viewFile/4709/6043>
- Grupo μ (1987). *Retórica general*. Paidós.
- Kearney, P. K. (1982). *A history of erotic literature*. Macmillan London Limited.
- Mallol, A. (2003). *El poema y su doble*. Simurg.
- Palmeiro, C. (2001) *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Título.
- Pizarnik, A. (2008). *Prosa completa*. Editorial Sudamericana.

TOPOGRAFÍAS DEL RECUERDO

Análisis del Museo a Cielo Abierto de Ensenada

Pamela Sofía Dubois | pamela.sdubois@gmail.com
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

María Inés Gannon | mariainesgannon@gmail.com
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

María Victoria Trípodí | victoria.tripodi@gmail.com
Instituto de Investigaciones sobre Sociedades, Territorios y Culturas (ISTeC-UNMdP). CONICET

Resumen

El presente trabajo reflexiona sobre un espacio de memoria, que, desde la práctica artística, conmemora los sucesos ocurridos en la ciudad de Ensenada el 16 de septiembre de 1955, a saber, el Museo a Cielo Abierto Muralismo y Memoria. Para su abordaje desarrollamos tres ejes de análisis: uno, centrado en el proceso de creación del proyecto, otro, en la dimensión representacional y la narrativa que se construye, y un último eje que puntualiza en su significación como espacio conmemorativo.

Palabras clave

Memoria; Espacio público; Usos del pasado; Murales; Ensenada

Si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aun si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total (Huyssen, 2009, p. 15)

Para su abordaje desarrollamos tres ejes de análisis: uno, que de manera muy breve caracteriza el proceso de creación del proyecto, otro, que pone en foco la dimensión representacional y la narrativa que se construye, y finalmente, un último eje que puntualiza en su significación como espacio de conmemoración y de trasmisión del pasado. Conformado por 12 murales que se hallan emplazados de manera contigua en una extensa pared, el Museo a Cielo Abierto Muralismo y Memoria se ubica en el barrio Campamento de Ensenada y surge por iniciativa del municipio de dicha localidad bonaerense, el Instituto Cultural de la provincia de Buenos Aires, el Puerto de La Plata y el Ministerio de Producción e Innovación Tecnológica.

El recorrido a través de los murales propone un relato sobre lo sucedido durante esa jornada, cuando las Fuerzas Armadas, en un segundo intento por terminar con el gobierno de Juan Domingo Perón, toman la Base Naval de Río Santiago con la finalidad de avanzar hacia la ciudad de La Plata. No obstante este objetivo, fueron principalmente los vecinos del barrio Campamento quienes, dada su proximidad a la base, resistieron el avance.

El conflicto se expande hacia el centro de Ensenada y culmina con el bombardeo de tres aviones que sobrevolaban la ciudad. Una de esas bombas cae sobre dicho barrio, generando destrozos totales en la mayor parte de las viviendas, decenas de heridos y la muerte de Rodolfo «Cholo» Ortiz; suceso que motivó posteriormente al Estado Nacional a señalar en el 2017 la casa de Rodolfo, militante peronista y dirigente ferroviario partícipe de la resistencia al golpe, como Sitio de Memoria.

Este proyecto surge, según refiere Esteban Bravo, Director de Cultura de la Municipalidad de Ensenada, de una propuesta del muralista chileno Alejandro «Mono» González, quien de visita por la ciudad, le sugiere construir un Museo a Cielo Abierto que tematice la historia del bombardeo y del golpe militar. Para llevar a cabo los murales se convocó

a artistas locales y de la región, quienes trabajaron con material del Archivo Histórico Municipal, y más específicamente, con fotografías y planos originales de las fachadas de las casas incendiadas. Con base en ello, el Museo propone un recorrido que incluye los doce murales, fragmentos de noticias periodísticas y testimonios de los vecinos, constituyendo, de esta manera, un relato sobre los diferentes momentos en torno al bombardeo. Así, el proyecto condensa nuevas formas de trabajo propias de los procedimientos del arte contemporáneo que incluyen metodologías de investigación, formas de producción y articulación provenientes de distintos campos de conocimiento, que exceden lo artístico. En este sentido, esta propuesta museística se corresponde con los parámetros, también característicos de las prácticas artísticas contemporáneas, donde el foco no está puesto en el objeto, sino que pasa a estar centrado en el contexto. En otras palabras, la trascendencia de estos proyectos radica en su diseño, planificación y gestión que llevan a cabo distintos colectivos con el fin de generar nuevos canales de distribución y circulación, exposiciones, intervenciones en el espacio público, eventos de encuentro e intercambio (Desjardins, 2012). Esta idea de experiencia compartida persigue también una búsqueda de transformación del espectador. Al respecto, Andrea Giunta (2014) explica que el arte de memoria puede ser pensado como un «programa de transformación de la conciencia del individuo, ese espectador particular al que la contemplación conmueve transformando en otro: un ciudadano capaz de oponerse a toda violación de los derechos humanos» (p. 12).

El muro que contiene a las obras presenta módulos separados por estructuras verticales que actúan como líneas divisorias que organizan los espacios destinados a las imágenes y a los textos que configuran el relato. Durante el recorrido identificamos murales que aluden a dos momentos diferenciados. Por un lado, un conjunto de obras que ilustran aspectos vinculados a Ensenada y a sus habitantes y, por otro lado, murales que centran el relato en el momento en que los proyectiles caen y destruyen el barrio. A partir de esto, a continuación, recuperamos algunos elementos presentes en el Museo a Cielo Abierto con el propósito de reflexionar sobre los modos de representación utilizados para la problematización del suceso y la construcción de memorias en torno a él.

Las primeras imágenes reflejan la vida cotidiana del barrio, donde se observan integrantes de la comunidad en sus casas y calles realizando sus acciones diarias. Así, el mural de Alejandro Vilella muestra dos personas sentadas tomando mate con la fachada de una casa detrás, niños navegando y algunos detalles de arquitecturas fabriles dentro de una composición que recupera el recurso del fragmento para reunir las diferentes escenas. En el cielo de la imagen se observan a la distancia tres aviones que, de acuerdo con su posición, parecen avanzar hacia donde están las figuras antes mencionadas y también hacia el sitio donde se ubican los espectadores de la obra. Por su parte, el mural realizado por Ana Eugenia Punzo también propone una escena que podría vincularse a la cotidianeidad de las personas que habitaban el barrio. En primer plano se presenta a una mujer y un niño caminando y, en segundo plano, elementos característicos de la zona, tales como un barco y una casa con la fachada de chapa. En la sección derecha de esta imagen se incluye un conjunto de elementos entre los que se encuentra la palabra «memoria», y una figura que podría remitir, por atributos tales como el peinado, a un retrato de Eva Perón. Supuesto que se considera por tratarse Ensenada de una ciudad que posee una fuerte tradición de lucha obrera y un potente historial vinculado al movimiento sindical sumamente identificado con el peronismo.

Posteriormente, un conjunto de imágenes narra el momento de los bombardeos otorgándole mayor importancia a ciertos elementos como los aviones o los proyectiles. Ejemplo de ello es el mural realizado por Luna Rollié, donde se presenta en el centro de la imagen una figura femenina que sostiene un proyectil, rodeada por la ilustración de la tapa del diario «El Mundo» que relata el acontecimiento a partir de frases como «Bombardearon al pueblo los aviones de la marina» o «Asesinato a mansalva». Asimismo, el mural realizado por Maisa Mora Ribeiro representa en primer plano el momento de la caída de los proyectiles y una figura femenina llorando, acompañado por la leyenda *Bombardeo 55*, haciendo referencia directa al suceso. Por su parte, el mural realizado

por Pablo Motta, Violeta Besozzi y Alejo Motta retrata el momento en que las bombas caen sobre el barrio. En la imagen se observa una familia intentando salir de su hogar, vidrios rotos y, en el exterior, el impacto de los proyectiles sobre las edificaciones fabriles de Ensenada, configurando una escena de destrucción.

Por último, el mural de Lumpenbola e Ine Pacheco captura el momento en que uno de los tres aviones que sobrevolaban la ciudad arroja la bomba que cae sobre la casa de Rodolfo *Cholo* Ortiz, generando su destrucción total. En la imagen se visualizan los restos de la única pared que quedó en pie de la casa y que, particularmente, es aquella que alojaba el retrato de Juan Domingo Perón. A su vez, sobre el lado inferior del mural los artistas ubican la frase «los espíritus soplan si quieren y vos que recién te enteras», perteneciente a la canción «Había una vez», del reconocido cantante argentino Carlos *Indio* Solari. Asimismo, otro elemento textual que aparece en la escena repone el nombre de *Cholo* y se ubica por encima de la figura de éste, cuyo busto es retratado en la imagen. Finalmente, además del avión, las bombas, la casa destruida y el rostro de *Cholo*, los artistas incorporan en el mural un complejo fabril que funciona a modo de metonimia de una característica fundamental que posee el territorio ensenadense, y que lo posiciona como una de las zonas más importantes de industrialización en las que tempranamente se concentró una población eminentemente trabajadora, que creció al compás de las sucesivas etapas de radicación de importantes industrias en la región, que se instalaron allí dadas sus condiciones geográficas favorables (Barragán & Zapata, 2015). Particularmente, este mural que conmemora a Rodolfo *Cholo* Ortiz, víctima del bombardeo, se sitúa frente al sitio de memoria que constituye su propia casa, proponiéndose de esta manera un diálogo entre la materialidad de lo que quedó y la imagen de lo que fue. En esta clave argumentativa, resultan sugerentes los aportes de Hans Belting (2002), quien reflexiona acerca de la relación entre imagen y cuerpo:

Una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que solo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no *está* en la imagen, sino que únicamente puede *aparecer* en la imagen [...] El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen. Por eso las sociedades han ligado a sus muertos, que no se encuentran en ninguna parte, con un lugar determinado, (la tumba), y los han provisto, mediante la imagen, de un *cuerpo inmortal*: un *cuerpo simbólico* con el que pueden socializarse nuevamente, en tanto que el *cuerpo mortal* se disuelve en la nada (p. 178).

Además de las imágenes, en el muro se incluyen algunos elementos textuales que nutren el relato. En la primera dimensión narrativa se vislumbra la misión del museo que da comienzo al recorrido, el texto inaugural sitúa el inicio del primer tramo y refuerza la función conmemorativa de este proyecto, con la siguiente leyenda: «Como recordatorio del bombardeo al barrio Campamento en el marco del golpe de Estado de septiembre de 1955. En homenaje a la resistencia. En memoria de Rodolfo *Cholo* Ortiz». Por otro lado, continuando con el trayecto podemos encontrar una frase del escritor argentino Julio Cortázar que hace alusión a la realidad de los pueblos y la búsqueda de verdad y justicia; por debajo de esta cita, se encuentra un breve texto que narra el ocultamiento de este suceso histórico ocurrido en la ciudad ensenadense y distingue el lugar que ocupa el barrio como testimonio de los hechos traumáticos ocurridos. A continuación, se encuentra la sección titulada «Voces del pueblo», compuesta por dos muros contiguos que poseen testimonios de dos vecinas: el primer soporte murario comienza con el relato de Carmen Santoni, quien hace referencia a la evacuación que tuvo que realizar el barrio ante la amenaza de bomba a la destilería YPF; el segundo relato es de María Ester Ortiz, donde relata el terror que algunos vecinos vivieron durante el suceso. Allí menciona: «Yo escuché por radio que iban a bombardear Río Santiago en la base naval. Estaban todos los soldados ahí y venían a casa a tomar agua. Nosotros nos quedamos, para nosotros era una guerra». Debajo de este testimonio, se encuentra un breve fragmento, de dos líneas, de una nota periodística extraída del diario *El Día* titulada «La población de Ensenada se vio obligada a cumplir con una evacuación en masa», donde se describe el clima social de la jornada del bombardeo.

Para la continuación del relato, se retoma el uso de notas periodísticas de diarios de

la época, sumando citas del diario *La Nación* y *El Día* publicadas pocos días después del suceso. Asimismo, en el mismo muro, se suma un comunicado «Ultimátum» de la Armada del 19 de septiembre de 1955 donde piden mantener la zona desalojada para evitar la pérdida de vidas. En el último muro que se destina a fuentes narrativas, finaliza con una frase de Juan Domingo Perón, quien realiza una enérgica denuncia sobre los hechos: «[...] Lo más indignante es que hayan tirado a mansalva contra el pueblo [...] Es indudable que pasarán los tiempos, pero que la historia no perdonará jamás semejante sacrilegio». Finalmente, el recorrido artístico culmina con la presencia de una placa conmemorativa que alude al proyecto del Museo a Cielo Abierto.

A partir de este recorrido observamos que se proponen diferentes maneras de representar el suceso del bombardeo, donde se incluyen imágenes que recuperan la vida del barrio, otras que acentúan el momento de los destrozos ocasionados por la caída de los proyectiles y un conjunto de elementos textuales que refieren a fragmentos periodísticos, comunicados oficiales de la Armada, citas de autores reconocidos, enunciados de Juan Domingo Perón y testimonios de vecinos. En este sentido, el Museo a Cielo Abierto constituye un corpus conmemorativo en el que no existen cristalizaciones absolutas de sentido (Melendo en Battiti, 2012), sino diferentes representaciones, que a partir de la posibilidad que ofrece el arte de apelar a las *memorias ejemplares*, es decir, de utilizar el pasado con vistas al presente, de «aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy en día, y separarse del yo para ir hacia el otro» (Todorov, 2000, p. 32), nos permiten conocer ese pasado e interpretar críticamente nuestro presente.

El estudio de este proyecto, donde se aborda un suceso significativo de la historia local, nos lleva a reflexionar sobre los modos en que el arte problematiza y traduce el pasado. Siguiendo a Elizabeth Jelin ([2002] 2021), los murales pueden ser pensados como *vehículos de la memoria*, como producciones que dan materialidad a las memorias. En este sentido, Daniel Brauer (2007) propone que el arte, al igual que la historia, persigue la lucha contra el olvido, siendo este un medio para mostrar aspectos del pasado. Para el autor:

El arte [...] se mueve en la esfera de lo público; está presente ante la mirada del otro y no sólo del testigo de la experiencia. Su propio modo de ser consiste precisamente en mostrar algo, y a la vez mostrarse ante un espectador. El objeto estético es un mensaje dirigido a otros, una invitación a una experiencia compartida (p. 272).

La producción de los murales se trata, por tanto, de una operación necesaria dado que todas las memorias requieren de la ayuda de trazos o vestigios para mantenerse activas (Zarankin & Salerno, 2012), y no existe conmemoración posible sin estas marcas materiales que trascienden en el tiempo y que le otorgan al suceso visibilidad pública.

Lejos de pretender otorgarle un sentido unívoco al pasado que los murales materializan, esta política pública que instituye el Museo a Cielo Abierto, amplía el espectro de interpretaciones y conocimientos que se construyen y circulan en torno al proceso histórico que se recuerda. La instalación de los murales en el espacio-escenario de la violencia perpetrada por las Fuerzas Armadas, inscribe en el paisaje cotidiano una memoria barrial que ilumina este suceso en toda su singularidad y especificidad. Así, el Museo configura un trabajo de *memoria ejemplar* en el que no solo se condensa lo reparatorio y lo conmemorativo, sino también, en el que se asume el compromiso de transmitir a las futuras generaciones el pasado doloroso que se recuerda y reivindica, propiciando instancias de reflexión que habiliten trazar vínculos y que permitan interpelar el presente y las problemáticas actuales que atañen a los derechos humanos.

Referencias

Barragán, I. y Zapata, A. B. (2015). Dictadura militar y represión a la clase trabajadora: La Armada Argentina, marco doctrinario y operaciones represivas en perspectiva regional. Ensenada y Bahía Blanca. *Diacronie* (24). <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/>

- [handle/11336/48270/CONICET_Digital_Nro.5840a198-e6e8-4c18-975f-e1dd4459e87f_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://hdl.handle/11336/48270/CONICET_Digital_Nro.5840a198-e6e8-4c18-975f-e1dd4459e87f_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Battiti, F. (2012). El arte ante las paradojas de la representación. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 12(41), 29-40. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/377_libro.pdf
- Belting, H. (2002). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Brauer, D. (2007). El arte como memoria. Reflexiones acerca de la dimensión histórica de la obra de arte. En S. Lorenzano y R. Buchenhorst (Eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Universidad del Claustro de Sor Juana. Editorial Gorla.
- Desjardins, P. (2012). "El artista como gestor y la gestión como discurso artístico. Plataformas, iniciativas y redes de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino", *Revista Arte y sociedad. Revista de investigación*, 2 (1). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3868802>
- Giunta, A. (2014). Arte, memoria y derechos humanos en Argentina, *Artelogie* [En línea], 6 |. <http://journals.openedition.org/>
- Huyssen, A. (2009). Prólogo. En C. Feld y J. Stites Mor (Comps.), *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós.
- Jelin, E. [2002] (2021). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Todorov, T. (2000). *Los Abusos de la Memoria*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Zarankin, A. y Salerno, M. (2012). "Todo está guardado en la memoria". Reflexiones sobre los espacios para la memoria de la dictadura en Buenos Aires. En A. Zarankin, M. Salerno, y M. C. Perosino (Comps), *Historias desaparecidas. Arqueología, memoria y violencia política*, 143-171. Editorial Brujas.
-

MUERDE INFRAMUNDO EN EL REVISTAZO

Alternancia entre el inframundo, el devenir zombi y lxs cuerpxs deseantes

Sandra Reggiani | sandrareggiani@yahoo.com.ar
Universidad Nacional de las Artes. Argentina.

Resumen

El presente trabajo aborda el tratamiento de la obra *Muerde Inframundo*, creada por Rhea Volij para el Grupo de Experimentación en Artes del Movimiento (GEAM) de la UNA y su implementación en dos contextos diferentes: el Centro de Realizaciones Audiovisuales de la UNA y *El Revistazo* acción performática diseñada por Asociación de Revistas Culturales e Independientes de Argentina (AReCIA). Ambas instancias nos invitan a apreciar cómo estas contextualizaciones, permiten devenir otros cuerpos a partir de la ¿misma? obra escénica/coreográfica.

Palabras clave

Artivismo; experimentación; performance; revistazo

El Grupo de Experimentación en Artes del Movimiento (GEAM) está radicado en la Secretaría de Extensión y Bienestar Estudiantil del Departamento de Artes del Movimiento de la UNA, se creó en 2010 y está integrado por estudiantes de las carreras de Expresión Corporal; reviste un carácter experimental, formativo y de profesionalización de sus prácticas. Se propone generar dispositivos de experimentación escénica que aborden tanto la constitución de una obra como la reflexión estética y metodológica en el marco de la creación contemporánea, con su diversidad de espacios escénicos, performáticos, y el desafío de diferentes contextos socioculturales.

Desde 2012, tiempos en que surge la Asociación de Revistas Culturales e Independientes de la Argentina (AReCIA), el GEAM es invitado a participar de diferentes maneras en los foros que realizan anualmente. En el 2017, el *Revistazo* forma parte de las acciones previstas por el VI foro de AReCIA.

Dentro de las motivaciones específicas que vertebran este evento hallamos una marcada necesidad de visibilización de las problemáticas generales y del sector. A pocos días de asumir Mauricio Macri en el gobierno, el decreto 267/15 deroga la Ley de Regulación de Medios Audiovisuales 26.522 promulgada por el gobierno anterior. Hacia 2017 los recortes presupuestarios y las políticas de endeudamiento y ajuste implementadas por esta gestión volvieron ásperas las realidades de muchxs argentinxs. La desaparición de los Ministerios de Salud y de Cultura, acompañada por una masiva reducción de personal en los cargos públicos, son acciones emblemáticas para entender la envergadura de los recortes, junto con la toma de deuda y la reforma previsional que meses antes alcanzó costos sociales con movilizaciones y represión generalizada. También asidero en múltiples acciones de resistencia, organizadas desde distintos sectores de la sociedad y organismos de Derechos Humanos, en contra del acortamiento de las penas por delitos de lesa humanidad.

En este marco AReCIA propone al *Revistazo* como una caminata que interviene espacios callejeros emblemáticos en la franja horaria de máxima circulación durante el mediodía de un día de semana. La consigna *Ley de Fomento* ya se lee en una bandera que despliega cincuenta metros de extensión. La acompañan pancartas con los logos de muchas de las revistas que constituyen la asociación; se necesitan muchos pares de brazos para transportarlas por las calles del centro de la ciudad.

La necesidad urgente, reforzada e imperiosa de fomento y distribución de la pauta oficial pulsa en estas acciones, se articula la reivindicación de la educación pública, laica, gratuita y de calidad, como modo de confrontar con aquellas expresiones lamentables

que aludían a *caer en la escuela pública*. Cada una de las estaciones focaliza en un aspecto diferente: las funciones de la universidad pública, el recorte presupuestario y la subejecución de presupuestos implementadas de forma sistemática por esos tiempos; la deuda que tiene el Congreso con la ciudadanía a partir del decreto 267/2015 que facilita la gran concentración mediática, el monopolio del papel y se menciona también a las mafias en el sistema de distribución que finalmente definen lo que se ve en los quioscos y lo que no, haciendo «cómplices a les diputades en el desguace de la libertad de expresión». Otra de las estaciones recupera a la memoria de Gustavo Benedetto caído durante la represión del 2001; el pedido de aparición con vida del por entonces desaparecido Santiago Maldonado y la exigencia de Memoria, Verdad y Justicia por los 30.000 detenidos desaparecidos, lideran cada una de las estaciones. La llegada a la emblemática Plaza de Mayo para dar lugar a la estación final de la caminata expone el manifiesto que da apertura al foro, que tendrá continuidad en la Escuela Isaura Arancibia. Revista *La Vaca* (2017) comparte en su informe sobre el evento la siguiente premisa:

Exigir una ley de fomento no significa reclamar una protección para nosotros, sino que nuestras lectoras y lectores no paguen el costo de sostener la democratización de la comunicación, mientras el Estado subsidia a la prensa adicta con dinero público que reparte sin control y sin transparencia. Es el Parlamento quien está eludiendo su obligación de legislar para garantizar que los derechos no sigan siendo privilegios que favorecen a unas pocas empresas de medios (s.p.)

Muerde Inframundo, la obra

La *performance* realizada por el GEAM en el *Revistazo* toma referencias en la realización coreográfica *Muerde Inframundo* de Rhea Volij, estrenada ese año en el Centro de Realización Audiovisual de la UNA, y la spone en diálogo con el contexto y las circunstancias en que acontece la acción. Como su nombre sugiere, la realización coreográfica corporiza estados y dinámicas asociadas con la visceralidad y el extrañamiento respecto de lo cotidiano. En el dossier de la obra su ficha técnica anuncia:

Medusa, la belleza espantada. Tlazolteotl, amante de lo sucio, Coyolxauhqui la diosa descuartizada por su hermano. Los destrozamos. Los mitos descendieron a la dura y restallante realidad de vivir en la tierra.

Medusa tuvo que verse al espejo, debió prostituirse, agotar sus fuerzas del deber espantar. Tlazolteotl remueve deshechos y se encuentra con sus oscuridades, los gemelos enfrentados se revelan como la propia sombra. ¡Muerde, inframundo! (s.p.)

La investigación coreográfica dirigida por Rhea Volij indaga en aquellos dioses relegados, extrañados de su omnipotencia e inmortalidad; desplazados al anonimato por lo indeseable de su naturaleza, excluidos, oscuros. Lo oxidado, lo putrefacto, lo prostituido, lo descuartizado es característico del universo que se constela en *Muerde Inframundo* relata Kaliópe, una de las integrantes del grupo.

La obra se estrena en junio de ese año. En agosto, invitadxs por AReCIA a participar con esta pieza del *Revistazo* proponemos una caminata performática; para ello realizamos una selección de organizadores coreográficos y poéticos de la obra con los cuales abordar la propuesta.

Con vistas a la implementación de esta caminata performática consideramos necesario que los organizadores: puedan dar cuenta de la obra, puedan entrar en diálogo con las características espaciales y contextuales en donde será realizado, sean viables para la constelación grupal que los encarnaría. La aridez del cemento y las veredas sucias, la circulación masiva de personas ajenas al evento, la exposición corporal que habitan los *performers* al encarnar el despliegue de la acción en la vía pública, la proximidad corporal entre ellxs, lxs peatones/espectadores y vehículos, la ausencia de la cuarta pared, la temperatura ambiente para actualizar el concepto del vestuario en la relación con el confort de lxs *performers*, la ausencia de la música que constituye la obra y las escenas y de los climas lumínicos junto con las razones que movilizaban a la acción fueron los rasgos determinantes para la selección de los organizadores de la *performance*.

Una vez seleccionados los organizadores de la acción, definidos los ajustes de vestuarios que incluían calzado y accesorios de abrigo, quedó abierta la expectativa de su implementación. En palabras de Lucía, otra integrante del grupo: «Diría que dejar que esas diversas monstruosidades desborden de la obra hasta habitar la calle y el recorrido que hicimos, incluyendo las detenciones. Habitar la calle desde esos monstruos».

Desarrollamos a continuación, rasgos constitutivos de las prácticas de la Danza Butoh, referencia técnica y poética con la que Rhea Volij, coreógrafa especialista en dicho lenguaje, concibe *Muerde Inframundo*.

Sobre el lenguaje: la Danza Butoh, huella identitaria de *Muerde Inframundo*

Emergente del siglo XX, y a modo de respuesta cultural a las tragedias de Nagasaki e Hiroshima, la Danza Butoh actualiza para occidente rasgos propios de su historia y su cultura. Christine Greiner, especialista en estudios del cuerpo japonés en la PUC-SP, describe en el artículo *El butoh en América Latina* (2016) que el cuerpo en la danza butoh fue concebido como un proceso inacabado, perecible, al margen de los diversos ambientes donde se constituyó —la calle, el estudio, el campo, los medios, etcétera—. Afirma que Hijikata rompió la jerarquía que hacía del sujeto algo más importante que los objetos inanimados del mundo, y así admitió y explicitó la presencia de la muerte en todo momento. Volvió al fango para experimentar el paso de lo informe a la forma y viceversa, en un *continuum* sin fin. Nada es taxativo, objetivo, permanente, continúa. La ambivalencia forma parte de su construcción y lo vuelve único, en la medida en que es fruto de un entrenamiento específico para alcanzarlo, lo que exige años de dedicación, sentencia.

La relación entre la vida y la muerte, el mundo de los vivos y de los muertos aparece de modo recurrente, si bien no es sencillo recuperar entrevistas ni documentos de sus iniciadores, apreciamos en los estudios realizados en torno a esta danza, la recurrencia sobre este aspecto. Ko Morobushi, propone en el artículo *Morir en escena*, publicado por la revista DCO (2011) que el objetivo de su técnica es enseñar a morir.

Debo matar mi propia presencia, debo quitar demasiadas cosas impregnadas en ella. Si así no fuera Ko Morobushi estaría hecho del todo: mi identidad de japonés, de mi cuerpo japonés, pero si fragmento ese todo, si lo limpio, obtendré algo diferente. Por eso, Ko debe morir en escena durante la representación. Esta es la razón por la que necesito de la dimensión de intercambio con los otros. Esta dimensión me da mayor libertad sobre el espacio y el tiempo. No es algo permanente, o definitivo, pero me permite tener varias opciones y desplazarme entre las cosas nuevas que vienen (Morobuchi, 2011, p. 44).

Luego cuestiona a quienes lo identifican como original o verdadero en su práctica, el autor afirma que le gustaría pensar que no hay un *verdadero* butoh: «Mi energía de expresión no sólo proviene del butoh. El acto creativo debe ser el resultado de un cambio constante: cambio, cambio, cambio, mezclas, en el cuerpo y en el alma» (Morobuchi, 2011, p. 44).

Este vínculo con la muerte se refuerza cuando Katzura Kan en el artículo *La fe del performer*, publicado también por la revista DCO en 2011; hace referencias a la biografía de Katzuo Ohno, y asevera que

estuvo a punto de morir en el frente de batalla cuando fue soldado, y esa crisis orientó su danza hacia los misterios que unen la vida y la muerte. Así sus creaciones reflejan un tono autobiográfico, una inclinación por honrar a los muertos, y su condición de cristiano, todo lo cual da a la obra de Ohno cierto tono de misticismo (Kan, 2011, p. 49).

Perspectivas no previstas para occidente aparecen sintetizadas en una modalidad de danza que penetra en las prácticas escénicas con bastante hondura provocando cierta fractura con valoraciones históricas de la danza, que aún siguen vigentes. Huellas de esta singularidad que ofrece la encontramos en las apreciaciones que recupera Greiner en *Fabulaciones del cuerpo*:

Hijikata siempre tuvo interés por las zonas de indistinción entre persona y cosa, entre seres animados e inanimados, entre vivos y muertos. Esta desjerarquización en su investigación introdujo nuevas formas de pensar el cuerpo e hizo de la danza un dispositivo para reinventar el cuerpo que, a su vez, se convierta en un dispositivo con la capacidad de profanar las relaciones de poder (Greiner, 2019, p. 148).

Este interés por profanar las relaciones de poder dominantes que sostiene Greiner, aparece pulsante y genuino en las prácticas performáticas y artistas en occidente, rasgos vertebradores de la experiencia encarnada con *El Revistazo* y en los que nos sumergiremos a continuación.

Sobre el formato: de la acción performática al activismo artístico, algunas perspectivas en torno a la representación

Para realizar un análisis del dispositivo que da cuerpo a la acción, necesitamos abordar dos aspectos diferentes y complementarios, el formato coreográfico de la obra y el formato performático de la acción. La obra coreográfica, en tanto ordenamiento témporo-espacial de movimientos y duraciones en el espacio, encarna una perspectiva no representativa ni narrativa de un relato en la danza, y en ese sentido, la acción performática conserva algunos rasgos de la estructura coreográfica, y propone otros que la distancian. *Muerde Inframundo* se identifica como una realización escénica en donde la construcción del lenguaje no es narrativa.

No se espera un relato definido y cada vez se vuelve a encarnar, y en ese sentido, vuelve a nacer. Apreciamos en este aspecto un lugar común con las *performances*. Uno de sus rasgos característicos se establece en la imposibilidad de repetir y de representar, acontece cada vez. Este rasgo propio de la obra, operará como un articulador directo en esa transformación que acontecerá para que la caminata performática sea posible. Richard Schechner en *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (2000) afirma que un modo de comprender la escena de este mundo confuso, contradictorio y extremadamente dinámico es examinarlo como *performance*. Los estudios de *performance*, continúa, son *inter* en el medio, intergenéricos, interdisciplinarios, interculturales y por eso, inherentemente inestables, resistiendo y rechazando toda definición fija. La *pureza* no es un valor. Afirmado en que la realidad social se comprende como construcción concluye «Los estudios de la performance trabajan con – y a través de – la mirada de puntos de contacto, de yuxtaposiciones, tensiones y lugares sueltos, separando y conectando seres humanos y las telas de significación que nuestra especie sigue tejiendo» (Schechner, 2000, p. 19).

La multidisciplinariedad, la interdisciplinariedad, la yuxtaposición y los lugares de cruce son rasgos en los que el autor hace foco cuando se refiere a los hechos interpretados o leídos como *performance*.

Diana Taylor en *Performance* (2012) destaca la importancia que tiene entender su compleja relación con los sistemas de poder. La entiende como acción y como intervención, va más allá de la representación, borra la línea entre lo ficticio y lo verdadero Taylor (2012) Con la *performance* el concepto de representación se desvanece ante la presencia, único modo posible, sin mediaciones para construir el presente y la realidad. Esta autora hace referencia al activismo y entiende que el *performance* es la continuación de la política por otros medios y analiza entre sus ejemplos a los escraches que realiza la organización de derechos humanos H.I.J.O.S. para exigir juicio y castigo en la Argentina de la postdictadura (Taylor, 2012).

[...] el objetivo de los escraches es generar conciencia pública de que estos crímenes impunes, sus ejecutores y las organizaciones que los apoyan continúan existiendo aún en el marco de la supuesta democracia. (...) Los escraches son profundamente teatrales. La acusación performática funciona únicamente si logra llamar la atención de la gente.

En el activismo artístico afirma Expósito (2012), lejos de la inmortalidad la condición artística de las acciones queda subordinada al marco desde donde es leída, y prevalece su cualidad relacional e intersubjetiva, que jerarquiza el vínculo y las acciones colaborativas, al tiempo que desestima la distancia obra-sujeto; esto es posible porque exige *poner el cuerpo* en la práctica, sea desplazando al cuerpo del artista hacia el espacio social extrainstitucional, como promoviendo un desbordamiento subjetivo que lo lleva a conectar con actores y saberes extradisciplinares. La materialidad es débil generalmente y contribuye a producir política al constituir lo político en acto. Al respecto Manuel Delgado (2013) en *Artivismo y pospolítica*, afirma que el artista es entendido como activista, es decir como generador de conocimientos, y lleva hasta las últimas consecuencias las lógicas de la performance artística, en tanto productoras de sentido. Lo que hace el activismo es llevar hasta las últimas consecuencias la lógica de la performance artística, a la que se atribuye la capacidad de producir desterritorialización, dislocamiento, descentralizaciones, intensidades, intersubjetividades.

La performance coloca el cuerpo y los signos en un estado nómada, transitorio, en el que las experiencias son transformadas. Asocia el artista con un público que debe compartir la intensidad de la experiencia propuesta (...) Como poéticas de la acción, las performances persiguen una radicalización de las emociones en una especie de ritual (Barbosa de Oliveira 2007, p. 106) en Delgado (2013, p. 70)

Apreciamos entonces singularidades respecto de la gestación de *Muerde Inframundo* en cada manifestación. Mientras que el montaje escénico ofrece un devenir escénico de acciones que cada *performer* encarna cada vez, en donde las improntas de los estados físicos organizan las escenas y deja sin efecto cualquier supuesto representacional que entienda a la obra como cierta sucesión de acciones y movimientos que relatan cierta narrativa; en *el Revistazo* la presencia irrumpe como única opción posible del acontecer de la obra, e interrumpe cualquier posibilidad de representación, convirtiendo a cada función en un necesario ritual de pasaje para los *performers* y una invitación a la co-participación de los visitantes a esa transformación genuina que acontece en presencia. *El Revistazo* mantiene continuidad con la potencia performática prevista para el contexto escénico, sin embargo, al modificar el contexto y los interlocutores, transforma su dialéctica y deviene en acción activista.

A continuación, problematizamos las figuraciones del cuerpo que se manifiestan en estas acciones, procuraremos identificar aquellos aspectos que se potencian en el contexto público de la obra, procurando establecer cuáles aportes ofrece al reclamo.

Resabios del cuerpo moderno, devenires y contemporaneidad

Boris Groys (2018) aborda aquellas valoraciones instituidas respecto del arte que el activismo artístico pone en tensión. Considera el cambio de perspectivas respecto de la esteticidad antes y después de la modernidad; afirma que el diseño en tiempos previos a la modernidad, daba cuenta de la estética asociada con la funcionalidad de los objetos, la esteticidad operaba como un plus a la funcionalidad del objeto y que es la modernidad el escenario que permite establecer en el contexto del arte, la disfuncionalidad como valor agregado y rasgo identitario, la estética a partir de la modernidad encarna el carácter absurdo e inviable en el arte. «Después de la Revolución Francesa, el arte emergió como la muerte del diseño» (2018, p. 60) La estetización aplicada al arte es una forma mucho más radical de muerte que la tradicional iconoclasia, afirma. En esa dirección, los museos institucionalizan una violencia radical al exponer al objeto y confirman en esa exhibición que el pasado está muerto y sin posibilidades de resurrección. En el contexto del arte, desde las perspectivas nacidas en la modernidad, estetizar cosas del presente implica descubrir su carácter disfuncional, absurdo e inviable, todo lo que las hace inutilizables, insuficientes, obsoletas. La estetización artística es lo opuesto a la estetización por medio del diseño, afirma Groys. El diseño mejora el *statu quo*, mientras que el arte lo acepta como cadáver, en tanto lo transforma en una mera representación. ¿Cuán legítimas y vigentes pueden ser las valoraciones surgidas en cierto tiempo histórico y contexto sociocultural? Peter Bürger en Teoría de la Vanguardia (1997)

cuestiona la historicidad de las categorías estéticas y propone a los movimientos de vanguardia como la autocritica de la burguesía, en sus palabras:

[...]mi segunda tesis afirma que con los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocritica. El dadaísmo, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Tanto el aparato de producción y de distribución del arte como las ideas sobre el arte que dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el apartado de distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra el status* del arte en la sociedad burguesa descripto por el concepto de autonomía (1997, p. 62).

Según Bürger, la autonomía del arte es una valoración nacida en la modernidad, es la que permite la muerte del arte en su vínculo primero con las herramientas y luego con la vitalidad y la trama socio cultural, rasgo que los movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo XX problematizan y se proponen modificar. La puja entre la inmortalidad y lo perentorio, la asepsia y lo contaminado en su contexto, la eternidad y lo efímero del instante queda abierta a partir de la problematización que ofrecen los movimientos de vanguardia a las valoraciones modernas y su impacto en el contexto del arte.

Muerde Inframundo abona esta perspectiva moderna, posible de materializarse en una sala destinada a espectáculos, con una construcción diseñada en pos del deleite estético, sin funcionalidad en tanto objeto de arte. Sin embargo ¿es una figuración moderna del cuerpo la que habita esta intervención que se encarna en *El Revistazo*?

Peter Bürger y Christa Bürger, en *La desaparición del sujeto* (1996) desarrollan las características del campo de la subjetividad moderna. Peter Bürger basa su hipótesis en autores de gran importancia, nombres que construyeron la tradición de la historia de la filosofía occidental. Revisitando esa tradición dominante de la historia del pensamiento propone un abordaje asociado con la palabra masculina, que articula posiciones facilitadoras del surgimiento de la subjetividad. Por su parte Christa Bürger recupera en la voz de las mujeres, aquellas dignas de palabra y escritura, posible en formatos epistolares y autorreferenciales, en donde la ausencia y la falta vertebran la construcción de la presencia. Diferentes modos de trazar un yo fuerte, que se funde en vastas interpretaciones de lo universal, absoluto, sagrado según sea el caso, andamiadas en una construcción que no acepta grises, ni variables. La realidad es binaria, y la imagen es protagonista en cada una de estas perspectivas.

La participación de *Muerde Inframundo* en el *Revistazo* despoja a la obra de esta contextualización moderna y de su contexto poético, y la pone en el diálogo con la calle, el contexto de los reclamos que erigen las revistas culturales, demandándole a la intervención cierta funcionalidad y eficacia. El encantamiento del sueño moderno se rompe en la calle, y deviene la transformación de su poética también. Si el espacio escénico fue capaz de habilitar un contexto para la expansión de un universo imaginario, irreal; la calle será necesariamente el lugar de la ruptura de esa ilusión, en ella la transformación de las figuraciones del cuerpo será inevitable.

De la poética del inframundo en Caffarena al cuerpo zombi en el Revistazo. Visibilidad de la violencia social existente en la marginalidad cotidiana

Tal como compartimos en los párrafos anteriores, la pieza es una realización escénica que recupera deidades fuera de tiempo y de contexto, construye en ese acto un modo posible de existencia, al que invita a sumergirse en ella y habitarla, construye ficción, inventa un mundo al que el espectador es invitado a sumergirse.

Para la mutación a caminata performática prevé organizadores corporales y poéticos para experimentar y construir instantáneas huellas durante la caminata y las estaciones previstas. La estrategia de acción es interactiva: poner en diálogo e improvisar acciones que entremen relaciones entre la poética de la obra, el contexto espacial y sociocultural y las consignas vertebradoras del evento. Una caminata constituida por

seres inframundanos que atraviesan la ciudad inmersos en una gesta periodística que reivindica sus derechos. Durante esa travesía *lxs performers* establecen diálogo con el espacio y el contexto de la intervención, realizan improvisaciones y corporizaciones en todo el trayecto.

Es notorio apreciar como conforme transcurre la acción aquel universo mítico creado en Caffarena muta y se desgarrar, deshilachándose en un contexto áspero, litigante, sediento de reivindicación. Aquel gesto que puede dar cuenta de registros mágicos existenciales en un contexto cerrado, deviene en gestos lastimeros, rastros de miseria, vacío y ausencia de derechos.

Angel Ferrero y Saúl Soas (2011) en el artículo *El “zombi” como metáfora (contra) cultural* consideran diferentes realizaciones cinematográficas en donde las figuras de lo monstruoso, deforme son protagonistas; y encuentran por un lado cierta abstracción del contexto, por otro la reiteración de su existencia en variadas culturas y una clara relación entre la producción cinematográfica y el sentir social. «El monstruo, que desde una visión psicoanalítica lo podemos definir como la representación de lo que nos asusta, posee unas características concretas según los miedos existentes. No abordamos nuestros miedos o deseos, sino que éstos son traducidos mediante metáforas».

Alicia Montes (2017) en *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombies* afirma que el *zombie* aparece en el contexto contemporáneo como algo excesivo, marginalizado, no simbolizable, como carnalidad peligrosa, degenerada, ajena. Ese resto negado se hace legible, para el todo social que lo expulsa fuera de sí, a través de la figura de la anomalía individual, o de la multitud monstruosa, informe, amenazante e innumerable.

Las consecuencias de la concepción individualista desarrollada durante la modernidad, afirma la autora, llevó a pensar la corporeidad como un todo cerrado, en donde la idea de un cuerpo abierto sólo es posible a través de acciones de violencia exterior. Los cuerpos plurales y proteicos de *lxs zombies* organizan una narrativa inestable que atraviesa los campos artísticos y no solo hace visible de manera extrema la concepción paradójica de lo humano que les da consistencia, sino que invita a la pregunta por los términos en que se puede pensar hoy la relación entre la violencia inmunitaria y la carne. Concluye en que:

la carne desgarrada, obligada a hablar del discurso del otro y, por eso, silenciada, se convierte en página en blanco en la que se escribe el dominio y la crueldad de un régimen escópico que la vuelve una cosa más entre las cosas, o el escenario de un espectáculo que la reduce a pura animalidad.

Ante la falta de diversidad y multiplicidad, la marginación y exclusión son acciones inevitables, que acontecen en la cotidianidad social, encarnadas en seres que habitan cotidianamente los espacios públicos, como única opción de supervivencia, sin acceso a la salud, a la educación, ni a una vivienda. Esta naturalización de la barbarie impacta directamente en la interpretación de las acciones de *Muerde Inframundo* en el *Revistazo*, un contexto público, que suda exclusión y litigio invisibilizados y naturalizados. Cuerpos sin derechos, ¿figuraciones? de la violencia social naturalizada.

Devenir cuerpxs deseantes, esbozar algunas conclusiones

Y entonces la pregunta por el deseo aparece. A través de su ausencia es esa marginalidad emergente en la calle, la que interpela e invita a la transformación que se opera en *lxs performers* al encarnar un universo poético que, interpelado por las diferentes resonancias y retroalimentaciones posibles, deviene otro.

Devenir *zombi* es inevitable, la ausencia de reconocimiento, deseo y paridad es inminente en un contexto que desatiende sus necesidades urgentes, y que propugna por una igualdad idéntica, excluyente de las diferencias y no solidaria respecto de las deficiencias. En los registros de *lxs performers* rastros pulsionales y transformadores

aparecen, dando cuenta de la posibilidad de resiliencia que otorga el arte, en palabras de Kali, integrante del GEAM: «Sin embargo en medio de todo esto hay un florecer aunque sea momentáneo, un cuerpo florido en cada una de sus cavidades...la belleza estaba presente en cada aspecto por el hecho de ser nombrado, traído de nuevo al consciente, la belleza de haber sido develado». Resiliencia que queda pendiente para quienes encuentran su vida sumergida en la exclusión.

Alicia Montes (2017) aprecia respecto de las producciones contemporáneas que en tanto construyen y deconstruyen esos imaginarios sociales, y vuelven visibles y pensables a través del dispositivo artístico, en su condición de significantes flotantes, relacionales y tensionados por el disenso al binarismo *yo/otro* que los soporta, hacen posible esta transformación. *El Revistazo* aparece entonces como una manifestación de cruce, encuentro y yuxtaposición entre el arte y la política, toma la calle al movilizar en simultáneo intereses políticos y artísticos; deconstruye la funcionalidad de la calle diseñada para transitar, activa la protesta a través de expresiones artísticas y problematiza el lugar y la función del arte en el contexto contemporáneo.

Será este antecedente el que nos permitirá habitar una segunda edición del Revistazo en 2018, cuya caminata performática se establecerá en contacto directo con el territorio, sin estructuras poéticas ni estéticas predeterminadas.

Si bien las reflexiones sobre esta experiencia no quedan agotadas, y la continuidad en experiencias realizadas con posterioridad nos invitan a la continuidad del análisis, se vuelve necesario arbitrar un cierre. Con vistas a ello, compartimos las impresiones de Lucía plasmadas en una manifestación literaria, posterior a la experiencia performática.

Salimos las guerreras
comprimidas
del suelo de todos los días
con los materiales de las fuerzas
nos esperaban
desconocidos y desconocidas
nos seguían porque les seguíamos
fueron las palabras de nuestros cuerpos

Nombraron lo que ya sabemos
en los lugares donde sabemos
pasarán, pasan y pasaron
cosas que no todos se enteran
o se olvidan
o es mas fácil hacer como que no
que no pasarán, que ya no pasan, que nunca pasaron

Dieron voz y papel,
peso y tinta
impresiones que nos movían

El nudo de la angustia
no se ató
porque habían infinitos caminos por donde
transmutar
transpirar el tóner
y tantas carnes en las cuales
leer e imprimir
la urgencia de la pluralidad de voces

intervención
transitar lo múltiple

en la replicación
Lucía Eva Gonzalez Chiappe

Referencias

- AReCIA. Asociación de Revistas Culturales Independientes Argentinas_ <https://revistasculturales.org/>
Revistazo Ley de fomento ya 6º Foro septiembre 2017
<http://revistasculturales.org/hacemos-periodismo-hacemos-autogestion-hacemos-futuro/cronograma-de-actividades>
<http://revistasculturales.org/6to-foro-de-revistas-culturales-cronograma-de-actividades/>
Bürger, P. (1997). *Teorías de la vanguardia*. Península/Biblos.
Bürger, P. y Bürger C. (1996). *La desaparición del sujeto*. Akal.
Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e* 18 (2) Instituto Catalá d'Antropologia.
Expósito, M., Vidal, A. y Vindel, J. (2012). *Activismo artístico*. En Red Conceptualismos del Sur, Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Catálogo de exposición. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Falcoff, L. (1999). *Butoh, pensamiento en evolución*, un libro de Christine Greiner. Revista Tiempos de danza.
Ferrero, Á. y ROAS, S. (2014). *El "zombi" como metáfora (contra) cultural*. En Nómadas. Revista Crítica de las Ciencias Sociales y Jurídicas. Universidad Complutense de Madrid.
Greiner, C. (1999). Carlota Ikeda. *Imágenes y palabras*. Revista Tiempos de Danza.
Greiner, C. (2016). El butoh en América Latina. Revista *La Jornada Semanal*. <https://decir020.wixsite.com/traduccion/post/christine-greiner-butoh-en-america-latina>
Greiner, C. (2018). Lecturas del cuerpo en Japón y sus diásporas cognitivas. Notaciones Abisales/ Agencia Editorial Zettel.
Greiner, C. (2019). *Fabulaciones del cuerpo japonés*. Notaciones Abisales/ Agencia Editorial Zettel.
Groys, B. (2018) *Sobre el activismo en el arte* en *Volverse público*. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Caja Negra.
Kan, K. (2011) *La fe del performer*. Revista DCO 14.
La Nación (2016) *El DNU de Macri que modifica aspectos centrales de la ley de medios y elimina la Afscs*. <https://www.lanacion.com.ar/politica/el-gobierno-publico-el-dnu-que-modifica-la-ley-de-medios-y-elimina-la-afscs-nid1859236/>
La Vaca (2016). *Los 100 días de Macri a través de sus decretos*. <https://www.lavaca.org/notas/los-100-dias-de-macri-a-traves-de-sus-decretos/>
La Vaca (2017). *El revistazo: agite y foro de las revistas culturales independientes*. <https://www.lavaca.org/notas/el-revistazo-agite-y-foro-de-las-revistas-culturales-independientes/>
Montes, A. (2017). *DE los cuerpos travestis a los cuerpos zoombis. La carne como figura de la historia*. Buenos Aires: Editorial Argus-a.
Montes, A. (2020). *Modernidad, cuerpo y violencia*. Seminario *Figuraciones del cuerpo en la literatura y en las artes contemporáneas*. Argentina. UNA.
Morobushi, K. (2011). *Morir en escena*. Revista DCO 14.
Página 12 (2017). *El año en que la crisis de la cultura se volvió estructural*. <https://www.pagina12.com.ar/84829-el-ano-en-que-la-tesis-de-la-cultura-se-volvio-estructural>
UNA Historia. https://una.edu.ar/contenidos/historia_12263
DAM. Grupo de Experimentación en Artes del Movimiento https://movimiento.una.edu.ar/contenidos/geam-grupo-de-experimentacion-en-artes-del-movimiento_30065
Muerde Inframundo de Rhea Volij. https://lasartesconectan.una.edu.ar/categoria/muerde-inframundo-de-rhea-volij_623

DUELO PÚBLICO A TRAVÉS DE LA PERFORMANCE: DEL ACTIVISMO AL ARTIVISMO

Un estudio de caso en Uruguay

Flavia Figari Diab | fladiab@gmail.com

Facultad de Artes / Facultad de Información y Comunicación. Universidad de la República. Uruguay.

Resumen

En Uruguay existen colectivos que buscan desde el activismo, el arte y la performance generar un impacto no solo político, sino emocional acerca de temas que tienen que ver con los derechos humanos, específicamente acerca de la violencia de género. Con una perspectiva sociológica y con un enfoque en estudios sobre arte y performance es que se plantean diversas interrogantes para llevar a la reflexión temáticas poco exploradas desde estas disciplinas en Uruguay. En este trabajo se busca estudiar al arte como una herramienta de resistencia, entender los accionares y prácticas que la configuran y abrir las puertas a ese campo de estudio donde los modos de existencia se encuentran profundamente vinculados. En este sentido, se observará la aparición de manifestaciones colectivas de duelo público en Uruguay y sus diferentes configuraciones entre el año 2007 y la actualidad. Los casos seleccionados son, por un lado, el colectivo Mujeres de Negro Uruguay como antecedente que problematiza los femicidios y han llevado propuestas performáticas a la calle como forma de visualizar la injusticia y el dolor provocado por esta. Por otro lado, se tomará como caso las performances *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez* como propuestas artísticas contemporáneas originadas en Uruguay. La propuesta metodológica de investigación es cualitativa basada en el método de estudio de caso y será central la importancia social de las unidades de análisis, como relevante para la comprensión de la problemática. El artivismo pone el cuerpo en acción, y la performance es una herramienta para hacerlo posible transformando las formas de materializarlo y comunicarlo.

Palabras clave

duelo público; performance; artivismo; derechos humanos; Uruguay

A raíz de los femicidios y la constante violencia de género que no cesa de atravesarnos en todo ámbito hasta el presente, es que se busca conocer cómo se conjugan las definiciones políticas con estas prácticas performáticas en diálogo con el trabajo corporal y el lenguaje creativo construido por estos colectivos, buscando comprender de qué manera esos usos del cuerpo se vinculan de forma política y simbólica a través de sus acciones. En este sentido, surgen las siguientes preguntas, ¿Cómo expresan y transitan les performers el duelo público? ¿Cuáles son sus denuncias? ¿Cuál es la percepción en les participantes y el aporte de los colectivos a la construcción de sentido sobre la temática que los reúne? ¿Por qué la performance como táctica? ¿Cuál es el proceso de construcción artístico y político de las performances y qué sentido le dan a la mismas? ¿Cuál es la relación entre arte y política? ¿Qué implica que sigan llevando a cabo sus acciones hasta el día de hoy? ¿Por qué se seleccionan los casos mencionados y no otros? ¿Las performances seleccionadas se consideran prácticas *artivistas*?

No se podrán responder todas estas preguntas en este espacio ya que las mismas son parte de una investigación de tesis de maestría que se encuentra en proceso y la cual busca cumplir con esclarecer dichas interrogantes, sin embargo, se intentará un acercamiento a través de la reflexión teórica para dejar algunas líneas trazadas respecto al tema. Con la intención de poder responder estas interrogantes, se hace un breve recorrido por la Marcha del Silencio como antecedente, acción que implica un impacto emocional en la temática, y la cual se encuentra muy presente y latente en nuestra sociedad uruguaya. Específicamente en relación al duelo público y la violencia de género, se conocerá el colectivo Mujeres de Negro y las características de sus acciones, como una especie de puente que nos conectará con las performances *La caída de las*

campanas y *Diez de cada diez*, observando que la primera expresa explícitamente un duelo público como objetivo central y la segunda, si bien no propone el duelo público como tema principal, expone diversos temas en torno a la violencia de género además de los feminicidios. Como plantea Diana Taylor (2015) desde la década de los años sesenta, ya se ha usado el cuerpo para enfrentarse a los regímenes de poder y a las normas sociales por parte de los y las artistas, fortaleciendo así la inclusión del cuerpo como metodología de confrontación en el arte y «estas prácticas suelen tener su propia estructura, sus convenciones y su estética, y están claramente delimitadas y separadas de otras prácticas sociales de la vida cotidiana» (Taylor, 2015, p. 17).

Como objetivos generales, por un lado, se plantea estudiar la aparición de manifestaciones colectivas de duelo público en Uruguay y sus diferentes configuraciones entre el año 2007 y la actualidad. Por otro lado, como segundo objetivo general, se busca analizar la interacción entre la dimensión performática y la dimensión política en la formulación de una denuncia colectiva frente a la desaparición física de mujeres y disidencias a través de las performances *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez* a partir de sus propuestas artísticas y políticas que componen en sus acciones públicas. Como objetivos específicos se ha planteado, en relación con el primer objetivo general, por un lado, observar la aparición del duelo público y la relación que tiene con los objetivos planteados en sus acciones; también se plantea establecer similitudes y diferencias entre los casos mencionados; y por último analizar cuáles y cómo son las tácticas llevadas a cabo por los colectivos y performers en sus prácticas performáticas. Como objetivos específicos relacionados con el segundo objetivo general, se plantean en primer lugar, conocer el sentido que tiene para las propuestas performáticas llevar a cabo las acciones en el territorio y cuáles son sus objetivos. A su vez, se buscará analizar el sentido político de los colectivos y performers que se expresan a través de la performance, como también comprender el rol de la creatividad individual en la construcción colectiva de la propuesta artística. Por último, se espera determinar el significado semiótico de lo visual y la importancia de las imágenes a partir de archivos de las performances.

La propuesta metodológica de investigación es cualitativa basada en el método de estudio de caso desde un enfoque interpretativo conducido por criterios teóricos establecidos que, desde las dimensiones, surjan categorías que guíen una red de observación centrado en un eje comprensivo, no explicativo. Se aplicará como técnicas entrevistas en profundidad semi-estructurada, observaciones, y análisis de archivos visuales, la intención de combinar dichas técnicas conlleva un fin descriptivo y complementario.

Mujeres y disidencias ponen el cuerpo en acción en la calle, y para hacerlo posible transforman las formas de materializarlo y transmitirlo. Un duelo interno e individual que se vuelve público y social es posible a través de la performance como mecanismo de sensibilización y visualización, con el objetivo de reflexionar temáticas de profunda sensibilidad, que requieren poner en diálogo la emocionalidad.

Duelo público, performance y activismo

La Marcha del Silencio se presenta como antecedente de duelo público en la cual se observa cómo se expresa a través de la práctica performática. Se incluye como acción que acontece en la calle desde el año 1995, con pautas performáticas definidas que, si bien no se plantean como artísticas propiamente dichas, contienen características que muestran ciertos elementos en común siendo pertinentes de describir, tanto por la temática que los reúne como por las estrategias que han desarrollado en todos estos años para hacer público y colectivo el dolor compartido. *La Marcha del Silencio* escenifica un duelo que parece no encontrar su fin utilizando fotografías que identifican a personas que fueron asesinadas en la última dictadura militar y cuyos cuerpos aún no se hallan. Los estandartes que llevan en sus manos a medida que proceden a realizar el recorrido estipulado, configuran la aparición de esos cuerpos; esos cuerpos que no se encuentran están presentes en la memoria.¹ Conocida por llevar a cabo la misma acción, siempre

¹ Ver fotografía en: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2015/5/parte-del-presente/>

en silencio, con la misma consigna «lo que reivindica la faceta más performática de la Marcha del silencio es el derecho al duelo» (de Giorgi en Fernández, 2019, p. 52). En el año 2020 y 2021 por motivos de la pandemia covid-19 la marcha se realizó virtualmente con transmisión en vivo, familiares caminaron por la calle 18 de julio mientras desde las casas se escuchaban los nombres de los desaparecidos y se gritaba ¡presente! La Marcha no se detuvo por ningún motivo, sin duda se han apropiado creativamente de su potencial performático para llevar el reclamo de justicia a la calle de cualquier forma posible. La red tejida en la población que se encuentra todos los 20 de mayo aloja diversidades de sentires que expresan desde sus diferentes potencialidades el dolor que les une, habitando el 20 de mayo como representación de todos los días del año, porque el día de la Marcha es un cúmulo diario de no tener respuestas. La Marcha no es solo un acto performático, son muchos y diversos actos performáticos que se canalizan de forma potente ese día, unidos para mostrar fuerza.²

Por otro lado, el colectivo Mujeres de Negro expresa un duelo público a través de marchas que se pueden observar cómo práctica performática, como también han incluido la performance como táctica de lucha en denuncia por la violencia de género y los femicidios.³ Mujeres de Negro Uruguay es tomado como un caso que, a través de distintas tácticas de manifestación, siendo las performáticas de interés para este estudio, nos conectará con las performances contemporáneas que se retomaran más adelante. En los tres casos en los que se pondrá el foco, Mujeres de Negro, *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez*, se encuentra la lucha por revertir de algún modo la violencia de género y sino también manifestar su repudio. Mujeres de Negro, si bien no se identifica por tener un origen artístico, toma elementos del arte proponiendo la performance como herramienta de lucha.

Marta Soto, integrante del colectivo Mujeres de Negro Uruguay expresa:

«En la junta directiva nos armamos y opinamos que podíamos hacer, entonces bueno, decidimos hacer algo que sea prolijo, que sea un reclamo, pero con prolijidad, sin irnos más allá de la prolijidad, entonces decidimos contratar a un director de teatro y decidimos hacer una obra de teatro en frente al parlamento» (comunicación personal, Montevideo, 9 de noviembre 2021).

Marta, en estos fragmentos de entrevista, se refiere a la performance que realizaron frente al Parlamento, y aunque al principio la nombra obra de teatro, sin duda luego la identifica como performance a la acción realizada.⁴ Marta no se identifica como artista, pero sí es consciente de la potencialidad del arte y la herramienta que tuvieron en sus manos al momento de la acción.

Marta agrega en la entrevista:

«Fue un reclamo de las mujeres, se le pidió que no bajarán el volumen de la voz, entonces el día ese que hicimos toda la performance con la música, con todo, estaban las cámaras, estaban las cámaras activas, y empezaron a nombrar los nombres, y todas empezamos a decir los nombres, lo repetíamos, pero con fuerza, estuvimos 25 minutos repitiendo nombres de mujeres asesinadas» (comunicación personal, Montevideo, 9 de noviembre 2021). <

Por otro lado, la performance *La caída de las campanas* es un duelo público que, a través de la instalación urbana, la performance duracional, el arte sonoro y el ensayo documental expresan en las calles lo que acontece en cada femicidio: una injusticia sin respuesta. La caída de las campanas enuncia explícitamente un duelo público, los femicidios reúnen a este colectivo de mujeres y disidencias con la necesidad de expresión y visualización. La performance tiene como característica acontecer en espacios

2 Ver fotografías en: <https://www.elobservador.com.uy/nota/conoce-las-opciones-para-participar-o-seguir-la-marcha-del-silencio--2021520121513>

3 Ver fotografías en: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2012/11/asunto-nuestro/>

4 Ver fotografías en: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2010/11/seguimos-en-falta/>

simbólicos de la ciudad, espacios en el que se encuentran edificios del Estado, del Gobierno, monumentos nacionales, entre otros, por ejemplo, en frente al Poder Judicial en la Plaza Cagancha, espacio público y muy concurrido de Montevideo,⁵ como también en la Plaza Independencia, emblema de la ciudad donde se encuentra el monumento y mausoleo del General José Gervasio Artigas —figura máxima de héroe nacional—, y en sus alrededores se encuentran construcciones importantes como la Torre Ejecutiva, sedes del Poder Ejecutivo, el Palacio Estévez, y otros emblemas históricos como es la Puerta de la Ciudadela y el Palacio Salvo.

Hekatherina, creadora de la performance cuenta que:

«La caída de las campanas fue una forma de trabajar desmontando lo que usualmente se entiende como el sonido brillante de las campanas como instrumento musical asociado al tiempo cronológico de la iglesia y la caída de ese arquetipo estereotipo de virgen mártir, santa, de todo lo que implica la profesión cristiana para nosotras que nos lleva a esa caída de golpe abrupto, y que aturde cualquier oído que la vive o que la escucha constantemente la violencia. O sea, el no salir de esas situaciones de violencia también pasa por el aturdimiento del opresor». [...] «La caída de las campanas fue una forma de pasarla por el cuerpo y colectivizarlo de alguna manera, y estaba un poco cansada de ciertas formas de las prácticas contemporáneas o de las prácticas del arte popular o de la alta cultura que no me resonaba en ningún lado, y a mí sí me pareció fundamental trabajar con el sonido, no con la palabra» (comunicación personal, Montevideo, 7 de diciembre 2021).

En *Diez de cada diez* actrices interpelan de forma crítica los estereotipos de belleza a través de la performance y denuncian la violencia de género desde el cuerpo y textos que representan la opresión de las mujeres en espacios públicos conocidos por ser puntos de alta concurrencia. Se observa una de sus performances la acción de cubrir los cuerpos de plástico simbolizando la opresión y donde al quitar los moldes dejan una huella de soledad y vacío.⁶

El colectivo Mujeres de Negro sale a la calle poniendo el cuerpo en denuncia hacia la violencia de género con un código de vestimenta: el negro. *La caída de las campanas*, desde el vestuario blanco, se presenta como arte sonoro y ensayo documental en torno al duelo público por los femicidios, poniendo el cuerpo en la calle. A través del rojo, *Diez de cada diez* a partir de la interpelación de estereotipos de belleza como forma de crítica a través de la performance, pone el cuerpo para denunciar a la opresión del patriarcado. Esta tríada de colores nos coloca en un espacio visual en el cual se podría construir un mapa simbólico de representaciones, lo que podría verse como códigos que se entrelazan y dialogan en un significado: la represión. En relación con el tema que nos convoca, diríamos a la represión de la mujer y a las disidencias en sus diferentes formas. El color negro se podría proyectar como la representación del hambre y la escasez en términos bíblicos, como también el color de la muerte; el blanco representa la pureza, la virginidad, y el rojo al diablo y las putas. Esta tríada se une para resignificar el lugar que tuvo y tiene la subalternidad de la mujer —y hoy hablamos también de las disidencias— en la historia, en el discurso, en las representaciones, en las mediaciones, en las oportunidades, en la vida y en el mundo. La autora Ileana Diéguez (2009) desde el concepto de liminalidad en torno a las reflexiones de las situaciones escénicas y políticas en América Latina plantea que «lo político no se configura por las problemáticas y los temas, sino especialmente por la manera en que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, con la cultura e incluso con lo artísticamente establecido» (p. 1). Arte y política se cruzan para poner en diálogo formas de hacer y decir que vayan más allá del discurso, como plantea Nelly Richard (2007) a través de una «pregunta formulada por T. Moulian: ¿cómo describir esos infiernos, transmitiendo emociones que permitan la 'comprensión', con el lenguaje circunspecto, congelado, grave, falsamente objetivo de las 'ciencias humanas'?» (p. 149).

⁵ Ver fotografía en: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2015/11/caer-para-levantarse/>

⁶ Ver https://www.youtube.com/watch?v=o_5ALILqXcw

A partir de la reproducción de las imágenes, durante las performances y después de estas, el cuerpo en acción se mantiene en el tiempo, quedando el archivo del cuerpo sintiendo. Cuando se observa a *Mujeres de Negro*, *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez* poniendo sus cuerpos en las calles performando por los femicidios, debemos preguntar ¿estas formas de activismo la habitan mayoritariamente las mujeres y disidencias? ¿Qué relación hay entre las performances y la forma de no violencia? ¿el activismo es una forma de no violencia y tiene que ver con una forma de ser y estar en el mundo? ¿Serán resistencias perpetuas que no pueden ni deben cesar? Se suman al compendio de interrogantes, preguntas que formula Judith Butler (2020) «¿qué hace que una vida sea más valiosa que la otra? ¿Qué es lo que determina la desigualdad a la hora de valorar diferentes vidas? ¿y cómo podríamos comenzar a formular un imaginario igualitario que se integre a nuestra práctica de la no violencia, una práctica de la resistencia, a la vez vigilante y optimista?» (pp. 42-43).

Algunas reflexiones finales

Observar estas propuestas performáticas y artísticas en Uruguay es una forma de comprender el diálogo que hay entre el arte y la cultura visual como forma alternativa de expresión hacia temáticas poco exploradas a nivel nacional, que tienen que ver con el vínculo que se construye entre el arte y la política. No solo se puede visualizar el uso del lenguaje artístico en casos que no necesariamente tienen origen artístico, lo cual determina la necesidad de alternar otras formas discursivas o de representación que requiere una cercanía con las emociones y una exploración de lo sensible, por tanto, el mecanismo que se halla en la potencialidad del arte tiene que ver con que otras formas hegemónicas de transmitir ideas y relatar hechos no necesariamente cumplen con la construcción de memoria, justicia e igualdad. En este sentido el poder de enunciación en las acciones performáticas puede desarrollar otras formas de comprensión que se equipare al nivel de sensibilización necesaria para dimensionar el significado de vivir violencia física y simbólica. Por otro lado, observando las performances artísticas desde su inicio y desde su composición colectiva, se puede observar cómo dentro de las posibilidades del arte navegan los propios cuestionamientos dentro de ésta, sea por habitar el terreno de lo sonoro en lugar de utilizar la palabra hablada, como es en el caso de *La caída de las campanas*, o sea por discutir e interpelar textos escritos que imponen estereotipos potenciando la fuerza de lo visual, como es en el caso de *Diez de cada Diez*.

Todos los casos analizados ponen el cuerpo en la calle, esos cuerpos en peligro por la represión patriarcal como único recurso posible de resistencia y visualización, desnaturalizando las formas de percibir esos cuerpos que se encuentran en negación por parte de la sociedad y que están en constante peligro. Uno de los efectos perseguidos en los tres casos es la búsqueda constante de revelar la naturalización de la violencia de género resignificando el lugar y la forma de existencia pasiva en el que se coloca a las mujeres, niños y disidencias a una forma de existencia activa.

Transitar y expresar un duelo público es posible desde la performance como mecanismo alternativo de enunciación, de comunicar hechos que requieren de una conexión profunda respecto a las aberraciones cotidianas que tienen como última consecuencia el asesinato de mujeres, niños y disidencias. El duelo —luto—, al menos en varias sociedades de cultura occidental, es conocido como un proceso que se debe vivir desde lo privado e individual de forma que exteriorizar un duelo, es decir, hacerlo público, busca de alguna manera que quien representa *lo público*, el Estado —el Gobierno— se responsabilice, haga suyo el dolor.

Estas tácticas de representación, lucha, denuncia de los crímenes y politización de la vida en sociedad desde el arte, son una forma de activismo. En Uruguay el activismo no es común, o por lo menos, quizás, no se lo conoce a través de este concepto. Asimismo, en el presente se observa diversidad de propuestas artísticas callejeras emergentes que, a través de la performance, intervenciones urbanas y otras formas de expresión se hallan en las calles poniendo el cuerpo buscando provocar, generar preguntas y emociones en

ese intercambio azaroso y aleatorio característico de estas acciones. Estas reflexiones hacen que sean planteadas las siguientes preguntas: ¿En qué lugar interpretativo se encuentra la población uruguaya respecto a estas prácticas artísticas? ¿estas prácticas se concentran mayormente en Montevideo? ¿Qué ha generado hasta ahora en la población? ¿y que genera en los artistas?

Estas preguntas se plantean aquí a modo de reflexión final como líneas a futuro para seguir estudiando y construyendo conocimiento que nos permita ampliar la comprensión acerca de estos temas que tienen que ver con la violencia de género y que debe ser una constante evaluación reflexión y exposición para avanzar en materia de derechos humanos.

Referencias

- Butler, J. (2020). *La fuerza de la no violencia*. Paidós.
- De Giorgi, Á. (2019). *El silencio como estrategia de movilización ciudadana en el contexto uruguayo actual*. En: A. M. Fernández (Eds.), *Un diálogo abierto sobre democracia y empoderamiento ciudadano en Latinoamérica: nuestras voces*. Alter.
- Dieguez, I. (2009). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. Archivo Artea. <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>
- Richard, N. (2007). *Fracturas de una memoria: arte y pensamiento crítico*. Siglo Veintiuno Editores.
- Taylor, D. (2015). *Performance*. Asunto impreso ediciones.

TRADUCCIÓN SEMIÓTICA EN LA PERFORMANCE CUERPOS EN TRÁNSITO (1996) DEL GRUPO FOSA

Daniela Saco | danielasaco3@gmail.com
Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró. Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Argentina.

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivos reseñar las *performances* realizadas por el Grupo Fosa durante la década de 1990 y analizar puntualmente *Cuerpos en tránsito* (1996). Asumimos como marco teórico metodológico a la semiótica de la cultura con un énfasis particular en la noción de intersemiosis. Se propone como hipótesis que la traducción observable en *Cuerpos en tránsito* (1996) produce sentidos no homologables entre sí al respecto del cuerpo.

Palabras clave

grupo fosa; performance; semiótica; traducción

Desde la recuperación de la democracia en 1983 el cuerpo paulatinamente se reafirmó en el arte a través de la experimentación que conjugaba sentidos políticos de resistencia y festividad frente a la ruptura del lazo social y el disciplinamiento corporal. En este sentido, se retomaron exploraciones y experimentaciones performáticas que databan de los años sesenta y que se desarrollaron en el *underground* porteño (Singer, 2021). Los espacios que conformaban esta escena contracultural, tales como el Café Einstein, el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas o el Parakultural, dieron lugar al desarrollo de prácticas alternativas frente a las instituciones oficiales.

Entre las estrategias desplegadas en las actividades performáticas de esta década se han identificado tanto aquellas vinculadas a las Madres de Plaza de Mayo, tal el *Siluetazo*; como las que corresponden a las denominadas por Roberto Jacoby *estrategias de la alegría*, que implicaban la construcción de modos diversos, devenidos

políticos y resistentes, de establecer vínculos sociales, de poner en juego el cuerpo y de experimentar la sexualidad y el género (Singer, 2021). Estas estrategias articulaban en las performances modos de presencia y ausencia del cuerpo que desafiaban el orden instaurado en la dictadura cívico militar y creaban nuevas corporalidades no preexistentes (Singer, 2021).

En los años noventa, el desarrollo de las prácticas performativas continuó transitando por espacios alternativos que, en algunos casos, siguieron desde la década anterior. Entre los espacios de relevancia destacamos a la ya mencionada Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, creada en 1989, así como también al Instituto de Cooperación Iberoamericana, creado en 1988, al Espacio Giesso; el Casal de Catalunya, a la Fundación Banco Patricios (Pineau, 2012) y a la Galería de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, en actividad desde 1995. El rumbo de la performance en el contexto menemista supuso el abordaje de múltiples problemáticas entre las que destacamos aquellas vinculadas con el reclamo por los derechos y libertades aún pendientes, con la afirmación del cuerpo como lugar de cuestionamiento a los roles de género, con la porosidad entre las instituciones y los espacios públicos y con problemáticas políticas y sociales coyunturales (Alonso, 2015).

En adición a lo planteado, es necesario señalar el impacto social de la epidemia de VIH en la década abordada, que repercutió en los cuerpos y configuró significaciones culturales estigmatizantes sobre determinados sujetos sociales. Una amalgama de sentidos discriminatorios se articuló en torno a la homosexualidad, como portadora del virus, y los cuerpos fueron objeto de disciplinamiento y medicalización. Ante la adversidad y la fragilidad experimentadas se conformaron comunidades afectivas de cuidados recíprocos y se abrieron caminos de resistencia a los poderes biopolíticos a través de producciones artísticas que abordaban la problemática o bien, que eran realizadas por artistas que padecían la enfermedad (Lemus, 2021).

En relación con lo expuesto, en el presente trabajo haremos foco en uno de los espacios alternativos de exposición, la Galería de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, y analizaremos la actividad del Grupo Fosa en ese espacio, puntualmente la performance *Cuerpos en tránsito* (1996). Proponemos como objetivos reseñar las performances desarrolladas por este colectivo durante la década de 1990 y analizar particularmente *Cuerpos en tránsito*, la primera producción del grupo realizada en la exposición *Exorcismos. Arte y medicina* (1996) en la mencionada galería. Asumimos como marco teórico metodológico a la semiótica de la cultura (Lotman, 1990; [1974] 1998; [1983] 1996) (Lotman & Uspenski, [1971] 2000), con un énfasis particular en la noción de intersemiosis propuesta por la semiótica de la traducción (Torop, 2002). Los conceptos de intertextualidad e intersemiosis (Torop, 2002) nos permiten describir las prácticas artísticas del grupo en términos de su capacidad de generación de sentidos diferentes y estudiar sus propuestas como integrantes de textualidades que tematizaron el cuerpo durante la década de 1990. Se propone como hipótesis que la traducción observable en *Cuerpos en tránsito* (1996) produce sentidos no homologables entre sí al respecto del cuerpo que complejizan la subordinación del texto artístico a los criterios de pertinencia cultural.

Neoliberalismo y sistema del arte en Buenos Aires durante la década de 1990

La década de 1990 en Argentina estuvo atravesada por los gobiernos de Carlos Saúl Menem (1989-1995 y 1995-1999) cuya característica distintiva fue la implementación de políticas económicas neoliberales que supusieron el achicamiento del Estado, la privatización de las empresas públicas, la apertura de la economía, la flexibilización laboral y la configuración de un modelo cultural ligado al consumo. Efectivamente, la apertura económica y la convertibilidad, que sostenía una paridad cambiaria ficticia, produjeron durante un tiempo el aumento del consumo de bienes en las clases medias y medias bajas (Fair, 2009) que luego, y con mayor énfasis en el segundo mandato, decantaron en un alto índice de desempleo y pobreza. Este orden neoliberal condenó a la población, conformada por ciudadanos consumidores, a tener que garantizar su

acceso a los bienes y servicios, regidos ahora por una lógica de mercado, (Svampa, 2005). En el ámbito cultural, en el marco de la globalización y del apogeo del capital financiero internacional, se asiste a la institucionalización de nuevos ámbitos de conocimiento, tales como los estudios culturales, en universidades estadounidenses. Desde este espacio de poder, se instalaron en Latinoamérica nuevos conceptos, tales como posmodernidad o multiculturalismo (Cerviño, 2011). De esta manera, junto al proceso político y económico nacional, tuvo lugar la implementación de modelos culturales norteamericanos, devenidos teorías hegemónicas, los cuales ocasionaron diversas resistencias y desarrollos teóricos locales.

En el contexto de estos debates, circunscribiéndonos al sistema del arte local, investigaciones precedentes han destacado ciertas particularidades, a saber: el nacimiento de un nuevo coleccionismo, la realización de premios y salones financiados por nuevas fundaciones y la irrupción de nuevos espacios de exhibición, como los ya señalados (Herrera, 2014; Pineau, 2012; Rabossi, 2009). Una característica en común de estos espacios era la exposición de textos visuales de artistas jóvenes a los que otorgaban diversos grados de visibilidad y legitimación. Estos nuevos lugares gozaron de diferente duración e impacto cultural, en tanto el apogeo de la Galería del CCRR ocurre en el período 1992-1997; el Espacio Giesso tuvo su auge entre 1992 y 1994; el Casal de Catalunya solo estuvo en funcionamiento entre 1991 y 1993; la Fundación Banco Patricios operó en el período 1984-1998; mientras que el Instituto de Cooperación Iberoamericana y la Galería Ruth Benzacar continúan en funcionamiento con una relevancia sostenida en el sistema del arte (Pineau, 2012). Todos estos espacios formaban parte de la periferia del sistema del arte del período y se encontraban en estrecha relación con un nuevo modelo de arte, y de artista, ligado al neoconceptualismo, a la participación en bienales y en *workshops* internacionales (Herrera, 2014; Pineau, 2012).

La variedad de producciones que recorrieron estos espacios, dado que muchos artistas circulaban por la misma red, da cuenta de lo que ha sido identificado, tempranamente, como característico de la época: un «eclecticismo estético» en el arte (Lauría, 1999, p.38). En este sentido, las producciones artísticas se aproximaron al minimalismo y a la geometría a través de la realización de pinturas abstractas, así como al pop en su interés por los productos de consumo masivo, los cómics, la publicidad y lo cursi. El uso del género de la instalación, de textos y de medios electrónicos también permitieron el establecimiento de relaciones entre la producción artística local y el conceptualismo. La mencionada diversidad estética fue leída a partir de la variación de medios de producción y los intereses de los artistas (Lauría, 1999) en un contexto marcado por la disminución de los límites (Oliveras, 2000). Esto redundó en la presencia de una simultaneidad de orientaciones que incluyeron la pintura, la escultura, la instalación o la fotoperformance regidas por estrategias tales como la apropiación, la ironía, la hipérbole o la simulación. Entre los nuevos espacios de exposición, la Galería de la Facultad de Psicología se presenta como un lugar atípico puesto que se encontraba dentro de la sede de la facultad homónima y estaba sujeta directamente a sus vaivenes institucionales. En este sentido, su creación en 1995 a instancias de Fabiana Barreda, egresada de esa casa de estudios, se dio en el marco de la implementación de diferentes actividades culturales en la Facultad, organizadas por la secretaria de Cultura y Comunicación, cuya intención era vincular la vida académica con prácticas culturales y artísticas. La Galería participaba de la vida cultural de la Facultad a partir de las exposiciones organizadas y la contribución en los certámenes, titulados *Mostrarte*, que impulsaban la participación en diversas disciplinas de estudiantes y personas de la comunidad educativa. Las diferentes propuestas culturales fueron consolidándose a lo largo de la década hasta la creación del Centro Cultural Universitario en 1999. Observamos en los inicios de la Galería una mayor variedad de géneros artísticos y disciplinas, tales como la instalación, la pintura, la escultura, la performance o la fotografía, y luego, en el transcurso de la década, la dedicación casi exclusiva a esta última disciplina. El espacio privilegiaba la exposición de artistas jóvenes, al igual que los nuevos espacios de exhibición mencionados anteriormente, si bien incluía también las producciones de artistas consagrados.

En estos nuevos espacios exhibitivos diversos artistas jóvenes problematizaron el lugar de los cuerpos en la cultura reflexionando sobre su ausencia, su medicalización, su disciplinamiento, su exposición, su construcción o su padecimiento. De acuerdo con Anna María Guasch (2004), el cuerpo en la posmodernidad puede ser pensado como «campo metodológico cuya experimentación debe ser considerada como la verdadera estética del arte del fin de siglo» (p. 60). Esta definición, atañe para la autora la idea de que

el cuerpo se puede entender como un *site*, un lugar nada neutral, ni pasivo, sino más bien obsesivo en el que convergen y se proyectan a la vez discursos críticos y prácticas artísticas que nos llevan a hablar, por un lado, de la experiencia individual del cuerpo (la esfera de la experiencia individual), pero también de un cuerpo social, de un cuerpo rasgado y exhibido como un espectáculo (Guasch, 2004, p. 60).

De este modo, en su doble dimensión individual y social el cuerpo aparece en las prácticas artísticas de la posmodernidad desde diversas categorías: la simulación, lo posthumano y lo abyecto operan como modalidades de su presentación (Guasch, 2004). Por lo tanto, siguiendo estos planteos, y a partir de la importancia que entendemos que tuvo el cuerpo en la práctica artística de la época, nos ocuparemos en el apartado siguiente a comentar brevemente sobre la *performance* como género artístico, para luego reseñar aquellas realizadas por el Grupo Fosa en la Galería de la Facultad de Psicología y analizar particularmente *Cuerpos en tránsito*, la primera producción del grupo realizada en la exposición *Exorcismos. Arte y medicina* (1996) en la mencionada Galería.

Traducción e intraducibilidad en la performance *Cuerpos en tránsito* (1996)

Antes de dedicarnos a la *performance* que constituye el objeto de estudio de este trabajo, debemos establecer algunas precisiones en torno al concepto de *performance*, cuyas definiciones son reformuladas continuamente conforme se desarrolla la práctica artística. En términos históricos, la *performance* cuenta con una genealogía propia en la historia del arte occidental que ubica su origen con las vanguardias históricas, para luego ser reapropiada y reformulada en la década de los sesenta en Estados Unidos, Europa y América Latina. Siguiendo a Diana Taylor (2012) la *performance* implica a la acción, al cuerpo, al espacio y tiempo, a un público, a códigos y convenciones, y tiene la potencialidad de ser transmisora de conocimientos en su calidad de copartícipe de lo real. En relación con el término agrega Taylor (2012) que este:

acarrea la posibilidad de desafío, incluso de auto-desafío. Como término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar (p. 55).

Además, la *performance* siempre está mediatizada puesto que el cuerpo actualiza repertorios de gestos y convenciones que operan dentro de sistemas significantes culturales. Así, se produce un juego de intermediaciones y reenvíos en relación con lo vivo, lo real y lo efímero que, con el advenimiento de internet y las redes sociales, se complejiza de tal modo que es posible postular la existencia de *constelaciones de performance* en las que se articulan modalidades online y offline que determinan lo vivo como resultante de un proceso de mediación en un marco simbólico determinado (Fuentes, 2020). Este ámbito de indefinición es consecuencia, también, de un problema de intraducibilidad, detectado ya por Taylor (2012), en relación con la palabra *performance*. La investigadora ha destacado que son estas zonas de intraducibilidad las que han hecho del término y de sus prácticas, permisivas y culturalmente reveladoras (Taylor, 2015). En este punto se observa la potencialidad de la noción de traducción en relación con la producción de sentidos y la multiplicación textual.

Este mismo concepto, postulado desde la semiótica de la cultura, será pertinente para el análisis de los procesos de creación de sentido configurados por *Cuerpos en tránsito*. Con respecto al colectivo de trabajo creador de estas prácticas artísticas, el Grupo Fosa se conformó en 1994 y estuvo integrado por Ada Suárez, Anabel Vanoni, Sandra Botner,

José Martínez, Javier Sobrino, Claudio Braier y Cecilia Nazar. Durante la década de 1990 realizó *performances* en espacios alternativos de exposición, así como también en instituciones oficiales de gran legitimidad y en el espacio público. Su trabajo en la Galería de la Facultad de Psicología comenzó en 1996 con la ya mencionada *Cuerpos en tránsito* que se realizó en la inauguración de la exposición *Exorcismos: arte y medicina*, y luego en el Centro Cultural Recoleta y en la Fundación Banco Patricios, dos años más tarde. Continuando con la cronología de la Galería, el grupo llevó a cabo, en 1996 y en 1997, la *performance* *Cuerpos suspensivos* en las inauguraciones de las exposiciones *El hombre herido* y *Fantasmas de la percepción*, respectivamente. En 1998 hicieron en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) la *performance* *Cuerpos a intervalos*, interrumpida por Jorge Glusberg antes de finalizar¹ y, ese mismo año, realizaron en el Centro Cultural Recoleta *Cuerpos maculados*. También en 1998 desarrollaron en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires la *performance* *Al ras* y en el año siguiente *Hacia* nuevamente en el MNBA. A través de esta breve reseña notamos que las producciones del Grupo Fosa circularon por la red de nuevos espacios alternativos, así como también por el circuito oficial, aunque aún con algunas dificultades.

El trabajo del grupo para la realización de las *performances* suponía varias instancias de actividades previas y posteriores al evento [Figura 1]. En primera instancia, los artistas se reunían semanalmente a pensar e investigar nuevas acciones. Producto de estas reuniones son los bocetos que detallan en imagen y texto los pasos a seguir durante la *performance*, los objetos utilizados y la explicitación sobre quién realizará cada acción.

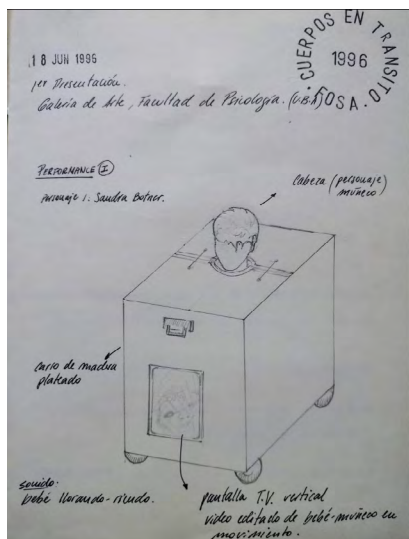


Figura 1. Hoja del cuaderno de trabajo del Grupo Fosa. Imagen cortesía de Ada Suárez.

Las *performances* del grupo se organizaban como eventos en los que convivían y/o se sucedían diferentes acciones llevadas adelante con diversos objetos, contruidos específicamente para cada situación. Además, en los casos en los que la *performance* se realizaba en el marco de una exposición, el grupo, sin abandonar sus investigaciones e intereses, ideaba un texto artístico que tuviese que ver con la muestra, tal es el caso de *Cuerpos en tránsito* presentada en *Exorcismos: arte y medicina*. Una particularidad interesante de sus propuestas radica en su interés en el video que participa en dos instancias. Por un lado, el video y el televisor formaban parte de los objetos presentes en las *performances* y, por otro lado, su método de trabajo incluía una etapa posterior al desarrollo de esta que implicaba su filmación. De este modo, los integrantes del grupo volvían a actuarla realizando cada acción, pero esta vez sin público, mientras la

¹ La información al respecto de las acciones realizadas en cada *performance* y las imágenes que permitieron elaborar este escrito fueron gentilmente brindadas por Ada Suárez en conversación con la autora (septiembre 2023).

filmaban, creando un nuevo texto artístico en el género del videoarte que circulaba también por la red de espacios de exhibición no oficiales, específicamente en el Instituto de Cooperación Iberoamericana. La importancia de este medio también se evidencia en *Cuerpos vulnerados* (1997) que es el título de un video con fragmentos de diversas *performances*.

A partir de lo expuesto, identificamos dos elementos característicos y diferenciables de las *performances* del Grupo Fosa durante el período trabajado. En primer lugar, el cuerpo aparece como un elemento clave de reflexión y trabajo del grupo y esto se evidencia desde los títulos elegidos, en los que aparece adjetivado —*suspensivo, vulnerado, maculado*— o seguido de términos que dan cuenta de un estado —*en tránsito; a intervalos*—. En segundo lugar, las *performances* parecen desenvolverse en tres momentos que podríamos denominar: investigación; acción-evento y acción-filmación. Hay una actuación previa, dada por la creación por parte de cada integrante de una acción que se planifica en un boceto y es puesta en común para la configuración de la *performance*; luego se suceden las acciones realizadas en el marco del evento abierto al público y, finalmente, se recrean las mismas para una cámara con el objetivo de realizar un video, editado y montado para constituir otro texto artístico.

De acuerdo con la organización propuesta, *Cuerpos en tránsito* consistía en las siguientes acciones: Anabel Vanoni permanecía sentada sobre un banco-baúl durante la duración de todas las acciones mientras se colocaba gotas en los ojos que causaban la caída de lágrimas; Cecilia Nazar caminaba, y se detenía, empujando un carro de madera plateado del que sobresalía la cabeza de Sandra Botner mientras se cambiaba guantes de látex y en la tele, que se encontraba en un lateral del carro, se reproducía un video de un muñeco bebé, todo acompañado con el sonido de un bebé llorando y riendo; Claudio Braier, atado de pies y manos a una silla era manipulado por José Martínez y Ada Suárez quien dibujaba un corazón que cortaba para luego suturar la herida; y por último, Javier Sobrino respiraba con un tubo de oxígeno, hiperventilando primero para luego, faltar de oxígeno, mirar al público. Estas acciones se realizaban de manera sucesiva y coincidían parcialmente a partir del ingreso y salida de los artistas, quienes manipulaban prendas con imágenes que condensaban cada acción —un corazón, un pulmón, un bebé y gotas—, con las cuales se vestían y que luego se sacaban. Todas las acciones implicaban la utilización de algún objeto, en su mayoría vinculados a la medicina, tales como el tubo de oxígeno, las gotas para los ojos, los guantes de látex, el hilo y la aguja o la máscara y la bata. Esta elección, así como las acciones realizadas, están vinculadas con la exposición *Exorcismos: arte y medicina* de la que la *performance* formó parte. La muestra, articulada conceptualmente en torno a la lectura de Michel Foucault, se proponía problematizar la deshumanización de los cuerpos en el discurso médico. En un contexto signado por el HIV y la manipulación genética, la curadora, Fabiana Barreda, proponía pensar los textos visuales expuestos en relación con el Humanismo, cuyo objetivo era el desarrollo de las cualidades esenciales del sujeto, a partir de una recontextualización del saber médico en un sistema de saberes culturales y, por ende, históricos.²

A partir de lo expuesto y, siguiendo a Iuri Lotman (1990) entenderemos a la traducción como acción elemental del pensamiento y, en este sentido, al diálogo como su mecanismo básico. Este supone asimetría en los lenguajes utilizados, alternancia de acciones, entre emisor y receptor, y la superación de barreras semióticas que impedirían todo tipo de diálogo. En este punto, las acciones realizadas en *Cuerpos en tránsito* traducen el discurso médico a partir de la fragmentación de su accionar sobre el cuerpo y lo escenifican en un evento recurriendo a los mismos objetos de los que ese saber se vale. En la *performance* los cuerpos no solamente son objeto de manipulación por parte de otros, sino que también actúan sobre sí mismos, tales los casos de las acciones

² En adición a los bocetos que contienen los dibujos y las descripciones de las acciones, el grupo elaboró un escrito en relación con la *performance* en el que articuló ideas acerca del cuerpo en tránsito, la muerte, la soledad y la mirada. En él es posible leer ideas similares a las planteadas por Barreda en referencia a los cuerpos manipulados, en tránsito o cosificados que, en su enfrentamiento con la muerte, ceden a las resistencias, son observados y dejan de ser materia.

que incluían las gotas en los ojos y el llanto o el tubo de oxígeno, que consistía en una dinámica que articulaba la dificultad para respirar, la hiperventilación, la falta de oxígeno y la mirada al público. El discurso de la medicina occidental, prevalente durante la modernidad, encontró aquí un diálogo en la periferia del sistema del arte local en el que la *performance* ocupó el lugar de creadora de un nuevo texto y generadora de nuevos sentidos. Desde luego, su lugar periférico en el sistema del arte local, que también podemos identificar en el género *performance*, impidió que el proceso de traducción redunde en una proliferación textual que se multiplique en el centro de la semiosfera, donde radican los sistemas emisores (Lotman, [1983] 1996).

La reflexión sobre el cuerpo y el discurso médico no es una novedad en el arte occidental y, en este sentido, la traducción que el arte propone no es celebratoria sino crítica de este, pero la particularidad que identificamos en *Cuerpos en tránsito* [Figura 2] radica en la corporeización de las críticas en un contexto de medicalización creciente, estigmatización corporal y estereotipos estéticos. Las fronteras entre ambos discursos operan como filtros que permiten la traducción del lenguaje médico al de la *performance* (Lotman, [1983] 1996) dinamizando el sistema del arte y permitiendo la producción de nuevos sentidos. Los cuerpos de la *performance* se encuentran en tránsitos y metamorfosis a partir de la intervención de los elementos de la medicina, cuyo uso cosificador, los desubjetiviza. El carro plateado que es trasladado por quien parece pertenecer al mundo médico, reemplaza al cuerpo que gesta, en este caso una imagen de muñeco bebé, en donde el único rasgo de corporalidad permanece en la cabeza de Botner que escapa, apenas, a esta objetualización. La mirada del público, que observa el llanto, el traslado, el ahogo y los cortes, también participa de esta *performance* que sostiene la idea de cuerpo observado. Es el cuerpo que en soledad se enfrenta a la manipulación y es observado por la mirada de otro que, desde la lejanía, observa o duela, tal como plantea el Grupo en su texto.



Figura 2. Fotograma del video *Cuerpos en tránsito*. Cortesía de Ada Suárez

Ahora bien, el sometimiento al que son expuestos los cuerpos puede también comprender un momento de potencia emancipadora: la desnaturalización del discurso médico manifiesta en la simplicidad de las acciones concretas elegidas que segmentan un saber muchas veces incuestionado, podría exorcizar las creencias en su poder. Más aún, la traducción de la *performance* en video no solamente crea un nuevo texto artístico que produce otros sentidos, sino que también, virtualiza y fragmenta los cuerpos a través del montaje. En este sentido, de acuerdo con Peeter Torop (2002) la contemporaneidad se caracteriza por la importancia de los medios y por la traducción intersemiótica, en la que los textos propios y ajenos son traducidos a otros tipos de textos, es decir, se convierten en intertextos, lo cual implica que su descripción supone un estudio topológico. Este proceso intertextual se inserta en un proceso intermediático

en el que los textos coexisten como diferentes y como representantes de un texto en particular, sobre el que se leen digresiones en el contenido y en la expresión. En nuestro caso de estudio, la *performance* se organiza a través de los sistemas del dibujo, la acción y el video, conformando textos diferentes que coexisten en diversos medios, dos de ellos destinados a perdurar y uno a desaparecer. Al respecto, observamos que el video es utilizado para generar otros sentidos a partir de los primeros planos, el montaje, la edición y el sonido que permiten puntualizar en ciertos aspectos, tales como los rostros o las manos y fragmentar el cuerpo virtual, ubicado en espacios indefinidos.

Conclusiones

El análisis semiótico de la *performance* *Cuerpos en tránsito* nos permitió indagar en los aspectos intermediáticos que posee y constituyen una particularidad de la producción del Grupo Fosa en sus *performances* de la década de 1990. El uso del video para la creación de otro texto visual, que implicaba una nueva actuación de las acciones frente a una cámara, no solamente constituye un aporte original en relación con las prácticas performativas marginales de esa época, sino que también nos permite aproximarnos a la historia de la consolidación del video como género en nuestro medio artístico. En este caso, el mismo evidencia un predominio de planos cortos y cerrados que parecen anular esa posibilidad de liberación presente en la *performance*, en el evento efímero, copartícipe de lo real. Aquí, encerrados en la imagen, los cuerpos son expuestos a una manipulación que se presenta en primer plano y, de algún modo, inhabilita la escapatoria. En contraposición, la *performance* realizada en la Galería, imposible de restituir, presenta a los cuerpos a partir de la repetición de acciones mecánicas y reiterativas que parecen no conducir a ningún fin y que mantienen una dimensión procesual más evidente, en tanto cada participante del público solo es capaz de una mirada parcial, debiendo hipotetizar sobre la generación de sentido producida por la totalidad del evento. Para su reconstrucción y visibilización histórica resulta fundamental la posibilidad de contar con relatos de la experiencia vivida que permitan articular un conocimiento de la recepción en el momento de su ejecución.

El desarrollo de la *performance* en tres pasos constituye una característica diferencial de la producción del Grupo Fosa y consiste en instancias irreductibles entre sí: los bocetos y el video no pueden reemplazar al evento, sino que constituyen otras traducciones de una invariante semántica. De este modo, la *performance* efímera- cuya reconstrucción parcial podría realizarse a partir de fotografías tomadas *in situ* en el momento de su realización-, los bocetos y el video son susceptibles de actualizaciones constantes de manera individual y dialógica. La traducción también estuvo presente en torno al contenido abordado, ya que el discurso médico occidental es problematizado en acciones segmentadas que remiten al tratamiento medicinal e institucional del cuerpo, reforzado por los objetos con los que se ejercían las acciones. Consideramos que esta reflexión se torna más pregnante en la *performance* y en el video, mientras que, en los bocetos, los textos y dibujos no logran producir el impacto de la corporalidad o su representación virtual. De este modo, en la *performance* articulada a partir de la repetición de acciones sobre los cuerpos, que se sucedían en el tiempo y se conectaban a partir de los artistas, se articula una posible replicancia al poder del discurso médico vigente en esa época a partir de una mostración de su mecanización cosificante. La presencia de estos cuerpos cosificados a partir del discurso médico se relaciona con la cosificación estética, ligada a los medios de comunicación, que comenzaba a proliferar en esa época, disputando el sentido de la corporalidad deseada por la cultura menemista y brindando una alternativa en el sistema del arte a las estrategias performáticas vinculadas con lo festivo y con la memoria.

Referencias

- Alonso, R. (2015). *Volátil felicidad. Relatos inmateriales de los 90* (cat. exp.). Parque de la Memoria.
- Cerviño, M. (diciembre 2011) El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa. Una descripción del llamado "arte global". *Documentos de jóvenes investigadores*, (32), 13-74.

- Fair, H. (2009) La década menemista: luces y sombras. *Historia Actual Online*, (19). 53-63.
- Fuentes, M. (2020). *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance* [Epub]. Eterna Cadencia.
- Guasch, A. M. (2004). Los "cuerpos" del arte en la posmodernidad. En *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. (59-77). Cendeac.
- Herrera, M. J. (2014). *Cien años de arte argentino*. Biblos- Fundación Osde.
- Lauría, A. (1999). Entre el artificio y la seducción. Los '90 en el Arte Argentino. *Cauces para la reflexión*. 32-38. Secretaría de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Lemus, F. (2021) Arte y vida. Los años noventa en Buenos Aires. En F. Lemus (comp.) *Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas y narrativas sobre el VIH en los años 80 y 90*. (37-66). EDULP.
- Lotman, I. (1990). 10. Dialogue mechanisms. En A. Shukman (trad.) *Universe of the mind. A semiotic theory of culture* [El universo de la mente. Una teoría semiótica de la cultura] (143-150). Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press.
- Lotman, I. [1983] (1996). Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico). En D. Navarro (trad. & ed.) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. (40-51). Ediciones Cátedra.
- Lotman, I. [1974] (1998). Un modelo dinámico del sistema semiótico. En D. Navarro, (Ed & Trad). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. (43-55). Ediciones Cátedra.
- Lotman, I. & Uspenski, B. [1971] (2000). Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. En D. Navarro (trad.) *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. (168-193). Ediciones Cátedra.
- Oliveras, E. (2000). *La levedad del límite*. Fundación Pettoruti.
- Pineau, N. (2012). Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística. En M. I. Baldassarre & S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* [vol. 2]. (607-635). Eduntref.
- Rabossi, C. (2009). ¿Transgresión y contenido social en los 60? ¿Tolerancia y preservacionismo en los 90? Debates sobre una muestra. En M. J. Herrera & M. Marchesi (coord.) *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. (171-182). Asoc. Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Singer, M. (2021). La importancia del cuerpo en las performances y formas de la teatralidad emergentes en la contracultura porteña de los años 80. *Cuadernos del CILHA*, (35). 1-7. DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.34.026>
- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Taurus.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Torop, P. (mayo- agosto 2002) Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuicuilco*, 9(25). 1-30.

JUGANDO CON LA IDENTIDAD DE GÉNERO EN ESCENA

Cuando el compromiso político se hace opción de legitimación artística

El caso de los jóvenes cirqueros chilenos

Aurore Dupuy | aurore.dupuy360@gmail.com
Universidad Paris Est Sup. Francia.

Resumen

Este trabajo parte de un trabajo doctoral para interrogar las relaciones entre arte y política en el circo chileno, desde una perspectiva sociológica y antropológica. Se estudian las maneras en que el género surge como temática de producción escénicas circenses, en un contexto en que el tema toma importancia dentro del espacio público

nacional. A partir del análisis de un proceso de creación circense, donde se cuestiona el orden del género a partir de juegos sobre la identidad de género, se propone cuestionar cómo esos juegos se insertan en estrategias de legitimación artística, con referentes tanto locales que globales, y su capacidad crítica desde una perspectiva feminista.

Palabras clave

género, circo, legitimidad artística, post-dictadura, globalización

Importa precisar que este trabajo apunta, más que dar cuenta de cómo unos y unas se comprometen políticamente a través de su arte, interrogar las condiciones y las maneras en que emergen tal compromiso dentro del trabajo estético, cuestionando las razones y obligaciones que van empujando ciertos artistas a querer defender una causa por medio de su trabajo artístico. Ese cuestionamiento nos lleva a considerar como lo que se vive como un compromiso político se incierta en estrategias de legitimación artística, con un enfoque en las formas estéticas emprendidas.

El circo postdictatorial chileno

Antes de empezar el análisis del caso estudiado, conviene esbozar el histórico del movimiento circense en Chile, que se presenta sumamente ligado a posturas políticas dentro del contexto post-dictatorial local.

En el año 1994, poco después del fin de la dictadura (1990), empiezan a reunirse jóvenes santiaguinos en el Parque forestal de la ciudad, para practicar el malabarismo y otras técnicas de circo como el monociclo, los zancos, la acrobacia.

De este modo, esos jóvenes consideran retomar el espacio público, después de los años de control militar, caracterizado entre otro por toques de queda y limitación de las posibilidades y el derecho a reunirse en el espacio público (Pinto & Salazar, 1999).

Con esas reuniones empieza un movimiento de nuevo circo que creció hasta la hora de hoy, conociendo un boom alrededor del 2012.

Metodología

He estudiado ese movimiento a través de una investigación etnográfica de diez meses, entre 2016 y 2019. El caso aquí analizado consiste en el espectáculo de egreso de 2017 de la escuela profesional de circo chilena, que llamare Circo Z¹.

Esta escuela apareció en el marco de un programa de circo social, implementado por una grande empresa de circo Norte Americana, en colaboración con una ONG internacional dedicada a la juventud, a partir de 1995 en las afueras de Santiago. El circo social se desarrolla a partir de los años noventa apuntando el desarrollo emocional y social de personas vulnerables a través de la pedagogía del circo (Spiegel, 2016).

Este programa en Santiago se convirtió en la primera escuela de circo local a partir de 1998, el Circo Z. Es hoy la principal institución del nuevo circo chileno, siendo a la vez escuela para aficionados y escuela y compañía profesionales.

Cada tres años se seleccionan entre 8 y 30 jóvenes que van a seguir una formación profesional integral al circo de tres años. El primer año es dedicado a la preparación física y la elección de una técnica de circo como especialización. El segundo se trabaja esta técnica y se presentan pequeños actos escénicos individuales. En tercer año se producen los alumnos en escena, con una creación final colectiva, dirigida por un.a artista destacada.o dentro de las artes escénicas.

Caso estudiado

El espectáculo estudiado en este papel, que llamare El banquete, fue dirigido por una

¹ Los nombres de lugares, entidades y personas han sido anonimizados para preservar la privacidad de los encuestados.

actriz formada al circo, que ha trabajado en los noventa y 2000 en una compañía de nuevo circo francés. Volvió alrededor del 2015 a Chile y se dedica desde entonces a la dirección de obras.

En este espectáculo, los doce intérpretes, una mujer y once hombres, suelen criticar el orden de género mediante travestismos y denuncias de violencias hacia las mujeres. La crítica apunta también al catolicismo, llevando a cabo una crítica del orden social chileno, dado la importancia del catolicismo en la cultura y moral del país, incluso durante la dictadura.

Los datos movilizados incluyen observaciones de los procesos de creación y representación del espectáculo a lo largo de un mes y medio, con entrevistas realizadas con los intérpretes, la directora, algunos profesores de la escuela y ciertos espectadores.

Plan

En esta presentación propongo primero cuestionar como la feminidad aparece como un espacio para desarrollar estéticas marginales en contrapuesto a estéticas circenses dominantes. En segundo lugar, propongo interrogar la manera en que los juegos con el género llevan, o no, a reconfigurar el orden de género, cuestionando la dinámica entre lo simbólico (a través de infecciones en las representaciones) y lo material (en particular en las relaciones de género estructurando el grupo estudiado).

La feminidad como espacio para desarrollar estéticas marginales

1.1- Distinguirse de los instalados

En esta parte quiero mostrar cómo, a través de la interpretación de figuras femeninas, se cultiva en el espectáculo *El Banquete* una estética que contrasta con la de los cirqueros instalados, encarnados por los malabaristas del Parque forestal que se han profesionalizado.

La temática del género se inserta entonces en estrategias de legitimación frente a artistas instalados, poniendo en pregunta la masculinidad dominante dentro del campo circense chileno.

El material reunido muestra en efecto como la nueva generación se enfrenta a la estética de los cirqueros instalados, con intentos para proponer una estética distinta. Par entenderlo, propongo rescatar la categoría que he armado acerca de la estética de los pioneros del circo chileno, designada como una estética de la alegría. Esa corresponde a un circo jovial, que invita al público a experimentar emociones positivas de manera colectiva, con el objetivo de sobrepasar los traumas del periodo dictatorial y volver a la vida con nueva postura socio-emocional.

Pero para los jóvenes circenses, esa estética se relaciona con una superficialidad que no cabe con su realidad cotidiana. En efecto, esta realidad toma lugar durante una segunda fase de la transición democrática caracterizada por recesiones, dificultades para mantenerse, en particular dentro de poblaciones vulnerable. Es particularmente el caso dentro de la juventud, que sufre de un mercado del trabajo sumamente reducido y de un sistema de educación superior privatizado.

Esta situación empuja las clases más bajas hacia el mercado del trabajo sin gozar de una educación superior, poniéndoles en una posición de explotación aguda, y a las clases intermedias a trabajar al mismo tiempo que estudia, cuando no se van del país en búsqueda de mejores condiciones de trabajo y/o de estudio.

Los jóvenes del Circo Z pertenecen de esta generación, que además no goza como sus predecesores del optimismo entusiasmado que fue desencadenado por el fin de la dictadura. Es la generación de las desilusiones y del pragmatismo.

Las escenas siguientes, extradas del espectáculo *El Banquete*, demuestran ese cambio de contenido emocional en la nueva generación de artistas circenses.

Pero más allá de su situación en el contexto social de la juventud, propongo analizar como este cambio estético se entrama con la crítica del orden del género, tratando de entender el porqué de este movimiento. Para ilustra eso presento a continuación varias escenas del espectáculo *El Banquete*.

Escena 1: La denuncia de la violación

La primera escena analizada pone en escena la denuncia de una violación, inspirada por un artículo periodístico leído por el intérprete. Facundo, aparece en pista con el pelo largo desatado, con un vestido negro y zapatos con tacos desatados. Grita al público: “El 26 de diciembre, Una mujer de 23 años tomo un bus a las 12h30. 5 hombres la abordaron, la pegaron y la violaron. ¿Se lo merecía?”

El intérprete explica en entrevista:

“La violación sigue siendo tabú en nuestra sociedad. Se ve este tema en el teatro, pero en el circo no se hace. Y eso me pareció interesante.”

Esta performance demuestra una voluntad de choquear los espectadores con un tema difícil, que, si se volvió casi banal en otras artes escénicas, como en el teatro, no es habitual en espectáculos de circo chileno.

Esa denuncia se refiere también a la actualidad chilena, 2016 siendo el año que llega a Chile desde Argentina el movimiento de denuncia de los feminicidios *Ni una menos*. El movimiento feminista en el país toma importancia (Castillo, 2018; Landaeta Sepúlveda, 2022) y también un feminismo institucional desarrollado desde los gobiernos de la transición Democrática.

En entrevista, la mayoría de los otros intérpretes afirman haber querido hacer un “espectáculo oscuro”, que contraste con lo que ellos llaman un “circo liviano”, designado también como “el circo alegre de siempre”. Jorge dice, por ejemplo:

“El circo alegre no me interesa, porque creo que el circo debe provocar [...] Prefiero los momentos oscuros.... Las emociones positivas tienden a dejar un vacío, son más analgésicas.”

Así se refieren al circo de los pioneros, dominado por hombres que desarrollaron la llamada estética de la alegría.

Los jóvenes intérpretes defienden por su lado una concepción del acto artístico como un acto de rebelión, que debe pasar por emociones situadas en un polo negativo, contrastando con el espectáculo alegre de sus predecesores.

En este marco se valora la violencia, evocada en particular por la puesta escena de figuras femeninas victimarias. Estas figuras dan el paso a la expresión de emociones negativas, que se consideran por los intérpretes como desajustadas con el modelo masculino en el cual se enfrentan en el mundo circenses a través de los pioneros.

Escena 2: La novia

Este hecho es bien ilustrado en la escena de la novia, actuada por Patricio. Se trata de una novia que rechaza su casamiento, rechazo simbolizado por su vestido y maquillaje que se ven más en más sucios y monstruosos, y sus interacciones con los hombres, que se ven más en más conflictivas.

La transformación de la postura de la novia está marcada por la intensificación de sus emociones y actitudes corporales. Para el intérprete, el personaje femenino aparece como un medio a través del cual expresar una interioridad desajustada con la

masculinidad dominante. Patricio explica:

“Yo soy muy apasionado, muy intenso, muy histérico. El personaje de la novia vino así. Las mujeres son trágicas, no los hombres. Porque las mujeres siempre fueron reprimidas y no pudieron sacar la voz.”

Desde esta perspectiva, la feminidad permite expresar la emotividad de las oprimidas. Es asociada con una fuerte emotividad, cercana a las representaciones de las mujeres como propensas a desbordamientos emocionales (Heredero en 1995).

En la encarnación de la figura femenina se construye así una expresividad hiperbólica, que da primacía al choque emocional, de intensidad y contenido desajustado con una masculinidad jovial que regula más sus emociones y sus expresiones, de manera menos conectada con la interioridad del interprete.

1.2- La feminidad frente a otros modelos de circo dominante

Antes de seguir el análisis de la crítica del género llevado a cabo en el espectáculo, propongo cuestionar como la estética de la violencia defendida se enfrenta, más allá del modelo de los pioneros chilenos, con otros modelos estéticos que van más allá del contexto nacional.

Ese análisis nos permite enriquecer la comprensión de las estrategias estéticas presente en el grupo estudiado, desde una perspectiva de inserción laboral central en el proceso estudiado, este enmarcando el final de la primera etapa de formación profesional de los alumnos y su presentación delante del mundo circense profesional.

En mi trabajo doctoral he mostrado como el circo chileno se inserta en un movimiento artístico global, conectándose con espacios del circo tanto subcontinental (Argentina, Brasil, Perú, etc.) como del Norte, en particular con el circo norte americano y con estilos de circo propios de la Europa del oeste, en particular del mundo francófono.

Así surgen de las dinámicas transnacionales dos modelos estéticos dominantes al nivel global. Por un lado, el llamado circo-arte (Sizorn, 2013) asociado al circo franco-europeo, y, por otro lado, el circo de proeza de inspiración norteamericana, representado por el Cirque du Soleil.

El primero tiende a hacer un circo que pueda ser reconocido como un arte legítimo, siguiendo convenciones tal como la originalidad, la singularidad, la novedad, la invención. Un aspecto importante de este estilo para nuestro estudio es la manera en que se cultiva en ese circo la “expresión de la interioridad” inspirada por la danza contemporánea (Sizorn, 2013): los artistas tratan de buscar sus emociones profundas, conectándose a ellas y utilizando sus herramientas circenses para expresarlas.

Ese modo de expresión contrasta con el del circo norte americano, que apunta a expresar hacia fuera emociones que no son particularmente vividas por el o la interprete, sino que pueda provocar emociones colectivas de mayor intensidad.

Esos dos modelos son vigentes en la escuela del Circo Z, que apunta la integración de sus diplomados en el mercado circense global, coexistiendo con otros modelos más locales.

Argumento que se puede entender el rechazo de la estética de la alegría de los pioneros también en relación con la dominancia de modelos estéticos globales. En efecto, la estética de la alegría viene chocar contra los dos modelos dominantes.

Por un lado, siendo centrada en el humor y la narratividad con elementos de técnica circense bastante básicos (relacionados también a la manera autodidacta en que los pioneros se han formado al circo, y su proximidad con el teatro), no corresponde con las exigencias de tecnicidad correspondiente al modelo de circo de entretenimiento norte americano.

Por otro lado, la estética de la alegría valora una expresividad enfática, dirigida hacia el exterior, al contrario de la sensibilidad girada hacia el interior, cualificada como “expresión de la interioridad” que se valora en el “circo-arte” europeo.

Así, los modelos estéticos locales dominantes, que han sido desarrollados por la primera generación de circenses chilenos, no cumplen con las estéticas dominantes al nivel global. Y esta socialización a una estética que se puede cualificar de subalterna fragiliza la posición de los alumnos del Circo Z dentro de un plano global.

Eso se entrecruza con hecho ligados a la estructura misma del mundo circense chileno. Dominada por la precariedad y el trabajo informal (en particular de calle), esa estructura no favorece el trabajo técnico de alto nivel que se demanda hoy en día en los espacios del circo dominante, tanto norteamericano como oeste-europeo.

Por un lado, las infraestructuras carecen muy seguido del espacio, del material y de la disponibilidad que el trabajo técnico circense demanda. Luchas técnicas de circo no existen en Chile, tal como la de la hamaca rusa, no por falta de intereses sino por imposibilidad material de práctica. Las camas elásticas que son muy utilizadas como preparación al trabajo de acrobacia aérea son muy pocas en el mundo del circo a través del país. La propia institución del Circo Z, que concentra la mayoría de los recursos en materia de circo en el país, no tiene ni una.

Por otro lado, si bien el circo-arte no pone el énfasis en la proeza, este tipo de circo valora maneras muy singulares de realizar las técnicas circenses, como medio de expresión de la interioridad. Este trabajo demanda muchos años de pruebas y trabajo, con una gran libertad, que se dan pocas veces en las condiciones de formación y de ensayo en Chile. Los profesionales tanto como las personas en formación (quien deben ganarse la vida al mismo tiempo), se ven presurizados a obtener resultados rápidos, que les permitan hacer fructificar la performance circense en términos de dinero.

El propio Circo Z es también una compañía de circo profesional, lo que le permite desarrollar actividades lucrativas y ofrecer a ciertos alumnos un camino de profesionalización. Los que siguen este camino no tendrán, dentro del ámbito del Circo Z, esa oportunidad de darle mucho tiempo a su investigación personal.

En este marco, la estrategia estética desarrollada en el banquete se puede leer como una manera de circunvalar esos problemas. Al usar del travestismo para encarnar figuras femeninas, los alumnos proponen una estética donde la técnica de alto nivel no importa tanto como un cierto tipo de expresividad. Como en la figura de la novia o en la escena de la denuncia de la violación, que ponen en escena emociones de gran intensidad y exageradas, esa expresividad de compostura hiperbólica apunta al choque emocional. En ese aspecto esas interpretaciones chocan con los modelos globales dominantes, centrado en la proeza o en la expresión tenue de la interioridad. A través de un modelo corporal poco tecnificado y de expresión emocional hiperbólica, se realiza una contra apropiación de esos modelos dominantes.

Así aparecen los juegos sobre el género como un modo de legitimación de estéticas marginales, ubicando esa legitimidad en la crítica sociopolítica, en sintonía con la actualidad local.

Efectividad de la crítica feminista

En el marco de una reflexión sobre el alcance político de un acto estético tal como el espectáculo estudiado, propongo para terminar interrogar la efectividad de las críticas llevada a cabo en el espectáculo. Dado la centralidad, según los intérpretes, del uso de juegos de género como crítica de esencia feminista, ese asunto está cuestionado desde una perspectiva feminista. En términos simples, se trata de cuestionar en qué medida esos juegos logran, o no, reconfigurar el orden de género, cuestionando dos dimensiones en que lo pueden hacer: el plano más simbólico del contenido y del

impacto estético, y el plano más concreto de las relaciones de poderes estructurando el grupo de artistas involucrados y más allá el de la escuela de circo y del circo chileno.

El primer punto que hay que resaltar para estudiar esta cuestión es la manera en que este espectáculo se enmarcan en un desequilibrio entre los sexos marcando la promoción de alumnos involucrada, que es de diez hombres por una sola mujer.

Ese desequilibrio resulta de una «selección que se extendió durante los tres años de escuelas», con la expulsión a lo largo de la carrera de cinco hombres y catorce mujeres. Está ligado a varios niveles de discriminaciones de las mujeres en comparación a los hombres, que tienen por resultado una dominación del masculino tanto en lo simbólico que en lo concreto.

La generación de los pioneros ha sido de mayoría masculina, con socializaciones masculinas dejando poco lugar a las mujeres. Y las mujeres participantes del Parque forestal no se ha profesionalizado en la misma medida que los hombres. El mundo del circo profesional chileno sigue en este sentido la tendencia internacional (Cordier, 2007). Así se nota en el circo una dominancia de valores y cualidades asociadas al masculino, por ejemplo, en un plan técnico, con la valoración de la proeza, de la fuerza y de la habilidad (Héritier, 1995). Si se valoran las cualidades femeninas, es siempre en contrapuesto a las masculinas y de manera jerarquizada, siguiendo el pensamiento de una complementariedad entre los sexos y la manera en la que el género se estructura como bi-categorización jerarquizada (Bereni et al., 2012).

En este contexto se podría imaginar que el espectáculo, con su objetivo de subversión del orden de género, apuntaría a esos desequilibrios tratando de reformular la representación de la relación entre lo masculino y lo femenino, y de rehabilitar lo femenino, tanto en un plan simbólico de las representaciones como en un plan concreto, dando espacio a la expresión de visiones y expresiones procedente de mujeres.

Pero si bien el espectáculo da mucho espacio a las representaciones de mujeres y de feminidades, cabe destacar que, al nivel simbólico, esas figuras vinculan una visión esencialista de la feminidad.

Varias figuras femeninas representadas reconducen ciertos estereotipos, tal como la de la novia o la de la niña, esta última jugando sobre la ambigüedad entre la ingenuidad y la sexualización del personaje, convocando el estereotipo de la mujer-niña, procedente de cuadros de representación masculinos.

Esta esencialización de la feminidad en el espectáculo ha sido percibida por varias mujeres del público entrevistadas, tal como resalta en esos estratos:

“No me sentí representada por los personajes femeninos, uno muy dramático, el otro muy ingenuo, el otro muy sofisticado...”

“El espectáculo fue una defensa de la mujer, pero eran como hombres jugando a ser mujeres.»

Esas representaciones aparecen permitidas por la homo-sociabilidad masculina que caracteriza el grupo de alumnos, dejando en mano de hombres la representación de lo femenino. De hecho, la única alumna mujer cuenta en entrevista:

“El proceso de escuela ha sido difícil, me cuesta relacionarme con los chiquillos [...] Era más fácil cuando habían otras chicas; Ahora, cuando hay un problema, no tengo apoyo.” Ese aislamiento y la ausencia de colectivo femenino debilitan la postura de la única mujer, influyendo en el proceso de creación y en las decisiones estéticas, que tienden a ser masculinistas.

Por otro lado, encarnar figuras femeninas permite a los hombres investir expresividades y corporalidades que son habitualmente reservadas a las mujeres, ampliando el campo de competencia de los hombres sin ampliar el de las mujeres.

Eso se inserta en un contexto de fuertes recomposiciones del mercado circense, en el marco de la aparición del nuevo circo, donde las mujeres no están estancadas en roles y técnicas exclusivamente femeninos, como lo era en el circo tradicional. En este marco los hombres se enfrentan a una competición más aguda que incluye las mujeres y no solo personas del mismo género.

En ese contexto, la amplificación de las expresividades de los hombres con elementos marginales, incluso femeninos, aparece como una manera de acrecer los posibles expresivos y técnico de los artistas de género masculino. Los posiciona en el mercado internacional con posibilidades ampliadas capaces de satisfacer, de manera oportunista, diferentes modelos de circo dominante, como de la expresión de la interioridad que está valorada en el mercado circense de Europa del oeste.

Así se puede decir que, como en otras reconfiguraciones profesionales, la « figura del poder cambia, encarnándose en una masculinidad más «inclusiva» (Bereni & Jacquemart, 2018), sin implicar «más igualdad» (Rivoal et al., 2019, p. 12).

En nuestro caso, se puede cuestionar si la interpretación de mujeres no contribuye al final a mantener la jerarquía entre hombres y mujeres, es decir, en términos de Demetriou, “la hegemonía masculina externa” (Demetriou, 2015).

Conclusión

Para concluir, ese trabajo demuestra como los juegos sobre la identidad de género en escena se insertan en cuestiones de legitimidad artística, con expresividades y corporalidades marginales.

Por lo tanto, lo hacen sin necesariamente recomponer las relaciones de género, que sea al nivel simbólico o de las relaciones de poder y de trabajo.

Si recomponen la división sexual del trabajo, como en el caso de emocionalidades tradicionalmente reservadas a mujeres.

Pero esos cambios responden a una reconfiguración del trabajo artístico en contexto de globalización, que acrece la competición entre artistas, incluido entre hombres y mujeres, tendiendo a acrecer el campo de legitimidad de expresiones masculinas.

Así se recomponen otras formas de dominación masculina, ligadas también a jerarquías transnacionales.

Referencias

- Bereni, L., Chauvin, S., Jaunait, A., Revillard, A., Dézé, A., & Aucante, Y. (2012). *Introduction aux études sur le genre*. De Boeck Sup.
- Bereni, L., & Jacquemart, A. (2018). Diriger comme un homme moderne. Les élites masculines de l'administration française face à la norme d'égalité des sexes. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 223(3), 72-87. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/arss.223.0072>
- Castillo, A. (2018). Feminismos en América Latina. *Pléyade (Santiago)*, 22, 21-24. <https://doi.org/10.4067/S0719-36962018000200021>
- Cordier, M. (2007). Corps en suspens : Les genres à l'épreuve dans le cirque contemporain. *Cahiers du Genre*, 42(1), 79.
- Demetriou, D. Z. (2015). La masculinité hégémonique : Lecture critique d'un concept de Raewyn Connell. *Genre, sexualité et société*, 13. <https://doi.org/10.4000/gss.3546>
- Héritier, F. (1995). *Masculin/féminin I : La pensée de la différence*. Odile Jacob.
- Landaeta Sepúlveda, R. (2022). ¡Nunca más sin nosotras ! La impronta del feminismo en los movimientos sociales en América Latina en el siglo XXI. Los casos de Ecuador y Chile. *Sociología Histórica*, 11(2), 287-328. <https://doi.org/10.6018/sh.518901>
- Pinto, G., & Salazar, J. (1999). *Historia contemporánea de Chile, Vol. 1. Estado, Legitimidad y Ciudadanía* (2ª ed.). LOM Ediciones. <https://www.digitaliapiublishing.com/a/18296/>

MANIFESTACIONES ENCARNADAS: EL ACTIVISMO PERFORMÁTICO Y ARTES ESCÉNICAS

historia-contemporanea-de-chile--vol.-1.-estado--legitimidad-y-ciudadania--2--ed.-

Rivoal, H., Bretin, H., & Vuattoux, A. (2019). Introduction. Travail et masculinités : Quelles transformations ? *Cahiers du Genre*, 67(2), 5-24. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/cdge.067.0005>

Sizorn, M. (2012). De « La course aux trapèzes » aux Arts Sauts. In N. Heinich & R. Shapiro (Éds.), *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art* (p. 133-149). EHESS. <http://books.openedition.org/editionsehess/1121>

Sizorn, M. (2013). *Trapézistes : Ethnosociologie d'un cirque en mouvement*. PU de Rennes.

Spiegel, J. B. (2016). Social Circus : The Cultural Politics of Embodying "Social Transformation". *TDR/The Drama Review*, 60(4), 50-67. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00595

ARTE CONTEMPORÁNEO E INDUSTRIA NACIONAL

Un abordaje desde el arte a los procesos de patrimonialización en saladeros, mataderos y frigoríficos en desuso en la Cuenca del Plata desde 1970 a la actualidad¹

Eric Javier Markowski | ericjmarkowski@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Resumen

El presente trabajo estudia las formas en que el arte contemporáneo puede afectar e incidir en los procesos de patrimonialización de localidades vinculadas a la industria de la carne. Tiene por objeto de análisis distintas ciudades de Sudamérica donde saladeros, mataderos y/o frigoríficos ocupan u ocuparon un rol central en la definición de sus perfiles identitarios. Registra en su desarrollo las estrategias de conservación y preservación de la memoria que las distintas comunidades desean y/o pudieron concretar, a partir del momento en que el extractivismo, el desempleo y la desindustrialización, modificaron el panorama socioeconómico. La investigación forma parte de la tesis doctoral (cohorte 2020) en desarrollo.

Palabras clave

desindustrialización, patrimonio, arte contemporáneo, rumia



*1 LUCRECIA MASSON (2017).

*2 JUSTO PASTOR MELLADO (2015).

Figura 1. Diagrama rumiante - Versión 2023

La ponencia consistió en la exposición de los avances de la tesis, de sus principales aspectos teóricos y de la visualización de imágenes, diagramas y gráficos que acompañan la investigación. Luego de un breve recorrido y contextualización de la industria de la carne, abarcando los períodos *expansivo* (1907-1930), *regresivo* (1950-1970), de *ruinización* (1970-2000) y de *patrimonialización* (2000-actualidad), se hizo hincapié en el desarrollo de los casos de estudio a analizar.

Ubicada en el tiempo la *novela de origen* (Echeverría, 1963; Piglia, 1993) que sustenta el período de *alta densidad visual* (Mellado, 2015) de la tesis, se proyectaron imágenes de Makarius, Kohlmann y Annemarie Heinrich, cuyo análisis conjunto propone una mirada

¹ Esta investigación forma parte de la Red de Estudios de Cultura Visual "Abya Yala": <https://www.redabya-yala.org/>

particular de la inmigración y de la consolidación del campo fotográfico argentino.

Se problematizó en torno a la cuestión del diseño del territorio a partir de la definición «Jaula de las Vacas» (Treviño, 1972), que engloba toda la Cuenca del Plata y abarca parte de Brasil, Paraguay, Argentina y Uruguay, en un entramado de emprendimientos frigoríficos industriales, repartidos entre un puñado de firmas cuyo trasfondo revela el comportamiento monopolístico extractivista y neocolonialista del capital.



Figura 2. Cuenca del Plata - Versión 2023

Se revisitaron algunas de las principales exposiciones que resignifican la carne y su patrimonio desde lo museográfico y lo político: *Réquiem para un frigorífico*, de 1985 (Raúl Filgueira y Oscar Merlano), Berisso, Buenos Aires; *Contextualización histórica, social y política en Berisso-Ensenada*, de 2017 (Diego Melero), La Plata, Buenos Aires; *Carne. La ciudad de la milanesa, el churrasco y el asado*, de 2018 (Mariano Oropeza), CABA; *Obreras. Trabajo en el frigorífico y barrio Saladillo*, de 2019 (Laura Pasquali), Rosario, Santa Fe; y *Andar, detenerse, hospedar/se*”, de 2023, Berisso, Buenos Aires (Francesco Careri, Casa Río Lab —Alejandro Meitin, Daniel Lorenzo—, Damme Galería —Alicia Vandamme—, Red That Fau —Toto de la Sota— y Arquitectura Rioplatense —Franco Palacios Beltrán—). Esta última actividad relevada con posterioridad a las Jornadas.

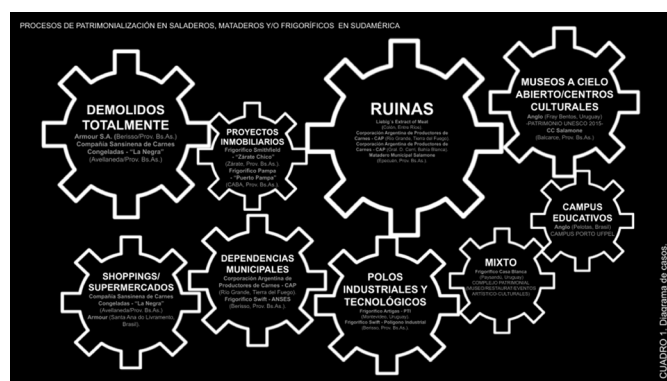


Figura 3. Diagrama engranaie - Versión 2020

Para finalizar, se conversó sobre las condiciones de habitabilidad del patrimonio referido, presentando para ello un relevamiento -en desarrollo- de los modelos de gestión ensayados en escenas locales y hegemónicas. Puestos en diálogo de esta manera, podremos imaginar nuevas ruralidades y urbanidades que garanticen nuestra *soberanía alimentaria* (Gorban, 2015) y abran paso a las posibilidades del arte y la cultura para afectar los *procesos de patrimonialización* en ruinas agroindustriales de comunidades desindustrializadas, utilizando de base una «epistemología rumiante» (Masson, 2017).

Referencias

- Echeverría, E. (1963). El Matadero. Editorial Kapelusz.
Gorban, Miryam K. de (2015). Hablemos de soberanía alimentaria. CaLiSA+monadánomada.
Masson, L. (2017). Epistemología Rumiante. Pensaré Cartoneras.Fanzine. <https://issuu.com/pensarecartoneras/docs/rumiante>
Mellado, J. P. (2015). Escenas locales: ficción, historia y política en la gestión de arte contemporáneo. Curatoria Forense.
Piglia, R. (1993). La Argentina en Pedazos. Ediciones de la Urraca.
Treviño, P. (1972). La carne podrida. El caso Swift-Deltec. A. Peña Lillo Ed.

PRESENTACIÓN DE PROYECTO ACTIVISTA BIOPOÉTICO: RESPIRO NAMIKI DEL COLECTIVO MURU 7.8

Claudia Valente | claudia.valente.8@gmail.com

Colectivo MURU 7.8. Universidad Nacional de General Sarmiento. Argentina

Resumen

En los campos de la agitación poética, el poderío casi apocalíptico del problema ambiental es enfrentado desde distintas acciones que, por lo general, confluyen en las intencionalidades de desantropomorfizar la noción de naturaleza y de generar vínculos interespecíficos.

En la búsqueda de herramientas y formatos orientados a los cambios de paradigmas en lo que refiere a la relación de la humanidad con todo lo viviente, emergen *activismos biopoéticos*¹ como el del Proyecto *Respiro Namiki* del Colectivo MURU 7.8, trabajo que presentamos en este escrito.

Palabras clave

activismo artístico; biopoéticas; arte colaborativo

De las evoluciones estéticas, éticas y políticas implicadas en despertar la conciencia ambiental surgen dispositivos movilizados de la organización colaborativa interespecífica en el sentido de promover la dilución del enfoque antropocentrista al habilitar las voces de otros vivientes. Una de las operaciones tecnopoéticas que permite materializar esta intención se produce a través de *sensados* y codificación audiovisual que homologan la materialidad de lenguajes de las diferentes entidades vivas.

En este recorte aparecen artistas enfocados en las necesidades políticas situadas, entre ellos MURU 7.8, colectivo que se autodefine del siguiente modo en su página web:

MURU 7.8 es un colectivo artístico que, desde 2018, reúne a Claudia Valente, Nic Motta, Guadalupe Chávez Pardo, artistas e investigadores del electro digital que realizan prácticas reflexivas sobre la necesidad de formar nuevas alianzas para el cuidado de la biósfera.

En sus dispositivos tecnopoéticos, la tecnología juega un papel crucial al revelar dimen-

¹ Acuño la noción *activismos biopoéticos* sin la intención de concluir una categoría o género sino por la operatividad de poder nombrar el conjunto de activismos que tienen por objeto tejer diálogos en y con la biosfera bajo la conciencia de promover su cuidado.

siones vitales del hábitat y al mismo tiempo minimizar las perturbaciones. Sus proyectos se conciben como modelos de investigación transdisciplinaria, dando lugar a cristalizaciones, audiovisuales y manifestaciones físicas dentro de universos sintéticos y fenomenológicos.

MURU 7.8 trabaja en un contexto contemporáneo marcado por emergencias ecológicas. Desde una perspectiva latinoamericana, consideran necesario formular una comprensión crítica arraigada en formas alternativas de percepción y formas de experimentar la naturaleza, sentimiento compartido por otros artistas. El concepto de lo no humano fomenta la construcción de mundos posibles alternativos, desafiando modelos ecodidas, económicos, epistemológicos y simbólicos que amenazan alarmantemente la vida y los ecosistemas.

La intención del colectivo se transforma en una búsqueda de nuevos sistemas de cooperación. Posibilitan dispositivos tecno-poéticos que despiertan conocimientos éticamente alineados con el territorio, entrelazando diversos campos del conocimiento contemporáneo e indígena. Generan narrativas no hegemónicas que nos incitan a reconsiderar y redescubrir lenguajes no humanos, subvirtiendo el orden tecnológico a través del desarrollo de código abierto y una fácil socialización (MURU 7.8).²

De este colectivo, presentamos el proyecto *Respiro Namiki*³ (2020-continúa), trabajo que promueve la experiencia estética, bioartista y sensible de la biósfera a través de un sistema que se expande en espacios cotidianos y virtuales, para habitarlos en el plano físico con modelados lumínicos conectados a una atmósfera virtual colaborativa anidada en la web.

El proyecto es complejo y consta de las siguientes etapas:

- a- Observatorio de resonancias
- b- Transducción de biodata a modelos físicos y sonoros
- c- Atmósfera Namiki, sitio web para el cuidado ciudadano

a- Observatorio de resonancias

Respiro Namiki evoluciona desde el confinamiento impuesto por la pandemia Covid 19. Entonces, telecomunicados, los integrantes de MURU 7.8 desarrollaron dispositivos portátiles de sensado para registrar gestos mínimos y vitales de los microuniversos cotidianos.

MURU 7.8 relata que la pandemia los indujo al cuidado del hábitat inmediato y de sus habitantes no humanos, comenzaron a prestar atención a ciertos eventos que pasaban desapercibidos hasta ese momento. Observar el movimiento que ejerce una semilla sobre la tierra durante su crecimiento, entender cómo las fuerzas de una tormenta sacuden a la vegetación del jardín o el momento esencial en el que la tortuga come por primera vez al salir de su hibernación. Cada uno de estos gestos, entre otros, fue *sensado* para dar origen al *Observatorio de Resonancias*, una base de datos que, por la cualidad numérica digital de la información que condensa, unifica la codificación de la biodata obtenida. El colectivo describe así a esta etapa del proyecto:

El proyecto Namiki —en náhuatl, *encontrarse en el camino*— nos invita a percibir las resonancias de eventos mínimos en nuestro entorno y descubrir, a través de su *sensado* y cristalización audiovisual, la unión entre entidades vivientes. Hemos desarrollado un modelo de investigación para sentir la fuerza vectorial en expansión de diferentes entidades, observando particularmente el aspecto energético y vibrante del movimiento de los cuerpos en el espacio y en su fricción con él (MURU 7.8).⁴

Este modelo de investigación, al operar con lenguaje digital, posibilita distintas materializaciones audiovisuales de la biodata⁵ en las que homologa las materialidades

2 MURU 7.8 Declaración (2024) <https://muru7-8.github.io/#statement>

3 Se recomienda el visionado antes de leer el texto de: MURU 7.8 *Respiro Namiki* (2023) <https://www.youtube.com/watch?v=SdXMahmvjEM>

4 MURU 7.8. *Resonancias y génesis* (2019) <https://muru7-8.github.io/namiki-resonances-and-genesis/>

5 MURU 7.8. *Namiki, cristalizaciones* (2019) <https://www.youtube.com/watch?v=NdFNJYZQVuQ>

de lenguaje de las distintas entidades *sensadas* [Figura 1].

En los procesos de transducción aplicados se produce la primera operación bioactivista, ya que hace posible observar los movimientos de lo viviente en su juego con las fuerzas de la atmósfera, separándolos del aspecto físico de cada entidad, para crear nuevos aspectos de la existencia que establece una morfogénesis común a todos los vivientes [Figura 2].

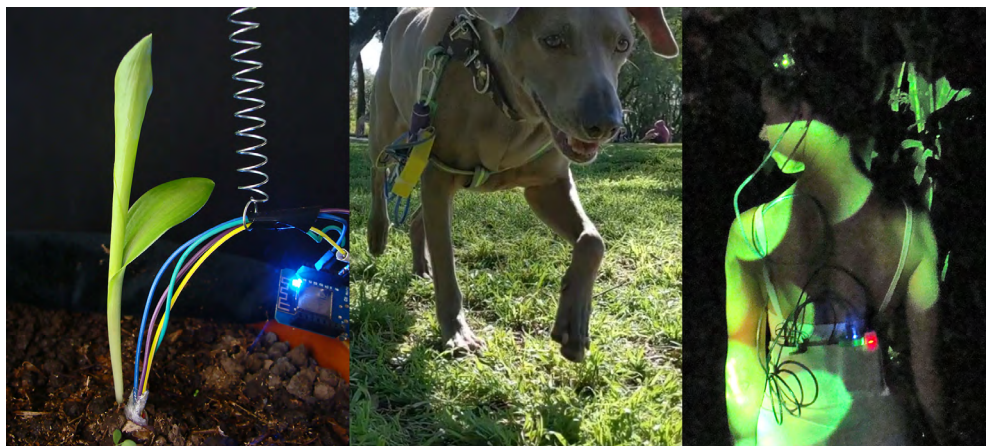


Figura 1. MURU 7.8. Respiro Namiki (2020-continúa). [Fotografía digital]. Sensado de biodata en diferentes vivientes

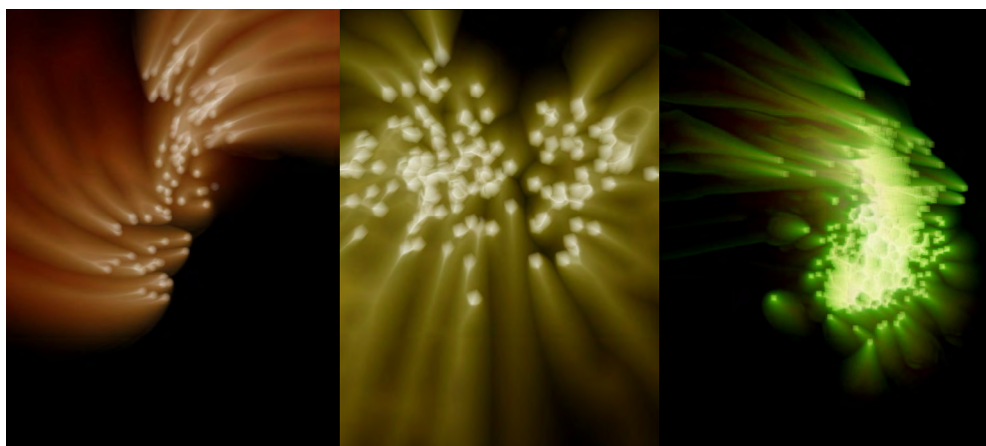


Figura 2. MURU 7.8. Respiro Namiki (2020-continúa). [Captura de pantalla]. Cristalización de biodata y su homologación en la visualización.

b- Transducción de biodata a modelos físicos y sonoros.

Entre las transducciones de la biodata sensada, se producen modelos lumínicos fabricados digitalmente por impresión 3D —con filamento natural a base de almidón de maíz—.

MURU 7.8 los describe de este modo:

La forma de los modelos biomórficos y lumínicos conserva la memoria de los movimientos de un ser vivo en el espacio y en el tiempo. Surgida del roce entre las masas y las fuerzas en expansión de una planta, un animal humano o no humano, hace visible el aspecto energético y vibrátil del movimiento de los cuerpos en el espacio y su roce con él (MURU 7.8⁶).

6 MURU 7.8. Resonancias y génesis (2019) <https://muru7-8.github.io/namiki-resonances-and-genesis/>

En el interior de los modelos instalan dispositivos electro-digitales capaces de monitorear la concentración de dióxido de carbono (CO₂) en aire, siendo este compuesto químico uno de los principales indicadores de contaminación y larga permanencia.

El dispositivo cumple así la función de medir la calidad del aire y comunicar el estado con proyecciones lumínicas. La intensidad de la luz, el color y la frecuencia de parpadeo permiten saber si el aire es saludable o si es necesario ventilar.

De la evolución funcional de los modelos, surgió la idea de producir uno que pudiera replicarse y socializarse fácilmente. Sin dudas, el momento pandémico que obligaba al confinamiento movilizó las necesidades de cuidar la calidad del aire y de reconectar a la sociedad. Fue entonces que con la asistencia de un diseñador industrial, Juan Coronel, sintetizaron la biodata de uno de los vivientes sensados, el perrito Brus, para dar origen al modelo socializable de Respiro Namiki. El resultado es un objeto que puede instalarse en los ambientes cotidianos y que porta una memoria viviente cristalizada con la función de cuidar el aire que respiran los habitantes del lugar.

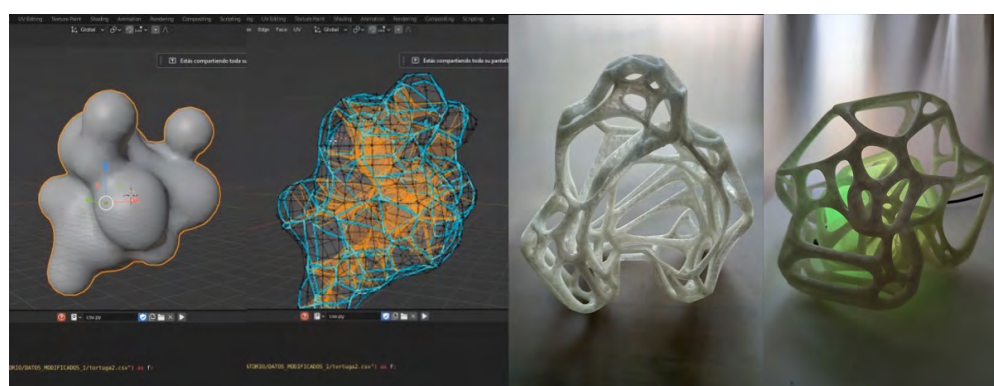


Figura 3. MURU 7.8. Respiro Namiki (2020-continúa). [Captura de pantalla y fotografía digital]. Proceso, de la biodata al Modelo 3D

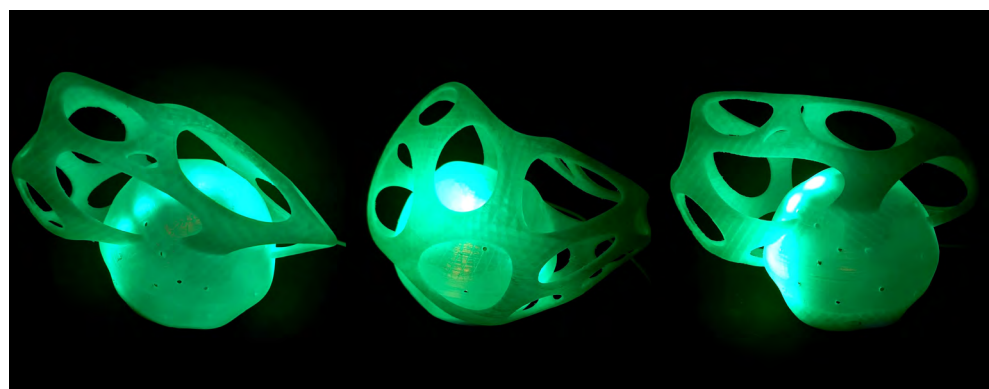


Figura 4. MURU 7.8. Respiro Namiki (2020-continúa). [Fotografía digital]. Modelo 3D socializable

c- *Atmósfera Namiki*, sitio web para el cuidado ciudadano

La idea de compartir el diseño del modelo llevó a pensar la posibilidad de reconectar a las personas más allá de las distancias que las separan. Entonces MURU 7.8 generó un sitio web, la *Atmósfera Namiki*, espacio donde se visualiza la red de dispositivos activos en distintos sitios. De este modo, *Respiro Namiki* promueve la conformación de una comunidad interconectada con independencia informacional y con posibilidades de autoprotección.

La experiencia, en el sentido de fusionar arte y vida, retoma los planteos históricos, y sus problemáticas, en lo referente al convivio entre poética y política y a la creación

de vínculos relacionales, para actualizarlos desde un enfoque desantropomorfizado y materializado en dispositivos tecno digitales.

La búsqueda de la experiencia activista bioética que vincula el hábitat cotidiano y el espacio virtual promueve otros modos de vivir en comunidad y con otros vivientes en un mundo de realidades espacio-temporales complejas.



Figura 5. MURU 7.8. Respiro Namiki (2020-continúa). [Captura de pantalla] Detalle de la Atmósfera Namiki. Visualización de uno de los modelos en sus cambios lumínicos como traducción del sensado de CO2

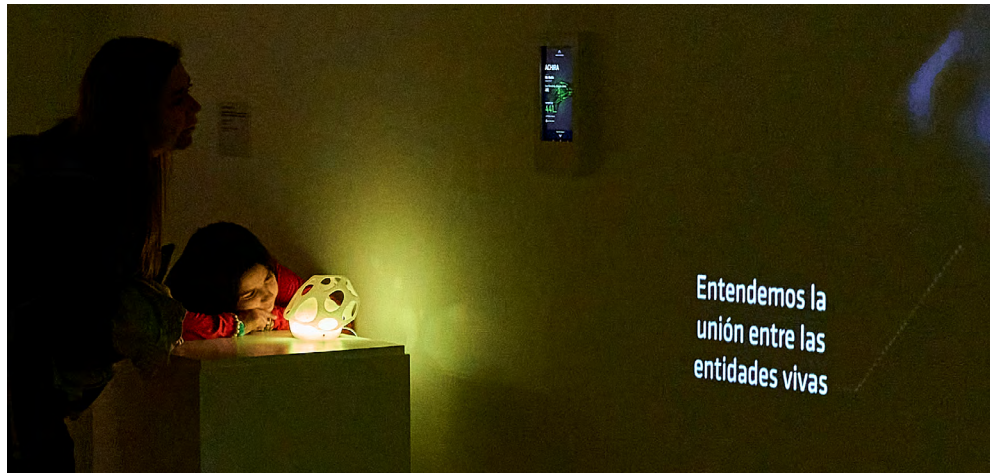


Figura 6. MURU 7.8. Respiro Namiki (2020-continúa). [Fotografía digital] Instalación en Tecnópolis. Fotografía Álvaro Katz

Referencias

MURU 7.8. (2019- continúa). Proyectos. <https://muru7-8.github.io/>

MURU 7.8 (s. f.). Canal de Youtube https://www.youtube.com/channel/UC98n34uq_zlItt-WOakEmI3A/videos

Valente, C. (s. f). <https://claudiavalente.net/2021/10/30/respiro-namiki-muru-7-8/>

UNA CAJA DE HERRAMIENTAS PARA EL PRESENTE. ESTRATEGIAS GRÁFICAS Y EXPOSITIVAS EN “LAS HERRAMIENTAS EXISTEN EN LOS GESTOS DE AQUELLO QUE VUELVEN POSIBLE”

Guillermina Mongan | guillerminamongan79@gmail.com

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

Alicia Valente | alikavalente@gmail.com

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

Leticia Barbeito Andrés | leticiabarbeitoa@gmail.com

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

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos analizar la experiencia del programa *Las herramientas existen en los gestos de aquello que vuelven posible*, entendiendo el potencial que tiene las exposiciones y sus relatos curatoriales de ser dispositivos de subjetivación colectiva y de elaboración de tácticas activistas, al constituirse como modos de revisar el pasado, hacerle preguntas al presente y tramar futuros posibles.

Palabras clave

herramientas, gráfica política, exposición, curaduría, gesto

De marzo a agosto del año 2023, en el Centro Cultural Borges, tuvo lugar el programa *Las herramientas existen en los gestos de aquello que vuelven posible*, curado por Guillermina Mongan, Alicia Valente y Leticia Barbeito Andrés. Estuvo dividido en tres núcleos –Sala Galería, vidriera y activaciones– y contó con la participación de un conjunto de colectivas pertenecientes a diferentes territorios nacionales y países vecinos: Benteveo (La Plata), Caput (Iquique, Chile), Cooperativa Gráfica La Voz de la Mujer (Lugano), Identidad Marrón (CABA), Serigrafistas queer (CABA), Estampa Feminista (CABA), Rescatá la tanga (CABA), Thigra (Rosario), Isla Invisible (Ingeniero White), Expediciones a Puerto Piojo (CABA), Taller Flotante (Victoria, Entre Ríos), Fábrica de Estampas (CABA), La Mancha Liberada (San Martín), Mujeres Públicas (CABA), Microutopías (Montevideo, Uruguay) y Tercera Persona (La Plata).

La propuesta del programa fue invitar a reflexionar de manera conjunta en torno a las herramientas que cada grupo pone a disposición en sus modos de accionar tanto al interior del colectivo como en sus prácticas situadas. Generalmente entendemos a las herramientas como instrumentos que median entre quienes las activan y aquello que motorizan, asociadas a su uso, a su finalidad útil. Pero, ¿qué entendemos por herramientas cuando nos referimos a trabajos colaborativos ante situaciones o conflictos sociales? Bajo esta pregunta, convocamos a las colectivas mencionadas que, principalmente mediante estrategias gráficas, abordan problemáticas antirracistas, sexogenéricas y socio-medioambientales. En sus proyectos, la gráfica se presenta como compañera, es decir que más que como una serie de técnicas, podemos reconocerla como un conjunto de procedimientos poético-políticos, donde los territorios de acción constituyen tanto la materialidad como la coyuntura de las experiencias.

¿Cómo se vinculan espacios, materiales y gestos en el cruce entre arte y política?

¿De qué modo se van entramando las herramientas de nuestro pañol sensible?

Sentarse en ronda haciendo circular la voz entre puntada y puntada. Escribir en medio de una ranchada *Absolución Para Higuí Aparición de Tehuel* haciendo de la H no una letra muda sino un lugar para la interseccionalidad. Replicar a mano alzada, con tinta sobre una remera recién quitada, volverla bandera que se pueda llevar sin manos o con todo el cuerpo: seguir insistiendo que aún nos falta Tehuel. Cocinar una olla popular en plena pandemia reafirmando que *La normalidad era el problema*. Recuperar el espacio de la cocina en su dimensión de cuidado y de potencia movilizadora. Repetir la impresión de una matriz como un modo de insistencia. Defender los terrenos del Río de La Plata y caminar para buscar su horizonte en la ciudad. Construir una cartografía feminista de nuestros humedales, trazar contornos de gaviotas que habitan islas y puertos. Multiplicar las voces en piezas gráficas como nuevos territorios. Revisitar a Jorge Luis Borges, construyendo una fuga creativa y anticapitalista que interrumpa la cotidianeidad de la calle Viamonte y sus rituales normalizados de la percepción. Citar –en el mismo espacio liminal de la vidriera– a Fabían Díaz que nos habla de la libertad, desde el régimen abierto de la Unidad 48 y 47 de San Martín. Rayar, escuchar, sustraer, evidenciar, copiar, incomodar, pegatinear, superponer, editar, multiplicar, hacer de cada gesto una labor de tejido.

Durante los seis meses de trabajo, tuvimos la oportunidad de adentrarnos en las prácticas de cada una de las colectivas. Con la temporalidad de lo común, del hacer manual y dedicado, fuimos profundizando en encuentros, gestiones y comunicaciones. Desde la escucha, la búsqueda del aporte preciso y la disposición recíproca, imaginamos instancias de colaboración presentes y también futuras.

El programa

El núcleo más expositivo se desplegó en dos lugares. Por un lado, habitamos la Sala Galería, donde trabajamos diferentes ejes en cada parte del programa: si en la primera instancia convocamos tres colectivas atravesadas por problemáticas migrantes, la segunda reunió tres proyectos que abordan prácticas socio-medioambientales. En este espacio desplegaron sus prácticas la Cooperativa gráfica La voz de la Mujer, CAPUT , Identidad Marrón , Taller Flotante, Expediciones a Puerto Píojo e Isla invisible .

Por otro lado, ocupamos la vidriera sobre la calle Viamonte, con colectivas cuyas propuestas se potenciaban en ese espacio-umbral entre el adentro y el afuera: una vidriera que mira al Río al que la ciudad suele darle la espalda, y otra que mira a sus vecinas para contraponer formas y discursos en un entorno signado por el consumo, una bandera portada en una movilización, una poesía que se proyecta desde el interior de un penal hacia la calle, un grito que nos recuerda que *no estamos todes*. Ocuparon la vidriera los colectivos Benteveo , La Lola Mora , Thigra , Mujeres públicas , Fábrica de Estampas y La Mancha Liberada.

A su vez, a lo largo de los seis meses que duró el programa se realizaron una serie de activaciones. La actividad denominada *Comité: fanzinerxs organizadores en diálogo*, a cargo de Estampa feminista y Rescatá la tanga en la sala Norah Borges, una asamblea y pintada de banderas con Serigrafistas Queer, lecturas y performances a cargo de Isla invisible y acciones de visibilización del conflicto por la reforma constitucional en Jujuy, que tuvieron lugar en la sala Norah Borges en el marco de la inauguración de la segunda parte, una performance en la vidriera a cargo de Thigra, una caminata a la Costanera Sur y expediciones a la playa de Puerto Píojo a cargo del colectivo homónimo y una jornada de impresión en el Museo Nacional del Grabado a cargo del equipo curatorial (Figuras 18): propuestas que desbordaron el espacio del Centro Cultural y espigaron el tiempo como un tejido con otras instituciones, comunidades y territorios.



Figura 18. Jornada de impresión en el Museo Nacional del Grabado a cargo del equipo curatorial

PAÑOL

Con una etimología discutida, la palabra pañol parece derivar de un espacio en un barco donde se guardan víveres y herramientas, como también de la idea de frazada o manta. En ese umbral de sentido, junto con Microutopías y Tercera Persona creamos una publicación bajo este nombre, que se conforma como un lugar en el que compartir los modos de hacer que cada proyecto habilita con su propia práctica y hacerlos circular como un gesto de abrigo en la construcción de formas de ser y hacer en común (Figuras 19, 20, 21 y 22).

Imaginamos abrir una zona donde pensar las intersecciones sensibles entre lo que hacemos y cómo lo nombramos. Para eso, conformamos un glosario, junto con todas las colectivas participantes del programa, construido a partir de algunas preguntas-ejes:

¿Qué entienden por herramientas al interior del trabajo colectivo?

¿Con cuáles creen que cuentan, proyectan o imaginan trabajar?

¿Podrían listar algunos gestos que definen su práctica?





Figuras 19, 20, 21 y 22. Publicación Pañol realizada por Microutopías, Tercera Persona y el equipo curatorial

Una publicación es también una herramienta y en su condición de circular de mano en mano se transforma en uno de esos hilos que conforman la trama de lo inesperado. En su futuro incierto de Pañol móvil, de publicación hecha artesanalmente, lanzamos al mundo esta pieza editorial con la certeza de que en la continuidad y en cada gesto de la tarea, la belleza es y será un derecho para todes.

Algunas palabras finales

Un programa (que desborde la dimensión expositiva) es una herramienta desde la cual imaginar, reverberar y amplificar las voces. Entendiendo la exhibición como un dispositivo en constante transformación, nos interesa seguir preguntándonos acerca de los gestos necesarios para devenir una muestra en una caja de herramientas, un espacio de reflexión, de carácter programático y asambleario desde donde intervenir en el presente, revisar críticamente el pasado y construir tácticas futuras. Nos interesa también entender lo expositivo como un mecanismo de subjetivación desde el cual trabajar articuladamente con territorios, coyunturas situadas y grupos concretos de trabajo. En ese sentido, en el caso analizado -como en el movimiento circular y de contacto de los rodillos en un máquina de offset- la práctica activista imprimió sobre el dispositivo expositivo sus modos de acción. Entonces, “Las herramientas existen en los gestos de aquello que vuelven posible” puede ser leída, no sólo como una propuesta articulada a partir de un relato curatorial inicial y fijo, sino también como una reflexión llevada al espacio desde donde ir elaborando el dispositivo de manera cooperativa; en un proceso donde un gesto promueve el siguiente y todos ellos iterando producen un proceso de autoconstrucción.

Colectivas participantes

Cooperativa gráfica La voz de la Mujer

Es un emprendimiento productivo de la Asamblea de Mujeres del MTD Lucha y Libertad de la Villa 20, Lugano, en la FOB Autónoma (Federación de Organizaciones de Base Autónoma). En el año 2012 la Gráfica comenzó como un espacio de expresión en el que debates y reflexiones presentes en la Asamblea de Mujeres del movimiento comenzaron a tomar cuerpo en forma de imágenes. A partir de 2015 se convirtió en nuestro lugar de trabajo. Con una fuerte impronta migrante que refleja nuestros orígenes, cada imagen es nuestra voz de denuncia. En ellas la gráfica feminista es acción política colectiva, fortalecimiento de redes de solidaridad y de lucha. El nombre de nuestra Gráfica es un homenaje a las mujeres que entre 1896 y 1897 editaron en nuestro país el periódico anarcocomunista La Voz de la Mujer. Retomamos esa voz vanguardista, sus reflexiones sobre el amor libre, la importancia de la educación de las mujeres, sus planteamientos acerca de la rebelión contra todo tipo de opresión, el cuestionamiento a la iglesia y los debates sostenidos sobre el matrimonio, la maternidad, la libertad de decisión. Temas que aún hoy guían nuestras luchas en pos de un mundo más justo y libre. Con nuestra

producción, fruto del trabajo autogestivo, como feministas anarquistas nos sentimos felices de ser continuadoras de esas luchas a 127 años de la primera edición de aquel periódico.

Identidad Marrón

Es un colectivo antirracista de Argentina, (Ciudad Autónoma de Buenos Aires), con sede en diferentes provincias del país, conformado por personas marrones de descendencia indígena, campesina y migrante interna o internacional. Su objetivo principal es visibilizar el racismo y la discriminación que afecta a estas comunidades en Argentina y Latinoamérica, así como proponer acciones y políticas públicas para lograr una igualdad real de acceso a los derechos. Para lograr esto, Identidad Marrón se enfoca en la visibilización del racismo en todas sus formas, desde las más explícitas hasta las más sutiles y naturalizadas en la sociedad. A través de diferentes iniciativas y acciones, el colectivo busca denunciar la discriminación y promover el respeto y la valoración de la diversidad étnica y cultural en la región. La visibilización del racismo es esencial para poder actuar sobre él y proponer soluciones concretas para su erradicación.

CAPUT

Es una casa, un taller, una manera, un sentido. Compuesto por Loreto González Barra, Camilo Ortega Prieto, invitado/as particulares y todas las comunidades participantes (Iquique, Chile). Con intereses en cuestiones territoriales, rutinas border y desplazamientos varios, se trata de mezclar saberes, inventos y experiencias mediante acciones colectivas que le den sentido a la búsqueda de cada contexto. Haciendo de aquello, un ejercicio creativo basado en la contaminación de prácticas caseras y gestos sensibles, desde donde es posible agitar la estabilidad de las dinámicas cotidianas. A partir del 2012, quienes participan de CAPUT operan bajo una lógica micropolítica con el fin de posibilitar otros mundos, caracterizados en signos afectivos y procesos críticos. Los que conecten con los intereses de la población a través de un espacio pedagógico de trabajo y diversión.

Expediciones a Puerto Piojo

Es un colectivo de investigación y acción con el que desde 2014 buscamos reconstruir junto con la historia de Puerto Piojo, la relación siempre complicada de la ciudad y sus costas. Lo hacemos mediante procesos inmersivos en el territorio que nos permiten producir y recopilar obras, materiales fotográficos, sonoros y audiovisuales conformando redes con la comunidad. Es un intento de reactivar la imaginación del paisaje ribereño, y las posibilidades de acercarse a contemplar un río que se pierde en el horizonte. Actualmente lo integramos Carolina Andreetti, Juliana Ceci, Carlos Gradin y Sonia Neuburger.

Isla Invisible

Es un proyecto artístico que propone visibilizar el estuario de Bahía Blanca mediante el uso de herramientas artísticas. Es coordinado por Ferrowhite Museo Taller y las Reservas Naturales de Bahía Blanca. Comenzó en 2017 y desde entonces han participado 28 artistas locales e internacionales. Organizó muestras en Bahía Blanca y su región. También se presentó en diferentes espacios como el Seminario Internacional de Educação do Inhotim

(MG, Brasil), en Arte En Territorio 8va Edición (C.C. Conti) y en la Documenta XV de Kassel como parte de "Hacia un rancho cuis". Fue seleccionado en la convocatoria Humedales para mapear y la Beca Proyecto Ballena 2021. Actualmente, el proyecto devino en un colectivo artístico formado por artistas de Bahía Blanca y CABA.

Taller Flotante

Es una Asociación Civil, un espacio de producción, investigación y experimentación extra disciplinar y autogestivo, que busca superar visiones establecidas y divisiones político-administrativas y de género, en relación con el territorio islas y costa de la cuenca sur del Plata – Paraná. Se trata de conjugar una serie de trabajos de despliegue territorial,

con la activación de proyectos. En el acto de recorrer, viajar, propiciar el encuentro y el relato, activamos representaciones de un espacio emocional colectivo y volvemos a dotar a las representaciones territoriales de su vocación. Cada proyecto desenlaza datos, relatos, informes, imágenes, objetos, formas, que desocultan la escala íntima del territorio, y lo exponen empoderado en las escalas regional y global que lo atraviesan (hidrovía Paraná-Paraguay, corredor bi-oceánico). Desde allí se constituye lo colectivo y se construye “lo público”. En los últimos años se consolidó y cobró total relevancia RÍO FEMINISTA, proyecto construido a partir de una red de mujeres que habitamos el río, fortaleciendo los aprendizajes continuos, las luchas, sus estrategias de vida en contextos flotantes. Convoca a mujeres que hacen vida y política desde su territorio.

Benteveo

Es una cooperativa de trabajo gráfico con sede física en la ciudad de La Plata donde trabajan y se entrecruzan distintas colectivas. Es un punto de encuentro, de producción y formación técnica e intercambio en diferentes campos de la gráfica. Trabajamos desde la autogestión, el afecto y la construcción de redes. En dicho espacio se generan producciones gráficas que fusionan grabado, ilustración, serigrafía, stencil y pegatinas entre otras técnicas, para intervenir el espacio público y ponerse en diálogo con el contexto urbano y sus luchas sociales. El fin es comunicar y visibilizar las temáticas que nos interpelan y nos vinculan como colectivas activistas. La gráfica y el espacio público son los dos pilares que generan y potencian a esta red gráfica de apoyo mutuo entre tantas personas y colectivas. La resistencia de las existencias de mundos transfeministas, mostri+disidentes, autogestivos y la lucha por los territorios que habitamos, nos interpelan y nos convocan en la misma guarida gráfica para creer que otras realidades son posibles. Participan de esta muestra: Acción colmena, Blaucecilieblu, Carmela_bestia, _Asfi xia_, Conurbanx_, Otro.oceano Femigrabadorxs, Que arda, Grus.vel, Formiga. editorial, Silviantoni0, Benteveo Espacio Cultural.

La Lola Mora

Es un colectivo de trabajadorxs de las artes de Tucumán que nace el día 7 de diciembre de 2018, en el contexto de la inauguración del 46° Salón Nacional de Artes Visuales del Museo Timoteo Navarro, a partir de una acción colectiva que señala la escasa selección y nula premiación de obras realizadas por mujeres. Desde esa fecha, las trabajadoras de las artes (de diferentes disciplinas artísticas) nos agrupamos en un sólo colectivo para gestionar espacios políticos en nuestros ámbitos de intervención y problematizar las prácticas que promueven y efectivizan las desigualdades de género concebidas en el sistema patriarcal, heteronormado y hegemónico. Nos proclamamos a favor de las luchas por los DDHH, adherimos a la Campaña Nacional por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito, y al movimiento por la separación de la iglesia del Estado. El delantal de La Lola Mora, nuestra primera producción política como colectivo, nos convoca a salir a la calle y al mundo con un sello distintivo propio, con nuestra manera de decir. Portando el delantal de trabajo nos reconocemos en el linaje de las luchas históricas y contemporáneas de todas las mujeres y, por eso, nos autoenunciamos como trabajadoras de las artes. Lo compartimos con quien quiera usarlo y lo llevamos como una pancarta en la que escribimos día a día nuestras luchas, nuestros logros, nuestros avatares.

THIGRA

Está conformado por Ximena Pereyra (Ros, 1984), Silvina Amoy (Bs. As., 1991) y Marina Montivero (Ros, 1990). Juntas formaron este proyecto de gestión y producción centrado en la performance que surgió a comienzos del 2017 en Rosario. Desde entonces han organizado seminarios, charlas y talleres de performance, como también dos ediciones de la Residencia-Taller “Bandera de Agua” en la Isla Charigüé. En el 2020 realizaron “Tu fuego es cómplice” en el Monumento Nacional a la Bandera junto a la Multisectorial Humedales y 200 performers, siendo parte de la cumbre performática “La Criatura”. En el 2021, participaron en “Fugas”, una exhibición en el CCPE curada por Nancy Rojas, y realizaron “No dejaremos superficie sin enunciación” en Online Live: Argentina Performance Art en Grace Exhibition Space (New York); también llevamos a cabo “La

bajante”, obra que recibe el Premio Estímulo del 98° Salón Anual de Santa Fe. En 2022 hicieron “¿Cuáles vidas importan?” en el Centro Cultural Parque Alem, y participaron de las muestras “Las olas del Deseo. Feminismos, diversidades y cultura visual” en la Casa Nacional del Bicentenario y “Cuando el río suena” en el Museo de La Pampa, curada por el Colectivo Lagunaries. Han expuesto, charlado y realizado acciones en instituciones y proyectos autogestivos, tanto nacionales como internacionales.

Mujeres públicas

Es un colectivo feminista de activismo artístico integrado por Fernanda Carrizo, Lorena Bossi y Magdalena Pagano constituido en Buenos Aires, Argentina (2003). Han realizado y / o participado en numerosas acciones, intervenciones, exposiciones y encuentros en Argentina y otros países. El trabajo del grupo se ubica mayoritariamente en espacios no tradicionales dentro del campo de las artes visuales, desarrollándose en torno a acciones gráficas y performativas en el espacio público, objetos, videos e instalaciones. Su propuesta es abordar problemáticas feministas desde una perspectiva creativa y utilizar las prácticas, herramientas y estrategias de las artes visuales para intervenir en el campo político y social. Durante 20 años su trabajo ha sido una forma de discutir y ampliar los vínculos entre arte, política y activismo, pero sobre todo aspira a ser un aporte a las prácticas artísticas y los feminismos contemporáneos.

Fábrica de Estampas

Es un colectivo gráfico integrado por Delfina Estrada y Victoria Volpini, que desde el 2011 se dedica a la producción gráfica y la difusión de las técnicas de impresión artesanal. Imprimimos, ilustramos y editamos series de estampas, libros y publicaciones. Tenemos un taller en un local de esquina en Coghlan donde organizamos ferias, talleres y distintos eventos culturales. Gestionamos proyectos con Instituciones y organizaciones sociales, trabajando junto a diversas comunidades, utilizando el grabado como un puente para dialogar con ciertas problemáticas y visibilizar saberes. En el 2022 comenzamos a coordinar el taller de grabado y arte impreso del CUSAM La Mancha liberada en la Unidad 48 y 47 de San Martín. El taller es un espacio de trabajo que entrelaza la vida y el oficio con la intención de generar vínculos entre el adentro y el afuera.

La Mancha liberada

Es un Taller de grabado y arte impreso en contexto de encierro que funciona en el régimen abierto de la Unidad 48 y 47. Es impulsado por el CUSAM (Centro universitario de San Martín) y coordinado por Fábrica de Estampas. Comenzó definitivamente en Marzo del 2022 pero tuvo una experiencia previa en el año 2020 junto a un grupo de alumnas de la Unidad 46 en la que se produjo una obra que fue expuesta en el Museo Nacional del Grabado en contexto de la muestra POST imaginar el después curada por Silvia Dolinko y Cristina Blanco. El taller participó en el año 2022 del festival El arte abre la cárcel, que tuvo lugar en el régimen abierto de la Unidad 48. Allí mostramos las banderas EL ENCUESTRO, EL SILENCIO y EL ASOMBRO que hablan sobre lo que sucede en el taller todos los miércoles entre nosotrxs y con el oficio. Editamos y publicamos el fanzine Recetas liberadas, ilustrado con grabados. Fuimos parte de ABRIR LA CÁRCEL: Primer encuentro internacional de educación universitaria en contexto de encierro.

Estampa feminista

Es un proyecto gráfico colaborativo con perspectiva transfeminista con base en CABA, Buenos Aires. Utiliza la gráfica como herramienta de acción y realiza activaciones en manifestaciones feministas, espacios culturales y en el espacio público. Dicta talleres de grabado e impulsa una microeditorial. Utiliza técnicas como grabado, impresión láser y risografía. Las principales marchas en las que ha participado con mesas de grabado son las del 8 de marzo, Ni una

Rescatá la tanga

Es un proyecto editorial de fanzines y publicaciones artesanales de poesía, poesía visual y narrativas contemporáneas y documentales, con sede en Buenos Aires. Todas las publicaciones están hechas a mano y reproducidas en fotocopia, serigrafía, grabado o

impresión láser. Además, se realizan piezas gráficas y textiles estampadas en serigrafía, que acompañan el catálogo del proyecto. Trabaja en constante colaboración con artistas locales. Rescató la tanga participó en innumerables ferias de arte

Serigrafistas Cuir

Autopercibido como no-grupo nace en 2007 y desde entonces realiza cada año encuentros donde se discuten consignas y se arman mallas y stenciles para estampar en las marchas del orgullo LGBTTTIQ y manifestaciones feministas que cada año se realizan en distintas ciudades de la Argentina. A partir de 2014, Serigrafistas cuir ha comenzado a participar en otros contextos, como escuelas, hospitales, museos, centros culturales, teatros y jornadas en diferentes barrios. Su Manifiesto dice: Serigrafiar no es sólo imprimir, es también encontrarse. Ser tant*s y tan escurrudiz*s como para que no puedan ni nombrarnos.

Microutopías

Es un estudio de publicación y producción gráfica en torno al arte impreso, libros de artista y acciones de activismo gráfico, dirigido por Darío Marroche, en actividad desde el 2014 en Montevideo (UY), articulando distintas iniciativas entre Buenos Aires (AR) y San Pablo (BR), hasta la fecha. Producen publicaciones gráficas que exploran formatos alternativos al libro tradicional, con proyectos impresos de diversas temáticas y narrativas antifascistas y disidentes, en los que se invita a jugar a pensar, desde una mirada cotidiana, crítica y micro.

Tercera persona

Es una colección llevada adelante por Leticia Barbeito Andrés y Juan Pablo Montero, desde el año 2019. Editan libros y cosas de personas, desde la ciudad de La Plata. Hasta el momento llevan realizadas once propuestas, que tienen como autores a ellos mismos o a terceras personas, como Lulú Lobo, Marcela Cabutti, Daniel Díaz Teruggi y Celestina Alessio. "Publicaciones como espacio de intimidad, pero también como dispositivo colaborativo, acción, gesto, paisaje e Investigación visual".

SAETA: MEDIACIÓN CULTURAL EXPANDIDA PARA EXPOSICIONES EN CLAVE COMUNITARIA Y DESCENTRALIZADA

Lucía Engert | engertlu@gmail.com

SAETA. Dirección de Cultura del Municipio de Benito Juárez. Argentina

Este trabajo se presenta como una reflexión en torno a la producción propia en las instancias de gestión, curaduría y educación en exposiciones de arte contemporáneo dentro del programa SAETA de la Dirección de Cultura del Municipio de Benito Juárez. Concebidas dentro de la mediación cultural expandida, estas instancias articuladas se resignifican en un punto geográfico alejado de museos y universidades de arte. ¿Qué características particulares asumen las exposiciones desde una perspectiva de descentralización? ¿Qué es la mediación y por qué el arte contemporáneo necesita de ella? ¿Qué incidencia tienen sus estrategias en la participación comunitaria? ¿Cómo se formulan las prácticas artísticas desde lo situado en este contexto? A partir del hacer en el territorio, primero de manera autónoma y después dentro del Estado Municipal, estos interrogantes funcionan como disparadores en el marco de la investigación aplicada de la Tesis de Grado de Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales.

Las experiencias que aquí se recuperan permiten pensar a las exposiciones tanto en su dimensión narrativa y espacial como en resonancia con su entorno. Así, se vuelven contextos propicios para la democratización y circulación de códigos simbólicos en clave contemporánea, potenciando el intercambio de saberes de manera situada y, por lo tanto, la construcción de comunidades efímeras.



ACCIONES ARTÍSTICAS/COLABORATIVAS Y AFECTIVAS EN CONTEXTOS SEMIRURALES DEL SUDOESTE DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES.

Florencia Marinetti | florenciamarinetti@gmail.com
Colibrí en las flores. Argentina

Desde el inicio de la pandemia de COVID-19 muchas personas migraron de regreso a sus ciudades de origen, lo cual propició instancias de colaboración e intercambio en los pueblos del interior de la provincia de Buenos Aires, en la región sudoeste. En principio fue una migración forzosa, a la cual las personas de contextos rurales o semi-rurales están acostumbradas, ya que para poder acceder a un estudio abandonan sus lugares para trasladarse hacia las ciudades. En este contexto de idas y vueltas, o más bien retornos, se originó un proyecto de colaboración “Colibrí en las flores” el cual desde 2020 viene accionando en red junto a otros proyectos y personas del territorio de Gonzales Chaves y la zona (De La Garma, San Cayetano, entre otros).

El proyecto abarca distintas temáticas desde una perspectiva comunitaria y de género, abordando la acción colectiva desde las artes plásticas a través de talleres e instancias de intercambio (taller de arte infantil Caballos pintados, taller de mapeo colectivo y muestra colectiva ARTEVIAS), desde la escritura (en conjunto con el proyecto La Luna con gatillo) con el fanzine Letras Poderosas, las artes circenses en el espacio cultural El Galpón (en la localidad de De La Garma) y el proyecto de hábitat y bioconstrucción experimental, junto a Diego Allamanno.

Colibrí en las flores nace como una propuesta de trabajo en red junto a otras/os compañeras/os que abordan distintas áreas y dinámicas de acción en un contexto limitado por grandes extensiones de explotación agroganadera y fumigaciones, donde la concentración de la riqueza está en manos de grandes terratenientes que en muchos casos ni siquiera viven en el lugar.

Poder caracterizar el territorio y planear acciones en común se plantea como una necesidad y es desde estas motivaciones la oportunidad de encontrar herramientas desde las artes que permitan regenerar lazos entre las personas y el gran ecosistema cultural desde una mirada popular y de activación de identidades colectivas.

En cuanto a las experiencias desarrolladas, el taller de Caballos Pintados fue un espacio de arte infantil en el cual se trabajó a partir de la recuperación de conocimientos locales sobre los caballos como animales que acompañan el cotidiano de lxs niñxs (desde la equinoterapia o la tenencia familiar, como parte de la identidad rural) elaborando intervenciones desde el stencil, figurones y pegatinas/stickers, con un grupo que previamente había trabajado en un taller de máscaras y murales; lo cual se propició una continuidad en el encuentro desde un espacio comunitario en las inmediaciones del parque comunitario Tantanakuy.

La muestra colectiva Arte/vías, la cual se desarrolló en el Museo Quinquela Martín, ex Mercado Central (obra edilicia que forma parte de la ruta de Salamone) contó con la participación de artistas de la región: Necochea, Tres Arroyos, Sierra de la Ventana, Bahía Blanca, San Cayetano, Pígué, Coronel Pringles y tuvo como mediación el taller de mapeo colectivo junto a adultxs y niñxs de la localidad de Gonzales Chaves, siendo de las primeras muestras de artistas contemporáneos de la región.

Letras poderosas es otra de las herramientas activas, desde el formato de fanzine, a partir de una convocatoria abierta por el 3J #niunamenos en el año 2021 y en la actualidad desarrollando una nueva convocatoria sobre Arte, Política y Desigualdad. El proyecto de artes circenses se enmarca en la práctica de la acrobacia aérea y cuenta con una propuesta con perspectiva de género denominada “Violetas del Aire”.

En conclusión, entendemos que el arte en el contexto semirural tiene un potencial de transformación para abordar de manera lúdica y desde el goce el desarrollo de micropolíticas desde el afecto y recuperar los lazos sociales para afrontar los contextos de crisis.



LENGUAS DESCENTRADAS ¿COMUNES?

Cecilia Cappannini | ceciliacappannini@gmail.com
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

M Noel Correbo | noel.correbofanjul@gmail.com
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Les docentes-taxi no tomamos taxis, nunca ómnibus, siempre colectivo, a pata o en bici. Vamos de escuela en escuela, para dar clases, para trabajar, atravesamos toda la ciudad y sus alrededores, todos los días de cada semana. Somos hijes y compañeros de la carpa blanca de los '90 en Argentina, habitamos la educación pública -milítamos la ESI-, hacemos cuerpo en 4, 5 o 6 instituciones educativas diferentes al mismo tiempo, y viajamos entre los diferentes niveles educativos.
Ceci Cappannini

Somos dos personas afectivas, afectadas por lo púdico y público, militantes de las pedagogías de la ternura, confiadas en la potencia de la poética y la política en las calles, las aulas y las casas. Repensando nuestras biografías docentes, se nos ocurre compartir algunas experiencias para revisar otras y/o reflexionar conjuntamente ("expositoras" y "público presente") sobre las corporalidades en la historia de las artes visuales, nuestro campo de trabajo común.

En la línea problemática que nos ocupa hace años, también desde que decidimos hacernos cargo de la ESI en los espacios educativos que habitamos —tanto en nivel medio como superior—, debatir y cuestionar las hegemonías instituidas por la historia del arte que continúan hoy —con otros dispositivos y materialidades— reproduciendo opresión de diferentes modos en les estudiantes con les que compartimos aulas. Las narrativas académicas, no sólo con las que nos formamos —en la década de los 90 y 2000— sino que notamos aún hoy permanentes en muchos espacios educativos —ni hablemos en los mediáticos, los médicos, los jurídicos, los familiares—, construyeron modelos estereotipados de cuerpos que se siguen persiguiendo como reales, pero sabemos que nos constructos ideales.

En 2022, en el Centro de Arte UNLP, realizamos una experiencia articulando la ESI con los contenidos de una exposición que parecía tener la necesidad de generar otros tipos de intermediación con el público, nos referimos a "Deseo tu deseo", la muestra sobre la Cerámica erótica de las culturas moche, lambayeque y chuimú. La propuesta que presentamos se publicitó como charla, pero implicaba algo más interactivo y colaborativo que denominamos: *¿Qué "peros" tiene el eros? Historia del arte y ESI para des/re/habituarse el deseo*. Nos resultó además de potente por lo que se generó allí, también disparadora de otros interrogantes sobre las posibles articulaciones entre la producción visual que circula, los estereotipos de cuerpo y sexualidad, las formas construidas sobre lo *prohibido* o tabú, las ganas de reinventar estrategias educativas con perspectiva de género.

Quisimos proponer en estas Jornadas una acción perfo-didáctica, o actividad más tipo taller para hacer rodar las palabras y nuestros cuerpos de modo más horizontal a partir de disparadores que involucren nuestros perfiles pedagógicos (seamos o no docentes) y la erótica posible de los cuerpos. En la dinámica propuesta, pretendimos generar algo colectivo a partir de algunos nudos conceptuales que nos inviten a tejer otras experiencias de lo corporal:

- qué centros y periferias podemos ubicar en nuestra propia corporalidad;
- qué sentidos fueron social, histórica y políticamente considerados hegemónicos/ dominantes/ canónicos y cuáles otros fueron desplazados/ ninguneados/ menospreciados;

- qué órganos consideramos sexuales y por qué algunos se consideran periféricos;
- cómo creemos que se construye lo que deseamos y lo que no (más allá de lo sexual en términos habituales);
- con qué comunidades hablan esos centros y esas periferias.

Pensando las relaciones posibles entre aquellas corporalidades y lenguas que son habladas, y aquellas corporalidades y lenguas que hablan, pensando también quiénes hacen parte en las lenguas comunes de estos centros y periferias, y quienes no, nos proponemos indagar, siguiendo las palabras de val flores: «Una lengua que no busca entender ni ser entendida, que persigue el alboroto y el desorden de esas voces que organizan los protocolos de la normalidad, contrariando el imperativo tiránico de un llamado a “entender” que supone la supresión de toda curiosidad y disconformidad». (flores, 2019, p. 31).

Una lengua que puede extrañar y torcer los modos de inscribir las marcas corporales, alterando las fuerzas que operan sobre, desde, por y en los cuerpos.

La convocatoria escrita de estas Jornadas, sus ejes temáticos y modos posibles de activar, al mismo tiempo que la forma en que se desplegaron las mesas durante los días de desarrollo de las mismas, permitieron materializar tremendos intercambios y debates con mucha creatividad, afectividad, compañerismo y nivel reflexivo. Nuestros ejes conductores fueron principalmente: - Saberes comunes, prácticas colaborativas, y dimensión erótico-afectiva de la pedagogía; - Activismos y Cuerpos que no de la historia del arte: revisiones desde perspectivas transfeministas y metodologías cuir. La instancia de la “MESA 8: *Cuerpos y afectos: pensar, escribir y hacer desde el deseo*”, habilitó encuentros y posibilidades de acción más que fértiles, no sólo con quienes la compartimos como expositores —Julieta Rockera, con: El FrACAZO en la performance, una salida al capital y una forma de habitar la teoría; y Saxe, Facundo, con: Archivos del odio, archivos del caos: la escritura de un cuerpo marica como impresión afectiva—. sino con quienes habitaban el aula del Edificio Sergio Karakachoff. Pues la mesa tuvo sentido no sólo en su nombre literal, también en la epidermis de todos.

Nuestro experimento docente para Jornadas FdA 2023 tuvo varias etapas para concretar el eje COMPONER TERRITORIOS COMUNES: PRÁCTICAS DESCENTRADAS DE/ENTRE ARTE/POLÍTICA: una presentación de nosotras, una dinámica lúdica de tres esquinas, y una cierre o balance colectivo de lo acontecido.

¿O creemos que las formas de nombrar en los formularios no violentan/cancelan/silencian/asesinan nuestras potencias vitales? No nombrar, desaloja.
Noel Correo Fanjul

En la presentación inicial pusimos en juego los CV reducidos de cada una a partir de una acción performativa que consistía en vestir/(des)vestir prendas *¿adecuadas?* para participar en unas jornadas académicas. Camisa, saco, peinado prolijo, buzo gigante, zapatos, zapatillas, pelo revuelto. Una corporalidad lee los CV con rectitud, seriamente, con ese tono de voz que *juega* a darle entidad y peso a cada palabra, mientras otra corporalidad se aburre, se molesta, se rasca, se mira en la cámara del celular. Buscando tensionar la cadena de escisiones que suelen habitar los espacios institucionales de investigación y educación: persona-rol institucional, docente-estudiante, corporalidad-rol, no docentes auxiliares-docentes, y pensando cómo el propio cuerpo responde a eso, cómo el cuerpo habita las teorías y qué altera en ese habitar. Como dice Silvia Federici (en Bari, V. y Veloz, P., 2021), «El cuerpo es capaz de ser afectado y afectar, de ser movido y moverse, de transformarse a sí mismo y a otros. Es el territorio en el que se inscriben las vivencias, es el registro de todas las experiencias pasadas y presentes. Condensa también las decisiones de cada persona sobre cómo quiere —o ha sido forzado— a configurarse, particularizado por una elección o identidad sexual, o política. De ese modo, se transforma en una geografía significativa». (p.69).

¿Cómo *suenan* estas corporalidades en la academia? ¿Qué voces tienen? ¿Qué lenguas hablamos y (nos) hablan como docentes, como investigadores? ¿Y cómo artistas?

En la mesa Julieta y Facundo, cada uno a su modo, propusieron hacer teoría en otros lenguajes y formatos, generando otras escrituras en lugar de quedarse en el “bueno, me adapto porque no queda otra”, porque así son las reglas a seguir si queremos investigar en la academia. Y nosotras nos preguntamos cuánto de esas *adaptaciones* hacemos cuerpo en los CV normalizados que nos presentan e identifican ante otros —y también muchas veces, ante nosotros mismos—. ¿Qué se mueve en este modo que nos inventamos para presentarnos en las Jornadas, y en los textos que una de nosotras leyó en voz alta ese día?

Trabajadora del arte, amiga, mama, activista transfeminista y lesbiana. Por titularme “profesora y licenciada en Historia de las artes visuales”, docente de historia/teoría del arte en cuatro espacios educativos públicos (secundario y superior, provincia y nación). La afectividad es mi bandera, en casa, el aula y la calle. Creo en la ESI como un acto de justicia y ternura que articula necesariamente los activismos con la academia. Docente-taxi. Profesora en Historia de las Artes Visuales por la Facultad de Artes, UNLP. Diplomada en Educación, Imágenes y Medios en la Cultura Digital (FLACSO); Diplomada en Formación en Educación Sexual Integral (UNSAM), y durante la pandemia realicé el Programa de Actualización en Fotografía y Ciencias Sociales (UBA). Actualmente me desempeño como docente en institutos terciarios públicos y gratuitos, en el Liceo y en la Cátedra Estética/Fundamentos Estéticos de la FDA, UNLP.

Entonces, ¿Qué significa tener un CV *normalizado* para entrar a trabajar en una institución escolar? (...) Si la ESI no es contenido sino perspectiva, ¿cómo sería un CV atravesado por sus preguntas? ¿La construcción vincular desde la ternura, la empatía, el eros de nuestras identidades no es pronunciable en las currículas de nuestros programas? ¿Qué lugar tienen en el aula el miedo y la vergüenza? ¿Cómplices de qué cosas somos con nuestros silencios e indiferencias e invisibilizaciones decididas? ¿Sostener la militancia por la aparición con vida de Johana Ramallo es un espacio de formación menos valorado que ir a un congreso sobre la representación de los cuerpos? ¿Habitar marchas con tortas, maricas y travestis como acto poético-político tiene un valor descalificado curricularmente en relación a las prácticas artísticas museables legitimadas?” (Correbo en: Peláez, A., Inchaurregui, M y Severino, M, 2023, pp. 188-189).

Tomamos la dinámica de las cuatro esquinas de los Cuadernillos de la ESI (Programa Nacional de ESI, Ley N.º 26150) y la reformulamos para este encuentro disponiendo tres carteles en el espacio del aula: Si, NO y Me permito dudar. Las esquinas funcionan a modo de espacios a habitar solos o con otros, a abandonar, a disputar, espacios a los que nos dirigimos, a los que llegamos, espacios en los que se puede tomar un tiempo para pensar, para observar(nos), para encontrarnos y desencontrarnos, para visualizar las contradicciones que nos atraviesan y nos constituyen, para posicionarnos y ver/nos en colectivo también. La idea es que les participantes podamos sensibilizarnos con respecto a una diversidad de actitudes y prácticas vinculadas con las representaciones y supuestos acerca de la academia, los roles que ocupamos y accionamos en ella, la sexualidad, la investigación, la docencia, el arte.

En voz alta, fuimos diciendo algunas frases y todas las personas que participamos en la actividad nos íbamos ubicando bajo el cartel con el que nos sentíamos identificadas en cada caso. Algunas de las frases pronunciadas fueron:

- A mi práctica docente y de investigación se le pegan lenguas normalizadoras
- Quereme docente que lucha
- La docencia fue y sigue siendo investigación política.
- Mi cv me (des)normaliza
- La nariz es un órgano sexual.
- Meto en sigeva las asambleas/marchas/concentraciones de mi activismo sexo-disidente.
- Ser natural es la más difícil de las poses

En esta dinámica, la conversación es corporal —¿y qué conversación no lo es?—, ocupa el espacio y lo escribe, ensaya otros modos de estar-ahí con les otros, en el aula. Los supuestos se ponen en acción en los modos en que cada corporalidad, cada persona que participa, habita el espacio, lo transita, lo atraviesa.

Cuando decimos “La docencia fue y sigue siendo investigación política” ¿Quién responde? ¿Le docente-taxi a quien no le alcanza el tiempo y la vida para dedicarse a la *investigación académica de la academia*? ¿Le docente que cree en la docencia como un modo de habitar el mundo y transformarlo? ¿Le investigadore de becas y postdoctorados para quien la docencia es casi una anécdota o meramente un lugar de *aplicación* de sus hipótesis y temas de tesis? ¿Le investigadore que piensa que *ser docente a secas* es dar clases en secundaria, como si eso fuera algo menor y casi casi desconociendo la diversidad de niveles educativos? Y siguiendo a Juli y Facu ¿qué implican estos movimientos cuando en las instituciones se castiga el fracaso y despliegan impunemente discursos de odio?

Y cuando decimos “La nariz es un órgano sexual”, ¿quién responde? ¿La mirada biologicista que nos explica qué es una nariz, qué es un órgano y qué es sexual, y nos dice que está mal formulado el enunciado? ¿La corporalidad que se permite jugar con y más allá de la *contradicción académica de estas palabras*? ¿La mirada desde la ESI que nos invita a ampliar la idea de sexualidad interrumpiendo la concepción tradicional que nos dice que la sexualidad *está solamente en los órganos considerados sexuales-reproductores por la medicina*?

Hay algo que convida Preciado que nos parece aporta/dispara debate al que estas preguntas siempre despliegan en el aula:

La mesa de asignación de la masculinidad y de la feminidad designa los órganos sexuales como zonas generativas de la totalidad del cuerpo, siendo los órganos no sexuales meras zonas periféricas. Es decir, a partir de un órgano sexual preciso, este marco abstracto de construcción del “humano” nos permite reconstruir la totalidad del cuerpo. Sólo como sexuado el cuerpo tiene sentido, un cuerpo sin sexo es monstruoso. Según esta lógica, a partir de un órgano periférico (la nariz, la lengua, o bien los dedos, por ejemplo) es imposible reconstruir la totalidad del cuerpo como sexuado. Así pues, los órganos sexuales no son solamente “órganos reproductores”, en el sentido de que permiten la reproducción sexual de la especie, sino que son también, y sobre todo, “órganos productores” de la coherencia del cuerpo como propiamente “humano” (Paul B. Preciado, 2011).

Y parte de estas derivas fueron comentarios desarrollados por participantes tanto mientras estaban definiendo qué esquina ocupar, como luego en el balance final donde recopilamos las tensiones entre lo aprendido hegemónico y centralmente, y lo que desaprendemos con la ESI y las experiencias consideradas periféricas por las voces legitimadas. Si pensamos en esa *totalidad de un cuerpo*, es evidente que aún habitamos zonas en des/re/definición.

Entonces, ¿qué cuerpos somos los que habitamos las aulas en la actualidad en relación a lo que la normalización escolar instituyó históricamente?, ¿sólo habitamos la ESI como *algo a enseñar a estudiantes* pero no como pares docentes?, ¿en contextos de violencias de género, raciales, capacitistas y clasistas las voces tienen los mismos derechos si no hay garantías constitucionales?, ¿las prácticas de los activismos de diferentes comunidades vulnerabilizadas son registradas como fuentes bibliográficas para construir saberes?

¿Qué viene a desarmar la ESI en términos de centro y periferia, de lo instituido y lo instituyente? ¿Qué más queremos decir nosotras después de la experiencia de intercambio, no sólo por nuestra dinámica expositiva entre pares sino por el despliegue integrado junto a Juli y Facu, en este contexto de febrero 2024 donde se están poniendo en duda las garantías de nuestros derechos humanos? ¿Da lo mismo posicionarnos como docentes de pedagogías de/en lucha que militan la ESI y no deseamos que el

actual gobierno declare a la educación como *servicio esencial* o que lo educativo forme parte de un *capital humano*? ¿Cuánta avanzada fascista sigue aniquilando algunos cuerpos y no otros? ¿Cuáles gestos torcidos entre persona y rol profesional irrumpen los discursos de odio en las instituciones educativas?

Nos preguntamos inicialmente por lo descentrando de las lenguas y sus variantes respecto a lo *común*, en una trama de Jornadas donde el disparador era COMPOSER TERRITORIOS COMUNES: PRÁCTICAS DESCENTRADAS DE/ENTRE ARTE/POLÍTICA. Hoy, unos meses después, donde la educación está más en crisis, protestando y haciendo paros ante la avanzada de derecha, insistimos en deslenguar las lenguas en las aulas desde nuestras corporalidades precarizadas pero deseantes. Confiamos en la potencia con la que la ESI continúa generando fisuras al sistema normalizante. “Ser docente y no luchar es una contradicción pedagógica”, andamos diciendo en/con las redes del afecto, el trabajo y la política.

Referencias

- Bari, V. y Veloz, P. (2021). Descubrir el vestuario en las artes espectaculares. CABA: Eudeba. Escena 1 y Escena 2.
- Cappannini, C. (2022). “¿Qué le hace la fotografía al cuerpo? Y ¿Qué le hace el cuerpo a la fotografía?”. Nimio N°9, ISSN 2469-1879 (versión digital) Papel Cosido, FdA, UNLP.
- Correbo, M. N. (2019). “Los *cuerpos que no* de la historia del arte. O cuando aprendemos sólo el relato cisheteronormado”. Octante N°4, ISSN 2525-0914 Papel Cosido, FDA, UNLP.
- flores, v. (2019). una lengua cosida de relámpagos. CABA, Hekht.
- Peláez, A.; Inchaurregui, M y Severino, M (comp, 2023). “Escribir la ESI. Saberes, debates y desafíos desde experiencias docentes”. Dirección de Inclusión Educativa. Prosecretaría de Asuntos Académicos, UNLP. ISBN: 978-987-8475-86-8
- Preciado, P.B. (2011). Manifiesto contrasexual. Anagrama.

ENSEÑANZA DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

Una propuesta metodológica antihegemónica

Marcelo Enrique Arturi | marceloearturi@gmail.com
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Resumen

El proceso de enseñanza aprendizaje de un instrumento musical está signado por un estricto sistema educativo denominado «modelo conservatorio». Este modelo es de origen centroeuropeo y ha sido instalado globalmente como un importante instrumento de colonización. Las aulas universitarias —donde se enseña instrumento musical— han sido colonizadas por este modelo y su metodología.

¿Es posible replantear la manera en cómo se enseña un instrumento musical? ¿Es posible encontrar los marcos teóricos para modificar, desde nuestra periferia, el modelo heredado y colonizante? ¿Es posible hacer un giro conceptual y comenzar a hablar de enseñanza de la interpretación musical y no de la técnica instrumental? ¿Tenemos los conceptos y metodologías que permitan liberarnos de la herencia educativa europea?

Palabras clave

enseñanza; interpretación musical; metodología; antihegemónica

Percibimos que nuestra posición periférica, latinoamericana, lejana del centro hegemónico y en una posición ideológica anticolonial, nos permite plantear ideas diferenciadas acerca de la enseñanza de un instrumento y la enseñanza de la interpretación musical. Se suma a este posicionamiento territorial y antihegemónico, el contexto en el que desarrollamos nuestra tarea educativa: una Universidad nacional, con ingreso irrestricto, pública y gratuita.

El objetivo del proyecto de investigación en curso en nuestra Facultad —IPEAL: «La lectura de partituras en el piano fundamentada en procesos de comprensión e interpretación musical. Desarrollo de marco teórico y derivaciones metodológico-didácticas»— pretende indagar sobre marcos teóricos, conceptos y definiciones institucionales que permitan modificar la tradición europea. En el caso de este artículo presentamos una metodología de enseñanza de la interpretación musical —y ya no de un instrumento musical— diferenciada de la heredada.

Dicha sistematización del proceso de enseñanza aprendizaje de la interpretación pretende superar uno de los paradigmas heredados: aquel que sostiene que la interpretación de calidad solo la puede alcanzar el alumno dotado naturalmente, con condiciones musicales extraordinarias y proveniente de una clase social y una familia enculturizadas en la música clásica europea. Resistiendo a este paradigma contextualizamos nuestra enseñanza en aulas universitarias donde el ingreso es irrestricto, todos pueden acceder, no son necesarios conocimientos musicales previos, se enseña con la heterogeneidad de los estudiantes en las aulas y se respetan los conocimientos previos de los alumnos. Todos los alumnos pueden y deben ser educados, sin restricciones. Es necesario ayudar al estudiante que ingresa a la universidad con menos conocimientos previos acerca de cómo alcanzar la interpretación musical, a partir de una sistematización del proceso de construcción de la interpretación de una obra. Por lo tanto, el proceso propuesto en este artículo pretende aportar a la equidad educativa ante nuestros alumnos.

La metodología que proponemos entiende que es posible sistematizar la aplicación de pautas de trabajo interpretativo que permiten a todos los alumnos, sea cual fuere su *enculturización* previa, alcanzar una interpretación fundamentada en la comprensión para llevar adelante el proceso de toma de decisiones interpretativas.

Las pautas de trabajo interpretativo están basadas en las propuestas de análisis musical realizadas por los musicólogos Jan LaRue y Kofi Agawu de los cuales se han tomado categorías de análisis que, producto de indagación e investigación, se han definido como pertinentes para su transferencia a la enseñanza de la interpretación. Se suman a estas categorías analíticas definiciones provenientes del campo de la Comunicación y también definiciones y conceptos previamente desarrollados por el equipo de investigación.

Es importante destacar que la metodología incorpora el aspecto subjetivo del alumno intérprete en el proceso de toma de decisiones. La presencia de la subjetividad y la intersubjetividad entre compositor e intérprete evitan la reproducción de modelos y se generan interpretaciones inéditas. A partir de esta deconstrucción de modelos europeos heredados aportamos al desarrollo de un estudiante universitario autónomo, con criterios propios e identidad.

Para comprender el problema y la propuesta de este artículo es necesario desarrollar en profundidad algunos de los temas presentados en el resumen.

En primer lugar definir la población hacia la cual está dirigida esta propuesta: nuestros estudiantes son alumnos de la cátedra Lectura pianística, universitarios, adultos, con escasos conocimientos tanto del lenguaje musical como del dominio del instrumento piano. Las obras que se interpretan son de los siglos XVII, XVIII y XIX.

El problema

La interpretación es diferente a la técnica. Aunque indudablemente la interpretación precisa del dominio del instrumento y de la técnica necesaria para alcanzar los objetivos musicales, la interpretación conlleva el dominio expresivo de los elementos del lenguaje musical que constituyen la obra, a partir de iniciativas subjetivas del intérprete (Arturi, 2021a).

En el terreno educativo los contenidos que corresponden al desarrollo de la técnica instrumental se encuentran plenamente descriptos, explicitados y secuenciados en los programas educativos de enseñanza instrumental y en métodos graduados de aprendizaje técnico del instrumento. Por el contrario, los contenidos referidos a la enseñanza de la interpretación son escasos en su especificidad y se refieren a cuestiones generales de estilo musical.

La interpretación se configura como otro campo de conocimiento que debe tener explicitados sus objetivos, metodologías, procesos didácticos, criterios de evaluación y contenidos.

La propuesta que presentamos pretende generar contenidos específicos para enseñar y aprender a interpretar a partir de modelos y categorías de análisis musical.

¿Qué se entiende por interpretación musical?

La interpretación musical es una de las artes musicales que se pone de manifiesto al hacer sonar una obra. Rink la define como el «proceso de realización sonora de una obra musical» (Rink, 2006, p.35).

Para una de las tantas posibles definiciones de interpretación musical recurrimos al diccionario Oxford de la Música

Diccionario Oxford: *“interpretación. Proceso por el cual un ejecutante traduce una obra de notación a un sonido artísticamente válido. Debido a la ambigüedad inherente a la notación musical, un ejecutante debe tomar decisiones importantes respecto al significado y la realización de aspectos de una obra que el compositor no puede señalar con toda precisión. Entre éstos puede haber distintas elecciones de dinámica, tiempo, fraseo y otras parecidas, o bien decisiones mayores respecto a la articulación o las divisiones formales, la regulación de la frecuencia de los clímax musicales, etcétera. Estas decisiones reflejan el entendimiento que el ejecutante tiene de cada obra, condicionado por sus conocimientos musicales y su personalidad, los cuales tienen como resultado una interpretación. Aunque cada ejecución de la obra es un evento único, en vista de que la reproducción exacta de todos los elementos de una ejecución es imposible a no ser por una grabación, una interpretación puede repetirse. Además, las obras musicales por lo regular admiten una diversidad de interpretaciones, incluyendo algunas radicalmente diferentes y no por ello menos válida”*

En el momento de la ejecución de una composición el intérprete pone en juego su experticia y conocimientos musicales para que su interpretación sea convincente en su objetivo de comunicar sensaciones, sentimientos, ideas, estilos, ideologías, etc. Rink vuelve a definir que interpretar es apropiarse de la obra “la obra musical se convierte en un medio que el intérprete utiliza para su objetivo personal”

El objetivo de la interpretación es configurar y hacer oír los elementos musicales que constituyen una obra, tanto los del lenguaje musical, los estilísticos y los compositivos.

«...[L]a interpretación musical involucra dos grados distintos de realización: el primero es el de los aspectos estructurales de la música -ritmo, armonía, melodía, construcción temática, interrelaciones temáticas, texturas, etc. El análisis de éstos revela el significado de la música. Pero no su expresión. La expresión está determinada en el segundo de los grados considerados: el de los atributos superficiales -dinámica, calidad sonora, tempo, agógica, etc.- Sobre estos opera el intérprete. El significado es el dominio del compositor, la expresión es del intérprete» (Keller, trans. 1973, p.) [...] “Existen (...) leyes de ritmo y de estilo, como también de forma, que es necesario conocer y sentir” (Keller, 1973, p. 35).

Las dificultades para enseñar y aprender a interpretar una obra en la educación tradicional

El marco general para entender la problemática de este artículo es la existencia de una enseñanza tradicional de la música —con más precisión diríamos que es la enseñanza

de un instrumento musical— que se desarrolla en una antigua institución denominada Conservatorio de música, la cual ha desarrollado e impuesto una manera ya cristalizada de enseñanza instrumental. Las características de este modelo educativo han sido desarrolladas en anteriores trabajos (Arturi y Leguizamón, 2021) pero quisiera destacar una en particular que tiene principal relevancia para el tema actual: aquella vinculada puntualmente a la enseñanza de la interpretación.

El «modelo conservatorio» —así se lo denomina en abundantes papers— tiene como característica, entre muchas otras, que se enseña con énfasis absoluto y prioridad en el campo de los procedimientos, métodos, y técnicas para dominar el instrumento. La enseñanza de la técnica instrumental es diferente a la enseñanza de la interpretación musical. En el modelo conservatorio la enseñanza de la técnica fluye, apoyada por justificaciones y fundamentaciones poderosas. La enseñanza de la interpretación musical, por el contrario, tiene sus obturadores conceptuales y metodológicos. Veamos: La interpretación musical no se enseña porque alcanzar una buena interpretación de una obra es considerada como producto de un don, una habilidad innata o una manifestación de la cultura musical del alumno. Estas consideraciones bloquean todo proceso de enseñanza: si es natural, no es necesario enseñarla.

Los roles en el proceso de enseñanza aprendizaje de la interpretación musical están prefigurados: el profesor o «maestro» tiene el conocimiento y el modelo estético de cómo debe ser la interpretación de una obra e impone al alumno dicho modelo de interpretación férreamente.

Como consecuencia del punto anterior el alumno tiene un rol en este esquema educativo donde es pasivo, recibe y reproduce las indicaciones del «maestro». El alumno no participa en las definiciones de la interpretación de la obra.

La fidelidad a la partitura condiciona todo el proceso de enseñanza. Reproducir la partitura es hacer música.

El respeto a ultranza de la partitura refleja el ideal de la cultura europea: ser fiel al compositor y traer al presente sus ideas musicales.

Los modelos estéticos, la manera de interpretar, de hacer sonar una obra, son los establecidos en Europa en los siglos XVII, XIX y XX y se imponen en Latinoamérica. Las indicaciones para reproducir el modelo estético europeo se manifiestan en el aula de manera oral.

No hay explicitación extensa y por escrito de los contenidos que son necesarios para constituir una interpretación musical de una obra.

Se sobreentiende que el análisis musical es necesario para interpretar pero, atendiendo al punto b, es el maestro quien impone cuáles criterios de análisis musical deben tenerse en cuenta para armar la interpretación de la obra.

De la ausencia del análisis musical al momento de enseñar a interpretar

El último punto del listado de dificultades es donde realizaremos profundizaciones que permitirán entender el objetivo de este artículo

Para interpretar una obra es necesario recurrir, entre otras múltiples consideraciones, al análisis musical. Los grandes intérpretes explicitan que utilizan el análisis para fundamentar sus decisiones interpretativas.

En el modelo de enseñanza tradicional de la interpretación también se afirma con énfasis —al menos a nivel teórico/retórico— que el análisis es importante. Sin embargo, en la clase de instrumento, al momento de proceder a enseñar a interpretar, el análisis musical está mayormente ausente.

¿Por qué se produce esta ausencia?

Como dijimos en el punto 2 inciso b, se piensa que la interpretación musical se produce por la musicalidad innata del alumno. Por lo tanto el análisis no es necesario enseñarlo al alumno

Anticipamos en el punto 2 inciso c, que es el profesor/maestro quien construye cómo debe interpretarse una obra y luego impone dicho modelo al alumno. Resulta evidente que un maestro profesional debe recurrir al análisis. El alumno no participa en las decisiones interpretativas del maestro, solo reproduce e imita la interpretación que indica el profesor. Por lo tanto, resulta innecesario enseñarle al alumno análisis musical. En el modelo conservatorio existe la materia «análisis musical». Subyace en el cuerpo de profesores de instrumento que llevan adelante este modelo que el proceso de transferencia del análisis hacia la interpretación musical debe estar a cargo del alumno. Resulta necesario destacar que los alumnos de instrumento reciben una formación de análisis musical pero ésta está mayormente dirigida a compositores. Los modelos de análisis utilizados y sus categorías son ampliamente pertinentes para un alumno de composición pero solo algunas categorías podrían ser entendidas por el alumno de instrumento como pertinentes para transferir al aprendizaje de la interpretación musical.

Podríamos concluir que, al considerar a los conocimientos de análisis musical como necesarios para tomar las decisiones interpretativas, existen impedimentos institucionales, ideológicos, conceptuales y metodológicos para que el alumno de instrumento pueda incorporar en su proceso de aprendizaje herramientas de análisis musical.

Por último, se desprende de estos comentarios que no se han desarrollado modelos y/o categorías de análisis que resulten pertinentes, específicos y operativos para que el alumno pueda transferirlos al armado de la interpretación de una obra musical.

Hoy en día tanto el profesor como los alumnos no disponen de modelos de análisis o categorías de análisis que se hayan demostrados como pertinentes y funcionales fluidamente para la tarea de la enseñanza de la interpretación musical.

La propuesta

El objetivo de este artículo –tal como lo indica su título– es plantear ideas para desarrollar una manera antihegemónica de concebir el proceso de enseñanza aprendizaje de la interpretación musical.

La propuesta tiene, en oportunidad de este artículo en particular, dos puntos desde donde explicarse. Uno es a) el tema del análisis musical y otro es b) el marco universitario y sus lineamientos estatutarios.

Veamos el tema *a*. Al final del punto 3 hemos concluido que no hay una fluida transferencia de conocimientos, por parte de los alumnos, entre la clase de análisis y la clase de instrumento al momento de aprender a interpretar una obra. Este artículo pretende aportar justamente en este campo:

Proponer al conocimiento del análisis musical como herramienta necesaria e imprescindible para llevar adelante la interpretación de una obra musical con justificación y de manera fundamentada para todas las decisiones interpretativas que involucre.

Proponer —a través de investigación en ese sentido— modelos de análisis y/o categorías de análisis pertinentes para aplicar a la enseñanza aprendizaje de la interpretación musical

Veamos el tema *b*. El marco institucional de esta propuesta es el universitario, por lo tanto, lo que se proponga debe situarse en la formación de un alumno universitario

(Arturi, 2020). Según lineamientos estatutarios de nuestra universidad (Universidad Nacional de La Plata) el alumno debe tener entre sus recursos aquellas consideraciones procedimentales, conceptuales y analíticas que le permitan construir la interpretación de una obra musical con autonomía, criterios propios y desde su subjetividad. El simple respeto a estos lineamientos universitarios nos posiciona en la búsqueda imperiosa — ideológica— de una posición educativa antihegemónica

La propuesta que se diferencie del modelo tradicional de enseñanza de la interpretación musical debe basarse, fundamentalmente, en su obligación de formar un alumno universitario activo. En base a esta premisa se desprenden dos consideraciones: se entenderá que el alumno universitario debe manejar criterios analíticos que, estando en su conocimiento y respetando su subjetividad, le permitan con autonomía de criterio definir la interpretación de una obra musical.

Dichos criterios analíticos deben ser modelos de análisis y/o categorías de análisis musical que sean oportunos y pertinentes para su transferencia hacia el campo del aprendizaje de la interpretación musical. Estas categorías de análisis pertinentes para la interpretación, estando en manos del alumno, permitirán un estudiante activo en su formación como intérprete.

Concluimos entonces que para que la interpretación de una obra musical sea identitaria del alumno —y no del maestro ni de modelos heredados de Europa— es necesario que el estudiante pueda aprender y manipular especulativamente determinadas categorías de análisis. *Se propone entonces transitar un proceso educativo que fluya desde el análisis hacia la toma de decisiones interpretativas.*

A modo de ejemplo de este proceso de construcción del proceso de enseñanza de la interpretación musical que proponemos tomaremos las categorías de análisis de Kofi Agawu para dar un ejemplo de categorías de análisis pertinentes para su transferencia a la interpretación musical.

Las categorías de análisis de Kofi Agawu

En el equipo de investigación se trabajaron diversas propuestas analíticas. En esta oportunidad presentaremos las categorías de análisis de Agawu (2012).

Agawu nació en África. Es profesor en Princeton y en la Universidad de Ghana. Se especializa en etnomusicología, sociología y psicología, teoría y análisis de la música. En sus objetivos (Agawu, 2012) declara que realizará análisis musical «sobre la base de teorías analíticas existentes y agregando algunas ideas propias» (p.13) y especifica luego:

«Nos proponemos explorar la naturaleza del significado musical dentro de la perspectiva disciplinaria de la teoría musical así como sugerir una concepción de la música como discurso» (p.13).

Respecto a la interpretación musical y las tensiones entre la herencia colonial y la realidad presente de nuestros alumnos intérpretes dice:

«Si bien la interpretación puede adoptar un formato dialógico para asegurar que no se ignoren ni dejen de analizarse los significados originales y los que se van agregando posteriormente, la autoridad final de toda interpretación se basa en la comprensión actual. Es el oyente de hoy quien gobierna» (p.15).

Quisiera destacar esta última idea ya que apoya los fundamentos anti-hegemónicos de la propuesta que trabajamos desde la investigación. Dijimos en el comienzo —punto 2 inciso g— que la enseñanza de la interpretación musical se encuentra con un mandato europeo de respetar la partitura a ultranza y ejecutar modelos estéticos preestablecidos, modelizados, cristalizados acerca de cómo debe interpretarse una obra. Esta herencia permite funcionar al modelo conservatorio y a su alumno pasivo reproductor, pero no puede tener lugar en las aulas universitarias donde el alumno debe ser un investigador y generador de nuevo conocimiento. Agawu propone al respecto una definición tajante:

la autoridad final de toda interpretación se basa en la comprensión actual. Esta idea habilita a que nuestro alumno universitario desarrolle su proceso de aprendizaje desde un criterio autónomo para la toma de decisiones interpretativas.

Las categorías analíticas de Agawu

Agawu propone «6 categorías para distribuir la realidad de la música del romanticismo» (Agawu, 2012, p.80):

Tópicos o *topoi*

Comienzos, secciones centrales y finales

Puntos culminantes

Periodicidad (incluyendo discontinuidad y paréntesis)

Tres modos de enunciación, a saber:

a) modo de habla

b) modo de canción y

c) modo de danza

6. Narración

«En su conjunto, [estas categorías] facilitan una exploración de las dimensiones de las composiciones románticas que pueden percibirse de manera inmediata» (Agawu, 2012, p.80).

Es el final de la cita cuando dice «que pueden percibirse de manera inmediata», una de las razones que nos indicó que estas categorías podían transferirse hacia la enseñanza de la interpretación musical. La idea de que algunas categorías de análisis se presten para ser percibidas desde una comprensión casi intuitiva puede sustentar las primeras transferencias para que nuestros alumnos aprendan el arte de la interpretación musical. En el proceso de enseñanza en el primer año de la cátedra Lectura pianística en la Facultad incorporamos dichas categorías y, luego de que los estudiantes las comprenden y aprenden a utilizarlas en el análisis de una obra, el proceso de aprendizaje culmina en la aplicación de estas 6 categorías, o algunas de ellas, en el proyecto de interpretación propio del alumno (Arturi, 2022)

El proceso de aprendizaje se manifiesta en sonido. El alumno hace sonar en el piano la obra determinada y pone de manifiesto en su interpretación las categorías estudiadas.

Continúa Agawu «Para cada situación compositiva, sin embargo, habrá una o dos o alguna combinación de las seis que puedan ayudar a transmitir aspectos prominentes de expresión y estructura» (Agawu, 2012, p.80).

La invitación de Agawu a entender estas categorías como ayudas para comunicar «aspectos prominentes de expresión y estructura» de la obra, fundamenta un proceso de enseñanza aprendizaje de la interpretación musical en estudiantes universitarios que se pretenden autónomos, ya que permite la apreciación subjetiva del funcionamiento de una obra a interpretar.

«Lo más conveniente es pensar en los criterios, según el caso, como mecanismos de apoyo, como esquemas para organizar instancias de comprensión intuitiva y como puntos de partida para la exploración ulterior» (Agawu, 2012, p.81).

Tomamos de esta última definición la idea de «mecanismos de apoyo» para la interpretación de una obra y para una «exploración ulterior» que habilite a profundizar en aspectos analíticos.

No es intención de este trabajo la descripción minuciosa de cada uno de los conceptos y de las 6 categorías de Agawu sino la ejemplificación de que existen conceptos y categorías de análisis que pueden ser mucho más específicos y pertinentes para ser transferidos al proceso de enseñanza aprendizaje de la interpretación musical.

Hemos experimentado estas categorías de análisis y algunos conceptos en la cátedra Lectura pianística y se han consolidado como posibles para que el alumno pueda constituir un proyecto de interpretación.

Estas categorías son rápidamente comprendidas por los estudiantes y la pertinencia de las mismas permite que las apliquen con criterio propio a las obras a interpretar.

En futuros artículos mostraremos resultados de la aplicación de estas categorías en el proceso de enseñanza aprendizaje de la interpretación musical.

Reflexión final

En este trabajo hemos propuesto otra manera de enseñar la interpretación musical. Al comienzo acercamos algunas definiciones de interpretación con la intención de definir el campo. Luego describimos el modelo tradicional de aprendizaje de la interpretación musical, sus actores, roles y limitaciones puntualmente en el uso del análisis musical. En dicho modelo destacamos que el alumno no tiene los recursos para desarrollar su autonomía en la interpretación de una obra. Esta limitación del estudiante la diagnosticamos, entre otras razones no explicitadas aquí, en la ausencia de transferencias fluidas entre el análisis y la interpretación.

La propuesta antihegemónica que planteamos la enmarcamos en dos aspectos: a) los lineamientos universitarios que demandan la formación de un alumno autónomo con criterios propios —en este caso para tomar decisiones de interpretación— y b) el desarrollo de categorías de análisis musical específicas y pertinentes para aplicar al aprendizaje de la interpretación —al menos en instancias de aprendizaje inicial—. Para este punto hemos ejemplificado la idea a través de la explicación y uso de algunas categorías del modelo de análisis de Kofi Agawu.

Replanteamos la manera en que el alumno desarrolla la interpretación de una obra —ya no producto de su talento innato— sino fundamentada en procesos evidenciables. En el caso de este artículo planteamos contenidos para la enseñanza de la interpretación derivados de categorías de análisis pertinentes.

Esta propuesta es la primera de una serie de iniciativas para descolonizar las aulas universitarias, abre el campo de la interpretación a un rol de alumno diferenciado del tradicional, y sustenta la posibilidad de que el aprendizaje de la interpretación musical se encuentre al alcance de todos los estudiantes que ingresen a la universidad

Referencias

- Agawu, K. (2012). *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Eterna cadencia editora.
- Arturi, M., 2020. *La enseñanza de la interpretación musical en la universidad. Marcos teóricos*. En Libro de Actas III Jornadas de Investigación en Artes UNVM: contextos, paradigmas y metodologías / Cristina Yolanda Gallo... [et al.]; compilado por Cristina Siragusa. 1a ed.- Villa María: Universidad Nacional de Villa María, 2020.
- Arturi, M., 2021 a. *El texto musical, concepto estructurante de una enseñanza universitaria de la interpretación musical*. En Revista Plures. Artes y Letras. <https://doi.org/10.24215/18536212e020>
- Arturi, M., 2021 b. *El Texto Musical*. En Lectura e interpretación musical. La formación pianística para directores y compositores. Arturi, el al. Coord. Arturi, M. y Leguizamón, M. Cap 3. La Plata. Edulp Editorial de la Universidad de La Plata
- Arturi, M. y Leguizamón, M. 2021. *Un perfil universitario para los alumnos de Lectura Pianística*. En Lectura e interpretación musical. La formación pianística para directores y compositores. Arturi, el al. Coord. Arturi, M. y Leguizamón, M. Cap. 2. La Plata. Edulp Editorial de la Universidad de La Plata
- Arturi, M., 2022. *Proyecto de interpretación musical. Fundamentos conceptuales y analíticos para su enseñanza*. En 10° JIDAP Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

- Bautista, A. & Fernandez-Morante, B. 2018. *Monográfico sobre Investigación en Interpretación Musical: Implicaciones para el Desarrollo Profesional Docente*. Psychology, Society, & Education, 2018. Vol. 10(1), pp. 1-13. [Doi 10.25115/psye.v10i1.1869](https://doi.org/10.25115/psye.v10i1.1869)
- Burwell, K. (2005). *A degree of independence: teachers' approaches to instrumental tuition in a university college*. British Journal of Music Education.
- Davidson, L. and Scripp, L., 1989, *Education and development in music from a cognitive perspective*. En J.A. Sloboda (Ed.), *Children and the arts*. Milton Keynes: Open University Press
- Davidson, L. and Scripp, L., 1992. *Surveying the coordinates of cognitive skills in music*. In : Handbook of research on music teaching and learning (Colwell, R. ed.), Chapter 25 : 392-413. SchirmerBooks.
- Jorgensen, H. (2000). *Student learning in higher instrumental education: who is responsible?* British Journal of Music Education, 17, 67-77.
- Keller, H. (trans. 1973). *Phrasing and articulation* (trans. Leigh Gerdine). Norton & Norton.
- Lozano J., Peña Marín C. y Abril, G. (1979). *Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Editorial Cátedra.
- Musumeci, O. (2002). *Hacia una educación de conservatorio humanamente compatible*. Quilmes, Actas de la Segunda Reunión Anual de SACCOM
- Oxford, *Diccionario de la música* (2008). Fondo de cultura económica.
- Pozo, J., Bautista, A., Torrado, J., 2008. *El aprendizaje y la enseñanza de la interpretación musical: cambiando las concepciones y las prácticas*. Universidad Autónoma de Madrid y Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Rink, J. (ed) (2006) *La interpretación musical*. Alianza editorial, S. A.
- Talens, J., Castillo, J.R., Tordera, A., Hernández Esteve, V. 1995. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Ediciones Cátedra S.A.
- Estatuto de la Universidad Nacional de La Plata*, modificado en el año 2008, en página web unlp.

LECTURA INTERPRETATIVA DE PARTITURAS

Su enseñanza-aprendizaje desde una metodología de lo grupal

Luciana Leguizamón

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Como institución pública y gratuita la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) concibe a la educación superior como un bien público y social. Interviene en la formación integral de quienes la atraviesan, pretendiendo generar la aptitud de observar, analizar y razonar. Procura que tanto los estudiantes como los docentes desarrollen curiosidad científica, juicio propio, espíritu crítico, iniciativa y responsabilidad. Reconoce la libertad de enseñar, aprender e investigar, estableciendo como objetivo principal que el proceso de enseñanza-aprendizaje tenga carácter y contenido ético, cultural, social y científico. Asegura la completa libertad académica, fomenta profesionales íntegros, capaces de afrontar los desafíos de su tiempo y comprometidos con la realidad de su gente. (Estatuto de la UNLP, 2008).

Tradicionalmente la enseñanza-aprendizaje del instrumento piano estuvo centrada en lo modélico, uno a uno: docente-alumno. El maestro era un modelo a seguir, una figura central, quien establecía lo correcto, lo que se debía aprender y cómo debía ser aprendido. Su palabra era incuestionable, legitimada por las relaciones de superioridad/inferioridad buscando desarrollar estudiantes pasivos, que no cuestionaban ni reflexionaban, sino que observaban e imitaban.

Ante estos basamentos se encuentra la necesidad de crear distancia y dejar de lado las prácticas que legitimaban un saber único y cerrado, que validaban las relaciones basadas entre dominados y dominantes y crear una opción a los modelos metodológicos tradicionales, asumiendo una metodología de lo grupal. Tener presente la potencia

de la diversidad de lo artístico también nos da la oportunidad de reconocer y redimir aquello que de diferentes maneras fue invisible, ignorado y olvidado. El arte posee fuerza descolonizadora, por eso hoy podemos darle significado y relevancia.

Crear Distancia

Aníbal Quijano (2014), en *Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina*, hace referencia a:

La expansión del colonialismo europeo sobre el resto del mundo llevó a la elaboración de la perspectiva eurocéntrica de conocimiento y con ella a la elaboración teórica de la idea de raza como naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos. Históricamente, eso significó una nueva manera de legitimar las ya antiguas ideas y prácticas de relaciones de superioridad / inferioridad entre dominados y dominantes (p. 778).

Dejar de lado las prácticas que legitiman un saber único y cerrado, que validaban este tipo de relaciones de superioridad/inferioridad, basadas en una verticalidad del poder, nos permite modificar lo establecido, otorgando diferente valor a los conocimientos dados, como así también validando nuevos saberes.

Boaventura De Souza Santos (2018) en *Epistemologías del Sur* manifiesta: «Crear distancia respecto de la tradición eurocéntrica es abrir espacios analíticos para las realidades que son “sorprendentes” porque son nuevas o han sido ignoradas o invisibilizadas, es decir, consideradas no existentes» (p. 283). Crear distancia para ser libres de pensamiento y expresión, para pensar y repensar, afrontando lo establecido con otra mirada, creando espacios analíticos y tomando decisiones en función de necesidades, prioridades y gustos. Reelaborando las ideas y volviéndose más fuerte.

Walter Mignolo, en *Conocimiento y Desobediencia Epistémica*, afirma lo siguiente:

La descolonialidad no consiste en un nuevo universal que se presenta como verdadero, superando todos los previamente existentes; se trata más bien de una opción, de otra opción en el juego solidario y activo de opciones existentes. Presentándose como una opción, lo descolonial abre un nuevo modo de pensar que se desvincula de las cronologías establecidas (p. 175).

Ante una metodología de la tradición, crear una opción asumiendo una metodología de lo grupal, no es solo contemplar la heterogeneidad de conocimientos y necesidades actuales de los estudiantes, sino que es potenciar las aulas en la cátedra de Lectura Pianística, a través del interjuego dinámico que se da en lo grupal.

Lectura Pianística

La cátedra de Lectura Pianística es parte integral de las carreras de Composición, Dirección Orquestal y Dirección Coral del Departamento de Música de la Facultad de Artes de UNLP y actualmente procura dar una opción a estos modelos metodológicos tradicionales de la enseñanza-aprendizaje del piano. Asume una metodología de lo grupal, flexible y situada, que fomenta estudiantes autónomos, críticos y reflexivos, que logren comprender sus propios procesos metacognitivos y que pone en juego su subjetividad e intersubjetividad, propiciando la comunicación y el intercambio en un proceso dinámico de constante transformación. De este modo se conforma un enfoque educativo respecto a la diversidad, con el fin de favorecer el reconocimiento de las diferencias entre los estudiantes, su valoración y aceptación de sus experiencias anteriores, intereses y estilos de aprendizaje.

La cátedra «pretende dar respuesta a la masividad y a la inclusión educativa» (Arturi, 2018) y se propone superar modelos metodológicos tradicionales de enseñanza en el piano mediante un proceso de alfabetización.

Marcelo Arturi en *Leer haciendo música, interpretar leyendo* concluye que:

[...] dominar el proceso de lectura de partituras en el piano permite alcanzar equidad en lo que respecta al ingreso irrestricto, inclusión a través de la participación en diversos grupos y comunidades, y también retención a través de una herramienta, la lectura de partituras al piano, que permite la integración académica, la superación de las dificultades de los estudios, y otorga igualdad de formación para todos los alumnos ante la salida al mundo profesional (p. 11).

En la enseñanza-aprendizaje grupal del instrumento piano, el docente deja de ser un modelo a seguir, una figura central, se transforma y ocupa múltiples roles según los requerimientos y necesidades de los estudiantes. De este modo se modifica el rol del docente, rompiendo con las prácticas que legitiman una relación de verticalidad de poderes.

Este artículo propone relatar experiencias de enseñanza-aprendizaje de la interpretación lectora en el instrumento piano basadas en una metodología de lo grupal, como una opción diferente a lo existente, y tomando distancia de las metodologías tradicionales, poniendo énfasis en el desarrollo de la metacognición, la autonomía, la subjetividad e intersubjetividad, y la verbalización de los procesos de textualización.

Lo Grupal

La naturalización de lo grupal como práctica educativa, como herramienta de lo didáctico en cuanto lo cuantitativo, conlleva el riesgo de perder el verdadero valor de lo relacional y la riqueza de las vinculaciones humanas en tanto espacio Intersubjetivo. Es fundamental no vaciar de sentido complejo y profundo a lo vincular y relacional.

Las prácticas grupales que se denominan así por la cantidad de estudiantes que la conforman, carecen de sentido de lo grupal, ya que sostienen un aprendizaje centrado en el individuo, desvinculándose de lo relacional y desplazando las virtudes de la comunicación y el diálogo constructivo entre los estudiantes. De este modo vacían de sentido complejo el proceso de enseñanza- aprendizaje, logrando que aprender sea sinónimo de administrar conocimientos.

Marta Souto (2009) en *Los sentidos de lo grupal en el campo pedagógico en la actualidad* establece la diferencia entre la didáctica no grupal, la didáctica en grupos y la didáctica de lo grupal. *La didáctica no grupal*, según la autora, «toma exclusivamente al individuo, se centra en tareas específicas para cada estudiante, que son parte integral de un grupo» (Souto, 2009) Una clase no grupal del práctico de Lectura Pianística podría estar conformada por seis estudiantes, en donde uno de ellos junto al docente evacúa sus dudas en el piano, mientras el resto del grupo espera su turno para realizar el mismo procedimiento. De esta manera el docente atiende las necesidades individuales de cada estudiante, desvinculándolo de lo relacional y del diálogo constructivo entre los pares, anulando lo intersubjetivo.

La didáctica en grupos «sostiene una pedagogía centrada en el docente, incorpora la utilización de técnicas grupales para la producción» (Souto, 2009). Bajo este contexto una clase grupal del práctico de Lectura Pianística sería aquella donde el profesor es concebido como una figura central y un modelo a seguir, quien decide, por ejemplo, cuál sería la única digitación posible y apropiada para cada parte, quien establece lo correcto desde una verticalidad del poder descartando el derecho a la elección y la posibilidad de reflexión de los estudiantes.

La didáctica de lo grupal «toma como objeto de estudio al grupo en su conjunto, en su dialéctica, en sus movimientos dinámicos, y no trabaja desde la conducción del grupo, sino que se desempeña desde una lógica de coordinación del grupo-clase» (Souto, 2009). El docente abandona el lugar de “transmisor” de conocimientos y la verticalidad de poder se transforma dando lugar a la horizontalidad, permitiendo que los estudiantes se vinculen directamente con éste de una manera interactiva.

Para Marta Souto se puede llamar aprendizaje de lo grupal al:

Proceso de Cambio conjunto, en el que el aprendizaje individual es una resultante del interjuego dinámico de los miembros, la tarea, las técnicas, los contenidos, etc. Tiene lugar por la interacción, por la mediación del grupo y de cada miembro para el resto, por la comunicación intra-grupal [...] (p. 44).

Lo Grupal en Lectura Pianística

En la cátedra de Lectura Pianística (LP) una metodología de lo grupal implica pensar y producir en conjunto desde la complementariedad de ideas y relaciones, dando lugar al diálogo constructivo y a la intersubjetividad. También supone que el docente realice múltiples roles, según las necesidades y los requerimientos de los estudiantes, apelando al concepto de metacognición para que éstos puedan autogestionar sus aprendizajes. De esta manera, se fomenta el desarrollo de la autonomía, para que los estudiantes logren tomar decisiones pensado sobre sus propios procesos de pensamiento.

«La autorregulación del aprendizaje es el modo en el que el alumno es partícipe activo de sus propios procesos de apropiación del saber, y puede medir progresivamente cómo va tomando control sobre dichos procesos a nivel metacognitivo, motivacional y conductual» (Anijovich, Malbergier & Sigal, 2004 p.41).

Mediante la verbalización comparten con sus compañeros las acciones que orientaron y reorientaron el curso de la resolución de las actividades. Estas interacciones contribuyen al autoconocimiento y a la autoevaluación, generando movilización y evidenciando los diversos procesos de pensamientos de futuros directores y compositores. Iniciándose así un proceso de intersubjetividad, que habilita otras maneras de realizar y resolver una misma actividad.

«La verbalización es un método que posibilita la obtención de relatos individuales de la propia cognición durante la ejecución de una tarea a medida que está siendo recordada, posibilitando la identificación de estrategias metacognitivas usadas en el acto de leer» (Brito Neves, 2006 p.45).

La enseñanza de lo grupal adquiere sentido cuando la situamos en el marco de los contextos sociohistóricos, en la relación que se da entre las acciones de enseñar y aprender, en el tiempo y el espacio en que se vinculan. Se toma al concepto de aulas heterogéneas para atender a la diversidad y a las necesidades de los estudiantes que integran el grupo, implementando estrategias de enseñanza que asistan a las diferencias y necesidades de cada uno. Este concepto propicia el desarrollo de estudiantes autónomos, con posibilidad de elegir y justificar sus elecciones, favorece hábitos de trabajo y estudio, como así también habilita el trabajo cooperativo y la autoevaluación. Para Marta Souto (2012), lo grupal es fundamentalmente entendido como campo atravesado por múltiples inscripciones subjetivas, intersubjetivas, sociales, históricas, institucionales, etc., y con especificidades propias. Lo grupal aparece, como forma de pensar y conocer acerca de los grupos, distinta de aquellas que centran su preocupación en el grupo en tanto objeto discreto y en la pregunta acerca de su esencia y de su especificidad.

Organización de los Encuentros de la Clase

Rebeca Anijovich (2010) entiende a la clase como una *unidad mínima de operación didáctica con sentido y estructura*, postula que la planificación garantiza un mejor abordaje de los contenidos, predispone la preparación de los estudiantes para la apropiación de saberes, moviliza los aprendizajes previos y estimula la participación. Lo grupal en las clases de los prácticos de LP no escapan a estas premisas, por lo cual consideramos imprescindible anticipar planificando y organizar la estructura de las clases en tres momentos.

Los tres momentos de la organización de una clase pueden entenderse como comienzo o inicio, desarrollo o continuación y finalización o cierre.

Se inicia con la intención (objetivo) de movilizar los conocimientos previos de los estudiantes a través un recuerdo, una audición, una imagen, una pregunta, para que la actividad tome significado y sentido personal. Con un objetivo en común, se estimulan los diálogos y las conversaciones constructivas para poder comprender las perspectivas de los otros, enfatizando en las similitudes más que en las diferencias.

Se continúa con la puesta en acto de las decisiones tomadas, donde los conocimientos se ponen en acción. El objetivo es que el diálogo y las conversaciones constructivas se reformulen y actualicen, potenciando las objeciones para mejorar la propuesta y para ir adaptando de a poco el discurso. En esta instancia, para que el diálogo y el intercambio se sostengan, y los estudiantes puedan recoger y hacer explícitas sus debilidades y fortalezas, es fundamental recordar que todo el grupo tiene un objetivo en común para poder dirigir las acciones en función del proyecto elegido.

Se finaliza dialogando sobre la reflexión de la acción, las estrategias y alternativas utilizadas, el camino recorrido y la evaluación como proceso, no como sinónimo de control. Es importante recapitular y reflexionar simultáneamente, destacando los conceptos trabajados e invitando a los estudiantes a la exploración y a volver sobre sus hipótesis.

Conclusión

Consideramos que tomar distancia de las metodologías tradicionales para dar la opción de una metodología de lo grupal en el aprendizaje-enseñanza de la interpretación lectora en el piano, es trascender y pensar en qué hay múltiples formas de enseñar y aprender, que existen diferentes maneras de acceder al conocimiento, de sentir, de dialogar, de vincularse y comunicarse, como así también de organizarse. Abogamos por una educación inclusiva, flexible, situada, acorde a un estudiante universitario libre y autónomo con capacidades críticas y reflexivas que transite por la cátedra de LP.

Referencias

- Anijovich, R., Malbergier M., Sigal C. (2004) *Una Introducción a la Enseñanza para la Diversidad*. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.
- Anijovich, R. y Mora, S. (2010). *Estrategias de la Enseñanza. Otra mirada al quehacer en el aula*. Aique Educacion.
- Anijovich, R., Cappelletti, G. y Cancio, C. (2014). *Gestionar una Escuela con Aulas Heterogéneas. Enseñar y aprender en la diversidad*. Paidós.
- Arturi, M. (2018). Cómo entender la cátedra Lectura Pianística En M. Arturi (Comp), *Lectura Pianística y Reducción* (13-42). Arte editorial Servicop.
- Arturi, M. (2019) *La interpretación musical y su enseñanza, enmarcadas en lineamientos universitarios*. 2º Congreso Nacional e Internacional de Educación Artística. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Arturi, M., E. y Leguizamón, M. (2020). *La enseñanza de la interpretación musical en la Educación Superior. El rol del alumno*. En III Jornadas sobre las prácticas docentes en la Universidad pública. El proyecto político en la educación superior. 2020 UNLP
- Artuti, M., E. 2021. *Conceptos que permiten desarrollar la enseñanza de la interpretación musical en la Universidad*. I Congreso internacional en pedagogías de las artes y humanidades Ecuador. Universidad Nacional de Educación, Universidad de las Artes, Ministerio de Educación. Ecuador 2021
- Arturi, M. 2022 Proyecto de Interpretación Musical. Fundamentos conceptuales y analíticos para su enseñanza. UNLP. Facultad de Artes. IPEAL
- De Sousa Santos, B. (2018). Introducción a las epistemologías del sur. En Construyendo las Epistemologías del Sur. Para un pensamiento alternativo de alternativas. CLACSO.
- Leguizamón, M. (2018). El enfoque actual de Lectura Pianística I. En M. Arturi (Comp.), *Lectura Pianística y Reducción* (51-60). Arte editorial Servicop.
- Mignolo, W. (2015). 8. Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento sobre descolonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica. En Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad. CIDOB y UACJ.
- Souto, M. (2009). Los sentidos de lo grupal en el campo pedagógico en la actualidad.

Revista de psicoanálisis y psicología social. Año 1 n1

Souto, M. (2012). Lo grupal en el pensamiento actual: un lugar controvertido. Lo grupal: algunos significados

Souto, M., Mastache A. y Massa, D. (2007). *Hacia una Didáctica de lo Grupal*. Miño y Dávila.

Universidad Nacional de La Plata. (2009). *Estatuto de la UNLP. 1ra. Edición*. Publicación Institucional de la Universidad Nacional de La Plata.

Quijano, A. Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. CLACSO.Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020.

BIOGRAFÍAS

Leslie Fernández Barrera

(Concepción, Chile 1971) es Artista Visual, investigadora y académica de la Universidad de Concepción. Es Licenciada en Arte de la Universidad de Concepción (1993) y Magíster en Artes Visuales de la Academia San Carlos, Escuela Nacional Autónoma de México (2003). Es parte del equipo de investigación de Concepción te devuelvo tu imagen, resistencia cultural 1972, 1991, publicación que reúne archivos, entrevistas y documentos que han permitido conocer la historia reciente de las Artes visuales en el Gran Concepción durante la dictadura cívico militar. Actualmente se encuentra desarrollando una investigación sobre el artista chileno Julio Escámez y su exilio en Costa Rica.

Fernanda Carvajal

vive y trabaja entre Santiago de Chile y Buenos Aires. Socióloga, Magíster en Comunicación y Cultura y Doctora en Ciencias Sociales, actualmente es investigadora del CONICET. Es docente en la Universidad de Buenos Aires y ha dictado cursos de posgrado en la Universidad Tres de Febrero y la Universidad del Salvador e integra la Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) desde el año 2009. Dedicó su trabajo a los cruces entre arte, sexualidad y política y se ha interesado por enfoques interseccionales y epistemologías queer y trans* situadas desde América Latina.

Identidad Marrón

Es un colectivo antirracista. Está integrado por personas marrones-indígenas racializadas, son lxs hijxs y nietxs de indígenas, campesinos y campesinas migrantes del continente Latinoamericano. El colectivo nace como respuesta al racismo estructural de la Argentina, para visibilizar y reivindicar las pieles y rostros que, hasta ahora, han sido marginados y excluidos, incluso dentro de los ambientes progresistas.

Natalia Iguñiz

es artista visual, docente y activista política limeña, ha participado desde los años 2000 en grupos como La Perrera y Colectivo Sociedad Civil, y actualmente forma parte de la organización del grupo de intervención urbana Retablos por la memoria a raíz de los asesinatos perpetrados por el Estado peruano en las últimas movilizaciones sociales.

Lucia Bianchi

Artista gráfica, activista, docente, militante feminista. Formada en la Universidad de las Artes (UNA). Participa de distintos procesos colectivos de producción editorial, investigación e intervención artística.

Actualmente, coordina la Red Conceptualismos del Sur (RedCSur), desde donde participa de diferentes proyectos, entre ellos, del grupo de trabajo Archivo Romero por venir. Integra el Grupo Cuatro//// intervenciones gráficas, La Cooperativa Gráfica La Voz de la Mujer y colabora con la Escuela Feminista Popular Nora Cortiñas. Ha trabajado en el campo editorial con el Colectivo de publicaciones gráficas artesanales "La Escofina y en la editorial pasafronteras de la RedCSur.

Ana Longoni

es escritora, investigadora del CONICET y profesora en la UBA y otras universidades. Dirige el grupo Arte, Cultura y Política en la Argentina reciente (IIGG-FSOC-UBA). Trabaja sobre los cruces entre arte y política en la Argentina y América Latina desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. Autora de numerosas publicaciones, su último libro es Tercer oído (2021). Impulsa desde su fundación en 2007 la Red Conceptualismos del Sur. Es parte del equipo coordinador del proyecto Giro Gráfico. Entre 2018 y 2021, fue directora de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía (Madrid).

Awkache

el frente cultural de la Corriente Social y Política Marabunta de la Regional La

Plata. Venimos activando desde 2018, organizándonos en asamblea. Intervenimos mayoritariamente en La Plata y el conurbano, pero también en otras provincias y tímidamente en las redes. Activamos estrechamente con organizaciones piqueteras, especialmente con el Frente de Organizaciones en Lucha (FOL).

Cecilia Cappannini (1985, La Plata) FDA, UNLP

Docente-taxi. Profesora en Historia de las Artes Visuales por la Facultad de Artes, UNLP. Diplomada en Educación, Imágenes y Medios en la Cultura Digital (FLACSO); Diplomada en Formación en Educación Sexual Integral (UNSAM), y durante la pandemia realicé el Programa de Actualización en Fotografía y Ciencias Sociales (UBA). Actualmente me desempeño como docente en institutos terciarios públicos y gratuitos, en el Liceo y en la Cátedra Estética/Fundamentos Estéticos de la FDA, UNLP.

M Noel Correbo (1976, La Plata) FDA, UNLP

Trabajadora del arte, amiga, mama, activista transfeminista y lesbiana. Por titularme “profesora y licenciada en Historia de las artes visuales”, docente de historia/teoría del arte en cuatro espacios educativos públicos (secundario y superior, provincia y nación). La afectividad es mi bandera, en casa, el aula y la calle. Creo en la ESI como un acto de justicia y ternura que articula necesariamente los activismos con la academia.

Ana Cecilia Solari Paz (1976, Berisso)

Egresada de la carrera de Historia, FaHCE/UNLP; investigadora en el CISH-IdIHCS/UNLP; maestranda en la Maestría de Historia y Memoria de la FaHCE/UNLP, Programa de Investigación y Sitios de Memoria de la Comisión Provincial por la Memoria (CPM), testiga de contexto en la megacausa 737/2013 donde se juzgan los delitos de lesa humanidad cometidos en tres Brigadas de Investigaciones: Quilmes, Banfield y Lanús.

Celina Badini (La Plata, 1994)

Estudiante de las carreras de Licenciatura y Profesorado en música con orientación en Composición Musical en la Universidad Nacional de La Plata. Trabajadora de la educación en los niveles inicial y primario. Me encuentro investigando en torno a la música como espacio de enunciación de identidades disidentes, y en relación con experiencias de activismos de la disidencia sexual en Argentina.

Macarena Del Curto

La Plata, 10 de octubre de 1997. Profesora en Historia del Arte por la UNLP, graduada en 2022. Actual becaria CIN, cohorte 2021. Adscripta desde 2021 a la cátedra Epistemología de las Ciencias Sociales de la Facultad de Artes UNLP. Estudiante de Música Popular en la misma institución. Integrante de Red LEHA (Red Latinoamericana de Estudiantes de Historia del Arte) desde 2020.

Juan Pablo Pettoruti

Artista e investigador. Se desempeña como Director de Prácticas Integrales dentro de la Secretaría de Políticas Sociales de la UNLP. Actualmente cursa el Doctorado en Artes de la Facultad de Artes UNLP. Sus proyectos artísticos más actuales buscan abordar diferentes dimensiones, problemáticas y tensiones en torno al espacio público.

Valentina Rivas Robles (Penco 1989) (VARR)

es activista, artista pintora y docente. Es egresada de la Licenciatura y pedagogía en historia y geografía Universidad de Concepción, (2013) y de la Licenciatura en artes plásticas, mención pintura, UNLP (2022). Su práctica artística la llevó a exponer de forma colectiva e individual en numerosas galerías, museos y centro culturales en Chile y Argentina. Más allá de su trayectoria en el circuito del arte contemporáneo, su práctica se desarrolla en su mayoría en el espacio callejero, donde inventa dispositivos para socializar la experiencia artística y sacar el objeto pintado al espacio común, colectivo y compartido.

Julio César Flores

Docente universitario y artista. Fue Decano del Departamento de Artes Visuales. Expone regularmente, ha ganado algunos premios y poseen sus obras varios museos del país. Junto a R. Aguerreberry y G. Kexel crearon la idea del Siluetazo o Silueteada realizado por primera vez el 21/22.09.83 durante la Tercera Marcha de la Resistencia de las Madres de la Plaza.

Albertina Neumark

Licenciada en sociología (UBA), finalizando los estudios en la maestría en Teoría de las Artes y Estética de la UNLP. Actualmente se desempeña como asesora en el Ministerio de Educación y forma parte del colectivo Data Género como analista de datos y docente en el seminario de Ciencias Políticas de la UBA "Datos y Género".

Luciana Bertolaccini.

Lic. en Ciencia Política (UNR) y Becaria doctoral (CONICET). Doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Sus temas de estudio se centran en las prácticas estético políticas en protestas sociales y los activismos feministas en el espacio público. Es docente en FCPOLIT-UNR e integrante de GEEP-UNR, CIFEG-UNR y red Constelaciones. Ha publicado recientemente "Desde el corazón de la marea. Estética y política en las protestas sociales del movimiento feminista en Rosario" por UNR Editora.

Marjolaine David-Briand

Doctoranda en Ciencias Sociales (UBA) y Estudios culturales (Bordeaux Montaigne). Coordinadora del Polo Cono-Sur del Instituto de las Américas en el Centro Franco Argentino. Sus investigaciones se enfocan en los activismos artísticos transfeministas contemporáneos, la circulación de las formas artístico políticas y las prácticas comunitarias de archivo. Es cofundadora de la red Constelaciones para el archivo colaborativo de acciones callejeras e integrante de la Red Conceptualismos del Sur.

Victoria Garay.

Gestora Cultural, Prof. Antropóloga, actriz, directora de teatro. Coordinadora de proyectos culturales en diversos ámbitos de lo público y lo independiente.

Ana Laura Raviña (IIAC-UNTREF / CEE-TAREA-IIPC-UNSAM)

Profesora y Licenciada en Artes Plásticas (UNLP). Cursó la Maestría en Curaduría en Artes Visuales (UNTREF). Diplomada en Gestión y Conservación de Archivos de Arte (CEE/TAREA-IIPC-UNSAM). Ha coordinado espacios de arte. Actualmente, se desempeña como docente y archivista en fondos personales (Marta Minujín, Federico J. Klemm, Mirtha Dermisache, Alejandro Puente, Luis Pazos, entre otros).

María Laura Rodríguez Mayol (IIEAC-UNA / IIAC-UNTREF)

Arquitecta (UBA). Cursó la Maestría en Curaduría en Artes Visuales (UNTREF). Actualmente es Maestranda en Historia del Arte Moderno y Contemporáneo (UNA). Integrante del Comité Académico del Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica Crítica de Artes (UNA). Pertenece al Staff de la Revista de Estudios Curatoriales (UNTREF). Se desempeña como profesional independiente y curadora.

Cecilia Casablanca

Licenciada en Trabajo Social (UBA). Doctoranda en Historia y Maestranda en Historia del Arte (IDAES-UNSAM). Becaria Doctoral del CONICET. Investiga la problemática socioambiental en las producciones artísticas y los activismos en el arte contemporáneo. Cuenta con estudios de posgrado en cultura, curaduría y fotografía. Participó del proyecto "Artes Populares en el siglo XX: conceptos, diálogos artísticos y resistencias sociales" del Programa Connecting Art Histories del Getty Research Institute (2021-2022).

Pietro Di Girolamo

Licenciado en Letras por la Universidade de São Paulo (USP), con orientación en Literatura Hispanoamericana, licenciado en Artes de la Escritura por la Universidad Nacional de las

Artes (UNA) y actualmente cursando un doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de San Andrés (UdeSa). Obtuvo una beca de investigación inicial.

Micaela Szyniak

Lic. en Artes de la Escritura (UNA), donde también es docente de Introducción al Análisis del Discurso. Coordina talleres de escrituras. Publicó los libros Contrato precario (Salta el Pez), Escribo pidiendo ayuda (Nulú Bonsai), Mi cuerpo es un tributo (Trench), y en unos meses saldrá Último año juntas (Caleta Olivia).

Vicente Armendariz

Lic. en Artes de la Escritura (UNA); obtuvo la beca EVC-CIN (2021-2022); Esp. en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes (UNA). Actualmente es profesor de nivel medio de la asignatura Lengua y Literatura en primer ciclo y ciclo superior.

Pamela Sofía Dubois

Es profesora en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales, graduada en la Facultad de Artes (UNLP). Actualmente posee una beca de maestría UNLP con el tema arte y museos de memoria en Argentina. Es estudiante de la Maestría en Historia y Memoria (FaHCE-UNLP), y del Doctorado en Historia (FaHCE-UNLP). Es Ayudante Diplomada en la cátedra Producción de Textos A (FDA-UNLP).

María Inés Gannon

Actualmente se encuentra finalizando la Especialización en Museos, transmisión cultural y manejo de colecciones en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Profesora y Licenciada en Historia de las Artes orientación Artes Visuales por la Facultad de Artes (UNLP). Docente de nivel medio en escuelas estatales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

María Victoria Trípodí

Es Licenciada y Profesora de Historia del Arte y Licenciada y Profesora de Artes Plásticas, graduada en la Facultad de Artes (UNLP). Actualmente posee una beca de doctorado CONICET con el tema arte y memoria en torno a la inundación de la ciudad de La Plata y es estudiante del Doctorado en Ciencias Sociales (FaHCE-UNLP). Es ayudante diplomada en la cátedra Introducción a la Museología y a la Museografía (FH-UNMDP).

Sandra Reggiani

Doctorando en Artes UNA. Licenciada en Composición Coreográfica. Directora del Grupo de Experimentación en Artes del Movimiento. Titular de Improvisación UNA. Directora de Ventana al imaginario, dispositivo de creación independiente. Performer. Directora del proyecto Hibridaciones en danza Abordajes para pensar y realizar experiencias de danza en contextos educativos y sus territorialidades.

Flavia Figari Diab

Licenciada en Sociología en la Facultad de Ciencias Sociales y en etapa de finalización de mi tesis de la Maestría en Arte y Cultura Visual de la Facultad de Artes. Realicé diversos cursos de posgrado, participé en varios seminarios en Uruguay y en Buenos Aires como expositora, publiqué mi primer artículo arbitrado y actualmente me integro como docente en el Departamento de Teoría de la Facultad de Información y Comunicación.

Daniela Saco

Licenciada en Artes, orientación Artes Plásticas, y Profesora de enseñanza Media y Superior en Artes, orientación Artes Plásticas (FFyL, UBA). Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (FFyL, UBA). Integra proyectos FILOCyT y PRI en la Facultad de Filosofía y Letras y la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Becaria doctoral CONICET.

Aurore Dupuy

Después de una carrera de artista de circo entre Europa y Latinoamérica (2003-2016) y una carrera en Antropología y Sociología en Francia, Aurore Dupuy ha realizado su doctorado (Universidad Paris Est Sup, 2022) sobre las interfaces entre estética y política

en el circo postdictatorial chileno (1990-2019). Ha sido docente en las Universidades de Créteil, de Rouen-Normandie y de Toulouse Paul Sabatier.

Eric Javier Markowski (La Plata, 1987).

Prof. y Lic. en Artes por la FDA-UNLP. Doctorando en Arte FDA-UNLP (cohorte 2020). Docente en la FDA en Lenguaje Visual IB (cátedra Ciafardo). Programa de Posgrado de Producción en Artes FDA 2019-2021. Capacitación en Investigación y Conservación Fotográfica Documental Filo-UBA 2019-2022. Programa de formación en arte, curaduría y teorías contemporáneas, Centro de Arte UNLP, 2022.

Claudia Valente

Artista, docente e investigadora. Doctoranda en “Artes y tecno estéticas” (UNTREF-Argentina), Magister en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas (UNTREF-Argentina) y Licenciada en Artes Visuales (UNA- Argentina). Investiga los activismos biopoéticos del capitaloceno Latinoamericano. Forma parte de los colectivos artísticos MURU 7.8 y Transelectronicxs. Expuso en Bienal Sur (Bs As/ Costa Rica, 2019), en Bienal de La Habana (2021/22) y en Tecnópolis (Argentina, 2023), entre otros eventos.

Guillermina Mongan (Argentina)

Es Magíster en Historiadora del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UAM- MNCARS), docente en Arte Contemporáneo “B” la FdA - UNLP, investigadora independiente, curadora y artista. Es miembro de la Plataforma de investigación, discusión y toma de posición colectiva desde América Latina, Red Conceptualismos del Sur. Investiga y produce tanto individual como colectivamente en torno a las metodologías, narraciones y performatividades de la investigación artística; a las prácticas artístico políticas y al archivo como espacio de experimentación de relatos y memorias.

Leticia Barbeito Andrés (Argentina)

Es doctora en Artes (FdA- UNLP). Docente en esa casa de estudios, en las cátedras Procedimientos de las artes plásticas A y Lenguaje visual IB. Fue coordinadora y coautora, junto con Jimena Ferreiro, del proyecto museográfico “Sala de ensayo” del DEHSoc de la FDA y dirigió la revista METAL (Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina), del IPEAL. Es directora de arte de la colección MADRIGUERA, de la editorial EME y es co-creadora de la colección de libros de artista TERCERA PERSONA. Es parte de la organización del festival de gráfica contemporánea PRESIÓN.

Alicia Karina Valente (Argentina)

Doctora en Artes, Magíster en Estética y Teoría de las Artes, y Licenciada y Profesora en Artes Plásticas Orientación Grabado y Arte Impreso y Orientación Escultura (FDA-UNLP). Profesora Adjunta Ordinaria de la Cátedra Grabado y Arte Impreso/Taller de Producción Plástica y Profesora Ayudante Ordinaria de la Cátedra Procedimientos de las Artes Plásticas A (FDA- UNLP). Es asesora en Investigación y Gestión Patrimonial del Museo Nacional del Grabado. Integra los colectivos boba y Muca (Musea constructora).

Florencia Marinetti

Nació en Tres Arroyos (1988) y transcurrió sus primeros años en el pueblo de Gonzales Chaves. Desde los 18 años trabajó junto a colectivos culturales de la ciudad de La Plata. Entre 2013 y 2018 residió en Chile colaborando con talleres artísticos y de construcción con barro en Coyhaique e Iquique. Se recibió en 2023 de licenciada en artes plásticas (UNLP) y en la actualidad reside en su pueblo de la infancia, G. Chaves

Lucía Engert

graduada en Historia de las Artes Visuales (FDA-UNLP) y en Políticas Socioeducativas (Min. de Edu. de la Nación), trabaja en exposiciones de arte contemporáneo desde 2012. En 2016 creó la Sala de Exposiciones Temporales de Arte (SAETA), actualmente enmarcada en la Dirección de Cultura del Municipio de Benito Juárez, combinando tareas de gestión, curaduría y educación.

Marcelo Enrique Arturi

Profesor Titular. Cátedra Lectura pianística I a IV y cátedra Reducción de partituras al piano. Director equipo de investigación. Investigador cat III. Autor de libros. Presentaciones en congresos. Organizador de encuentros de investigadores. Posgrados en educación. Actualmente Director de Estrategias de Egreso en la Secretaría Académica de la UNLP.